



Cine y narrativa nacional

Justo, el partido y el arte

Los conquistadores del desierto
en 1927

Edificios para la educación moderna

Historias de vida y humor

El cine y la construcción
del imaginario criollista

El liberalismo en la filatelia

Historia y cine en Argentina

El ojo de la historia

Escriben:

Bushnells/Lobato/Manzano/
Malosetti Costa/Prislei/Samuel
/Shmidt/Silva Catela/Tranchini



18/19

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA
AÑO IX - NUMERO 18/19 - FINES DE 2000



18/19

Cine, narrativa
nacional e imaginario
criollista

El teatro y
Los
conquistadores
del desierto

Justo, la política y
el arte

La violencia
política y el humor

Cine y fotografía / Entrevista a Laura
Mulvey y Luis Priamo / Arte y Política /
Raphael Samuel y el ojo de la historia

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA
AÑO IX - NUMERO 18/19 - FINES DE 2000

INDICE

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA
AÑO IX - NUMERO 18/19 - FINES DE 2000

Consejo de Dirección

Ema Cibotti
Silvia Finocchio
Patricio Gelli
Mirta Zaida Lobato
Lucas Luchilo
Gustavo Paz
Leticia Prislei
Fernando Rocchi
Juan Suriano

Director

Juan Suriano

Diseño Gráfico

Mabel Penette

ENTREPASADOS es una revista semestral que abre un espacio para el debate y la producción histórica. El comité de dirección recibe todas las contribuciones que enriquezcan el campo del quehacer historiográfico. Las opiniones expresadas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Registro de la propiedad intelectual en trámite

Suscripciones: En Argentina U\$S24 (dos números)

En el exterior, vía superficie U\$S30 (dos números); vía aérea U\$S40 (dos números).

Entrepasados recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Juan Suriano, Casilla de Correo N° 28, (1657) Loma Hermosa, Buenos Aires. Tel.: 4582-2925.
E-mail: entrepasados@websail.com.ar

Distribución Internacional: Cochabamba 248, D. 2, Tel.: 4361-0473, Fax: 4361-0493, E-mail: cambeiro@cnea.edu.ar Bs. As., Argentina.

Composición y armado: Omega Laser Gráfica, Moreno 1785, 5° piso, Buenos Aires.

Impresión: Lorenprint, Mitre 1835, Villa Maipú, San Martín, Pcia. de Bs. As.

Indice

Artículos

El cine en la narrativa nacional "En pos de la tierra" y la movilización chacarera de 1921 7
por *Mirta Zaida LOBATO*

Los *conquistadores del desierto* en 1927 25
por *Laura MALOSETTI COSTA*

Los intelectuales y el socialismo: Juan B. Justo, el partido y el arte 53
por *Leticia PRISLEI*

De la "escuela-palacio" al "templo del saber" Edificios para la educación moderna en Buenos Aires, 1884-1902 65
por *Claudia SHMIDT*

Historias de vida y humor. Dos estrategias para exponer el pasado de violencia política en Argentina y Brasil 89
por *Ludmila da SILVA CATELA*

El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945 113
por *Elina TRANCHINI*

Galería de Textos

El ojo de la historia 145
por *Raphael SAMUEL*

Entrevistas

La teoría del cine y el marco de la historia
Entrevista a Laura Mulvey 173
por *Ana AMADO*

La intensidad de la fotografía es casi siempre histórica y social
Entrevista a Luis Priamo 183
por *Mirta Zaida LOBATO*



Foto de tapa: Harry Grant Olds y su hermano Charles. Ferrotipo de autor no identificado, ca. 1885. H. G. Olds: "Fotografías 1900/1943", Antorchas, 1998.

Archivos

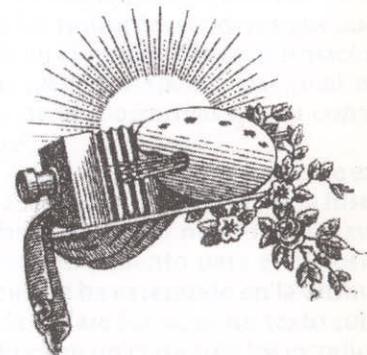
Visitando los archivos: el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación 193

Lecturas

Los avatares del liberalismo argentino a través de una cuantificación filatélica por David BUSHNELLS 201

Historia y Cine en Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan por Valeria MANZANO 215

Artículos



El cine en la narrativa nacional: *En pos de la tierra* y la movilización chacarera de 1921*

Mirta Zaida Lobato**

I

El 24 de agosto de 1921 alrededor de 1400 chacareros se concentraron en Buenos Aires para exigir medidas políticas que aliviaran la situación de los arrendatarios. Los chacareros afrontaban desde la primera década de este siglo una serie de dificultades que el gobierno nacional no había resuelto. La duración de los contratos de arrendamiento así como el tamaño de las chacras fueron los ejes de las demandas de la Federación Agraria Argentina, la organización de los productores rurales surgió luego de la movilización de arrendatarios de 1912. El 21 de septiembre de 1920 la Cámara de Diputados había aprobado la reforma de los arrendamientos de tierras, pero el Senado se mantuvo indiferente y el Presidente de la nación no incluyó la cuestión en el temario de las sesiones especiales del Congreso Nacional. Frente a esto la Federación Agraria Argentina convocó y organizó una movilización de chacareros en el centro de la ciudad de Buenos Aires¹.

La manifestación por las calles de la ciudad dio estado público a sus de-

mandas. El monumento a Cristóbal Colón frente a la casa de gobierno, la avenida de Mayo y la Plaza del Congreso fueron el escenario donde se hizo visible la presencia de sus cuerpos junto al alegato de los números. Los chacareros fueron uno de los sujetos rurales que expresaban su descontento en el espacio de una ciudad, que ya exhibía –por otra parte– los síntomas más evidentes de su modernización.

Por esa época, la Federación Agraria Argentina realizó un film que daba cuenta de su visión sobre los problemas que afectaban a los productores rurales y el papel de la organización en la resolución de los mismos. El documental *En pos de la tierra*, rescatado por un grupo de estudiosos y coleccionistas de material fílmico, es un producto cultural de la época interesante para abordar el análisis de este tipo de documentación, tanto desde la perspectiva histórica como desde el examen de la imagen, con el objetivo de abordar los múltiples senderos que confluyen en el proceso de conformación de una identidad social y nacional así como de las narrativas que la constituyen².

Aunque cada vez más el cine es utilizado para la enseñanza de la historia, sobre todo en el nivel medio, su uso como documento para el historiador recién se ha extendido en la última década³. Marc Ferro, en un texto convertido ya en un clásico de los estudios sobre cine e historia, señalaba que:

* Este trabajo fue presentado en las VII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Comahue, Neuquén 23, 24 y 25 de septiembre de 1999.

** Universidad de Buenos Aires

" Las fuentes que utiliza el historiador consagrado forman en estos años una estructura tan cuidadosamente jerárquica como la sociedad a la que está dirigida la obra. Al igual que esa sociedad, los documentos se dividen en categorías entre las que se distingue sin dificultad a los privilegiados, los plebeyos, los marginados, los parias... Sin fe ni ley, huérfana, prostituyéndose con el populacho, la imagen no podía pretender asimilarse a esos grandes conceptos que constituyen el mundo del historiador: artículos legales, tratados comerciales, declaraciones ministeriales, decretos, discursos. Y además, cómo se puede uno fiar de los noticiarios cuando todos saben que esas imágenes, estas pseudo representaciones de la realidad, pueden escogerse y transformarse ya que se ensamblan mediante un montaje que no controlamos y que funciona como una ilusión, un truco"⁴.

Aunque el problema de la confiabilidad de las fuentes abarca al conjunto de documentos utilizados por los historiadores, el análisis de aquellos materiales que podríamos denominar como "no tradicionales" genera más interrogantes y dudas en la práctica histórica. Para intentar resolver este problema Ferro proponía considerar a los films como un producto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico pues permite un acercamiento socio-histórico y, como tal, son susceptibles de un análisis crítico.

Hayden White desde otra tradición cultural señaló que los historiadores tenían que estar atentos a los problemas que plantean las lecturas de las imágenes visuales pues ello requiere una "lectura" distinta a la que

se realiza comúnmente con documentos escritos: las imágenes visuales presuponen el dominio de un lenguaje y un modo discursivo diferente al de aquellos usados convencionalmente para su representación en el discurso verbal⁵.

La difícil y complicada relación entre cine e historia deriva de la forma, de los recursos, de los métodos que posibilitan el análisis del lenguaje visual y no de un desconocimiento de la capacidad de narrar tanto de la historia como del cine. La clave aquí es el relato. El relato es lo que tienen en común el cine, la historia y la literatura y, como sostiene Ricardo Piglia, "... el cine es narración y narración tradicional. Aunque no fracture el relato como lo hace Godard, o lo onirice como hace Buñuel, las secuencias son siempre momentos de un relato clásico. Hacen falta personajes, situaciones, conflictos, acción..."⁶.

De modo que aunque es cierto que la imagen constituye un medio de representación discursiva peculiar y que ella difiere del discurso histórico, al tratarse de una narración, las herramientas analíticas habituales en el trabajo del historiador también pueden aplicarse en este caso.

Por otra parte, el lenguaje del cine fue cambiando a lo largo de este siglo. Si inicialmente imagen y texto conformaban una unidad a veces indisoluble, la imagen, el sonido y los efectos visuales predominan en las producciones más recientes. Los debates actuales concentrados en la producción de películas como el *Regreso de Martín Guerre* basado en un libro excepcional de la historiadora Natalie Zemon Davis, *Ghandi* dirigida por Richard Attenborough y *la Lista de Schindler* de Steven Spielberg, que focalizan en la cultura de masas, la memoria del holocausto y los lugares de memoria así como en el papel del recuer-

do y el olvido en una sociedad, aunque ayudan a mirar una parte de esa producción opacan las formas y el lenguaje de noticieros y documentales producidos en los períodos tempranos de la historia del cine⁷.

Aunque de naturaleza diferente a los grandes films mencionados, y a muchos otros de origen nacional⁸, el documental de carácter institucional realizado por encargo de la Federación Agraria Argentina, es una atractiva vía de entrada a las posibles "lecturas" de un film por parte de los historiadores.

II

En pos de la tierra es uno de esos documentos parias para el historiador. Realizado a diez años de la conformación de la Federación Agraria Argentina no se conocen datos sobre su equipo de producción y sobre sus circuitos de exhibición. Se trata de una típica película del período mudo del cine argentino⁹.

En los inicios de la década del veinte, el cine ocupaba un lugar importante entre las ofertas que intentaban llenar el tiempo libre de amplios sectores de la sociedad, visible en el incremento de las salas de exhibición y la producción de películas. La ciudad de Buenos Aires, pero también otras menos importantes, vieron multiplicarse el número de salas de proyección y el de los espectadores. El cine había hecho su aparición en la ciudad moderna y, al promediar la década del veinte, comenzaron a llegar películas norteamericanas que iniciaron una fuerte competencia con los productos nacionales¹⁰.

La aparición de este nuevo recurso expresivo, artístico y comercial abrió las expectativas sobre su uso para un arco bastante amplio de productores

culturales. Incluso abarcó a ideologías contestarias como el anarquismo y el socialismo en un debate sobre las posibilidades que se abrían para la educación de los trabajadores y para la difusión de sus ideas¹¹. Las expectativas crearon un espacio favorable para la producción de películas de ficción, para el desarrollo del cine documental y de propaganda.

Desde principios de siglo, el cine fue utilizado para diferentes fines, fue execrado y elogiado al mismo tiempo. Al comenzar los años veinte, los anarquistas descubrieron los males del lenguaje cinematográfico que alejaba a los trabajadores de la conciencia social¹²; los socialistas lo adecuaron a su interés por educar a los ciudadanos -trabajadores y utilizaron películas para sus campañas educativas¹³; los empresarios consideraban que servía para difundir los principios de la modernidad tecnológica y del industrialismo así como las bondades de sus productos¹⁴. La producción de imágenes fílmicas se amplió y hasta una revista de difusión técnica como *Ciencia Popular* produjo, hacia 1929, un documental sobre la usina de Chade en Puerto Nuevo así como planteaba la idea de integrar una Cinemateca de *Ciencia Popular*¹⁵. El creciente interés por el cine y la expansión de las proyecciones cinematográficas llevó a que un diario como *La Nación* incorporara anuncios de las salas de exhibición desde 1912 y la sección de crítica cinematográfica desde 1920. En 1918 apareció la revista *Imparcial* que publicaba críticas y reportajes a estrellas, en 1919 *Cinema Chat* difundía argumentos y guiones y, en 1926 el director de *Crítica*, Natalio Botana, estableció un convenio con el noticiero cinematográfico del Valle para que los cronistas compartieran informaciones y primicias.

La producción de noticieros y documentales fue otro de los indicios de

la modernidad amparada en el lenguaje cinematográfico. Así, se realizó el "Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires" (1900) considerado el primer noticiero argentino. El ahora legendario Eugenio Py filmó el desembarco del presidente de Brasil y su abrazo con el presidente Julio Argentino Roca¹⁶. En 1910 los festejos del Centenario en un clima que afirmaba la potencialidad de la nueva nación atraían la atención de los cineastas de la época. El Noticiero Lepage mostraba el arribo a Buenos Aires de la Infanta Isabel y Alsina producía la Revista del Centenario. En el campo del documental y del noticiero se destacó también Federico Valle, quien editó, semanalmente, entre 1916 y 1931 su Film Revista Valle¹⁷.

Este impulso creador inicial se frenó muy rápidamente por varias razones: la obtención de ganancias menores a las esperadas; la competencia extranjera (recordemos el arribo de películas norteamericanas); y el opacamiento del deslumbramiento inicial. No obstante, continuó la producción cinematográfica no sólo en la gran metrópoli porteña sino también en Córdoba, Santa Fe y Tucumán.

III

El documental de la Federación Agraria Argentina es un producto de la época cuyo objetivo es hacer visible la importancia de la organización de los chacareros para mejorar las condiciones de arrendamiento y, sobre todo, para acceder a la propiedad de la tierra.

Como señala Rosenstone el documental es uno de los géneros cinematográficos "que plasman la historia en imágenes", aunque no refleja —conviene remarcarlo— una realidad sin mediaciones y, en su carácter de archivo testi-

monial, actúa como *memoria selectiva* de allí que requieran de un esfuerzo de interpretación y de una lectura más sofisticada que vaya un poco más allá de la mera representación de lo real¹⁸.

En pos de la Tierra tiene la estructura clásica de las películas del período mudo: cuadros que articulan la narración acompañan las imágenes. Ese predominio de la palabra escrita sobre el recurso visual marca una diferencia con las formas narrativas que se desarrollarán posteriormente.

Si de acuerdo con el texto de Ricardo Piglia, el cine es narración, ¿qué quiere contarnos la Federación Agraria Argentina en 1921? Tres son los núcleos narrativos propuestos en el film: de manera específica destaca el papel de la organización gremial en la protección de sus adherentes, en un contexto más amplio la generosidad de un país abierto a todos los extranjeros y las posibilidades de ascenso e integración social.

En el film las imágenes se suceden de acuerdo a un código de representación que pretende crear una imagen realista, crear la ilusión que se está frente a un mundo real. La imagen (el documento) certifica la realidad que crea y analiza. Quienes hicieron *En Pos de la tierra* buscaban crear esa imagen real con una sucesión de cuadros y palabras que superponían varios relatos.

En un nivel más obvio se trata de la aventura inmigratoria de José y María (nombres bíblicos asociados entre otras cosas al trabajo y la pobreza). Las imágenes se suceden para mostrar las peripecias de José en Italia hasta la llegada al puerto de Buenos Aires (Cuadros 1 a 5). Hasta aquí José es uno de los tantos inmigrantes que llegaron a la Argentina expulsados por la explotación (del dueño de la tierra y de la iglesia) que los sumía en la pobreza en su país natal.

En este punto podríamos decir que

no hay tensión entre esas imágenes y la gran narrativa nacional que enfatiza el papel de los inmigrantes en la construcción de la nueva nación. La imagen de "hacer la América" cobra fuerza en las palabras: "Algunos que habían venido ricos a Europa, les hicieron pensar, a José y María, en la América Legendaria, para poder comprar el campito contiguo a su casa y ensanchar el pequeño viñedo" (Cuadro 3). Con estas expectativas se embarcó José rumbo a Buenos Aires.

En ese mismo registro de lo obvio los inicios laborales de José corresponden con pocas diferencias a las alternativas de trabajo existentes en la gran ciudad: el trabajo sin especialización e inestable en la construcción y mantenimiento de las vías tranviarias y en las fábricas de ladrillos. A principios de siglo, el trabajo urbano estaba marcado por ciclos de ocupación y desocupación que afectaban los salarios percibidos y las condiciones de vida. El trabajo inestable en la gran ciudad convirtió al trabajo rural en la esperanza de José para obtener mejores ganancias y traer a su familia de la lejana Italia (Cuadros 8 a 14)

La expansión cerealera en la pampa gringa le permitió convertirse en "peón a la réndita" y con una buena cosecha pudo ahorrar lo suficiente para traer a su mujer e hijos. Con su esfuerzo y el trabajo familiar explotaba un "campito" y era sometido a la brutal exacción de beneficios por parte del agente comercializador ("el feroz intermediario")¹⁹. Cansado de someterse a humillaciones se rebeló. Seguido por otros chacareros protagonizaron uno de los movimientos de protesta más estudiados por los historiadores del campo argentino²⁰.

El desarrollo del conflicto es una clara referencia al movimiento de protesta chacarera que se produjo en 1912. En el film José busca la protección de la Fede-

ración (Agraria Argentina) para frenar las intimaciones los atropellos y las quiebras de los sufridos trabajadores del campo (Cuadros 52 a 65).

El tercer registro está asociado con el papel de la organización gremial de los chacareros. El Presidente de la Federación, Esteban Piacenza, trabaja sin descanso, como los propios empleados de la organización en defensa de los derechos de los arrendatarios. Las imágenes quieren traducir un ritmo febril que utiliza todos los medios a su alcance: mítines, peticiones a las autoridades y sobre todo a la prensa. Son las representaciones del trabajo de las rotativas imprimiendo miles de diarios las que hablan de la modernidad de la propia organización.

La petición de una ley contractual agraria al Congreso nacional es otro de los niveles de análisis que plantea el film. Los agricultores se trasladaron a Buenos Aires y una comisión ingresó al Senado de la Nación para hacer oír sus reclamos. En la puerta y en los alrededores los chacareros esperaban el resultado de las gestiones (Cuadros 65 a 72).

Las escenas finales remiten a la fies-





Concentración de agricultores de Alcorta, 1912

ta por el décimo aniversario de la Federación Agraria Argentina. La celebración fraternal que sellaba la unión de los colonos inmigrantes y de la Nación. Las palabras finales son también una expresión de la clásica resolución del género melodramático en donde el drama moral y social se resuelve satisfactoriamente para sus protagonistas. "La noche puso fin a aquella jornada de fraternidad y amor, y al día siguiente '3 de junio', el sol sorprendió a los compañeros estrechándose las manos en señal de unión y a la insignia social de los colonos tremolando al lado de aquella de la Nación" (Cuadro 83).

IV

Dice Marc Ferro que en la época del cine mundo el melodrama contamina todos los géneros²¹. En *En pos de la tierra* la estructura melodramática se sostiene con una víctima social: el chacarero y su familia. Alrededor de esa víctima se teje el entramado de relaciones que colocará en el centro a la organización gremial de los chacareros.

La Federación Agraria Argentina es el agente que permite a esas víctimas

salvarse de la condena a la que están sometidos: explotación, pobreza, inseguridad. La organización gremial busca convertirse en la voz legítima para encabezar las palabras y los actos de los productores rurales y, para representarlos, es importante revelarles cuales son sus aspiraciones y las maneras de lograrlo. La propiedad de la tierra y la organización serán las claves para mejorar la situación individual y colectiva de los chacareros.

Es en este plano, el de la representación, que el film institucional se convierte en una herramienta útil para transformar a la Federación Agraria Argentina en una voz legítima de los productores rurales y competir con la representación que en nombre del "ruralismo" ejercía la Sociedad Rural Argentina.

Como ha señalado Tulio Halperín Donghi, la ideología ruralista tiene desde 1866 su órgano de difusión en los *Anales de la Sociedad Rural Argentina*²². La imagen de la sociedad rural como un bloque más o menos monolítico interpretado por esta organización y bajo la hegemonía de la clase terrateniente es lo que busca limitar la FAA y por eso quiere convertirse en el interlocutor de los pequeños y media-



Primera Comisión de Huelga de la rebelión agraria de 1912 presidida por Francisco Bulzani, Francisco Peruggini, Francisco Capdevilla y otros

nos propietarios. Se puede decir entonces que, en la década del veinte, la hegemonía de la clase terrateniente es seriamente desafiada por la nueva organización de los chacareros y que el film es un medio más para hacer visible ese desafío.

En ese combate por la representación se pelea con todos los medios disponibles y la película se suma a otras formas más conocidas de acción gremial y política como el propio desarrollo de la organización, los conocimientos técnicos y jurídicos puestos al servicio de sus sostenedores así como la capacidad de sus dirigentes. Por eso el documental cierra cualquier posibilidad de mostrar las fisuras existentes en el seno de la FAA.

Las divergencias ideológicas fueron importantes desde el momento mismo en que se produjo el movimiento de protesta. Aunque es cierto que el análisis ideológico es insuficiente para interpretar y explicar el

conflicto agrario de 1912, no puede ser insistentemente negado a la hora de abordar las divergencias entre los sectores más moderados, los socialistas y los anarquistas. Algunas de esas figuras que representaban posturas más críticas y radicales fueron marginadas de la dirección de la Federación Agraria con posterioridad a los sucesos de 1912²³.

El mundo rural en la Argentina, en particular el litoral pampeano, fue construido por los inmigrantes. Fue la llegada de miles de extranjeros, sobre todo desde fines del siglo XIX, lo que dio origen a un proceso rápido de integración social (vía el trabajo) y a una mezcla de los elementos nativos y extranjeros: el crisol de razas.

La gran narrativa nacional de un nuevo país basado en el trabajo del inmigrante constituye un sólido cimiento que la imagen refuerza. José es expulsado por la pobreza de su Italia natal y con su esfuerzo ha cambiado la fi-

sonomía de la nación. Pero ese cambio no es sólo material es el ejercicio de la responsabilidad de ciudadano lo que erradicará los abusos de los patronos como de la autoridad.

En el film se enfatiza que las clases explotadas estarán en condiciones de librarse ellas mismas de la opresión económica y política si se organizan y aprenden a gobernar la nueva sociedad. Se coloca en primer plano la constitución de una ciudadanía política ejercitada cotidianamente y se refuerza el derecho de petición a las autoridades. Los chacareros y sus dirigentes se dirigen al Congreso Nacional para presionar por la sanción de una ley que mejore las condiciones del arrendamiento. La imagen construye un modelo de trabajador/chacarero basado en la exaltación de la responsabilidad, orden y respeto con que actúa.

No hay en la manifestación callejera espacio para las acciones tumultuosas que pudieran perturbar el logro de los objetivos.

Hay en el film un espacio también para la recreación de la idea de fusionar a las masas "extranjeras" y a las "nacionales" conformando un movimiento de masas moderno, tan modernos como la propia organización gremial. Del seno de la sociedad y de sus conflictos había surgido una organización que tenía todos los recursos propor-

cionados por el conocimiento técnico y científico que orientaría a los chacareros hacia su emancipación.

El tema de la película es el mundo rural pero ella no muestra el pasado que se había extinguido como lo hacía buena parte de una cinematografía, cuyo foco iluminaba intensamente la cuestión rural bajo el paradigma del criollismo²⁴. Representación, prácticas y funciones que fueron intensamente difundidas por la literatura y que han sido analizadas por Adolfo Prieto²⁵. Al contrario se busca conciliar lo rural y lo urbano al amparo de una modernización donde el cambio tecnológico favorece la reorganización del universo simbólico y cultural de amplias franjas de la sociedad ■



Secuencias/cuadros de *En pos de la tierra*

1. Un campito de propiedad del párroco uno de cuyos extremos llegaba hasta la puerta de la casa de José, daba lugar a frecuentes reyertas entre éste y el sacristán. La mujer de José no podía criar gallinas por que iban a escarbar la tierra de la iglesia, hasta la oveja debía tenerse a cadena perpetua.

2. Con frecuencia José y María se aproximaban al "dichoso" campito que se proponían comprar a costa de cualquier sacrificio.

3. Algunos que habían venido ricos a Europa les hicieron pensar, a José y María en la América Legendaria, para poder comprar el campito contiguo a su casa y ensanchar el pequeño viñedo.

4. Dejar a su esposa y a sus hijos era muy duro para José, pero... dos, tres años, pasan pronto y la esperanza de regresar con algunos miles de liras, para comprar el deseado campito, lo decidió a partir.

5. Y aquella mañana de septiembre, brumosa y fría, José abandonó su hogar en busca de la fortuna ahogando un sentimiento profundo de padre y marido que le retenían.

6. Después de navegar diecisiete días, de-

sembarcaba en el gran puerto de la inmensa Buenos Aires, dirigiéndose al Paseo de Julio, al ristorante "Alto la, la rei dei vini!", cuya dirección le había mandado un primo.

7. Durante varios días anduvo buscando trabajo perdido en la gran ciudad, sin encontrar donde ganar un peso, y las pocas liras se le acababan...

8. Por fin encontró ocupación en el arreglo de las vías tranviarias ganando escasamente para vivir.

9. El resumen del primer mes lo horrorizó, pues, por la lluvia y otras causas, sólo había conseguido trabajar 23 días, y aunque hiciera economías en forma enérgica, quedabanle únicamente \$3,25 de utilidad.

10. Al día siguiente no fue más a ajustar rieles se lanzó nuevamente en busca de trabajo en los hornos de ladrillo, y lo encontró, le pagaban dos pesos por mil.

11. En su nueva tarea dependía de él volver pronto al hogar, puesto que cuanto más trabajaba, más ganaría ... Hizo tres mil el primer día, cuatro mil el segundo, cinco mil el tercero; y siempre le parecía poco.

12. De noche, la visión del hogar lejano no le permitía dormir, y de mañana se sentía tan dolorido que apenas podía moverse; pero las ansias de regresar pronto le infundieron gran voluntad y energía; trabajaba, trabajaba.

13. Pero una vez por las lluvias, otros por las heladas y otras porque faltaba barro, poco era lo que le quedaba a fin de semana, y sin embargo pudo conseguir algunos pesos y ...

14. El 27 de noviembre fue a la ciudad para mandar 100 liras a su esposa, parecía que le mandaba un pedazo de su corazón. ¡Qué contenta se pondría ella junto con sus pequeños hijitos!

15. Y, para colmo de dicha, recibió la primera carta de su mujer... la emoción no le permitió abrirla enseguida; quería estar solo, solo para reír, para llorar, donde nadie le hiciera objeto de miradas indiscretas.

16. Dirigióse así a las afueras de la ciudad, y, a las sombras de una protectora arboleda, abrió la carta lentamente, pensando si sería portadora de buenas noticias, si los suyos estarían bien o estarían mal ...

17. "Mio caro marito:
Stiamo tutti bene e pensando en ti. I bambini ti cercane, ti chiamano, mi domandono perché non ritorni... Ieri ho seminato l'aglio e a subito nevato. La vaca sta bene, ma la gallina nova pareche non passerà l'inverno. Il figlio di Angelo si a

sposato con la Giulietta".

18. La lectura de la carta causó a José un efecto extraño y enorme de alegría, de pesar, de emoción intensa... en las largas horas de insomnio se sentaba sobre su duro catre y leía la carta por centésima vez. La visión del hogar le atraía: era necesario ganar más para volver pronto.

19. Atraído por los elevados precios que oyó decir que pagaban en la cosecha del trigo y lino, José dejó de trabajar en el horno de ladrillos y se dirigió hacia el campo, cruzando los inmensos trigales, admirado y estupefacto de las enormes extensiones sembradas.

20. El mucho beber agua y el dormir mal lo habían debilitado tanto que un día de terrible sol cayó desmayado y sus compañeros condujeronlo a la sombra de la casilla. Preso del delirio llamaba a la mujer y a sus hijos ...

21. "Eh ... por eso yo non mi caso, lo pobre non tenemo que casarno"- decía el cocinero- y agregaba: "Eh, non tenga miedo, amico: si morís te decás de sufrir ¡Por lo que vale ste mondo de la madonna!".

22. Varios días estuvo José sin trabajar, y como su puesto fue ocupado por otro, no bien pudo caminar, cargó con su lingera y se lanzó a través de los rastros, caldeados por el sol, en busca de trabajo.

23. "Peón a la réndita", José había tenido mucha suerte, pues en las ocho cuadras que el colono le dió sacó 240 quintales, que pudo vender, a \$14, el quintal, ganando así \$3.360.

24. Y como todo el año no había gastado más de ciento ventidós pesos, le quedaron 3.238 pesos. Esta importante suma de dinero tenía a José en un estado terrible de ánimo, porque de un lado se sentía atraído hacia el hogar y del otro le incitaba la chacra con sus caballos, herramientas, máquinas y con la perspectiva de ganancias rápidas.

25. José comenzó a mirar más cariñosamente la pampa; y la perspectiva de tres o cuatro buenas cosechas, que le permitirían comprar unas cincuenta cuadras, le hizo olvidar el campito, motivo de su venida al país, y aquel día mandó los pasajes a su familia para que vinieran a América.

26. El 2 de abril llegó la familia. Aquello era el acontecimiento más grande de la vida de José, por que constituiría el lazo que lo atara definitivamente al suelo argentino y cambiaría completamente el rumbo de su vida.

27. A la siguiente mañana de la llegada, cuando aún el sol dormía, ya toda la familia pasaba revista a su nueva residencia. ¡Cuántos caballos! ¡Cuántas gallinas! ¡Cuántos chanchos!, ¡Qué lindos pavos!
- "¿se crían bien los pavos, querido?" preguntó María. Y él, distraídamente respondióle ... "Y grandes"...

28. Sin oficiar tedeum por la feliz llegada, sin banquetes y bailes de recepción, los recién venidos ocuparon cada cual su puesto de labor productivo, resueltos a vencer.

29. Ya práctico en el manejo del arado su hijo mayor, José empezó a preparar otro para el menor. Mañana preparará otro y otro... hasta llenar la pampa inmensa...

30. El 4 de diciembre empezó la siega del trigo y qué días de entusiasmo aquellos! ¡Qué bello ver caer las mieses como torrentes de vida!. ¡Porqué llegarían esos bastardos, esos alcahuetes, para poner la nota triste y ansiosa en aquel escenario de alegría y esperanza?

31. El 26 de diciembre, día de San Esteban, el trigo y el lino estaban cortados y la trilladora hacía su entrada triunfal en la chacra. "Has hecho bien en empezar a trillar el día de San Esteban -le dijo María a José- él nos ha de proteger"... ¡Pobre María! Ella ignoraba que contra los intermediarios y los rameros generales se estrella la santidad de todo el almanaque.

32. A las nueve de aquel día, el ramero general, Señor Barriales, de la firma "Barriales y Pantanos", donde se hundían anualmente decenas de colonos, llegaba a la chacra y empezaba a pasar su mano hipnotizada por la cabeza de los pequeños y por la espalda de los grandes y penetrar hasta el corazón de las bolsas con su calador insaciable.

33. - Y ¿no hacemos negocio José?

- No todavía no

- Acuérdesse que debe pagarme la "libreta" eh?. Aquella era una orden de venta: y como según el ramero, el trigo es de pésima calidad, le pagaría la mitad de su valor...

34. Y, a medida que iba calando, barboteaba el condenado: "Mucho chuzo ... mucho punta negra, mucho roto, mucho ardido".

- Parece que es Ud. que tiene la "punta negra", díjole un peón al pasar.

35. Pero mientras estaban discutiendo llegó el feroz intermediario Antonio P. Escoda y comenzó a apartar el 35 % que le correspondía por el arrendamiento. Cuando José se lamentó por que le sacaba el mejor cereal, Escoda extrajo del bolsillo el contrato y le enseñó el art. 2°. "EL SEÑOR JOSE SERENO PAGARA EL 35%, SECO, SANO Y LIMPIO DE LO MEJOR QUE COSECHE". José tragó saliva amarga, muy amarga y guardó silencio... ¡Tan pronto como encontrara tierra en otra parte!

36. Una vez elegido lo mejor de la parte trillada, Escoda se acercó a José y le dijo

- ¿Cuándo venís a la estancia pa' poner precio al trigo?

- Es que, todavía no pienso vender, Don Antonio; y además no sé si se lo venderé a Ud.

37. - "¿Que no me lo vendés a mí? y sacando nuevamente el contrato del bolsillo, le enseñó el art. 5°. - "El señor José Sereno está OBLIGADO a vender los pro-

ductos que coseche en su chacra al señor Antonio P. Escoda".

38. José protestó enérgicamente; la discusión subió de tono y el feroz intermediario empuñó su enorme revólver con intención... pero un peón de José, aplicándole con la horquilla un golpe en el brazo, le hizo rodar el arma por el suelo y, al pretender alzarla el canalla, el peón dióle un empujón y lo echó por tierra. Y, como se acercara la peonada en actitud amenazadora, el miserable salió huyendo, mientras un negrito, destornillándose de risa, recogió el casco del "valiente" y se lo encasquetó al cocinero en medio de las bur-las y risas generales.

39. La noticia del incidente cundió veloz por la colonia y en todas parte se comentaba. Todos opinaban que José sería desalojado, y el "carnero" Agapito Mandolini aprovechó la oportunidad para correr de inmediato a la Estancia, con dos yuntas de gallina a solicitar del intermediario la chacra de José, ofreciendo el 5 % más de arrendamiento.

40. Antonio P. Escoda recibió despectivamente al carnero Agapito y le dijo que le alquilaría la chacra, pero por 10 \$ más la cuadra. Agapito ofreció cinco pesos cosa que exasperó al intermediario quien dió tal puñetazo sobre la mesa que espantó al pobre carnero, haciéndole caer de la mano las gallinas. Luego de un brazo le hizo firmar un monstruoso contrato

41. Entre tanto José que había vendido su trigo a los rameros generales "Barriales, Pantanos & Cía" se lo entregaba carrada

por carrada: y aquello hacía acordar el verso de Dante "lasciate ogni speranza voi che entrate".

42. Al fin de una docena de "mañanas" José se encontró con la ramería cerrada. ¡Qué tendrá el Sr. Barriales, que no se levanta? - se preguntó José. Y entre tanto iban llegando colonos y más colonos a cobrar...

43. Los rameros generales "Barriales y Pantanos y Cía." han quebrado -"dijo el farmacéutico al pasar con la misma naturalidad que si hubiera dicho "tomen media onza de sal inglesa"- y agregó: "¡Pobres diablos! ¡Cuándo dejarán de ser zonzos?".

44. La noticia de la quiebra cayó en aquel grupo de colonos como laucha en avispero. Todos gritaban y dirigían interjecciones contra los rameros. José subió sobre el escalón de la puerta y dijo ¡compañeros! ¡Esto colma la medida! nos roban cuando vendemos, nos roban cuando compramos, nos roban cuando producimos, nos roban hasta cuando entierran ..."

45. ¡Compañeros con gritos, con maldiciones, nada conseguiremos: efectuemos una gran huelga contra los latifundistas e intermediarios de la tierra! ¡Organicemos cooperativas contra los rameros generales! Únicamente así terminará la infame explotación de que somos objeto.

46. Y mientras el síndico liquidador liquidaba "Barriales y Pantanos" José fue a la

estancia a renovar su contrato de arrendamiento de su chacra. Pero el intermediario Escoda no quiso entender razones: "yo no quiero perturbadores del orden en mi campo"! -exclamó furioso y agregó con sorna -"vaya a pedirle tierra a la Federación", y esgrimiendo un revólver, le intimó a José a que saliera inmediatamente.

47. José miró a Escoda con la sonrisa en los labios y le dijo: "guarde ese revólver para asustar carneros. Yo entre tanto iré a pedirle tierra a la Federación... y le aseguro que tarde o temprano me la han de dar..."

48. José recibió con calma la orden de desalojo; pero su gran corazón sintió brotar por vez primera el germen del odio, maldijo el momento en que se le había ocurrido hacer venir a su familia a trabajar para semejante canalla y se juró a sí mismo luchar sin descanso, para conseguir extirpar de las hermosas pampas argentinas la mala gramilla de intermediarios y rameros.

49. En la condición de José estaba toda la colonia, razón por la cual juzgó necesario ir a la Federación y le dijo al Presidente de la misma que aquello ya no podía seguir, pues las intimaciones de desalojo, los atropellos, las quiebras hacían la vida intolerable.

50. Mientras José recurre a la Federación para consultar la situación, los compañeros son desalojados, sin consideración, de las chacras por las autoridades.

51. "La cosa es difícil" decía José al Presidente de la Federación. No tanto por la prepotencia de los terratenientes, sino por la cobardía, por la pusilanimidad de nuestros compañeros..."

52. "No importa. Vuelva a la colonia. Mañana irá allá un delegado para llevarles una palabra de aliento de nuestra Federación. ¡Agrupaos los pocos valientes, templad vuestros corazones; y por el pan de vuestros hijos, a luchar contra la canalla!"

53. Los hombres de la central no se daban descanso. El Presidente de la Federación Esteban Piacenza, llevaba la palabra de aliento a las reuniones..."Compañeros, -deciales a los hombres- no se trata de cometer un delito, se trata de la defensa de nuestros sagrados derechos ¡Que no haya un cobarde, un traidor, entre nosotros!

54. Y, dirigiéndose a las compañeras, decía: "Mujeres heroicas de la chacra, destinadas a criar multitud de hijos, sin poderlos educar después, condenadas a vivir en inmundas covachas donde el aseo es imposible, compañeras heroicas que todo lo dáis y no recibís más que desprecios, cuando no golpes, erguíos en este momento, decidles a vuestros maridos que el lugar de los hombres fuertes y generosos, es allí donde se lucha por el pan y la dignidad ..."

55. Guillermo Castellani, dirigía, en otras colonias la palabra a los que ya no se avenían a sufrir callados las tropelías de cien parásitos intermediarios que sangran a los trabajadores de la tierra...

56. Los intermediarios hacían presión sobre los hombres de gobierno, quienes dieron la orden a la policía de "hacer respetar la libertad de trabajo".

57. En la chacra de Agapito Mandolini se araba. Pero una mañana vieron llegar una larga caravana de sulkys y el susto que se acarrearón fue de esos que necesitan agua y jabón ...

58. "Bueno -le dijo José al comisario- Ya que Ud. se empeña en no dejarnos proseguir, vamos a comer un bocado y luego volveremos".

59. Los chorizos, el queso y el pan hecho en casa, les hacía agüita la boca a los representantes, tras breve resistencia aceptaron un bocado y un trago.

60. Comieron en la mayor armonía, y el comisario era un buen hombre, lamentaba tener que cumplir las órdenes superiores contra aquellos colonos, a quienes, al fin y al cabo, les asistía más de una razón para hacer lo que hacían...

61. El jovial vigilante opinaba así también y lo demostró empujando el codo más de lo que la válvula ... podía resistir y hubo que cargarlo en un sulky y fletarlo a la catrera...

62. El buen comisario en cambio conservó toda su serenidad y trepando al sulky de José dijo con coraje -"yo te acompaña-

ré, no permitiré desmanes pero lo autorizaré a visitar a los carneros para que les echen en cara su cobardía..."

63. Cuando el comisario y los huelguistas se aproximaron a la chacra del carnero Agapito, este estaba entrojando maíz. Despavorido huyó hacia la casa, se metió debajo de la cama y se hubiera quedado allí hasta ahora de no haberlo obligado a salir el comisario".

64. Pálido como la muerte, temblando como chiquillo y acercándose al comisario balbuceó:

- "Perdón señor comisario, si hubiera sabido que Ud. también hacía la huelga, le aseguro ..."

- "Yo no hago huelga, sabés desgraciado!... Yo acompaño a estos hombres por que son hombres y para impedir que te rompan el alma" - le dijo el comisario con indignación.

Fue tan grande el susto de Agapito que, después de un mes de terminada la huelga aún no se atrevía a trabajar.

65. Terminada la huelga los dirigentes de la Federación notaron que hacía falta una ley contractual agraria, para evitar su repetición y el Presidente de la Federación propuso al Consejo Central una manifestación de agricultores a Buenos Aires para pedir al Senado la sanción del proyecto ya aprobado por la cámara de Diputados el 26 de agosto, dirigiéronse a la metrópoli.

66. Los chacareros salen de la estación en busca de los tranvías que han de conducirlos al centro de la ciudad.

67. El MITIN, organizando las columnas alrededor del monumento a Cristóbal Colón.

68. "COLÓN DESCUBRIÓ ESTAS TIERRAS, NOSOTROS LUCHAREMOS HASTA QUE SEAN NUESTRAS" (Párrafo del discurso que pronunciara Piacenza, en el Teatro Victoria, la noche anterior).

69. La columna en marcha hacia el Senado, a despertar a los senadores a la realidad de las cosas y a la Nación a sus deberes.

70. En la Avenida de Mayo, 1500 agricultores venidos de todos los puntos de la República, de Santa Fe, Córdoba, Buenos Aires, La Pampa, Río Negro, el Chaco, etc. y ejerciendo la representación virtual de 75.000 trabajadores de la tierra, afirman en las calles de la metrópoli su derecho indiscutible a una vida mejor.

71. La comisión encabezada por el presidente de la Federación Agraria entrando al Senado.

72. Los agricultores y ciudadanos de la capital esperando el resultado de las gestiones

73. En la secretaría.

74. En la sección Seguros.

75. En la redacción de LA TIERRA

76. En los talleres gráficos de LA TIERRA imprimiéndose el valiente luchador que fustiga a los parásitos y alienta a los explotados.

77. La rotativa de la imprenta de LA TIERRA imprimiendo 15.000 ejemplares por hora.

78. Los empleados saliendo de las Oficinas de la Federación Agraria Argentina, después de ruda jornada de trabajo.

79. Festejando el décimo aniversario de la Federación Agraria Argentina reunieron en la chacra de José gran número de familias, entregándose los jóvenes a la danza.

80. Y los viejos alrededor de una mesa bebían una copa de barbera, comentando las peripecias del decenio de lucha.

81. Emocionado José por aquella fiesta donde todo era alegría y abundancia levantó su copa y dijo :

82. "La lucha fue larga y penosa. Los desalojos, los embargos, las quiebras fueron para nosotros golpes tremendos ... pero ¿qué importa todo aquello comparado con la alegría que hoy experimentamos?. Todas las grandes obras han requerido sacrificios y la nuestra requirió los propios; olvidemos las peripecias del pasado; gozemos de las delicias del presente; y miremos cara a cara el porvenir seguro de que nuestro ejemplo, será seguido por esos jóvenes quienes han de continuar la obra que nosotros hemos empezado!

83. La noche puso fin a aquella jornada de fraternidad y amor, y al día siguiente "3 de junio", el sol sorprendió a los compañeros estrechándose las manos en señal de unión y a la insignia social de los colonos tremolando al lado de aquella de la Nación.

Notas

1. Sobre los conflictos rurales se pueden consultar Carl Solberg: "Descontento rural y política agraria en la Argentina, 1912 - 1930", en Marcos Gimenez Zapiola, (compilador): *El régimen oligárquico. Materiales para el estudio de la realidad argentina (hasta 1930)*, Amorrortu, Buenos Aires, 1975, Waldo Ansaldo (Compilador): *Conflictos obrero-rurales pampeanos (1900-1937)*, 3 vol. CEAL, Historia Política Argentina Nos. 402-403 y 404, Buenos Aires, 1993, Fernando E. Araoz - Nidia R. Areces - Waldo Ansaldo: *Los trabajadores de La Pampa*, CEAL, Cuadernos de Historia Popular Argentina, 1982/86, y Aníbal Arcondo: "El conflicto agrario de 1912. Ensayo de interpretación, en *Desarrollo Económico*, vol. 20, N° 79, octubre-diciembre de 1980.

2. Paula Didier y Fernando de la Peña, de la Revista *Film*, me facilitaron una copia del documental. Lo hemos utilizado en los cursos de Historia Argentina II de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento.

3. Entre la producción Argentina destinada a reflexionar sobre las fuentes visuales y la historia véase Silvia O. Romano y M. Cristina Boixadós: *Archivos y fuentes visuales en la investigación histórica*, Documentos de Trabajo ClFF y Area Historia, Universidad Nacional de Córdoba, Mayo 1998, y "Los historiadores y la recuperación de fuentes no tradicionales: el archivo filmico del Canal 10 de Córdoba (Noticias de las décadas del '60 y del '70)", en *Entrepassados*, N° 9, 1995.

4. Marc Ferro: *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel, España, 1995, cap. 2: "El film, un contraanálisis de la sociedad?", págs. 34 y 35.

5. La traducción es mía, en el original dice: "Modern historians ought to be aware that the analysis of visual images requires a manner of "reading" quite different from that developed for the study of written documents. They should also recognize that the representation of historical events, agents, and processes in visual images presupposes the mastery of a lexicon, grammar and syntax - in other words, a language and a discursive verbal discourse alone", en *Historiography and Historiophoty*, *The American Historical Review*, Vol 13, N° 5, december 1988, pág. 1193.

6. Ricardo Piglia: "Narrar en el cine", en *Crítica y Ficción*, Cuadernos de la Universidad del Litoral, Serie Ensayo, N° 8, 1986, pág. 28. También Claudio Zeiger: "Cine y literatura. Para que sirve ser fiel", en Sergio Wölf (Compila-

dor): *Cine Argentino. La Otra Historia*, Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

7. Se puede consultar "Memories of Germany", *New German Critique*, N° 71, Spring-Summer, 1997.

8. No quisiera dejar de mencionar *El último malón* de Alcides Greca una ejemplar película para analizar la relación blanco-indígena y el lugar de la población nativa en los relatos nacionales así como la ambigüedad de reacciones que la presencia indígena provocaba en ciertos ambientes intelectuales. O, más recientemente, la importancia de los trabajos de Leonardo Favio o Pino Solanas con sus películas *Gatica*, *La Hora de los Hornos* o *El Viaje* en una narrativa nacional asociada al peronismo.

9. Para un análisis de esta etapa puede consultarse Jorge Miguel Couselo: "El período mudo, 1897-1931", en Jorge Miguel Couselo et al.: *Historia del Cine Argentino*, Ceal, Buenos Aires, 1984.

10. En 1923 existían en Argentina 800 salas de exhibición de las cuales 500 estaban localizadas en la Capital Federal. El 90% del material exhibido procedía de Hollywood. Entre 1915-1920 se realizaban 30 películas anuales; en la década del veinte cambió el ritmo a 15.

11. Tomo la información de Carlos Ferraro: *El uso del tiempo libre a través de la prensa anarquista y socialista en Buenos Aires*, Tesis de licenciatura, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 1995.

12. "El biógrafo embrutece, oscurece la conciencia y bestializa. Preferimos el teatro nacional, los discursos de la Liga Patriótica o el editorial de La Prensa, preferimos los versos de Rubén Darío, todo antes que el biógrafo. Entramos con la inteligencia fresca y salimos llenos de humedad y fermentado hidrógeno sulfurado. El biógrafo es un instrumento del poder, arma lacayuna de la burguesía bárbara[...] el biógrafo tiene por misión hermanar al capital con el trabajo." *La Protesta*, 15 de noviembre de 1918, citado en Carlos Ferraro: *op. cit.* pág. 48.

13. El Partido Socialista exhibía en los años veinte películas cortas cuyos títulos son claros respecto a los objetivos que tenían: *Progreso*, *Miseria*, *Acción cultural del Partido*, *Las enfermedades venéreas*, *Lo que todo joven debe saber sobre la cuestión sexual*, fueron títulos frecuentes. Pueden consultarse *La Vanguardia* 13 de enero de 1924 y 1 de enero de 1926.

14. He visto mencionadas muchas notas sobre exhibiciones filmicas organizadas por las empresas en las páginas de *La Ingeniería* la publicación del Centro de Ingenieros.

15. Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, 1992, pág. 124.

16. Miguel Angel Couselo: *op. cit.*, pág. 12.

17. Miguel Angel Couselo: *op. cit.*, pág. 18.

18. Robert A. Rosenstone: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, Barcelona, 1997.

19. En términos generales la literatura más tradicional denuncia la explotación a la que fueron sometidos los chacareros por los terratenientes. Interpretaciones más recientes han enfatizado también el papel de los intermediarios en la apropiación de parte de los beneficios producidos en el campo. Véase Jorge Sabato: *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*, Grupo Editor latinoamericano, Buenos Aires, 1988 Y Alfredo Pucciarelli: *El capitalismo agrario pampeano 1880-1930*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.

20. Véase por ejemplo Plácido Grela: *La huelga de 1912, Alcorta. Origen y desarrollo del pueblo y de la rebelión agraria de 1912*, Litoral Ediciones, Rosario, 1975, Waldo Ansaldi: *op. cit.* Aníbal Arcondo: *op. cit.*

21. Marc Ferro: "Nueve consideraciones sobre la revolución en el cine", en *op. cit.* p. 212.

22. Tulio Halperín Donghi: *José Hernández y sus mundos*, Sudamericana - Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1985, Cap. VI: "El Río de la Plata" y la formulación de una ideología ruralista en la Argentina".

23. Fueron expulsados entre otros, José Valdéz (agricultor socialista radicado en Alcorta), José Ghilarducci, Francisco Menna y Narcizo Gnoatto (socialistas) y Francisco Capdevila anarquista de origen catalán. Véase Plácido Grela: *op. cit.* y *Alcorta. Origen y desarrollo del pueblo y de la rebelión agraria de 1912*, Litoral Ediciones, Rosario 1975, págs. 120 a 123.

24. Elina Mercedes Tranchini: "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en Honorable Senado de la Nación, Concurso anual de ensayo 1998 Legislador José Hernández, Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines. Buenos Aires, 1999. Véase también el artículo publicado en este número de *Entre pasados*.

25. Adolfo Prieto: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

Los conquistadores del desierto en 1927

Laura Malosetti Costa*

"La tierra debe ser como la mujer... del hombre que la fecunda"

Enrique García Velloso
Los conquistadores del desierto,
1927. 1er. Acto**

Soy el general Francisco Rosquilla Fierro. ¡A mí se me obedece! [...] ¡Mi cuerpo es un arnero!... ¡Sépanlo: un arnero!... Me lo agujerearon a lanzazos y puñaladas... Ocho años pasé en las lides del desierto, sin hora para descansar, sin hora para dormir, sin saber nunca si al amanecer mi cabeza se encontraría sobre mis hombros o en la punta de un chuzo indio... [...] ¡La gringada vino después!... Vino cuando el camino estaba despejado... Nosotros habíamos hecho a la Argentina, amasándola con nuestra sangre. Ocho heridas en una noche, en una sola patriada... ¿Qué saben ustedes?

Folco Testena
(seud. de Comunardo Braccialarghe)
Los conquistadores del desierto,
1927. 2º Acto

Así quiero yo la patria; grande, pero generosa; rica, pero buena; libre, pero justa! Por eso peliamos con el extranjero y con el indio [...]

José González Castillo
Los conquistadores del desierto,
1927, 3er. acto

La década del '20 ha merecido particular atención desde el campo de las letras, de la historia del arte, la arquitectura y en general de la historia cultural de Buenos Aires, identificada como el momento de irrupción de la modernidad, de los primeros gestos vanguardistas y de la constitución de campos literarios y artísticos claramente configurados y diferenciados. En este sentido, debe señalarse como un hito inicial la publicación del libro de Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, en 1988¹. Tales abordajes proporcionan un panorama fascinante y complejo de esos años de efervescencia creativa en el escenario porteño. Se han analizado las relaciones entre las manifestaciones de vanguardia y las instituciones culturales, el lugar de escritores e intelectuales como portavoces de nuevas ideas estéticas y políticas en la prensa periódica, el papel de publicaciones como *Crítica*, *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Plus Ultra*, *Prisma*, las vinculaciones con las vanguardias europeas, en ese proceso².

* Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

** *Los conquistadores del desierto*. Comedia en tres actos escritos respectivamente por Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo. Fue estrenada en el teatro Ate-neo de Buenos Aires el 7 de julio de 1927 por la compañía Rivera-De Rosas.

PUNTO
DE VISTA
PUNTO
DE VISTA

Revista de cultura / N° 67 / Agosto 2000

Escriben: Beceyro • Filippelli • Oubiña • Pauls • Aguilar • Teixeira Coelho • Tenti Fanfani • Golbert • Kessler • Svampa • Auyero

Suscripciones: Argentina, tres números \$24 / Exterior, seis números, u\$s 50. Cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Suc. 49, Buenos Aires

El golpe de estado de José Evaristo Urriburu en 1930 parece marcar un corte abrupto en este panorama. En los abordajes de la "década infame" la historia cultural entra en un cono de sombra para dejar lugar a otros enfoques, centrados en el ascenso al poder de ideologías autoritarias y fuertemente nacionalistas. El contraste entre ambas décadas es muy fuerte, no sólo en la Argentina, claro está. El ascenso del fascismo y el nazismo en Europa, la Guerra Civil en España y luego la Segunda Guerra Mundial también señalaron un cambio de rumbo decisivo en las manifestaciones artísticas y culturales europeas³.

La reflexión que propongo aquí parte de la consideración de un caso "raro", de una pieza curiosa que no parece ajustarse bien en este juego de contrastes, planteando un nexo entre ambos momentos. Mi intención es introducir algunas preguntas en una vasta zona de grises en la que sería posible atisbar la presencia y la circulación de ciertas ideas y formas de sentir en Buenos Aires, compartidos al menos por los autores, críticos y espectadores de una particular manifestación cultural.

Se trata de una obra de teatro, una "comedia de actualidad" llamada *Los conquistadores del desierto*, que fue estrenada en los primeros días de julio de 1927 por una de las principales compañías de teatro de Buenos Aires en el Teatro Ateneo. Había sido escrita en colaboración por tres autores diferentes: Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo. Estuvo más de un mes en cartel, y los diarios dieron cuenta de un considerable éxito de crítica y público. La obra ponía en escena una copia a tamaño natural del enorme cuadro al óleo (355 x 710 cm) del mismo nombre, pintado por Juan Manuel Blanes en 1896. Pero no sólo llevaba a la escena el cuadro sino que desarrollaba su argumento a partir de aquél, reac-

tualizando el tema de la llamada "campana del desierto" del general Julio A. Roca en 1879, en relación con las dificultades que encontraban los nuevos inmigrantes europeos para adquirir tierras y sacar provecho de ellas.

En esa comedia encontré un conjunto de ideas que no se ajustaban al panorama cultural de los años veinte que yo tenía en mente. Encontré, por ejemplo, persistencias de "viejas" mentalidades en autores en los que no esperaba encontrarlas, e ideas de rigurosa actualidad que se orientaban, sin embargo, en un sentido diferente del que hubiera imaginado en un autor anarquista como González Castillo.

Mi primera impresión, luego de leer esta pieza teatral, fue que podría pensarse en ella como la punta de un iceberg. La pregunta que surgía de su lectura podría formularse así: ¿qué imágenes del ejército circulaban en Buenos Aires pocos años antes del golpe de 1930? Este texto no pretende proponer una respuesta a tal pregunta, sino más bien instalarla como problema en el panorama de las reflexiones que sobre la década del '20 se vienen planteando. En este sentido, Carlo Ginzburg ha argumentado acerca de la utilidad del estudio de casos particulares, que no entran en la idea general que tenemos acerca de un determinado período de la historia, planteando cruces insospechados y abriendo caminos a la reflexión mediante la observación muy cercana de cuestiones problemáticas. Sin duda, las relaciones entre texto y contexto, entre el caso particular y la serie, no son en absoluto directas ni simples. Como afirma Ginzburg (citando a Sigfried Krauer): "la realidad es fundamentalmente discontinua y heterogénea. Por lo tanto, ninguna conclusión obtenida a propósito de un ámbito delimitado puede ser automáticamente transferida a un ámbito más general"⁴. Pero

me pregunto si no será posible, prestando atención a variables insospechadas que puede proporcionar el análisis de un caso como éste, armar otras series, menos evidentes.

Podrá parecer éste un recorte demasiado pequeño de entre la multitud de obras que se escribieron y estrenaron en los teatros porteños en un período particularmente rico y fecundo de la escena nacional (pensemos solamente que García Velloso escribió más de ciento treinta obras a lo largo de su vida). Sin embargo mi propósito —conviene insistir sobre esto— no es abordar un panorama general del género teatral en el período sino más bien señalar la presencia de una "mancha temática"⁵, detectar ciertas tendencias —subterráneas o no tanto— marginales al menos al *corpus* identificado como representativo del campo intelectual en la década 1920-1930.

Creo además, que la recepción que tuvo en el momento de su estreno justifica la atención prestada a esta obra que, como tantas otras, cayó luego en el olvido. No se sostuvo por sus valores literarios pero despertó entusiasmo en ese momento por el tema abordado y por la unánimemente elogiada interpretación de Enrique de Rosas en el papel del viejo general.

Sin embargo *Los conquistadores del desierto* fue reimpressa en dos ocasiones luego de su primera publicación por *Bambalinas* en abril de 1928⁶. En marzo de 1944 volvió a ponerse en escena para la inauguración de la temporada del Teatro Nacional de la Comedia, un mes después de que el general Pedro P. Ramírez delegara su presidencia *de facto* en el general Edelmiro Farrell. Entonces Enrique de Rosas fue el director de la pieza. Ese mismo año la publicó el Instituto Nacional de Estudios de Teatro con un estudio preliminar y selección de críticas de su director, José Antonio Saldías. La segunda reimpresión tuvo lugar

en 1979, durante la última dictadura militar, en el marco de las celebraciones del centenario de la campaña de Julio A. Roca⁷. Las fechas no parecen casuales.

Quiero señalar que, si bien las manifestaciones de aquellos artistas e intelectuales enrolados en la modernidad de los veinte que se han ubicado en el centro de las reflexiones siguen siendo interesantes y atractivas por su valor artístico desde la perspectiva de este final del siglo XX (basta pensar en Roberto Arlt, Emilio Pettorutti o Xul Solar, por poner sólo algunos ejemplos), no es éste el caso de *Los conquistadores del desierto*. En este sentido, digamos que el enfoque que propongo de esta pieza teatral implica, en cierto modo, un cierto filisteísmo respecto de la "religión del arte"⁸, pues no pretendo sostener ninguna valoración de las cualidades de la obra sino poner de relieve su carácter de artefacto o dispositivo cultural que resultó eficaz en cierto momento de la historia cultural de Buenos Aires. ¿Cuál es la idea? Identificar y distinguir, a partir del análisis de esa comedia (del texto y de la propuesta escénica), así como de las condiciones de su recepción, un punto de encuentro e interacción de ciertas ideas e intencionalidades (las de los autores, la crítica, el público), produciendo sentidos, operando en el entramado de ideas y sentimientos de su tiempo.

La obra

Los conquistadores del desierto fue presentada como una "comedia de actualidad" en tres actos. Fue estrenada el 7 de julio de 1927 en el Teatro Ateneo de Buenos Aires por la compañía Rivera-De Rosas. En los primeros días de agosto seguía en cartel.

El cuadro titulado "Ocupación militar del Río Negro por la expedición al mando del General Julio A. Roca"



Juan Manuel Blanes. Oupación militar del Río Negro
(La Revista del Río Negro / La Conquista del Desierto), 1896.
Oleo sobre tela, 355 x 710 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina

(también conocido como "Los conquistadores del desierto", "La conquista del desierto", o "La revista del Río Negro") que pintara Juan Manuel Blanes entre 1892 y 1896 por encargo de Carlos Pellegrini⁹, parece haber sido el punto de partida para el desarrollo de la obra. Así lo indican los dos volantes que circularon promocionándola, unos días antes del estreno, con una reproducción del cuadro al dorso:

COMO SE REALIZÓ LA OBRA

Los autores de la obra "DIOS", García Velloso, Folco Testena y González Castillo, después del éxito de aquella pieza, se resolvieron a escribir otra, de distinto carácter, siguiendo el mismo procedimiento de colaboración individual. Al efecto, e impresionados por el cuadro de Blanes "Los Conquistadores del Desierto", tomaron el título escribiendo García Velloso el primer acto, sin adoptar asunto alguno previo. Enviados los originales a Folco Testena, que se hallaba en Italia, el escritor italiano realizó el se-

gundo acto, remitiéndolo a su vez a González Castillo para que escribiera el tercero y finalizar la obra.

La obra fue terminada; y no obstante la original manera de hacerla, la carencia de un asunto medular previo y los inconvenientes que cada autor debía vencer para completar el pensamiento de sus colaboradores y dar unidad de acción al tema, ha resultado una comedia interesantísima, de rara textura orgánica, de acabado color local, de palpitante actualidad argentina y de fuerte sabor humano e ideológico, y en la que se refleja, con la verdadera fisonomía étnica de nuestro pueblo, uno de los problemas más interesantes de nuestra vida política y social¹⁰.

Si hemos de creerle a este panfleto, la única base en común para la construcción del argumento fue el cuadro de Blanes. El texto dice que no hubo ningún "asunto medular previo", pero podemos pensar que en realidad ese asunto ya estaba planteado en términos visuales en el cuadro.

El encargo de la gran tela al maestro Blanes, por entonces el artista consagrado en el Río de la Plata como el gran pintor de asuntos históricos y patrióticos, como creador de símbolos nacionales, tuvo un claro carácter celebratorio hacia la figura del general Roca. Pero más allá de ese objetivo evidente, el cuadro hacía visible un "orden" en la pampa. Un orden estructurado en torno a la figura central del general-estadista, donde aparecen, como en un "cuadro de honor" los protagonistas de aquella campaña: los héroes, las víctimas, la ciencia, la religión, y hasta la barbarie sometida. Atesorada en el Museo Histórico Nacional y reproducida, fotografiada, copiada, hasta el cansancio, casi desde el momento mismo de su primera exhibición pública¹¹, esta imagen contribuyó no poco, sin duda, a ensalzar la imagen de ese ejército que se presentaba como victorioso y de los personajes principales de aquella campaña militar que fue valorada como el avance de la civilización sobre el desierto, incorporando al estado argentino 20.000 leguas de campo para su explotación económica.

El cuadro preside todo el primer acto, y en cierto modo, es protagonista del mismo. Además de su insoslayable presencia en una copia "de tamaño natural", los actores dialogan con la tela, se refieren a ella, la miran y se miran. El cuadro de Blanes parece cumplir una doble función: pone a Roca en escena, junto a su viejo oficial, y a su vez aparece como la prueba tangible, la "demonstración" cabal de los derechos al prestigio y a la gloria (y también a la tierra y al poder) de quienes estaban retratados allí. Hipólito Carambat, crítico de La Razón, escribía al día siguiente del estreno: "la reproducción del cuadro de Blanes, que está en el Museo, y que aparece en su tamaño natural pendiendo



Detalle del aviso publicado en "La Prensa",
julio de 1927

en el muro del fondo del despacho, significa un acierto porque, de entrada, pone en ánimo del espectador al diapason de los sentimientos de los personajes del acto¹².

El argumento de esta pieza, en un primer nivel de lectura, gira en torno a la cuestión de los derechos sobre las tierras conquistadas en el desierto y al problema que se planteaba entre el modelo tradicional de explotación latifundista y la inmigración de agricultores, la "pampa gringa". La acción se ubica exactamente en 1925, "cuarenta y seis años" después de terminada la campaña de 1879. Abordaba un problema económico y social de rigurosa actualidad que ya venía siendo planteado en el teatro, aunque en general

con una resolución del conflicto radicalmente diferente, a menudo violenta: los nuevos colonos explotados se sublevan contra la injusticia y el despotismo del dueño de las tierras en *El huaso* de Weisbach (1912), o *El patrón del agua* de José González Caravallo (1919). Por otra parte, como señala Carlos Gamerro, hubo una temprana apropiación de la temática gauchesca por parte de escritores anarquistas desde fines del siglo pasado y hasta 1910, y en autores de dramas rurales como Ghirardo (*Alma Gaucha*) o González Pacheco (*La Inundación, Las Víboras*)¹³.

En otro nivel de lectura, la obra que nos ocupa aparece como un discurso legitimador, una "actualización" del autoritarismo del orden conservador, encarnado en la figura de un viejo general de la campaña de 1879. El general Rosquilla Fierro, veterano del ejército de Roca, es ya un anciano de 82 años. Aparece en la obra reverenciado por todos como "reliquia de nuestra patria". Su caracterización como hombre de noble estirpe, miembro de la alta sociedad criolla, valiente, probo, pundonoroso, generoso, es tan exagerada que raya en lo caricaturesco. Todos lo adulan y le rinden homenajes constantemente. Su figura es indiscutida, su autoridad absoluta. El dicta la ley, por encima de cualquier disposición o consideración de la justicia "ordinaria". Su dictamen es inapelable. A nadie se le ocurre impugnarlo porque de él emana una "autoridad natural". Pero la característica más destacada de este personaje es la generosidad desinteresada que muestra hacia las tierras que le fueron entregadas como paga o recompensa por su actuación en la campaña del desierto. Esta es, en definitiva, la clave del argumento. El será quien solucione, salomónicamente, en la pluma de González Castillo, los conflictos desatados por las sucesivas oleadas inmigratorias en la pampa.

Pero veamos separadamente cada uno de los tres actos, para identificar el aporte de cada autor.

En el primer acto, García Velloso propone una escenografía de marcado tono militar, aunque en la residencia particular del general:

Salón recibimiento de la casa prócer del general Rosquilla Fierro. Predominarán en el adorno de las paredes, los cuadros de asuntos guerreros, señalándose una reproducción de la famosa tela de Blanes: "Los Conquistadores del Desierto". En los rincones de la derecha, diversidad de armas de fuego, formadas en pabellón, viéndose entre ellas desde el arcaico fusil de chispa, hasta el rémington, y desde el máuser hasta el winchester. En las panoplias de la pared derecha, colección de pistolas, trabucos, puñales, dagas, etc. En los rincones de la izquierda, diversidad de lanzas indias, lanzas gauchas. [...] Mesa escritorio con arreos de escribir que representan también temas bélicos, un aprieta papel que es una bala; un tintero que es un cañón; un cortapapel que es una espada minúscula, etc.[...].

En fin, podía verse todo un arsenal desplegado en un ambiente lujoso, con "muebles antiguos pero muy bien cuidados", cortinados pesados, arañas de caireles y "todo adorno que evoque una casa porteña de rancio origen".

Si bien García Velloso especificaba en sus indicaciones que el cuadro que se pondría en escena era una copia del original del Museo, la imagen funcionó como si fuera el original. Ya vimos que observaba el crítico de *La Razón* que "aparece" en escena el cuadro del Museo. El cuadro "es" el del Museo, trasladado al salón del general veterano de aquella guerra. Funciona perceptivamente como tal. Al igual que en el caso de las tierras disputadas, el general aparece con el derecho de

apropiarse de una imagen que ya es pública, y exhibirla y mirarla en su casa cuando le plazca. Esta confusión entre la nación, el espacio (real o simbólico) público y las prerrogativas del general, y por extensión, del ejército, estará presente en toda la obra.

Como para aumentar el efecto solemne de la figura de Rosquilla Fierro, este primer acto se desarrolla en un aniversario de la batalla de Tuyutí, de la cual también era veterano el general, cosa que daba lugar a todo un despliegue pomposo de uniformes de gala, dianas, discursos patrióticos y homenajes a granel, y un final de acto con los sones de una marcha militar.

El asunto es presentado por García Velloso en una conversación que sostiene Rosquilla Fierro con un joven abogado, hijo de inmigrantes, quien, por otra parte, estaba enamorado de su "orgullosa" nieta. El general, en el curso de la campaña del desierto, había recibido en diversas ocasiones algunas (muchas) leguas de campo "desolado, estéril", que en aquel momento, vendió al "gringo" Sardetti. Este italiano (cuyo nombre aparece como una evocación del pulpero del folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez) acompañaba a la expedición haciendo buenos negocios al proveer a los soldados de yerba, tabaco, etc. a cambio del dinero que se les pagaba de vez en cuando o bien de tierras, que a menudo le cedían a cambio de esos "vicios". Sardetti se había enriquecido mucho gracias a esos negocios. El viejo general nunca se había preocupado por aquellas tierras. Es interesante destacar que García Velloso indica expresamente que Rosquilla Fierro posee muchas más tierras, en el Azul y en Tapalqué, además de las tierras en disputa, elemento importante que no vuelve a ser mencionado por los otros autores. El problema se plantea cuando llega el ferrocarril a aquellos parajes, ante la exigencia de legalizar los títulos de propie-

dad de las tierras por donde se iban a tender vías férreas. Muchos años atrás Sardetti había permitido a unos "intrusos" extranjeros asentarse en esos campos para cultivarlos, cuando "no valían nada". Ahora, los colonos, que la habían valorizado gracias a su trabajo, invocaban sus derechos sobre ellas y pretendían quitárselas. El italiano había decidido recurrir al general para pedirle "humildemente" que legalizara el compromiso contraído informalmente con él durante la guerra, de manera de poder recuperar esa propiedad y echar a los colonos. En la actitud de Sardetti queda de manifiesto que él reconoce con vergüenza que el reclamo que viene a hacer es injusto y reconoce que el general tiene derecho a reclamarle las tierras. Este le responde que él ha empeñado su palabra y jamás faltará a ella. Va a respetar absolutamente el irregular acuerdo y legalizar la situación.

Sardetti, un "gringo" especulador y usurero que seguía al ejército sólo por interés de lucro, queda, sin embargo, incluido por García Velloso en el aura gloriosa del militar. Tiene varias cosas a su favor: una de ellas es estar inmortalizado en el óleo de Blanes. En el final del primer acto, ambos viejos se paran ante el cuadro evocando las glorias pasadas y reconocen en él sus tratos, en un final grandilocuente:

Sardetti.— Como no acordarme (*Mirando el cuadro de Blanes*). ¡Ahí está la "Conquista del Desierto!"

General.— Y es cierto...aquí está... Mejor dicho: aquí estamos, porque en este cuadro está todo el espíritu de la expedición... Los que volvieron triunfantes y llegaron a las más altas posiciones... y los que cayeron, anónimos en la soledad de la Pampa... (*Toma una silla, con grandes dificultades se sube a ella, para señalar los personajes retratados en el cuadro*). Aquí está Roca...el

El desenlace final, que estaría a cargo de González Castillo, queda sin embargo planteado poco después por Testena en un breve diálogo entre Rosquella Fierro, Sardetti, los colonos, el comisario y el abogado:

General.— ¿No te parece, Sardetti, que el indio está en su casa?... ¿Y que los colonos también tienen un poco de razón?...

Sardetti.— ¡No quiero hacer mal a nadie!... ¡Tengo tantos hijos!... ¡Y he trabajado tanto!... Luego, cuando uno compra...

Piamontés.— ¿Y cuando uno trabaja?... ¡Mond salopp!...

Vasco.— ¡Arrayúa!... Que todas son palabras... ¡Ni a pedazos me dejo arrojar de mis tierras!...

Comisario.— ¡Un poco más de respeto... hombre... más respeto!

General.— Nada, nada... Déjeme pensar... A esta madeja le encontraremos los cabos... Volveremos a vernos... Déjeme pensarlo... ¡Usted, doctorcito, a pesar de sus leyes, no va a solucionar nada!... ¿Quién habrá inventado a los abogados?...

Graciani.— Los hombres, general; los hombres por falta de tino, de cordura... Si nos atenemos al derecho, todas estas tierras son de usted, mi general...¹⁸.

El planteo de Testena aparece claro, y podría plantearse así: el orden institucional no sirve, sus leyes son caducas, inoperantes. Conviene confiar en un hombre fuerte y justo, cuya autoridad absoluta esté fuera de discusión. Nadie se atreve a disputarla a Rosquella Fierro, respaldado por su pasado glorioso.

Como observó el crítico de *La Vanguardia*, a González Castillo le tocó "la labor más ardua". Debía recoger todos los cabos y atar los nudos. No tenía mucho margen de maniobra para resolver el conflicto de la tierra, pues

Testena ya había avanzado mucho en ese sentido. Quedaba, sí, como nudo problemático, la cuestión de los prejuicios y diferencias de clase, planteada en los diversos romances imposibles que se venían perfilando desde el primer acto (el abogado Graciani con la nieta del general, el indio Ismael con la nieta de Sardetti)

A estos efectos, introduce González Castillo en el tercer acto una gran revelación, uno de aquellos "reencuentros milagrosos" tan frecuentes en los relatos de fronteras y de cautivas, que termina emparentando a Rosquella Fierro con Sardetti: la esposa de este último resulta ser nada menos que aquella hermana perdida, a quien el gringo, un tiempo después, también había salvado de los indios. Este encuentro "milagroso" que revela a Sardetti como activo redentor de cautivas, viene a zanjar las diferencias de clase y de nacionalidad, al elevar al gringo a la altura del héroe de la conquista del desierto, y revelando a la orgullosa nieta del general que su "estirpe" está emparentada con los gringos que desprecia. En el múltiple final feliz que pergeña González Castillo, se cumple el designio del "crisol de razas", el "origen de la familia argentina", un aspecto muy celebrado por varios críticos.

Vemos entonces, una vez más, la apelación a la figura arquetípica de la cautiva redimida, esta vez justificando o legitimando no sólo los derechos de propiedad sobre las tierras conquistadas sino también como prenda de unión entre criollos e indios y criollos e inmigrantes¹⁹.

En cuanto al problema de las tierras, González Castillo adhiere plenamente a la tesis del poder absoluto del general: en más de una oportunidad éste exclama: "Aquí el único que resuelve soy yo", o: "lo arreglaré con ley o sin ley, derecho o torcido, pero lo

arreglaré... ¡Conque, andando!" (pág. 110). Finalmente, éste toma una decisión salomónica: Sardetti era un valiente, había expuesto su vida con el glorioso ejército en los años difíciles, y además el general había empeñado con él su palabra de militar, por lo tanto los campos le pertenecían con todo derecho. Pero también se debía atender a los justos reclamos de los colonos, que habían fecundado la tierra con su trabajo. A partir de estas consideraciones Rosquella Fierro reconoce a Sardetti su derecho siempre que éste a su vez reconozca el derecho de los colonos sobre la pequeña porción que ocupan. Antes de terminar la pieza, González Castillo introduce la figura de unos linyeras (también extranjeros) que son llevados presos por "andar robando" por los campos. El general les da la palabra, los escucha, en un gesto que lo presenta aún más magnánimo. Ellos cuentan su desgracia: han venido de Europa a trabajar la tierra, pero se les niega. El autor pone en boca de un linyera un alegato contra el latifundio y las pésimas condiciones de vida del trabajador rural:

Linyera.— "Hay mucha tierra... pero es de unos pocos... ¡de unos cuantos...! Y el que no tiene familia o con qué comprar la tierra, no es más que un paria... que debe trabajar día y noche para comer... y vagar siempre, de una cosecha a la otra... de un campo al otro... sin techo... sin amparo, sin ley... porque (con recelo y humildad) perdone usted, nadie es bueno con el trabajador del campo... ni el patrón, ni el pulpero, ni el comisario...! ¿Y qué vamos a hacer? Nos acostumbramos a eso... y, vivir por vivir, seguimos viviendo...!! (Calla. Hay un largo silencio).

General.— ¡Este hombre habla como un libro...! Así es... así es... pero habrá que ponerle remedio a todo

esto... ¡Canejo, no ser gobierno...!! Déjelos ir, comisario... Yo se lo pido... Y vos, Sardetti... Completá tu obra... Dale de comer esta noche... Y que duerman por ahí... Mañana veremos qué podemos hacer.

El final de este párrafo es altamente significativo. Deja abierto un conflicto, sin solución. Esta queda postergada para un hipotético "mañana". Pero queda expresado que ese general "modelo" desearía ser gobierno. Y esa posibilidad es la única que se vislumbra como solución del conflicto. Termina la obra con un altisonante discurso del general, que concluye con el texto del preámbulo de la Constitución:

Así quiero yo la patria; grande; pero generosa; rica, pero buena; libre, pero justa! Por eso peliamos con el extranjero y con el indio, y por eso la hicimos grande y rica, por que alguien nos enseñó a dar la vida por asegurar en la patria: "Los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar su suelo". (Dice las palabras del Preámbulo llorando y con la voz impregnada de emoción, mientras la música y el canto de los colonos se oyen más lejanos. La noche se intensifica y las demás personas del cuadro parecen contagiados de la ternura y el fervor patriótico del general).

La identificación simbólica de la figura del general con los valores positivos de la nación, que comenzara con la imagen visual del cuadro de Blanes, se cierra con esta invocación.

Los autores

La escritura para la escena en colaboración fue una práctica bastante frecuente en Buenos Aires en las primeras

décadas del siglo. Se escribía muchísimo, a menudo por encargo y con poco tiempo. Por otra parte, la tertulia seguía siendo práctica habitual en los '20 y esta forma de sociabilidad entre "hombres de teatro" parece haber contribuido en muchas ocasiones al emprendimiento de proyectos en común. Este parece haber sido el caso del origen de las dos obras que Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo hicieron en común: *¡Dios!* (1924) y *Los conquistadores del desierto* (1927)²⁰.

Sin embargo, el trabajo colectivo en estas dos obras tuvo características peculiares, señaladas expresamente por los autores y destacadas por la crítica: la colaboración fue independiente. Es decir: cada uno de ellos escribió un acto y lo pasó al siguiente para que continuara libremente la historia. En ambos casos, el primer acto fue escrito por García Velloso, el segundo por Testena y el final por González Castillo.

¡Dios! es un drama de contenido filosófico-moral, en el cual los tres autores parecen haber elegido esa modalidad "independiente" de escritura en común como manera de respetar las diferencias de cada uno, aunque los tres aparecen moderados. La obra ponía en cuestión nada menos que la existencia de dios: a lo largo de toda la pieza los personajes se lo preguntan, dudan, pero el final quedaba abierto. Si bien no había en la obra ninguna toma de posición demasiado clara o evidente, y presentaba en general un moderado escepticismo, la balanza terminaba inclinándose hacia la creencia en una potencia del más allá que, sin embargo, no dejaba de ser injusta y cruel²¹.

Enrique García Velloso (1880-1938) ostentaba, en 1927, una frondosa trayectoria como hombre de teatro. Tenía cuarenta y siete años y ya había estrenado más de cien obras²². Fue un activo constructor del campo teatral en Buenos Aires desde la producción

de obras, la sociabilidad, la crítica, la labor docente y la actividad gremial. Las semblanzas nos lo muestran como un hombre talentoso pero desconcertante, alegre, sociable e incansable luchador por la creación de una sociedad de autores fuerte y la defensa de los derechos de autor. "No hay duda de que poseía talento, pero lo utilizó muy pocas veces. Es evidente que escribir era para él una tarea sumamente fácil." escribe Luis Ordaz, quien lo ubica entre los "saineteros criollos"²³.

Durante muchos años García Velloso trabajó en la crítica teatral desde las páginas de *La Nación* y de *Caras y Caretas*. Siguiendo las huellas de su padre, el poeta Juan José García Velloso, fue también profesor de literatura en el Colegio Nacional y la Escuela Normal. Fue hombre de *La Nación*. En 1910 escribió una *Historia de la literatura argentina* que culminaba con un capítulo enteramente dedicado a Bartolomé Mitre, a quien presentaba como síntesis de todo lo bueno del pasado y único representante digno del presente²⁴.

García Velloso aparece como todo un profesional del teatro. Leyendo sus propias memorias, lo vemos estrenando una obra tras otra, pulsando el "calor" de la temporada, sopesando qué convenía escribir para cada ocasión, escribiendo obras para especial lucimiento de Pablo Podestá, de la Rico o Parravicini. Lo imaginamos en actividad permanente, con empaques de autor culto, que se dedica en ocasiones al género "serio", al drama de trasfondo filosófico o histórico, pero incurriendo más a menudo en el género "chico" y el sainete siguiendo sus preferencias o las exigencias del momento²⁵. Tuvo fama y éxito no sólo en Buenos Aires sino también en España y otros países de América Latina. Escribió además algunas novelas, entre ellas *Trinidad Guevara*, y fue uno de los primeros autores teatrales, junto con González

Castillo, que colaboraron activamente en las primeras producciones cinematográficas nacionales. En 1914 colaboró en *Amalia*, escribió guiones para *La revolución de mayo* de Max Glücksmann, y adaptó su propia novela *Trinidad Guevara* para la pantalla²⁶.

José González Castillo (1885-1937) había nacido en Rosario. Anarquista, su producción más temprana aparece claramente vinculada a la figura de Florencio Sánchez. Escribió más de ochenta piezas, incurriendo en todos los géneros, pero sus obras más significativas se encuentran en la línea del sainete (de ambiente ciudadano o criollo) y el "drama de tesis"²⁷. Abordó temas fuertemente polémicos, desde la denuncia social y las reivindicaciones obreras, hasta el divorcio, los hijos naturales, la homosexualidad y los prejuicios contra la mujer. En 1920 escribió en colaboración con Vicente Martínez Cuitiño, una "pieza de actualidad" claramente anticlerical: *La Santa Madre*, estrenada también por Rivera-De Rosas en el Teatro Buenos Aires el 3 de enero de ese año²⁸.

Pero el éxito más resonante de González Castillo, fue otra obra en colaboración con Alberto Weisbach, *Los dientes del perro*. Fue estrenada por Elías Alippi en 1918 y "pasó de las cuatrocientas representaciones"²⁹. En el estreno de este sainete la actriz Manolita Poli cantó por primera vez el tango "Mi noche triste" de Contursi y Castriota. De ahí en más se impuso como moda que cada sainete tuviera su tango. El mismo González Castillo escribió varias memorables letras de tango, como "Organito de la tarde", al que puso música su hijo, Cátulo Castillo.

Por otra parte, González Castillo fue un activo propulsor de la cultura popular. Fue un hombre de Boedo. Fundó en 1922 la Universidad Popular de Boedo, y más tarde la Peña Pa-



José González Castillo, por Soldati
Atlántida, 10 de marzo de 1921

chacamac (que luego llevó su nombre). Participó en la fundación de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, también presidió Argentores y fue protagonista, al igual que García Velloso, del proceso de profesionalización y agremiación de los autores teatrales y de las luchas que éstos sostuvieron por la protección de los derechos de autor, y la sanción de la ley de propiedad literaria.

Folco Testena era italiano, de Macerata, donde nació en 1875. Su verdadero nombre era Comunardo Braccialarghe. Tuvo una vida política intensa y contradictoria, de la cual da cuenta inmejorablemente la semblanza necrológica publicada por *Clarín* el 27 de

marzo de 1951, al día siguiente de su deceso en el Hospital Italiano de Buenos Aires:

[...] *No hace mucho escribía: "Difícultó que entre todos los bisnietos de Adán haya habido, en las ideas y en los hechos, un hombre más confusio-nista y contradictorio que yo." Varias generaciones a través de su larga vida, pudieron, en efecto, comprobar la sorprendente revisión que de su propia ideología hacía con frecuencia Testena que, cuando nació, por voluntad paterna, fue puesto bajo la advocación de los dos más recios cabecillas anarquistas de la Romaña: Amílcar Cipriani y Andrés Costa.*

Y en su tierra natal, Comunardo Braccialarghe –así era su verdadero nombre– a los quince años, por fuerza delegación que le hiciera su progenitor, fue secretario de una sección de la Internacional Libertaria, y, naturalmente, discípulo de Enrique Malatesta y Pedro Gori. Sufrió Testena procesos y cárcel; destino que aceptaba entonces como lógico, destacando que su bisabuelo había sido carbonario e insurgente contra el dominio pontificio; su abuelo, también carbonario, había conspirado y luchado por la unificación de Italia; todos sus tíos habían sido mazzinianos; su padre era libertario. Natural era que lo fuera él también. Pero...

Llegó a nuestro país como un perseguido y con el prestigio indeseable de una bomba de estruendo. Sin embargo, a pesar de su obstinación en hacerse temer, era fácil descubrir en Folco Testena un alma evangélica. Su ateísmo exacerbado ocultaba a un místico no menos impetuoso. Su anarquismo no impidió que luego participara del movimiento irredentista y que, deslumbrado por Mussolini, esgrimiera aquí su pluma con ardor, atacando a la Liga de las Naciones y sufriendo en nuestro país una

condena condicional por desacato a ministros del Estado. El vaticinio hecho entonces por Testena: "De las 51 naciones que han estado contra Italia nos acordaremos y nos vengaremos", no se cumplió, como no se cumplieron otros vaticinios del escritor italoargentino. Por el contrario, cuando el pueblo italiano, ante el avance aliado, se levantó contra el Duce, Folco Testena fue con sus compatriotas a las trincheras a pelear para detener al ejército alemán. Y recordó entonces que fue garibaldino en 1897, para afirmar que sólo la República salvaría a Italia.

Todo un pintoresco personaje, de larga barba y retórica vehemente, en 1911 escribía en *La patria degli italiani*³⁰ y en 1915 fundó y dirigió durante algunos años *L'Italia del popolo*³¹. Fue también asiduo colaborador de la revista *Nosotros*. Se enamoró de la gauchesca y tradujo al italiano gran cantidad de obras, entre las que se destacan el *Martín Fierro* de José Hernández y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín. Se hizo conocer en el ambiente teatral porteño en 1919 con una obra "seria": *El hombre que pudo matar*, estrenada en agosto de ese año por la compañía Rivera-De Rosas³². En 1927 encontramos a Testena como colaborador de la revista *Nosotros*³³.

Once años más tarde, en el número especial que *Nosotros* dedicó a Leopoldo Lugones luego de su muerte, Testena publicaba un titulado "Lugones, poeta pagano"³⁴. En ese texto aparecen algunas claves en relación con nuestra obra de teatro: Lugones había encendido la admiración del italiano Braccialarghe por el general Roca, a raíz de su discurso en ocasión de la muerte del militar en 1914:

[...] *yo amaba en Lugones al poeta de las Odas Seculares, y lo apreciaba, por supuesto, por generoso sembrador*

de belleza; pero comprendí la fuerza de su carácter y los rumbos de su pensamiento, sólo a través de la reciedumbre de aquel corto epicedio que él pronunciara en la Casa de Gobierno, ante el ataúd de Julio Argentino Roca.

Roca había sido un maravilloso realizador. La vanilocuencia parlamentaria barajaba conceptos, principios, sistemas. El general con política tolerancia, dejaba que los nenes jugasen con sus muñequitos de palabras; él llevaba hacia el Sur y hacia el Oeste, la garantía del trabajo, él hacía posible, antes bien, tangible el fenómeno –o el milagro– de la inmigración. Es cierto: Roca violaba el derecho de los aborígenes. Pero ¡a ver! ¿Hay alguien que proteste en nombre de la intangibilidad del malón? Es cierto: Roca era un sable; pero era el sable de la civilización. Lugones, intérprete del sentimiento de toda una nación, exaltó al general de las grandes realizaciones, al hombre en el cual asomaba el superhombre, porque la fuerza de su voluntad sobrepasaba por mucho la de la voluntad colectiva. Para encontrar la humanidad hay que encontrar al hombre; y el pastor es mucho más que la majada –siempre. (pág.91)

Folco Testena llegó a Roca por vía de Lugones. Lo transformó en su superhombre y en 1927 se asoció a García Velloso y González Castillo, con quienes ya había tenido una buena experiencia de colaboración independiente tres años antes, para plasmarlo en una obra de teatro. Contrariamente a lo que suponíamos en una primera mirada: que García Velloso (el más criollo, tradicionalista y un poco anticuado) propuso el tema –es fácil ahora imaginar a Testena como el mentor de la idea. Podemos aventurar que de los tres, es él, en definitiva, quien se nos aparece más coherentemente vinculado a esta puesta

en escena del roquismo, evocado visualmente con la presencia del cuadro de Blanes, y hasta en el deslizamiento sonoro de los apellidos: no hay tanta distancia entre Rosquella y Roca. *Los conquistadores del desierto* está construida en la encrucijada de los puntos de contacto entre las ideas de los tres, pero aquello que nos propusimos identificar, esa mentalidad autoritaria y militarista que estaba "preparando el terreno" a los sucesos de 1929 y 1930, aparecían allí claramente formulados por Testena, casi como una confesión, como explicando la génesis de aquella comedia patriótica escrita once años antes.

Pero el artículo iba más allá. Testena terminaba equiparando la figura de Roca con la de Mussolini (sin nombrarlo), justificando el autoritarismo y cercenamiento de las libertades públicas y arengando en favor de la guerra. Todo en nombre de Lugones y planteando una continuidad lógica con el pasado anarquista, pero ya sin tomarse el trabajo de poner distancia. Braccialarghe se entusiasmaba en su prédica fascista:

Lugones, que había exaltado a Roca, vio, deslumbrado, al hombre nuevo, al superhombre. Los demás vieron, por detrás de cristales dogmáticos, sólo un anacronismo. Lugones, con mirada avizora de poeta, divisó al superhombre. Y admiró.[...]

Al hombre nuevo y osado se le opuso y se le opone un reparo: sus amputaciones al concepto y al ejercicio de la libertad. ¿Es necesario recordar a Madame Roland? "O liberté, combien de crimes..." En verdad, el italiano que inició esta época de regímenes autoritarios y es la autoridad hecha persona, lesionó el concepto de libertad; pero nadie ha demostrado todavía que, en nombre de abstracciones, haya que dejarles a los chicos la libertad de jugar con fósforos, y de esto se trata, se-

ñores de esto: de no permitir que los chicos tiren la casa por la ventana.

¿Qué era lo que daba alas y armas a la rebeldía anarquista de nuestros veinte años? El choque afrentoso entre las mal habidas riquezas de los pocos y la inmerecida miseria de los demás.

Pedíamos más pan, más jabón, más silabario y trajín menos bestial para los trabajadores. Justicia pedíamos. Y bien, Lugones vio que el hombre nuevo italiano, el dictador hijo de un herrero y de una maestra de escuela, en la medida de lo posible ennoblecía el trabajo, quitaba privilegios al capital, poblaba yermos, saneaba pantanos, creaba ciudades, protegía los derechos de la maternidad, echaba los cimientos para una sociedad de productores, iguales frente al derecho y frente al deber, ordenados en una jerarquía de valores y de voluntades. Frente al hombre nuevo que traía un hecho nuevo, una nueva fase de la historia, Leopoldo Lugones admiró primero; luego brindó su adhesión valiosa y apasionada.

Pero volvamos a 1927. Pese a que muy poco después la figura de Testena ya era duramente criticada por su "caligulismo" político (Claridad, diciembre de 1927) esto parece haber pasado inadvertido en el momento de estrenarse la pieza, hasta para *La Vanguardia*³⁵. Aunque varios son los críticos que afirman "conocer" las ideas de Testena, en contraposición con las de García Velloso³⁶, no parecen haberse percatado de la magnitud del deslizamiento de Testena hacia el autoritarismo nacionalista y fascista. Conocidas eran las ideas de los tres, pero algo estaba cambiando. Es probable que, más allá de la técnica de escritura empleada, *Los conquistadores del desierto* haya sido el fruto de largas discusiones políticas entre los tres en un momento en que tanto el anarquista rosarino como el liberal tradicionalista de *La Nación* estaban fascinados por la ca-

rismática figura del aventurero italiano y sus nuevas y "patrióticas" convicciones nacional-socialistas encarnadas en la figura de Julio A. Roca.

La recepción

En los días que siguieron al estreno (el 7 de julio de 1927), *Los conquistadores del desierto* recibió críticas bastante entusiastas en un amplio arco de publicaciones periódicas, desde *La Nación* hasta *La Vanguardia*. Un notable aviso a dos columnas que apareció durante varios días en *La Prensa* durante el mes de julio, la presentaba como el "único caso de unanimidad crítica en 30 años" transcribiendo fragmentos de críticas de siete diarios, y sostenía que: "Constituye el éxito artístico y argentino por excelencia del año teatral y comporta la más elocuente prueba de reacción de los autores y del público en favor de un teatro elevado en el pensamiento y en la forma". Varios artículos, por otra parte, destacaron las exteriorizaciones de entusiasmo por parte del público:

*La primera novedad de la temporada del Ateneo perteneciente a autores nacionales [...] fue dada a conocer ayer por la compañía Rivera-De Rosas, ante un numeroso auditorio que acogió la pieza con expresivos aplausos, y tuvo sostenidas demostraciones al finalizar cada uno de sus actos y al término de la representación, en cuya oportunidad García Velloso y González Castillo, solicitados por el público, comparecieron en el palco escénico, debiendo agradecer con algunas palabras las manifestaciones de franca aprobación destinadas a "Los conquistadores del desierto"*³⁷.

Prácticamente todos los diarios de importante tirada en Buenos Aires publicaron críticas en general elogiosas,

en las que vemos desplegarse prácticamente las mismas observaciones: destacan la actualidad del tema elegido, aclaran que no es una pieza de reconstrucción histórica sino que alude a problemas reales que afectan al campo, y no sólo a éste, derivados de la inmigración: problemas económicos y sociales. No encontramos en ningún caso la más mínima sombra de cuestionamiento a la figura del general ni al papel que desempeña éste en la pieza. Sólo *La Vanguardia*, como se verá, cuestionó el reparto de tierras por parte del estado entre los veteranos del ejército. Citaré algunos párrafos significativos de los diferentes diarios. En todos los casos se suprimen las largas descripciones del argumento de la obra y las opiniones acerca del desempeño de los actores. En una crítica sin firma en *La Prensa* se elogiaba particularmente la imagen del general:

A pesar de la sugerencia del título, 'Los conquistadores del desierto' no es una pieza de carácter histórico. Se evocan en ella, sí, las campañas de Roca en la lucha contra los indios del Sur, pero su asunto es actual por cuanto plantea el problema de la posesión de las tierras ganadas a los infieles, por quienes ahora las trabajan, después de haberlas convertido en fértiles y productivas de áridas e infecundas que eran.

Como tipo central de la pieza los autores nos presentan, con simpáticos perfiles, la figura de un viejo militar, el general Rosquellas Fierro, que en premio a sus servicios en la acción de la conquista del desierto, recibiera del gobierno largas leguas de campos, que hubo de enajenar, malbaratándolas, al "gringo" Sardetti [...] con una generosidad sin restricciones, puesto que para él nada quiere, y con sabiduría salomónica, falla en el pleito conciliando intereses [...] Obra de

*sabor argentinista; llena de optimismo por sus finalidades y sus exaltaciones, sus defectos parciales de forma no empañan los méritos que la destacan entre la producción común de nuestros escenarios*³⁸.

La crítica de *La Nación*, firmada por Max Viale, es la más extensa y elogiosa. En la larga descripción del argumento abundaban las expresiones de reconocimiento y elogio al viejo militar, pero en el comentario de las implicancias ideológicas de la pieza, sólo destacaba la crítica al latifundio y al racismo:

[...] se ha tratado de destacar la idea medular de la producción, en cuanto ella plantea un problema de vastas proyecciones nacionales. Los autores para abordarlo han traído al debate escénico, desde su origen, el motivo que genera el conflicto y del proceso del mismo puede intuirse que en nuestro medio social, donde las transmisiones del suelo se basan en actos de conquistas sucesivas; donde la valoración de los predios arrancan del heroísmo de sus soldados; se cimentó con el esfuerzo de las falanges inmigratorias que alzaron su vivienda en los arenales, afrontando con la esperanza de su arraigo todos los rigores de la naturaleza y todas las privaciones materiales, la legitimidad absoluta del derecho a propiedad sancionado por las leyes es siempre discutible y aún cuando se favorezca la tesis por las características especiales del caso expuesto, derivaríase de ella que los efectos del latifundio se atenuarían en nuestro país, concediendo el uso de la tierra a los que la fecunden con su vigor y la posean, porque hacen fructificar en ella los caudales de su seno, coincidiendo en este punto de vista con la teoría enfiteútica preconizada por Rivadavia. Fuera de este aspecto que comunica a la pieza una

significación ideológica, que no escapa por cierto a la penetración del espectador, cabe contemplarse en "Los conquistadores del desierto" otra faz de análoga importancia social. Los personajes concebidos por los autores no son meros agentes de la acción descripta. Cada uno de ellos adquiere representación de factor étnico en el proceso de formación de la familia argentina, y para robustecer el sentido de sus creaciones de comediógrafos han vinculado sus diversos orígenes, han dispuesto las fuerzas de la casualidad como elementos concurrentes al propósito de señalar que en el ámbito nacional, donde la conjunción de los hombres y las cosas ha ido inadvertidamente realizando la obra constructiva no es admisible sustentar prejuicios de casta ni abroquelarse en egoísmos exclusivistas de linaje, ya que la improvisación organizadora del país enlaza racialmente a los argentinos con sangre de todas las procedencias, y, como se demuestra, la nieta del héroe del desierto descubre hoy su parentesco con la del inmigrante italiano o su ascendencia en el mismo indígena batido por la civilización.

El amplio y generoso nacionalismo que inspira la obra al sostener que la grandeza del país se labrará con el ejercicio de las ideas básicas de la carta fundamental, con el liberalismo de sus instituciones y el concepto de la igualdad para todos los seres, hace de ella una obra noble y valiente, influida por un profundo sentimiento de argentinidad, que opone al "chauvinismo" el verdadero alcance de los preceptos substanciales sobre los cuales se gestará una nacionalidad de espíritu y fisonomía propios³⁹.

"Una feliz evocación y un interesante problema hay en *Los conquistadores del desierto*". Así titulaba Hipólito Carambat su crítica de la obra para *La Razón*. Y afirmaba:

*Se evoca, en sus diálogos a grandes hombres del pasado; se enaltece la función civilizadora de nuestro ejército y se hace cumplida justicia al aporte de sangre y de trabajo que debe el país al extranjero*⁴⁰.

Otros diarios coincidieron en destacar los valores "patrióticos" que ponía en escena la figura del viejo general:

*Al parecer, inspirándose en el cuadro de Blanes, "Los conquistadores del desierto", y con el mismo título, los señores Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo han escrito una obra de ambiente patriótico, en la que se rinde culto al honor, no se olvida el valor de la inteligencia y la pujanza del trabajo, factores que fundiéndose en el crisol han hecho la raza de hoy y que es ya más que esperanza, realidad de un mañana grandioso. [...] El mejor tipo realizado es el del general Rosquilla y Fierro, a cuyo alrededor giran todos los episodios de la obra, el que llena todas las escenas y es árbitro de todas las cuestiones. En la teatralización de este personaje se ha esmerado el primer actor Enrique De Rosas, y ha puesto, en su caracterización, en su juego escénico, tanto fuego, tanta medida, y tal sobriedad, que diríase se estaba frente a un veterano de la vieja guardia. [...]*⁴¹.

*En 'Los Conquistadores del Desierto' los autores no dan al problema que plantean más solución que aquella impuesta por el alma noble y generosa del viejo militar. Se han limitado a exponerlo, presentando sus aspectos salientes y en ello radica su mejor acierto. Y quién sabe si en esa distribución del expedicionario no vaya implícitamente señalado el principio básico de una ley reclamada ya por la complejidad que va adquiriendo entre nosotros el problema de la tierra*⁴².

Finaliza la obra con la solución prevista: el general, inspirado en nobles sentimientos de rectitud, y siguiendo el dictado de su corazón, formaliza la escritura de compraventa con Sardetti, una vez que ha comprobado la invalidez del título originario. Pero ha puesto como condición forzosa para ello que Sardetti, a su vez, reconocerá a los colonos su derecho de posesión.

Todos acatan y bendicen la resolución tomada por el general, quien todavía antes de alejarse tiene ocasión de dictar justicia, liberando a unos lincheros de su marcha sin fin, dolorosa y triste, invocando las garantías de nuestra carta magna.

Tiene la obra en cuestión un carácter netamente nacionalista, ya que sus autores se han abocado a un asunto que ha sido largamente debatido, resolviéndolo en forma noble y con altitud de miras, teniendo el pensamiento en el futuro, sin vanos alardes patrioter⁴³.

No es desigual la comedia, como podría creerse. Lejos de ello, guarda unidad en los tipos y el desarrollo del conflicto principal, que debate el problema de la tierra, resuelto con los dictados de la conciencia del personaje central. Viejo general conquistador del desierto, a quien impulsa el soplo generoso que anima toda la obra.

*Pero con ser interesante el problema, y con serlo el conflicto de clases que marchan paralelamente a aquel, la vitalidad de la pieza descansa en la simpatía del tipo eje. Guerrero de épocas en que se practicaba el culto del valor, es un símbolo de las virtudes de su raza*⁴⁴.

La crítica más interesante y aguda es la de *El Telégrafo*, también del 8 de julio. El cronista daba cuenta de las diferencias ideológicas entre los autores, y decidía analizar por separado cada

acto, señalando sus virtudes y defectos. El que más le gustó fue el primero⁴⁵. En esto coincidía con varias otras críticas, aunque aquéllas en general consideraron que el acto más defectuoso era el de Folco Testena y en este caso el más vapuleado fue González Castillo. A éste el cronista acusaba de haber definido un final complaciente, 'a piaceri' del público, "conformando a todos los litigantes sin muchas complicaciones".

En conjunto, el cronista del *Telégrafo* encontraba que:

Los conquistadores del Desierto" es una obra de mérito entre la común producción teatral; juegan en ella ideas e ideales, lo que es bastante para considerar la seriedad de la comedia. No llega a restarle muchos méritos el evidente afán demostrado por sus autores de conciliar la exposición de esos pensamientos con el fácil acomodamiento con los gustos del público, a quien se emociona a cada rato, con recursos diversos; patriotismo, cosmopolitismo, tradicionalismo, sensible- ría, socialismo y otros muchos ismos que a veces se chocan. Hay unidad de tema, aunque no de pensamiento; sólo coinciden los autores en el deseo, logrado, de resultar gratos al público, piense éste como piense.

El público, demás está decirlo, aplaudió con entusiasmo a autores e intérpretes.

Es bien interesante esta visión de la comedia como un producto lavado, que se suponía fruto de sucesivas concesiones mutuas en pos del esfuerzo por poner de acuerdo ideologías tan disímiles como las de los tres autores, en el afán de presentar una obra conformista, que agradara a todo el mundo. Pero lo más interesante es que aquello en torno a lo cual se creaba ese consenso, aquello que quedaba fuera de toda discusión ideológica o diferencias políticas era la

"venerable" figura del general, a quien su carácter de veterano de la guerra de fronteras otorgaba no sólo el derecho a la propiedad de las tierras conquistadas (que había recibido como paga por sus servicios) sino la facultad de legislar sobre ellas y sobre diferentes actores sociales en conflicto.

Sólo *La Vanguardia*, tradicional vocero oficial del Partido Socialista Argentino publicó el domingo 10 de julio de 1927 una crítica que mencionaba como "un error fundamental del Gobierno" el haber repartido "un bien colectivo como cosa propia". El artículo ponía el acento en las relaciones de la ficción dramática con una realidad que planteaba como problema importante a resolver. *La Vanguardia* tomaba la comedia como una obra de tesis y se refería al problema de fondo en términos políticos, lamentando "falta de profundidad" en su tratamiento.

En efecto, presentan los autores a un General de aquellos que hicieron la campaña del Desierto, conquistando palmo a palmo los dominios de los indios, y al cual, como premio, dio el Gobierno una enorme extensión de tierra.

Pero la paga, que en aquellos tiempos carecía de valor, si se la traducía en moneda contante y sonante, pronto se tornó en fabulosa al valorizarse vertiginosamente la tierra, demostrando el error fundamental del Gobierno al disponer de un bien colectivo, como de cosa propia.

Un puñado de pesos puso en posesión de enormes extensiones a quienes tuvieron la noción del porvenir y que, de la noche a la mañana, sin haber hecho esfuerzo alguno para ello, vieron centuplicarse el valor de tierras que acaso no vieron nunca. Y cuando los colonos, nativos o extranjeros, asentados en esas pampas sin dueño visible, las hicieron fructificar con su labor diaria e infatigable, cuando su

riqueza fluyendo hacia las capitales, multiplicó las vías de comunicación, cuando el páramo se convirtió en ondulante trigal, esos dueños invisibles aparecieron, seguidos por el incontable séquito de representantes de la ley, reclamando, no aquellos desiertos que les fueron donados o compraron a irrisorio precio sino las tierras feraces de hoy y el problema agrario surgió con el aterrador aspecto que en la actualidad tiene.

Ahora bien, el tema tan amplio y general no ha sido tratado con la profundidad que merece, ni su solución, aún en el teatro, puede limitarse a una sentencia salomónica de términos reducidos y locales, dependientes por otra parte, de la magnanimidad y comprensión de un personaje.[...]

Para García Velloso y Folco Testena, la tarea ha sido relativamente fácil. Se han limitado a exponer uno de los tantos casos que día a día están proclamando la necesidad de una legislación de espíritu moderno y bien madurada letra. Para González Castillo la labor fue más ardua ya que el desenlace sería la propiciación de la ley misma. Se ha defendido con un final simpático y humano pero cuyos términos resultan insuficientes e imposibles de ser generalizados frente al problema total.

De tal modo, sólo es posible reconocerles a los autores un noble propósito y una gran habilidad de comediógrafos. Nada más⁴⁶.

Grotesco – antigrotesco

Los conquistadores del desierto fue estrenada en una década extraordinariamente productiva en términos cuantitativos, en el ámbito teatral, momento de apogeo del sainete y de emergencia del grotesco en el que vemos destacar-

se las figuras de Vacarezza, Discepolo, Eichelbaum. Sin embargo, fue percibida como una época de decadencia del teatro nacional, o más bien el momento en que la superabundancia de malas obras inauguraba esa supuesta decadencia, luego de la brillante primera década signada por la figura de Florencio Sánchez⁴⁷. Fueron tiempos de huelgas de actores y reivindicaciones de la Sociedad de Autores, de avance del cine y cierre de teatros. Fueron también los años de la trágica caída de Pablo Podestá, quien murió loco en 1923 después de una serie de fracasos económicos y artísticos.

Esta idea de decadencia no fue una construcción posterior, sino que en las publicaciones teatrales de la época abundaron los artículos en los que se hablaba de varios problemas que afectaban al teatro: la "chabacanería" y la "grosería" de muchas obras estrenadas, la ausencia de "buen teatro" nacional, la competencia que representaban el teatro extranjero y el cine, el avance del "bataclán francés" y sus émulos vernáculos⁴⁸.

La revista teatral *Comoedia* para todos comenzó a aparecer quincenalmente en 1926. En el '27 su frecuencia era mensual. Hojeando sus páginas se advierte la presencia de todas estas cuestiones. En el N° 26, aparecido el 16 de junio de 1927, *Comoedia* publicó una caricatura firmada por Oñiverta, en la que un gaucho es expulsado de un escenario que ostenta el título de "Teatro nacional", de un puntapié en el trasero que le asesta una bota con un cartel que reza: "Teatro extranjero". La imagen iba acompañada por unos versos:

*"Si los autores no velan
por el teatro nacional,
un alguien vendrá de fuera
que de casa lo echará"*

Pirandello era el autor extranjero



Caricatura de Oñiverta
"Comoedia", año II, N° 29, 16 de junio de 1927

que encandilaba no sólo a las revistas de teatro y espectáculos sino también a *Martín Fierro* (que prácticamente no prestó atención al teatro) y a *Nosotros*. Se publicaban largos artículos, se estrenaban sus obras. En fin, este fervor pirandelliano culminaría con la visita del autor en 1933. El mismo De Rosas anunciaba en el número de *Comoedia* del 1° de agosto de 1927, cuando todavía estaba en cartel *Los Conquistadores del desierto*, que estrenaría la primera versión castellana de *Seis personajes en busca de un autor*, y que esperaba que Pirandello viajara a Buenos Aires para el estreno. Pero eran muchos los autores extranjeros que se traducían y se representaban en la ciudad. Vodevivi-

les, "éxitos de la risa en París", Shakespeare, Henry Miller junto a Jean Sarmant y Edouard Bouret.

Por otra parte, la fuerte competencia que representaba el cine para el ámbito teatral era tema frecuente en *Comoedia* en 1927, alternando en sus páginas avisos de estrenos cinematográficos y artículos acerca de los avances impresionantes del séptimo arte con notas que revelaban preocupación por el futuro del teatro con semejante competencia. En particular, un artículo aparecido el 1 de julio de ese año: "Escasez y abundancia", firmado por M. Huguet (año II, N° 27, pág. 47), planteaba la cuestión en sus múltiples aspectos:

"A la par que el cinematógrafo va conquistando mayor cantidad de público, lo va perdiendo el teatro. Y ello se debe entre otras cosas, a los notables adelantos del mismo. No es cuento chino lo que se murmura con respecto a una crisis cada año más acentuada en nuestros teatros. Puede que en algo influya la carencia de dinero en los bolsillos de los habitués, pero no al repertorio, que si en parte es malo, en cambio lo es bueno en otra [...]".

Y más adelante pone la cuestión en cifras, hace una cuenta de lo que le cuesta a un jefe de familia "tipo" (matrimonio con dos hijos) ir al teatro (21 pesos fuertes), mientras que una ida al cine le puede costar menos de la mitad, si va a pie a un cine que "sólo dista un par de cuadras de su casa". Este pasaje habla de una cuestión espacial dentro de la ciudad: el teatro aparece localizado en el centro, mientras que los cines aparecen ya instalados en los barrios. Por otra parte, el teatro ha cambiado su modalidad. Huguet afirma que:

"No es 'programa', tampoco el venir al centro para ver solamente una sección. Y he aquí uno de los puntos que explica claramente el por qué, mien-

tras escasea el público en los teatros, las salas de cine se hallan repletas".

Ya no se iba al teatro a pasar unas cuantas horas viendo varias piezas. Movilizarse hasta el centro para ver una sola obra parecía demasiado. Por último, M. Huguet señala, en este interesante artículo, que al teatro le hace falta modernizarse. Que mientras el cine hace asombrosos progresos (sonido, mejoras en la nitidez) en el teatro "las escenografías se siguen haciendo como hace cien años", los maquillajes son duros y feos y las técnicas teatrales tampoco han cambiado demasiado.

Sin embargo se estrenaba muchísimo. La programación del Ateneo para 1927 nos asombra por la cantidad de piezas que se estrenaron. Casi todas eran extranjeras. (*Comoedia*, año II, N° 26) El hecho de que *Los conquistadores...* permaneciera aproximadamente un mes en cartel, con funciones dobles en algunos días, implica un considerable éxito.

El 1 de julio de 1927, unos días antes del estreno de *Los conquistadores del desierto*, *Comoedia* publicaba un largo artículo firmado por José Andrés Capece titulado "Consideraciones generales sobre la decadencia del teatro nacional" (año II, N° 27). El autor plantea que son dos las causas de la tal decadencia: el mal gusto del público y la mala calidad de las producciones de los autores nacionales. Cita un largo artículo publicado por el diario *La Prensa* para apoyar sus afirmaciones:

"[...]ha comenzado a ser tema predilecto de nuestros comediógrafos la vida del hampa, presentada, ya con caracteres jocosos, ya bajo el aspecto del enfermizo sentimentalismo que puede inspirar en ciertas circunstancias. Bastó que al comienzo del año teatral subiera a escena un conjunto de episodios de esta naturaleza y que

el público celebrara las diversas incidencias que entre ladrones y "malevos" acontecían, para que se sucedieran una tras otra producciones sobre el mismo tema. [...] El efecto de esta clase de producciones teatrales no puede ser más funesto. Al teatro nacional de baja categoría se debe en gran parte el auge del "argot" porteño que desde el suburbio ha llegado por momentos a invadir esferas de cierta significación. [...] Porque no siempre el público es el culpable. Lo son y mucho, quienes no saben presentarle mejores producciones y es imprescindible una reacción que limpie el teatro de escenas que lo denigran y crean una atmósfera moral poco deseable."

La andanada apuntaba al sainete y al grotesco, dejando entrever que la crisis que estos cronistas percibían no radicaba tanto en la ausencia de público como en una cuestión estética e ideológica. En este sentido, conviene observar que *Los conquistadores del desierto* fue considerada "teatro serio" a pesar de ser calificado como comedia. Era, además, una obra "nacionalista", de "hondo espíritu de argentinismo", "de hondo fervor patriótico", según rezaban las críticas periodísticas. Era, seguramente, una obra del tipo de las que venía pidiendo *La Prensa*.

Si bien esta comedia ponía en escena la cuestión de los inmigrantes y vemos aparecer en ella a los personajes urbanos del sainete y del grotesco, el ambiente no era el del conventillo sino el ámbito de un "palacio prócer" en el primer acto y el ámbito rural en el resto de la obra. Desde un comienzo hay en ella personajes que remiten al grotesco: el gringo de hablar enrevesado, el inmigrante nuevo, el hijo de inmigrantes enriquecido, el procurador atorronte y, –sorpresivamente– sobre el final: el linyera. Pero también están el indio y la cautiva, desprovistos ya

de su significación decimonónica: un indio sometido desde hace ya varias generaciones y una anciana respetable que alguna vez, en su juventud, fue una bella cautiva.

La obra se nos aparece como una suerte de antigrotesco. En el grotesco se habla del fracaso económico del inmigrante. En esta comedia de sus triunfos. Los inmigrantes aquí son gente "honesto y trabajadora" que ha dado frutos a la tierra, pero se ve cercada por la avaricia de otro inmigrante que había llegado antes que ellos. Ese viejo inmigrante es avaro y egoísta, sin embargo se le reconocen importantes derechos y virtudes a partir de sus servicios en la campaña del desierto y de su heroísmo como rescatador de cautivas. Este hecho terminará emparentándolo con la stirpe criolla del general.

El eje de la problemática expuesta en la obra es un conflicto entre inmigrantes, un conflicto entre distintos sectores y estratos de habitantes nuevos, que se ve zanjado por la actitud "desinteresada y justiciera" del viejo general. Yendo un poco más lejos puede pensarse en una identificación general-nación. Todo mezclado con un ideal de solidaridad social.

Por otra parte, pueden detectarse por momentos, tanto en el segundo como en el tercer actos, reminiscencias del drama rural anarquista, de entonación discursiva y moralizante, pero, como observara tan agudamente el crítico de *El Telégrafo*, se trata de una obra claramente conformista, donde se produce una suerte de "conciliación" de clases y de intereses en torno a la figura prestigiosa del veterano militar.

David Viñas señala en los '20 una "literatura de inmigración" en la que el dinero es una cuestión central: "Es el 'no tener'-'tener', ser esclavos-dejar de serlo como núcleo primordial de la literatura de inmigración"⁴⁹. Esta problemática es central en *Los conquista-*

dores... pero trasladada a la posesión de la tierra. Mientras el ámbito ciudadano en el grotesco se halla teñido de fracaso y falta de perspectivas, en esta comedia optimista, parece ubicarse en el campo la utopía de la reconciliación y la igualdad de posibilidades. El reparto "justo", la tierra para quien la trabaja. Todo gracias a la autoridad del militar: él había conquistado y luego cedido parte de sus tierras a quien —con una mentalidad de inmigrante, materialista y práctica— las acumuló para explotarlas, y finalmente había terminado para que nadie se quedara sin lo suyo. Aun los *linyeras*.

Se trata de una utopía rural en la que la élite tradicional reconoce los derechos del inmigrante. Incluso, la "magia del desierto", ámbito de raptos y redenciones, de muertes y resurrecciones, de surgimiento de fortunas y famas, llega a desdibujar las diferencias de raza y de clase: en el último acto, el de González Castillo el patricio general y el advenedizo italiano resultan emparentados por sus actos de heroísmo: sus esposas —ambas cautivas redimidas por ellos— son hermanas. Esta "feliz casualidad" disuelve las pretensiones aristocratizantes de los descendientes más jóvenes de esos linajes nuevos.

El principal motivo del fracaso del inmigrante discepoliano atrapado en la ciudad —la falta de acceso a la tierra— en esta obra está ausente. Si el grotesco es —como sostiene Viñas— "la forma teatral de la soledad como eje principal del inmigrante fracasado"⁵⁰, en esta obra asistimos a un antigrotesco, a una obra simétricamente optimista, económica y socialmente con respecto al inmigrante.

En un momento en que el grotesco aparece como síntoma de la crisis del "optimismo señorial", esta obra aparece como una suerte de alianza entre una izquierda intelectual y aquellos señores en crisis, para proponer una

solución utópica a los conflictos que sacuden la ciudad, opuesta al "mito del fracaso" que propone Discépolo.

Quizás pueda verse en ella la parábola de muchos intelectuales izquierdistas que terminan virando a un nacionalismo liberal y reaccionario, y hasta a adherir a la ideología de una derecha autoritaria, nacionalista y católica. Este fue el itinerario de Braccialarghe, como el de Lugones, como el de tantos otros en la década del '30.

Ciudad / Campo

Como observa Leticia Prislei, "los interrogantes que van a recorrer la década [1910-1920], y no sólo, son: ¿Qué entramado de convicciones colectivas amalgamaría a la babélica sociedad argentina? ¿Qué selección de tradiciones se correspondería con las propuestas imaginadas? ¿Cómo se formarían los ciudadanos en esta nueva etapa histórica?"⁵¹.

Podemos afirmar a grandes rasgos, que nuestro campo intelectual y cultural en los años veinte ha sido caracterizado como un período de tensión entre grandes polaridades: nacionalismo y cosmopolitismo, tradición y vanguardia. Pero, como señala Diana Wechsler, existe en todos los sectores en la década del veinte "un tácito acuerdo en centrar la discusión en torno a la cuestión del arte nacional"⁵². Son bien conocidas las polémicas que sobre el fin del siglo se produjeron en torno a la cuestión del arte nacional en el ámbito del Ateneo⁵³. Polémica entre quienes proclamaban la necesidad de abordar temas nativistas (la pampa, el gaucho, lo 'nativo') y aquellos más cosmopolitas y 'modernos', que sostenían que era posible pensar un arte nacional sin recurrir a esa retórica figurativa.

En las dos primeras décadas de este

siglo, las discusiones en este sentido arrecian y se publica muchísimo acerca de la cuestión. La preocupación por el nacionalismo está presente en vastas zonas del pensamiento argentino, desde Ricardo Rojas a Palacios.

En el ámbito de las artes plásticas se instala desde la institución del Salón Nacional (realizado anualmente desde 1911) un discurso hegemónico con respecto al nacionalismo en la pintura: "El Salón cumplió una misión normativa, —señala Wechsler— al señalar el rumbo estético del nacionalismo tradicionalista: entendido en pintura como pintoresquismo localista. [...] Nacionalismo que aparece asociado a ideas de regionalismo, criollismo e indigenismo, atravesados por una visión desnaturalizadora que tipifica los modelos a partir de la norma que los convierte a todos en imágenes agradables a la mirada burguesa, que busca reconocer a su patria y reconocerse, en estas estampas deshistorizadas"⁵⁴.

Ahora bien, esa visión del campo como un pasado idealizado, homogéneo, deshistorizado y sin conflictos que observa Wechsler en la plástica del período, es la misma que observa Sarlo cuando enfoca la cuestión rural en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Esta obra es tomada por Sarlo como imagen de la mirada "pastoril" en los veinte (citando a Raymond Williams) que reconstruye un pasado ideal, idílico y feliz, localizado en un paisaje que se percibe como reparador: continuo, homogéneo, sin

conflictos. La otra cara de la ciudad cosmopolita, violenta y conflictiva⁵⁵.

Estas afirmaciones se vuelven problemáticas, sin embargo, si enfocamos la cuestión del teatro. Pensemos que es el teatro un género que se vio renovado en nuestro medio por un fenómeno netamente popular como es el circo criollo y la pantomima, que salta a la escena convencional con la familia Podestá, mediante un mecanismo de ascenso de lo netamente popular al

ámbito culto por pasos progresivos, casi como una imposición "desde abajo". En

los veinte seguía siendo un fenómeno popular,

las quejas de quienes atribuían al "mal gusto del público"

la proliferación de sainetes así lo atestigua. Hubo en las

dos primeras décadas del siglo en el teatro otra

visión del campo.

Un campo como lugar de conflictos,

de abuso de la autoridad, de rebeldías. El de la

"ida" de Martín Fierro. Un pasado heroico

que las capas populares urbanas hacían suyo con entusiasmo⁵⁶.

O sea que si enfocamos el teatro nos encontramos con

que ese campo, que en las discusiones y producciones de las élites intelectuales parece ya estéril, estereotipado o manipulado hasta hacer de él una

entidad abstracta y a-histórica (así aparece tanto en la plástica como en la literatura) tenía todavía en la escena

vida y conflictos.

Los Conquistadores del desierto plantea un problema rural, el latifundio, que es



percibido como tal en los comentarios de la prensa. Algunos llegan a ver en la obra el reclamo de una "legislación moderna" que diera solución a esos problemas. Sin embargo en el mismo sentido que apunta Sarlo, la obra plantea una visión reparadora del campo como lugar donde podrían resolverse los problemas que aquejan a la ciudad.

Es ésta una obra que fluctúa entre el ambiente urbano y rural, pero que encuentra en la pampa, en sus tradiciones y en sus "héroes" una salida al conflicto. No es la pampa de la gauchesca anarquista ni la de Moreira. Sobre un fondo de paisaje blaneario, históricamente sacralizado, se proyectan al campo los problemas de la ciudad para encontrar una solución a los mismos. Es un teatro de las nuevas clases medias hijas de inmigrantes en el po-

der. Así, al menos, es el final de González Castillo. La visión de Testena es la que más nos interesa, aunque no sea él quien defina ni el planteo ni el final. En ese segundo acto vemos desplegarse el "autoritarismo generoso y justiciero" que reclama un italoargentino fascinado con Roca, con Lugones, con Mussolini.

Los conquistadores del desierto se nos aparece así como una obra particularmente rica, atravesada por numerosas cuestiones que circulaban en el Buenos Aires de los '20. No podemos menos que coincidir con el cronista del *Telégrafo*: "patriotismo, cosmopolitismo, tradicionalismo, sensiblería, socialismo y otros muchos ismos" aparecen conjugados en pos de un "acomodamiento con los gustos del público, a quien se emociona a cada rato" ■

Referencias bibliográficas

1. Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

2. Por ejemplo Wechsler, Diana. *La crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-1930)*. Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 1995. Prislei, Leticia. "Los intelectuales argentinos ante el problema de la modernización y de la selección de tradiciones (1900-1920)", en: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998. Liernur, Jorge Francisco y Graciela Silvestri. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultural en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

3. Debe señalarse, sin embargo, que Diana Wechsler encaró recientemente el enfoque de las artes plásticas en esta década (1930-1940).

Algunos de sus puntos de vista pueden encontrarse en su libro *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

4. Ginzburg, Carlo. 1995. "Microhistoria, dos o tres cosas que sé de ella", en: *Entrepassados. Revista de historia*, año V, N° 8, comienzos de 1995, Buenos Aires, págs. 51-73. Trad. Leticia Prislei y Juan Suriano.

5. Viñas, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

6. *Bambalinas. Revista teatral*, año XI, N° 522, 14 de abril de 1928.

7. Buenos Aires, Kapelus, 1979. La edición incluía otra obra de Enrique García Velloso: *Fruta Picada*, y un estudio preliminar de Juan José de Urquiza (sobrino de García Velloso).

8. Tomo esta expresión de Alfred Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

9. Fernández Saldaña, José M. *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros*. Montevideo, Im-

presora Uruguaya, 1931. págs. 209-214

10. Publicado por Saldías, José Antonio. 1944. "Estudio preliminar y recopilación de críticas periodísticas", en García Velloso, Enrique, Folco Testena y José González Castillo. *Los conquistadores del desierto*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. pág. 45

11. En varios museos del interior he encontrado copias fotográficas del cuadro, dedicadas por alguno de los oficiales representados. En el museo de Bariloche, por ejemplo, hay una firmada por Fotheringham.

12. *La Razón*, 8. VII. 1927

13. Gamarro, Carlos: "La gauchesca anarquista", en *Filología*, año XXIV, 1-2. Buenos Aires, Instituto de filología y literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, 1989. págs. 133-164.

Una de las claves que propone Gamarro para la comprensión de este aparentemente extraño y contradictorio fenómeno, es la derivación del eje de la polaridad civilización/barbarie al de nacional/extranjero.

14. *Op. cit.* 1944, págs. 67-68.

15. En un reportaje que hizo la revista *Co-moedia* el 1° de agosto de 1927 (tres semanas después del estreno) a Enrique De Rosas, éste afirma: "Lo que encanta, lo que premia mi labor, lo que me estimula, es ver la emoción que "Los Conquistadores" provocan en el público: a veces me he olvidado de mi papel, contemplando la atención de algún espectador sentado en las primeras filas, con los ojos iluminados por un extraño fulgor y la cara tendida hacia adelante, transfigurada por una sonrisa ancha en la que el recuerdo parecía poner un temblor y una lágrima." (año II, N° 28, págs. 23-24).

16. *Op. Cit.* pág. 89.

17. *Idem.* págs. 88-89.

18. *Idem* pág. 90.

19. Malosetti Costa, Laura: *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Serie "Hipótesis y Discusiones" 4, 1994.

20. Saldías, José Antonio. *op. cit.* Cfr. Tb. García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Kraft, 1942.

21. *¡Dios!* fue estrenada el 1° de octubre de 1924 en el teatro Marconi, por la compañía Rivera - de Rosas. La publicó la revista teatral *La Escena* (año VII, N° 336) el 4 de diciembre de 1924. Tuvo muy buena acogida de público y crítica según surge de los recortes periodísticos conservados en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (en adelante INET), Carpeta N° 49.

22. Su primer estreno fue la zarzuela "Chin-Yonk" en 1895, cuando apenas tenía 15 años. Ya en 1903 Enrique Frexas desde *La Nación* lo presentaba como un "joven animoso e infatigable que tanto ha producido ya para el teatro nacional y tanto ha contribuido a allegarle cultivadores que movidos de noble emulación no cesan de enriquecer la escena patria con obras cada día más perfectas o más dignas de crítica detenida y razonada..." (citado por Bosch, Mariano: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y de la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, Rosso, 1929, pág. 133),

23. Ordaz, Luis: *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Leviatán. (2a. edición corregida y aumentada), 1957, pág. 72. Raúl Castagnino también lo caracteriza como un "repentista" que no corregía ni pulía sus trabajos, de lo cual se deriva una obra "tan abundante como dispar" (*Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires, Nova, 1963. pág. 106)

24. El último capítulo de su *Historia de la Literatura Argentina: "Síntesis - Bartolomé Mitre - La época contemporánea"*, el cual consiste en una laudatoria profusa en adjetivos, que revela una adhesión incondicional a la figura de Mitre (1910. Cap. XXXVIII págs. 460-465)

25. García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Kraft, 1942.

26. Rivera, Jorge B. "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos." en: AAVV. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, tomo III.

27. Ordaz, Luis. 1957 *op. cit.* págs. 137 y ss.

28. Fue publicada por la revista *Teatro Popular* (año II, N° 13, 20 de enero de 1920).

29. Ordaz, Luis: *op. cit.* 1957, pág. 139. Se trata de un sainete que gira en torno a la cuestión de la mujer "caída", en el que los autores apelan a una cita bíblica para enarbolar la defensa de la causa de la "costurerita que dio el mal paso" engañada por un señorito y luego intentó seguir una vida "decente". La elogiosa crítica de Alfredo Bianchi en *Nosotros*, año XII, N° 109, mayo 1918 págs. 116-118.

30. Es posible ubicar alrededor de esa fecha su primer viaje a la Argentina. Los artículos, reunidos en un volumen titulado *Appunti...* fueron publicados por la librería italiana Cantiallo - Albasio & Co. ese mismo año. Son muy breves e insustanciales, de tono poético y evocativo.

31. Petriella, Dionisio y Sosa Matiello, , Sara: *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976.

32. Bosch, Mariano: *ob. cit.*, 1929, pág. 315. José Antonio Saldías, por su parte, (1944, *ob. cit.*) apunta que De Rosas fue uno de los primeros amigos y aliados que tuvo Testena a su llegada.

33. En el número doble especial de octubre de 1927 (N° 219-220), en el que la revista conmemora sus primeros veinte años de existencia pasando revista a los diferentes aspectos de la cultura nacional en lo que va del siglo, aparece un artículo que Folco Testena, ya de regreso en Buenos Aires, escribe a pedido de Alfredo Bianchi, titulado: "La literatura italiana. Su influencia en la literatura argentina de este primer cuarto de siglo" (*Nosotros*, año XXI, t. LVII págs. 344-352). En este texto aparece con nitidez la figura de Testena como intelectual en 1927. En sus argumentos aparecen con claridad sus ideas políticas de entonces, es decir, a dos o tres meses del momento en que escribió el segundo acto de *Los conquistadores...* Muy lejos estaba ya de su juventud anarquista, se muestra enemigo acérrimo del marxismo, católico y antisemita. Se define como nacionalista y socialista "espiritual" (planteado ya el deslizamiento hacia el nacional-socialismo de Mussolini, con total claridad).

34. *Nosotros* (Segunda época), año II, t. VII, 1938 págs. 87-94

35. Lamentablemente no pude consultar los números de *Claridad* de 1927. La colección de la Biblioteca Nacional tiene, justamente, mal encuadernado ese año, y donde debería estar el '27 está 1928.

36. Por ej. *El Telégrafo* (8. VII. 1927): "El segundo acto es en ciertos aspectos contradictorio del anterior, y no por obra del azar, ciertamente. Conocidas son las ideas del activo periodista italo-argentino y no podían coincidir con las conocidas, también, de García Velloso."

37. *La Nación*, 8. VII. 1927

38. *La Prensa*, 9. VII. 1927.

39. Carlos Max Viale. *La Nación*, 8. VII. 1927.

40. *La Razón* 8. VII. 1927

41. *El Diario*, 8. VII. 1927.

42. *La Acción*, 8. VII. 1927.

43. *La Epoca*, 8. VII. 1927.

44. *Ultima Hora*, 8. VII. 1927.

45. "García Velloso inicia la acción presentándonos con rasgos firmes un tipo auténtico; el veterano militar fogueado en las guerras que arrebataron a los indios la posesión de las tierras para la civilización. Era teniente del ejérci-

to de Roca y peleó bravamente contra los indios y salvó de un malón a la paisanita que es ahora la anciana y noble compañera del general Rosquella, que así se llama el héroe. [...] El general militar pundonoroso y honesto, sabe que vendió por cuatro pesos lo que ahora vale millones y se dispone a legalizar la venta, cumpliendo con su concepto de la honradez, a pesar de que legalmente aquella venta no es válida. *El Telégrafo*, 8. VII. 1927

46. *La Vanguardia*, 10. VII. 1927. pág.2

47. Bosch, Mariano: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y de la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, Rosso, 1929. Ordaz, Luis: *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Leviatán, 1957. Castagnino, Raúl: *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires, Nova, 1963.

48. En 1926 reeditaba Juan Pablo Echagüe (quien con el seudónimo de Jean Paul escribiera durante largos años crítica teatral en *La Nación*): *Una época del teatro argentino*. La primera edición de este libro es de 1917. En la segunda edición se agregan artículos posteriores a esa fecha, en los que explicaba las razones de tal decadencia desde su perspectiva: "¿No habrán determinado, en parte, el industrialismo en que ha caído ahora el teatro nacional, las inmoderadas ansias de lucro de sus productores? [...] En todo caso, duele comprobar que la escena argentina pasa en los momentos en que escribo, por las contingencias de una grave crisis." (pág.21)

49. Viñas, David. *Op. cit.* 1996, pág.134

50. *Idem* pág.140

51. Prislei, Leticia. *Art. cit.* 1995, pág. 65

52. Wechsler, Diana: "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930), en: AA.VV: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 1995.

53. Malosetti Costa, Laura. *Imágenes para un proyecto de civilización. Condiciones de la producción artística en Buenos Aires (1876-1896)*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

54. Wechsler, Diana: "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930), en: AA.VV: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 1995.

55. Sarlo, Beatriz: *op. cit.*, 1988.

56. Prieto, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Los intelectuales y el socialismo: Juan B. Justo, el partido y el arte

Leticia Prislei*

Las relaciones entre los intelectuales y el PS están lejos de transcurrir por los andariveles sin matices de una armonía sin quebrantos. Si una parte significativa de la dirigencia inicial del partido proviene de un campo científico y artístico que se encuentra en formación, el tratamiento de los problemas precipitados por la inscripción de los intelectuales en la organización y militancia del socialismo conlleva la necesidad de explorar las reflexiones y experiencias que se van articulando durante la emergencia y consolidación de una nueva élite dirigente que se concibe como portavoz de los intereses de la clase trabajadora. El abordaje de esta problemática estuvo lejos de constituir una temática sistemáticamente desarrollada en el socialismo argentino, sea por parte de la misma dirigencia partidaria, sea a través de quienes acordaban identificarse bajo la denominación de "intelectuales". Por ende, para el tratamiento de la misma, durante el período que conduce a la organización preliminar del PS, se recurrirá a los debates donde Juan B. Justo comienza a instalarse como figura protagónica y al proceso de montaje de sus escritos iniciales que traducen el encuentro de dos universos categoriales—liberalismo y socialismo—cuya implicancia mutua provoca una tensa búsqueda signada por el ob-

jetivo de conjugar libertad e igualdad en todas las dimensiones de la sociedad. De modo que en este escrito pretendo explorar el itinerario que recorre Juan B Justo —a través de la concepción del partido y el análisis de la dimensión simbólica del entramado social— en la constitución de principios que orienten las prácticas.

I

La pesquisa política justiana se dirigió hacia una indagación que recorrería tanto la articulación de una normativa tendiente a establecer la colocación de un Partido Socialista en la sociedad argentina finisecular, como a forjar una preceptiva atinente a los cuadros políticos que asumirían funciones dirigenciales ante el posible ingreso a la arena política local. Se trataría de la construcción de un lugar equidistante por un lado, de las experiencias de las fuerzas partidarias atravesadas por los males de la "política criolla", por otro lado, de aquellas capturadas por la idea excluyente de la revolución social¹.

No obstante, durante el proceso de acumulación de fuerzas para tornarse visible en la escena del poder se torna necesaria, en la perspectiva de Justo, quebrar el solipsismo del PS. De manera que el examen justiano ensaya pensar modos más orgánicos de vincula-

* (UNCO-UBA)

ción con las fracciones racionales del espectro político local. En ese sentido, durante el desarrollo del primer congreso celebrado por el PS en junio de 1896, propone –en calidad de miembro de la comisión encargada de redactar el proyecto de Estatuto– que el PS podría "aceptar alianza con otros partidos siempre que se respete íntegro nuestro programa". Un asunto pasible de motivar una "entente" con un partido burgués derivaría –para Justo– de los "propósitos claros y sanos" que éste tuviera en materia de moneda. Esta postura concita el apoyo de Lebrón, Roberto J. Payró, Domingo Risso y Potau. No obstante, en el transcurso de un prolongado debate, triunfaría la "intransigencia" de Leopoldo Lugones, Adrian Patroni y José Ingenieros instituyéndose un artículo por el cual serían "expulsados del Partido las agrupaciones o afiliados que acepten alianzas con los demás partidos"².

Esta controversia evoca, en parte, las tensiones que recorren las discusiones en el seno de la Segunda Internacional donde aún quienes proponen acceder a la dirección de las legislaturas nacionales mediante la organización y la propaganda electorales –en su mayoría– consideran que el triunfo electoral en los parlamentos no serían portadores de ningún cambio en el carácter esencial del Estado como comité de negocios de la clase dominante. Por lo tanto, las reivindicaciones laborales, políticas y culturales constituyen reformas que deben ser arrancadas a un Estado hostil, más bien que etapas en el proceso de transformar al Estado en un instrumento democrático. Cuando piensan en el Estado lo asimilan a una autoridad ejecutiva más bien que legislativa, por ende lo homologan al gobierno, y el Parlamento es un factor que limita al Estado, más bien que un órgano supremo de poder. De allí que sólo después que

el Estado fuera reconstruido por la revolución, podría convertirse en instrumento habilitante de la causa de los trabajadores para que avanzase mediante la administración de un Estado popular. De modo que el partido de los trabajadores tenía que conformarse con total independencia de los otros partidos y consiguientemente se impugnará cualquier coalición o colaboración gubernamental con un partido burgués.

En la medida que avancen los grupos parlamentarios reformistas, los problemas referidos a la concepción del Estado constituirán –para los nacientes Partidos Socialistas– un campo de tensiones ante los intentos de conciliar los principios y las prácticas.

Si bien Justo no diferiría en cuanto a cifrar demasiadas expectativas respecto de la transformación más o menos inmediata del Estado argentino, percibido como reducto exclusivo del gobierno oligárquico expoliador de la clase trabajadora, sus discrepancias se centran en la posibilidad de comenzar a horadar dicho predominio desplegando una táctica que permita encauzar la crítica a través de la manifestación orgánica operativa del partido. De ahí su toma de distancia respecto de una intransigencia percibida como declamación obturadora de la perspectiva de "tener que discutir mano a mano, inteligente y abiertamente, con hombres que no están en el mismo grupo" y como recurso de militantes necesitados de la tutela del partido para garantizar el mantenimiento de sus propias convicciones.

Sobre estas cuestiones vuelve a expedirse ante la convocatoria al Segundo Congreso del PS mediante dos artículos publicados previamente en *La Vanguardia* bajo los títulos de "Proposiciones" (18 de marzo de 1898) y "El individuo y el Partido" (14 de mayo de 1898, éste último en respuesta a las



Asamblea del Partido Socialista en Rosario. En el centro Juan B. Justo, 1914

opiniones sostenidas en una carta de un lector del semanario *La Vanguardia*. En sendos escritos reincide, con persistente dureza, en el ataque a los polemistas "intransigentes" del Congreso anterior, pero además desde su doble condición de socialista y de profesional de la medicina –que le permitirían conjugar el trabajo manual y el del pensamiento crítico aún tratándose de "las más grandes figuras del Socialismo"– se distingue de los "aristos", los anarquistas monárquicos, los hombres de ciencia ocultistas, los superhombres, los iluminados que nadie entiende, y la turbamulta de los que doran su corrupción o su vacío dándose el título de intelectuales". El embate justiano, traduciría ciertos rasgos an-

tiintelectualistas –cultivados con persistencia en los sectores anarquistas– que se reavivarán en distintas coyunturas críticas del socialismo y el esbozo de las condiciones a partir de las cuales los intelectuales deberían inscribirse en la militancia socialista. Su acusación básicamente refiere al reclamo de reformular el *plus* distintivo de los intelectuales que se autoimaginan, por entonces, como mensajeros de la "aristocracia del espíritu".

Si por un lado se delinea el estilo de intervención justiano en el debate, por otro, se insiste en trazar las rasgos directrices de la reciente formación partidaria. Así, como Justo propone orientar a la lábil clase capitalista local para direccionar su acción en el rum-

bo del desarrollo de las fuerzas productivas, también ésta debería ser orientada en la esfera de lo político y de lo cultural. Por eso se inclina a estimular la posibilidad de "pactos" en puntos donde fueran posibles las coincidencias (librecambio, laicismo, moneda sana). Propuesta que avala mediante la referencia tanto a la política derivada del grupo parlamentario reformista italiano bajo la impronta turatiana, como por el trabajo conjunto que están llevando a cabo el delegado del Comité socialista porteño con el Comité Liberal respecto de la separación de la Iglesia y el Estado³.

Qué quiere decir con la condición de respetar todo el programa? Nuevamente se refiere a un doble plano. En el nivel prescriptivo instala la necesidad de configurar una identidad partidaria que resulte reconocible tanto en el ámbito interno de la misma como en el panorama más extendido del conjunto de las otras fuerzas políticas. En tanto, al apuntar al sistema político introduce eventuales transacciones provenientes de acuerdos parciales sobre reivindicaciones convergentes y que por lo tanto no pusieran en discusión el perfil diferenciado de los intervinientes en el acuerdo. Para diferenciarse son necesarios principios claros, para controlar y operar en el sistema habría que munirse de una normatividad que contuviese la interacción en los parámetros legítimamente establecidos por los mecanismos partidarios institucionalizados.

No obstante quedaría planteada otra cuestión de relevancia. Se colocaría en la posición opuesta a su interlocutor epistolar quien habría considerado que todo militante del Partido debiera admitir que "el individuo desaparece, para quedar el partido con su sola voluntad". Justo abogaría por anular el artículo estatutario donde se establecía que el mandato de los diputa-

dos socialistas era imperativo y que los mismos estaban obligados a firmar la renuncia en blanco ante el C. E. N. argumentando:

"Nuestro partido es una asociación libre por excelencia, en que entran los que simpatizan con sus fines y medios generales y agitan las obligaciones que fijan los Estatutos, pero sin obligarse nada más que a lo pactado. En todo lo demás los miembros del partido conservan su independencia, por ejemplo, en lo referente a la agitación de candidaturas, acerca de lo cual nada dicen los Estatutos [...] Si la voluntad del partido es que sus representantes firmen de antemano su renuncia, mi voluntad es no ser representante del Partido. Lo que no me impide continuar en las filas y cumplir mis obligaciones de partidario [...] Lo que he enseñado, pues, no es la rebelión ni la indisciplina, sino la independencia práctica de juicio y el respeto por uno mismo"⁴.

La elaboración justiana desanda el complicado camino de articular organización partidaria socialista y derechos individuales provenientes de la matriz liberal. Lejos del individualismo irracional de los anarquistas, también se diferencia de la concepción totalizante del partido proveniente de la ortodoxia marxista.

En la tradición liberal Tocqueville había apelado a las asociaciones voluntarias como producto natural de las sociedades democráticas, las cuales –aún cuando desempeñaran funciones más o menos importantes en el interior de las mismas– podían identificarse en todos los sectores de la vida social sea los económicos y políticos, sea los espirituales e intelectuales, sea los recreativos y culturales. En términos de la relación individuo-estado, las asociaciones libres se colocan como entidades que equilibran el poder central y como instrumentos habili-

tantes para la comprensión de los procesos sociales y políticos.

Justo, al situar la caracterización del partido bajo la perspectiva de una asociación libre, por un lado la instala anclada en la sociedad civil, pero al mismo tiempo la define como instancia superadora del resto de las asociaciones voluntarias al colocarla bajo la impronta política del socialismo. En su carácter de asociación libre, el partido se funda en un pacto asociativo que obliga a los individuos a aceptar los requisitos contractuales, pero también preserva el lugar del sujeto pactante como portador soberano de su independencia de juicio crítico. Aceptando la prescripción de una disciplina colectiva intenta trazar los límites efectivos de la misma. En ese sentido, si bien en el contexto del II Congreso del PS no logra hacer modificar las disposiciones donde se establece que el C. E. N. está autorizado para retirar el mandato de los diputados, fijar el sueldo y enviarlos a los destinos considerados necesarios con el objeto de extender la propaganda; consigue la reformulación de la determinación del artículo donde se excluían las alianzas con otras fuerzas políticas o candidatos incorporando la salvedad de que éstos serían legítimos cuando fueran "autorizados por un voto general o local en las partes que sean de su jurisdicción". Decisión que se mantuvo en el V Congreso celebrado en 1903.

En tanto, sin llegar a un nivel de formalización de alianzas –en el III Congreso del PS convocado en 1900– se declara que el partido prestaría "su cooperación a todo movimiento de opinión" que se produjera en favor del proyecto de ley de divorcio presentado a la consideración del Congreso Nacional puesto que el mismo coincidía con una de las cláusulas de su programa y era "una reforma eminentemente civilizadora". Esta convicción constituye una clave

significativa del pensamiento justiano. Pactos y apoyos se inscriben en la idea de profundizar e impulsar las incrustaciones más avanzadas de una civilización, que se concibe en constante y gradual movimiento progresivo de cambio hacia un futuro tensado desde un horizonte de expectativa donde se dibuja la residencia posible de la sociedad socialista.

II

Las preocupaciones de Juan B. Justo se centran tanto en delimitar los perfiles de un partido autónomo de los trabajadores que se aprestase a ingresar al sistema político, cuanto en la construcción de un conjunto reticular de nuevos agentes civilizatorios (cooperativas, sindicatos, universidades populares, bibliotecas, prensa socialista) que inmersos en la sociedad civil operasen los cambios tendientes a la transformación socialista de la Argentina. En base a esta visión constructivista, los socialistas emprenden la creación deliberada del futuro. En ese sentido Enrique Dickmann afirmaría:

"Comprendimos que sin una intensa y extensa labor cultural, consistente en la difusión de conocimientos positivos, de verdades científicas, de nociones estéticas y de preceptos éticos, el pueblo trabajador andaría a tientas en la áspera vía de su paulatino y gradual ascenso económico, político y social, pues [...] carecería de la fuerza dinámica que da el saber y que conduce al poder"⁵.

Esta ponderación positiva del saber incide en el despliegue de estrategias dirigidas a mantener una actividad cultural-pedagógica tanto sobre los afiliados y adherentes, cuanto hacia el conjunto de la sociedad.

En ese marco se inscribiría la atención del PS en los asuntos universita-

rios. La prédica justiana también se extendería a los ámbitos académicos. Habiendo participado del movimiento estudiantil reformador desatado en 1903 que concluyera con su renuncia a la cátedra en la Facultad de Medicina, Justo, en plena elaboración de su libro *Teoría y Práctica de la Historia*, anticipa el plan general y algunos de los tópicos centrales en una serie de quince conferencias, patrocinadas por la universidad popular "Sociedad Luz" y realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras entre 1 de julio y el 15 de octubre de 1907. El decano, Antonio Dellepiane, oficiaría de anfitrión —ante un público integrado por algunos profesores, estudiantes, trabajadores y "no escaso elemento femenino"— destacando que el disertante era suficientemente conocido "dada su actuación y sus dotes intelectuales" por los numerosos asistentes. La convocatoria justiana incita a militar "del lado donde no hay privilegios que defender ni que ocultar: del lado del pueblo trabajador", desbordando los intereses circunscriptos a la tarea de gabinete para participar en la realización de la sociedad futura socialista. Revisitando a Marx, autoriza su discurso, criticando a quienes objetan que en el materialismo histórico no habría lugar para la voluntad y las aspiraciones de los hombres. Lectura ciega desmentida, en la perspectiva justiana, por la sostenida lucha política marxiana que se habría constituido en el más elocuente complemento de lo que su palabra escrita tuviera de inconclusa⁶.

Alocución doblemente significativa. Por un lado, la persistencia a intervenir en lo intitulado en cuanto fisura ofreciesen los repliegues oscilantemente permisivos del poder. En ese sentido, la novísima Facultad de Filosofía y Letras que se hallaba en un incipiente proceso de organización ofrecía un escenario suficientemente lábil

y abierto para recepcionar el mensaje justiano. Por otra parte, la mano tendida a los intelectuales, a partir del quiebre de una lectura dogmática y economicista del marxismo, procedería a la reafirmación y práctica del papel que se confería Juan B. Justo como intérprete-maestro de los sectores de la sociedad que fueran pasibles de confluir en el socialismo.

Precisamente, durante el reiterado encuentro nocturno de los lunes en el foro abierto por Filosofía y Letras, la crítica justiana alcanzaría los supuestos sociológicos, económicos, políticos y culturales que cimentaban las convicciones ideológicas del saber académico y del sentido común que circulaban en la sociedad porteña. Montado en la complicidad atenta de su heterogéneo auditorio, el armazón de Justo comienza a erigirse limitando la base biológica de la historia a la idea de que "las sociedades humanas son sociedades animales, agrupaciones de individuos de la especie hombre, cuya unidad nos importa hacer resaltar". El combate se entabla con las corrientes del positivismo bio-racista —en boga por el "predominio anglo-sajón"— aduciendo que respondería a intereses de la clase dominante. Posición que conlleva la positivización del carácter mestizo de la América hispano-portuguesa y el invite a la mezcla con los inmigrantes. Develación teórica que también se extiende al contenido clasi-sista de las llamadas leyes de selección natural en la lucha por la vida y la supervivencia del más apto mecánicamente aplicadas a las sociedades humanas. Lo que caracteriza a la moderna sociedad capitalista no sería la diferenciación de los hombres generada en la distinción de aptitudes determinadas por la raza, sino el desarrollo de la propiedad privada que llevaría al dominio de una clase por otra.

La insistencia de Justo en plantear

la base biológica de la historia reviste una importancia argumentativa fundamental para entender las claves a partir de las cuales se debe direccionar el progreso que se encamine hacia la sociedad socialista. El supuesto biológico se limita a subrayar la condición animal de los hombres que se traduce en una doble consecuencia: 1) Permite comprender la "energía aún ciega y brutal con que los hombres reclaman los medios materiales de existencia, su rebelión indomable contra toda doctrina y toda ley que les niegue un sitio en el banquete de la vida", y 2) Condiciona los planes de inmediato mejoramiento social reclamando modestia en los objetivos reformistas dado el primitivismo inherente a la naturaleza humana. Así como en la orientación correcta de esa ciega fuerza, la crítica de la economía clásica elaborada por Marx en *El Capital* permite interpretar el proceso de especialización del trabajo, las relaciones de producción, la génesis del proletariado industrial y la colonización sistemática, el privilegio de la renta del suelo; el trípede conformado por la técnica, las prácticas asociativas y políticas, y el reencauzamiento del sistema de creencias a través de la ciencia y el arte devienen los instrumentos adecuados para modificar el sustrato biológico animal de la condición humana.

De manera que, *Teoría y práctica de la historia*, libro-programa doctrinario finalizado en 1909, se cerraría con un análisis acerca de las luchas que debía librar el socialismo en el plano de la producción simbólica⁷. Si en el pasado de la humanidad la religión sirviera a los intereses de los sectores dominantes impregnando las esferas de la producción, la política y el arte; el progreso técnico-económico no sólo restringiría el campo de la misma sino que engendraría las luchas entre los pueblos y las luchas de clases. Primeros in-



Juan B. Justo

dicios de este proceso podrían hallarse en las prácticas de "cierto comunismo de consumo" en las comunidades cristianas primitivas o en las rebeliones campesinas "heréticas" de los husitas y los anabaptistas. No obstante, el giro fundamental desmitificador se instala en las sociedades modernas, aunque —en la perspectiva justiana— el desarrollo del laicismo dista de ser un problema concluido y de tramitación simple. En ese sentido, Justo (tomando como ejemplos a protestantes noruegos y norteamericanos que militan en el socialismo) considera que la supervivencia o neoformación de mitos en las mentes individuales pertenecen a la esfera privada de los afiliados del socialismo y deben ser toleradas en tanto estas creencias se practiquen en congregaciones autofinanciadas —verdaderas "asociaciones privadas, con todos los derechos de tales"— dispues-

tas a estimular la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores. Además, el creciente desplazamiento de las iglesias en los ritos más solemnes de la vida de los hombres –verificables en estadísticas referidas a la celebración de matrimonios en Estados Unidos y Buenos Aires– darían cuenta de que "al acentuarse la irreligiosidad de las masas, se hace más franca y estrecha la alianza entre religión y privilegio". Es decir, el socialismo debe estar atento a no confundirse en un combate en bloque, sino a profundizar las tendencias existentes en la sociedad facilitando el ingreso de los sectores sociales –que desde diversas experiencias se encaminase en pro de la emancipación social– al área político-cultural del socialismo.

Por otra parte, la política –y aún el socialismo– están aún vestidos de una carga significativa de religiosidad⁸. La responsabilidad de esta pervivencia residual, en una teoría basada en fundamentos objetivos, reside –para Juan B. Justo– en los cultores de un "exaltado idealismo". Es significativo el ejemplo escogido: Tomas Mann. Caso representativo –en la interpretación justiana– de propagandistas que persiguiendo intereses individuales o grupales intentan erigir una nueva clerecía estableciendo rituales eficaces para manipular los sentimientos de las masas⁹.

Si uno de los frentes de polémica para Juan B. Justo es el economicismo ramplón, el otro sería el misticismo idealista. Riesgo éste último vinculado tanto a la política como a las expresiones del arte.

En ese último sentido, Justo sienta posiciones respecto de la polémica que suscita el arte social. Las condiciones que habrían generado la emergencia de este "arte nuevo" –producido por los mismos trabajadores o por artistas al servicio de sus intereses– esta-

rían vinculadas al crecimiento del proletariado, a su progresiva constitución de clase y a su afirmación en el terreno político. Si, por un lado, el autor de *Teoría y práctica de la historia* recupera la conmoción que esa literatura produce en los indiferentes al sacudir los prejuicios burgueses y simbolizar "la lucha bestial entre los hombres" o impulsar los ideales de emancipación en la consecución del mejoramiento de la humanidad; por otra parte, destaca sus limitaciones porque sólo expone "lo lírico y lo sensacional, los hechos pasionales, las aspiraciones sublimes". Esta exaltación de lo excepcional y violento acentuaría la falsa ilusión de la eficacia atribuida a la huelga sangrienta, la revuelta y el robo en detrimento del trato colectivo, la elección libre y la cooperación.

Por ende, la crítica justiana al arte social –homologado al efectismo sugestivo del arte religioso y patriótico– remitiría a varios destinatarios. En primera instancia alcanzaría a los anarquistas, aunque no sólo, puesto que al aludir a poetas y dramaturgos que instan al pueblo a la violencia "por la belleza del gesto" refiere, sin nombrarlo, a D'Annunzio que ya había sido blanco de su análisis en escritos anteriores¹⁰.

Pero además, ante la inclusión de la propuesta del cultivo del "arte social" en la agenda socialista vía Manuel Ugarte, la lectura justiana procuraría diluir sus efectos "negativos" argumentando que posibilitaría el primer contacto de la clase trabajadora con la dimensión estética¹¹. Esta afirmación posibilita establecer las bases –evocativas de las convicciones de Marx y Engels referidas a la literatura– tanto para una rehabilitación parcial del "arte de tendencia", cuanto para una valorización de las mejores expresiones del arte, relativizando la procedencia de clase de sus productores. La mismas re-

sultarían significativas en la medida en que, o bien, contribuyesen a develar las relaciones de dominación existentes en la sociedad, o bien, difundiesen entre la clase obrera el goce del arte "como una expresión que tiene su fin en sí misma y crea a raudales, como la ciencia pura, el más generoso placer"¹². Por tanto si la "novedad" del arte social reside en la identificación de sus productores con los intereses del proletariado, esta condición no valida por sí sola ni la calidad del producto artístico, ni la eficacia política transformadora pretendida por el socialismo. Es más, al desplazarse a la perspectiva de los trabajadores en cuanto consumidores de arte pasibles de "ser educados" en el goce estético por el placer de acceder al mismo, con el consiguiente cambio cualitativo que esto conllevaría, se acentuaría la idea de que el acceso a tales bienes produciría un *plus* cognoscitivo al agudizar la percepción de las contradicciones y complejidades de la experiencia social.

En suma, el recorrido del proceso de producción de las reflexiones justianas abren una posibilidad de volver sobre los pasos de un pensamiento político susceptible a una interrogación dispuesta a transitar una cantera plena de matices.

La tensión en las matrices ideológicas que subyacen a la empeñosa elaboración de la concepción del partido se expresa en el modo de pensarlo como una asociación de individuos portadores de una soberanía asentada en la in-



dependencia del juicio crítico. Por tanto, se imbrican mutuamente la emancipación del individuo con la de la clase y la de la entera humanidad. Al mismo tiempo existe un cuidadoso montaje de normatividades y límites que impidan el entronizamiento de algún tipo de poder capaz de tornarse en absoluto.

En tanto, el reencauzamiento del sistema de creencias a través de la ciencia y el arte coadyuvarían al complejo desencantamiento de la sociedad en una larga marcha de consolidación del laicismo. En ese sentido, el arte forma parte significativa en la formación de un sujeto individual y colectivo en cuyos rasgos aparecen las búsquedas de Justo en el horizonte de ideas y en las preocupaciones emergentes ante el proceso de democratización política y sociocultural en los años tempranos del siglo XX ■

1. Jacinto Oddone, *Historia del socialismo argentino*, Buenos Aires, CEDAL, 1983; Patricio Geli-Leticia Prislei, "Una estrategia socialista para el laberinto argentino. Apuntes sobre el pensamiento político de Juan B. Justo", Buenos Aires, *Entre pasados*, Año III, N 4/5, Fines de 1993; José Aricó, *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

2. "La suerte de aquel artículo fue desgraciada. Se lo discutió dos horas en la asamblea, hablamos en favor del miembro informante y el ciudadano Lebrón, generoso editor de los primeros folletos socialistas bien editados en esta capital [...]; habló Domingo Risso, obrero carpintero entonces, que hace ahora magníficas traducciones de Carducci y de Pascoli en Mar del Plata, donde cría cerdos al mismo tiempo. Y habló el obrero mecánico Potau, a quien he encontrado hace poco cantando el Himno de los trabajadores en un tranvía de Flores. Pero nos salieron al encuentro los campeones de la intransigencia, como Leopoldo Lugones, Patroni e Ingenieros, que hablaron con mucha pasión y elocuencia. Se dijo por ejemplo: "Hay que arrojar a los mercaderes del templo". Como yo sostuviera entonces, y ahora diría lo mismo, que la cuestión monetaria, tan fundamental para los trabajadores, es un asunto que siempre podía dar lugar a una entente con un partido burgués que en materia de moneda tuviera propósitos claros y sanos, Ingenieros, que era entonces un joven estudiante de medicina, dijo: "Qué nos importa el valor del peso, si ese peso no lo tenemos?". Y con argumentos de esa clase se consiguió no sólo desechar el artículo propuesto, sino sustituirlo con el siguiente: "Serán expulsados del Partido las agrupaciones o afiliados que acepten alianza con los demás partidos". Conferencia de Justo sobre "Relaciones del partido Obrero con otros partidos" del 13 de diciembre de 1921. En: Juan B. Justo, *La realización del socialismo*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1947, pág. 357

3. Juan B. Justo, "Proposiciones". En: *La realización... Ob. Cit.*, pág. 41-42

4. Juan B. Justo, "El individuo y el partido". En: *Ob. Cit.*, pág. 42

5. Enrique Dickmann, *Recuerdos de un militante socialista*, Buenos Aires, La Vanguardia, pág. 95

6. La conferencia se anuncia en el diario socialista así: "El lunes 1 de julio a las 8. 30 de la noche el doctor Juan B. Justo inaugurará sus conferencias sobre "Teoría y práctica de la histo-

ria" en el anfiteatro de la Facultad de Filosofía y Letras, calle Viamonte entre Reconquista y San Martín. Entrada Libre.", "Sociedad Luz. Universidad Popular. Teoría y práctica de la historia", *La Vanguardia*, 28/6/1907 y 30/6/1907, pág. 1 y pág. 1 respectivamente. La presentación y el texto íntegro de la primera conferencia se publican en: *La Vanguardia*, 2 y 3/7/1907, pág. 1. También parte del texto de la primera conferencia se recupera en: Nicolás Repetto, *Mi paso por la política*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1956, pág. 104-106. El resto de las conferencias fluctúan entre la transcripción y el resumen de los argumentos presentados por Justo señalándose el uso, en algunas de ellas, de diagramas y fotografías proyectadas. *La Vanguardia*, 8-9/7/1907, p1; 23/7/1907 pág. 1; 29-30/7/1907, pág. 2; 5-6/8/1907, p1; 13/8/1907, pág. 1; 19-20/8/1907 pág. 1; 26-27/8/1907 págs. 1-2; 2-3/9/1907, pág. 29-10/9/1907, pág. 2; 16-17/9/1907, pág. 1; 30/9 al 1/10/1907, pág. 1; 9/10/1907, pág. 1 y 16/10/1907, pág. 1.

7. "La religión, la ciencia, el arte, casi no han existido para las masas sino como ocupaciones extrañas, de hombres de otra clase, cuya obra ignoraban, o recibían concluida como un beneficio, o sufrían como un perjuicio. Al elevarse la cultura del pueblo trabajador y nacer sus aspiraciones a un estado social superior, critica él los dogmas y los símbolos aderezados por la clase dominante, comienza a crearlos por sí mismo, desarrolla su sentido de belleza y su facultad de investigación". Juan B. Justo, *Teoría y práctica de la historia*, Buenos Aires, Libera, 1969, pág. 496

8. "La aspiración vehemente a un mundo de pura simpatía entre los hombres, de justicia y de libertad, es para muchas almas sencillas la creencia de que la sociedad perfecta vase pronto a realizar. La espera de una inmediata revolución social, catástrofe milagrosamente creadora, se substituye a la del juicio final en que cada cristiano recibirá su castigo o su premio, y la sociedad futura ocupa en los corazones el lugar del paraíso". Juan B. Justo, *Teoría... Ob. Cit.*, pág. 506

9. "De pie, bajo un arco formado por banderas rojas sostenidas por dos compañeros, y después de cantar un himno. Tom Mann hacía avanzar hasta él a los padres con el niño en brazos, y les preguntaba si era su deseo que fuera dedicado al Socialismo. "Es nuestro deseo", era la respuesta. Tomando entonces al niño, decía el oficiante: "Nuestros camaradas, los padres de este niño (los nombraba), en presencia de esta audiencia, ratifican de todo corazón su

plena adhesión al Socialismo, dedicando solemnemente su niño a la causa socialista. Es su deseo y su esperanza, de los que todos nosotros participamos sinceramente, que el niño crezca en un sano conocimiento de los principios éticos y económicos, y sea realmente equilibrado física, mental y espiritualmente". Besaba entonces Mann al infante, y al devolverlo a la madre, prendíale una hermosa cinta escarlata, en que estaban escritos en letras de oro el nombre del niño, la fecha de su dedicación, y el Partido Socialista, Melbourne". Juan B. Justo, *Teoría... Ob. Cit.*, pág. 507

10. Diferenciando a Zola de D'Annunzio como intelectuales, Justo dice: "Zola es el prototipo del puro artista, y también del artista feucundo por excelencia, del artista que influye sobre la marcha del mundo, porque su arte es inteligente y es sincero. El famoso escrito *J'Accuse*, con que inició su intervención en el asunto Dreyfus fue más una actitud de artista que un grito de la pasión. Cómo comparar a Zola con los estetas a lo D'Annunzio, que prepara su escena haciéndose elegir diputado, y sentándose en la extrema derecha de la Cámara para levantarse en medio de un debate, y diciendo: "Vosotros sois los muertos, aquéllos son los vivos", pasarse *séance tenante* a la extrema izquierda, donde su influencia política se deja sentir tanto como en la derecha!" Juan B. Justo, "Emilio Zola (4 de Abril de 1902)". En: *La realización... Ob. cit.*, pág. 51

11. "Para la clase trabajadora (el arte social) no es educativo, sino en cuanto la habitúa en el coro, en el orfeón, en el teatro, a combinar libremente sus esfuerzos con fines estéticos, en cuanto la prepara para el cultivo de la belleza por la belleza misma". Juan B. Justo, *Teoría... Ob. cit.*, pág. 509

12. Juan B. Justo, *Teoría... Ob. Cit.*, pág. 522.

En cuanto al "arte de tendencia", Engels sostiene: "[...] la novela de tendencia socialista cumple, a mi juicio íntegramente su objetivo cuando refleja con veracidad las relaciones reales, rompe las ilusiones convencionales que predominan sobre aquéllas, conmueve el optimismo del mundo burgués, y siembra dudas respecto de la inmutabilidad de las bases en que descansa el orden existente, aún cuando el autor no proponga una solución determinada o no se coloque siquiera una sola vez de manera



ostensible en un campo dado". Carta de F. Engels a Minna Kautzky, Londres, 26/11/1895. En: F. Engels-K. Marx, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, CEDAL, 1971, pág. 19

Respecto del pensamiento de Karl Marx vinculado al arte y la sociedad resulta muy sugerente el trabajo de Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo*, México, FCE, 1986, Cap. I, págs. 19-45. Así como para la importancia asignada por Engels a la democratización técnicamente posible de la cultura tradicional mediante la expansión del ocio para todos se recomienda ver: Lee Baxandall-Stefan Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, San Luis, Telos Press, 1973, pág. 73-80.

ESTUDIOS SOCIALES
Revista Universitaria Semestral

Consejo de Redacción: Darío Macor (Director), Ricardo Falcón,
Eduardo Hourcade, Enrique Mases, Ofelia Pianetto, Hugo Quiroga

N° 18 **Primer semestre** **2000**

ARTICULOS

RICARDO SIDICARO: El Estado y los principales sectores e intereses socioeconómicos en los tres gobiernos peronistas.

HUGO QUIROGA: La experiencia democrática: entre pasado, presente y futuro.

GABRIELA DE LA MATA: La oposición política al menemismo.

RICARDO FALCON: Rituales, fiestas y poder. (Una aproximación historiográfica a un debate sobre su pasado y presente)

PABLO VAGLIENTE: Fiesta en todos lados: el carnaval en Córdoba, 1890-1912.

FERNANDO J. DEVOTO: Montaña y emigración: un itinerario historiográfico (o a propósito de Braudel y el determinismo geográfico).

MARIA ESTER RAPALO Y MARIA VICTORIA GRILLO: La organización de los obreros molineros (1917-1918).

SANDRA JATAHY PESAVENTO: A cor da alma: Ambivalências e ambigüidades da identidade nacional.

COMUNICACIONES:

JOSÉ OMAR ACHA: Interpretación y método históricos en Carlo Ginzburg.

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral,
9 de julio 3563, Santa Fe, Argentina; telefax (0342) 4571194
e-mail suspia@unl.edu.ar

DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353,
Correo Argentino Sucursal Santa Fe(3000) Santa Fe, Argentina.

De la "escuela-palacio" al "templo del saber" Edificios para la educación moderna en Buenos Aires, 1884-1902

Claudia Schmidt*

"... todo niño por humilde que sea, al pisar [los] umbrales de estos soberbios monumentos y entrar en estos recintos, se sentirá por este solo hecho, dignificado e igual a sus tiernos compañeros aún cuando descendan ellos de la más elevada y pudiente alcornia..."

Julio A. Roca¹

Con la sanción en 1884 de la Ley 1420 de educación primaria, obligatoria, gratuita y laica, el estado se hacía cargo de una cuestión estratégica del proyecto de modernización: la construcción de la identidad nacional en la Argentina. Al mismo tiempo, la claridad en la élite dirigente respecto de la necesidad de acompañar ese proceso con la construcción de un mundo material que corporizara el nuevo estado-nación, se hacía evidente en el modo en que, el conjunto de obras públicas dirigidas a tal fin, fueron encaradas en los primeros años de la década de 1880. Un renovado impulso cobraron los proyectos para congreso, tribunales, poder ejecutivo, biblioteca nacional, museos, hotel de inmigrantes, sedes de policía, instalaciones militares, pasando a ocupar un lugar a la par de las infraestructuras de servicios, ferrocarriles, obras sanitarias y puerto.

Lo notable, es el consenso en la asig-

nación de una extraordinaria prioridad a los edificios especialmente proyectados para escuelas primarias, separándolos expresamente del resto de las obras públicas. La decisión sobre los terrenos, sitios, normativa, características arquitectónicas y financiación de las escuelas primarias fue sustraída de los vaivenes de las cambiantes oficinas de obras públicas y aún, de los debates parlamentarios o del presupuesto nacional², para ser puesta en manos de un organismo autónomo, independiente, multidisciplinar e idóneo, encargado además de la elaboración integral del proyecto educativo: el Consejo Nacional de Educación (CNE)³.

En el momento de consolidación del proyecto de modernización, en el que las obras públicas se insertaban en el cauce propio de la organización de la administración pública y la burocracia estatal, el cruce entre los aspectos materiales y culturales pareciera encontrar en el caso de las escuelas primarias, un punto de particular comunión, como si en la relación entre ambos, se pusiera de manifiesto la propia representación del efecto que el proyecto educativo debía producir en la sociedad.

Así, los edificios para la educación moderna, debían constituirse en un escenario especial: la posibilidad de *igualación* y ascenso social –los más humildes se van a encontrar con los compañeros de "elevada y pudiente alcornia" y no viceversa–, sólo podría

* UTDT-UBA.

darse al pisar los umbrales de unos "soberbios monumentos."

La premisa roquista sobrevoló el debate entre principios estéticos, higiénicos y pedagógicos, que tenía lugar puestas adentro del CNE pero que, lejos de suponer acuerdo, entraba en consonancia con el debate político y cultural más general, respecto del modelo de estado en cuestión. En este sentido, la celebración del triunfo del laicismo, la cientificidad y el control social, generaron una compleja trama que se iría densificando en la medida en que la necesidad de "construir una tradición" en términos de nación, fue perfilándose como un polo definitorio⁴.

En este contexto puede decirse que, en poco más de una década se produjo una suerte de corrección en la imagen de los edificios para escuelas primarias en Buenos Aires, pasando del modelo celebratorio de la escuela-palacio al más contenido "templo del saber".

Edificios para el "adelanto del país"

Ciertamente, la construcción material del proyecto de nación fue una preocupación que adquirió un viraje particular con la capitalización de Buenos Aires, marcando otro perfil en las condiciones de posibilidad y en los modos de representación material de las instituciones de escala nacional. La sensación de estabilidad y las perspectivas de durabilidad, son reconocibles en el modo de encarar su construcción y, particularmente manifiestas, por aquellos sectores que tomaban las decisiones políticas al respecto⁵, para quienes la consideración de los aspectos estéticos cobraba peso.

El lema "paz y administración" que lanzara el roquismo hacia los primeros años de la década del ochenta requería, además de la demanda programática de sitios aptos para ejercer la función pú-

blica, un necesario plus de significación vinculado al proyecto de modernización del estado. La formación de un clima propicio para la administración pública, implicaba el desarrollo económico a través de la creación de recursos pero también, suponía hacer de Buenos Aires un atractivo centro urbano, cuya imagen de progreso recibiera a los inmigrantes⁶. Este espíritu animó a Roca a desarrollar los múltiples y simultáneos emprendimientos, pues era "necesario pensar en la construcción de diversos edificios públicos (...) que [correspondan] al adelanto del país"⁷.

La orientación de esos emprendimientos se alineará decididamente en el pasaje de lo provisorio a lo permanente. En la coexistencia entre la "ciudad efímera"⁸ y la "capital permanente", la dinámica del cambio exigía cualidades que apuntaran a dejar su marca. En estos términos al menos, lo planteó el propio presidente Julio A. Roca a poco de asumir, al recalcar la condición de Buenos Aires como una "capital permanente" y por lo tanto la necesidad de erigir edificios "dignos de la nación y de los representantes de su soberanía", refiriéndose así y en primer lugar, a las sedes para el congreso, los tribunales y el poder ejecutivo⁹.

Se trata pues de ver esa correspondencia, entre "edificio público" y "adelanto del país". O bien, qué suponen, en términos de la construcción de una cultura material, las transformaciones—casi mágicas—que debían sucederse al ingresar en aquellos "soberbios monumentos"; cómo medir en fin, que un edificio público sea "digno" de una *nación* que, en rigor, se estaba construyendo con ellos¹⁰.

Pero, para ampliar la comprensión del debate general sobre las representaciones materiales del estado, es necesario introducir en este contexto, aunque de un modo sintético, la noción de carácter, convertida en un tó-

pico extendido en distintos ámbitos. La idea de *carácter* aúna, hacia la segunda mitad del siglo XIX, varias acepciones. En un sentido general, se asocia a la definición aristotélica, que presenta a los caracteres—en tanto partes de la tragedia o de la comedia— como los que muestran "la línea de conducta" y "el modo de ser de cada uno"¹¹. Por otra parte, de su etimología en griego, recoge la idea de incidir, imprimir o dejar una marca en un objeto.

Esta asociación entre una marca material, física, visible y el modo de acción, línea de conducta o efecto que esa marca supone en quien la observa, se organiza tempranamente, hacia el siglo XVII en la fisiognomía, campo del saber que clasificaba según los rasgos característicos, distintos *tipos* humanos y animales, los que según el criterio de las semejanzas, indicarían las conductas¹².

En el siglo XIX, con el desarrollo de la sociología y la biología, según el principio de la evolución de las especies, el *carácter* pasa a ser la marca que, inscrita en las células, transmite la herencia de donde derivará posteriormente la genética; mientras puede señalarse de un modo amplio, la adopción del concepto de *carácter* desde la psicología, para el estudio de las conductas tanto individuales como de masas.

En el campo del arte y la arquitectura en particular, la noción de *carácter* adquirió un desarrollo central en el seno de la *Académie des Beaux Arts* de Francia, a partir de la Revolución Francesa y del surgimiento de los nuevos temas arquitectónicos—los edificios públicos—siendo Quatremère de Quincy uno de sus teóricos principales. Quatremère retomó de la noción de carácter la etimología griega y planteaba que el *carácter arquitectónico*, era aquel que responde fielmente al uso y que expresa exteriormente el efecto que le corresponde a través del lenguaje del arte. Y en todo

caso, el rol del arquitecto es "imprimir al edificio un modo de ser adaptado de tal manera a su naturaleza o a su destino que pueda expresar con certeza lo que es y descartar lo que no es"¹³. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la noción de *carácter*—en el arte y en la arquitectura— que desarrollara Hyppolithe Taine fue la más extendida y de mayor peso. Apoyado en la teoría del *milieu*, los *caracteres nacionales* se definirán según las condiciones "naturales" de los países¹⁴.

En la Argentina del ochenta, y en sus múltiples acepciones, el tópico se colocó también entre los temas que manejaba la elite dirigente. El doble juego entre la visión del *carácter* entendido como algo inevitable—una marca dada por la naturaleza—por un lado y la posibilidad, por otra parte, de imprimirlo o modificarlo, sostuvo el tema en el centro de varios debates superpuestos y simultáneos: la construcción de un "carácter nacional" o la problemática de la inmigración ante la alternativa de poder crear una "fusión de razas", entre muchos otros¹⁵.

En todos los casos lo que se mantiene latente es la relación causa-efecto entre el *carácter*—en tanto rasgo, marca física visible, o acto reconocible—y un *destino*, que le corresponde indefectiblemente¹⁶.

Pero, volviendo a nuestro tema central, la digresión precedente respecto del tópico del *carácter*, tiene sentido en tanto se aplica a los edificios públicos, pues es en ese plano, donde se pone en acto la posibilidad de materializar e imprimir un *carácter nacional*, poniéndose en evidencia la falta de "herencia" o de caracteres propios que den sustento a una "evolución" cultural. El edificio además debía hacer trascender, desde la materialidad, el destino concreto que tenía como institución.

Esta franja de problemas es la que nos permite identificar dos momentos

en la construcción de edificios escolares en Buenos Aires, fundantes de un modelo de escuela cuya representación actúa –en muchos aspectos– aún hasta hoy, como la condensación material de valores patrióticos, republicanos y educativos. Dos momentos entre los que se puede leer también, una suerte de estado de la cuestión del debate por el modelo representacional de nación, en una correspondencia –no casual– con las dos presidencias de Roca.

En primer lugar, un conjunto de obras que pueden darse en llamar de lanzamiento, es el de las "escuelas-palacio" (1884-1886); en segundo lugar, el plan de escuelas-tipo (1899-1902), que se medirá en disputa entre un modelo de escuela concebida como una "máquina higiénica" y el finalmente triunfante "templo del saber".

El recorrido que va de la "escuela-palacio" al "templo del saber", en poco más de una década, no se explica por una mera variación de estilos arquitectónicos o de la aplicación de un más o menos indiferente eclecticismo¹⁷. Los márgenes de acción de la arquitectura pública, y en particular de la arquitectura educacional, estaban fuertemente condicionados desde la gestión política y por un clima cultural en plena conformación, en el que la superposición de sentidos –a veces en contradicción– ejerció tensiones concretas sobre los resultados materiales.

Si bien parte de las primeras escuelas autocelebraban el propio poder de ejecución y la confianza en el proyecto educativo como pilar –inmersas en el ambiente de la "Cartago argentina"¹⁸– el mismo CNE ensayaba distintas alternativas de composición, atento a dos cuestiones centrales: respecto de las particularidades tipológicas, el problema de la higiene planteaba ajustes entre moral, técnica y pedagogía; en el plano de la construcción más general de la cultura material, el proble-

ma de la creación de una tradición nacional influyó más decisivamente en las representaciones. Pero mientras este último aspecto apuntaba a constituir un pasado como sostén, a partir del rescate de ciertos valores republicanos¹⁹, la escuela suponía indefectiblemente construir un futuro y en este sentido, el plan de escuelas-tipo respondía de una forma inmediata a este reclamo proponiendo una solución de continuidad. Las concepciones de escuela que prescindieron de una referencia al pasado, si bien se desarrollaron en este segundo período, debieron esperar dos décadas más para que otras condiciones culturales permitieran su aceptación.

El lanzamiento: las escuelas-palacio, 1884-1886

La secuencia seleccionada, responde a dos momentos concretos de la consolidación material, de una importante cantidad de escuelas primarias en Buenos Aires, pero en rigor se relaciona por una permanente tensión entre un necesario ejercicio representacional y un creciente tono "evaluador" que pretendía medir la efectividad, con la aplicación de principios higiénicos, en un proceso que conoció puntos de acercamiento y de incompatibilidad dentro del período inaugural de la educación moderna en la Argentina.

Pero, esa tensión es reconocible desde un punto de partida anterior. Cuando Sarmiento proyectaba hacia mediados del siglo XIX, un sistema de educación moderno, tenía en claro la prioridad que la sede material tenía en el éxito del emprendimiento. "Antes de pensar en establecer sistema alguno de enseñanza, debe existir un local de una forma adecuada"²⁰. Esta *forma adecuada* debía reunir algunas características:

"Nuestras escuelas deben (...) ser construidas de manera que su espectáculo, obrando diariamente sobre el espíritu de los niños, eduque su gusto, su físico y sus inclinaciones. No sólo debe reinar en ellas el más prolijo y constante aseo (...) sino también tal comodidad para los niños y cierto gusto y aún lujo de decoración, que habitúe sus sentidos a vivir en medio de estos elementos indispensables de la vida civilizada"²¹.

Puede decirse entonces que es Sarmiento quien instala la idea de que *higiene y espectáculo* son necesarios para la adaptación al medio civilizado, relación que se completa con la concepción de la escuela como *fábrica*, como máquina de instrucción. Desde las páginas de su *Educación Popular*, dedicó un capítulo al análisis de las condiciones materiales de los edificios escolares, con un estudio comparativo de tratados de arquitectura escolar, además de observaciones críticas *in situ*, durante su viaje por Estados Unidos, varios países de Europa y África, publicado en 1849²².

Recién una década después logró construir una escuela, la de Catedral al Norte. Sin embargo se encontraría lejos aún de los deseos expresados en aquel texto. La escala acotada, la situación del terreno entre medianeras, la austera fachada en estilo neorrenacimiento, era todo lo que podía alcanzarse con el esfuerzo de la autogestión vecinal, la tan ponderada *autonomía* de recursos²³.

Veinte años más pasarían para que se produzca un viraje definitivo. En el marco del *nuevo clima de ideas* de la década de 1880²⁴, la ley 1420 representó entre otros, el triunfo de las tendencias que planteaban la imposibilidad de una autonomía real entre educación y poder político. Ninguno de los sectores, ni católicos, ni liberales, reivindicó la legislación bonaerense de

asociaciones vecinales o sociedades de amigos de la educación, que elegían popularmente los miembros, en el debate del Congreso Pedagógico²⁵.

Este es un punto importante que diferencia las escuelas de Sarmiento de las escuelas de Roca. El problema de la autonomía no significaba solamente la disposición de los recursos, sino el control de los resultados. Para Sarmiento, el costo de un edificio de escuelas dependía del valor del terreno y los materiales, en un lugar y época dadas pero, la elegancia, comodidad y extensión no podían ser prescriptas ni uniformes: "el vecindario debía entrar por mucho en la decisión"²⁶. Roca en tanto, consideraba que "aparte de los buenos maestros, leyes adecuadas, rentas propias y buenos sistemas de enseñanza lo que más preocupa hoy a los educacionistas es la forma, la higiene, la luz, el aire, las dimensiones y la belleza de los edificios escolares"²⁷. Y de ello se ocuparía el estado.

La construcción de escuelas ampliaba entonces, el debate sobre la educación moderna en el país, concentrando la particularidad de materializar un proyecto educacional que salía triunfante, en tanto laico y masivo, del marco de los debates que el Congreso Pedagógico instaló y que culminaron con la Ley 1420.

Cuando se creó el CNE²⁸ ya estaban en marcha 14 de los 54 edificios escolares que en el lapso de dos años, entre 1884 y 1886, el gobierno de Roca inauguró. En este primer conjunto de escuelas es posible leer algunas claves del estado en que ese debate se tensaba en la articulación entre programa pedagógico, preceptivas higiénicas y la construcción de una identidad institucional y nacional.

Si consideramos que hasta ese entonces las escuelas funcionaban en casas alquiladas, el emprendimiento revelaba el grado de compromiso que el estado

asumió, aunque el acento no estuvo puesto sólo en el aspecto cuantitativo. En efecto, el estado contrató a los más destacados arquitectos e ingenieros en actividad en Buenos Aires. Figuras como Joaquín Belgrano, Carlos y Hans Altgelt, Francisco Tamburini, Carlos Morra, Dumangin, Lebeau, Muñoz, Battle, Christophersen y Buschiazzo, fueron convocadas por el CNE para proyectar, dirigir, inspeccionar y aún aconsejar acerca de las condiciones del sitio de los terrenos de las escuelas²⁹.

En la mayoría de los casos, se trataba de miembros activos dentro de la elite quienes, desde distintas posiciones respecto del poder de acción política, se vinculaban a efectos de obtener encargos de obras. Varios de ellos integraron el primer grupo de arquitectos recibidos en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, como Joaquín Belgrano por ejemplo, quien además de ejercer la docencia en la flamante carrera de arquitectura, integraba el Departamento de Obras Públicas de la Nación. Carlos Altgelt miembro de la familia Tornquist, estaba construyendo obras relevantes en la nueva ciudad de La Plata y en Buenos Aires. El ingeniero italiano Francisco Tamburini había sido contratado directamente por Roca para proyectar los edificios públicos más representativos de la nueva república, nombrado jerárquicamente por encima del propio director de la oficina de obras públicas, en dependencia directa del poder ejecutivo y a quien le encomendara el proyecto y construcción de varias escuelas normales³⁰. Juan A. Buschiazzo era en ese primer período, director de obras públicas del Intendente Torcuato de Alvear y activo directivo de las organizaciones de la colectividad italiana en el país al igual que Carlos Morra. Finalmente, para ilustrar la importancia de participar del *staff* de arquitectos e ingenieros que construían para el CNE,

muchos de ellos donaron proyectos y honorarios de dirección de obra en una muestra de renuncia a los intereses personales por los de la nación hecho que, en rigor, debería leerse como un gesto de autoprestigio.

El primer condicionante que este conjunto de profesionales encontraba para la edificación escolar –y que se mantendría por varias décadas– era la obtención de los terrenos a partir de donaciones³¹. Al respecto, la reglamentación europea adoptada en materia de sitios urbanos para edificios escolares –reproducida con periodicidad en las páginas de "*El Monitor de la Educación Común*"– era bastante uniforme. Se indicaba que la escuela debía estar en un sitio elevado, seco, bien aireado, separado de las construcciones vecinas, sin que sus entradas "se abran a calles de tal movimiento que puedan constituir un peligro para los niños, y siempre lejos de cementerios, fábricas y en general de todo sitio que desprenda miasmas infectos; debía procurarse construirla aislada y en lo posible, alejada por medio de atrios o jardines, de la vía pública y de modo que no la dominen las vecinas construcciones, impidiendo la libre circulación del aire y no dando paso a los rayos solares"³².

Sin embargo esta normativa era de difícil aplicación, pues había que compatibilizar estos requerimientos con la arbitrariedad de superficies y sitios en la ciudad así como también, con la característica especial de los terrenos de Buenos Aires entre medianeras, con forma de rectángulo alargado cuyo lado menor de 8,66m, constituye el frente.

Siendo entonces el terreno un dato, la resolución arquitectónica del programa pedagógico permitía un rango de acción doble: por una parte, la articulación espacial del disciplinamiento, la distancia maestro-alumno, la homogeneización a partir de la reunión de una cantidad considerable de

educandos y la circulación de aire, eran las variables establecidas –y posteriormente evaluadas– por los pedagogos y los médicos; en tanto, la conformación de recintos en "soberbios monumentos", el tipo de "espectáculo" que el edificio debía brindar, eran las otras variables políticas, institucionales y culturales, que los proyectistas también debían manejar.

Estos dos años de intensa producción edilicia fueron seguidos con atención por los distintos sectores involucrados. El órgano oficial del CNE, *El Monitor de la Educación Común*, venía publicando sistemáticamente artículos dedicados a difundir normativas, regular especificaciones técnicas, presentar modelos europeos y americanos y ejerciendo críticas y advertencias al propio gobierno acerca de los resultados en el ámbito local.

En un editorial de enero de 1884 se señalaba tempranamente que:

"Lo que necesitamos no es el poseer tres o cuatro palacios suntuosos; aunque relativamente inútiles, sobre cuyo frontis pueda hacer alarde la vanidad y la ineptitud de gobiernos dísticos más o menos retumbantes o pedantes. Es preciso que toda escuela no carezca de su edificio, completo, aunque modesto."

[...] "se presidirá a las obras con una inspección incorruptible y moralizadora y suprimiendo a la construcción las *superfluidades lujosas* en que consistió hasta hoy la mayor parte de los establecimientos que poseemos, obedecerán de preferencia a reglas técnicas y serán confiadas a arquitectos que conozcan profundamente esta particularísima especialidad [...]"³³

Si bien la referencia es a algunos edificios del interior del país, la crítica apunta tácitamente a la escuela Petro-

nila Rodríguez, en construcción en esos momentos. De todos modos la crítica de la cita, apunta a la oposición "lujo" / técnica o "palacio suntuoso" / edificio "modesto", discusión que atravesó centralmente, por décadas, el debate por la escuela moderna.

La escuela Petronila Rodríguez, proyectada y construida por el arquitecto Carlos Altgelt, surgió de una donación y venció un juicio para evitar que gran parte de los fondos fueran absorbidos por la construcción de una capilla³⁴. Por otra parte el sitio en el que se erigió estaba frente al terreno que el estado había comprado para ubicar la futura sede del Congreso Nacional³⁵. En este sentido, puede considerarse como el ejemplo paradigmático de la escuela-palacio porque resume los dos motivos centrales del debate contemporáneo: el triunfo del proyecto educativo laico sobre la iglesia y la propuesta de una imagen acorde al proyecto de modernización en curso que la élite impulsaba.

Sin embargo sólo dos años antes, los mismos editorialistas de *El Monitor*, pontificaban sobre la necesidad de emprender la "construcción de hermosos edificios", de dejar el "charlatanismo" e incitaban a emular a otras capitales de provincia que ostentaban "palacios levantados y destinados a la educación"³⁶. Considerando bochornosa la situación frente a los visitantes a la Exposición Continental recientemente celebrada, señalaban que "esta vergüenza debe terminar y tiempo es que ya la Atenas del Plata muestre a propios y extraños que, de una vez por todas ha decidido dejar la casa alquilada, estrecha, poco higiénica y mal ventilada en que hoy funcionan sus escuelas donde desgraciadamente han sido conocidas por los distintos huéspedes que nos han visitado en los últimos tiempos"³⁷.

La contradicción excede también a una referencia arquitectónica pues la imagen de palacio, en términos de edi-

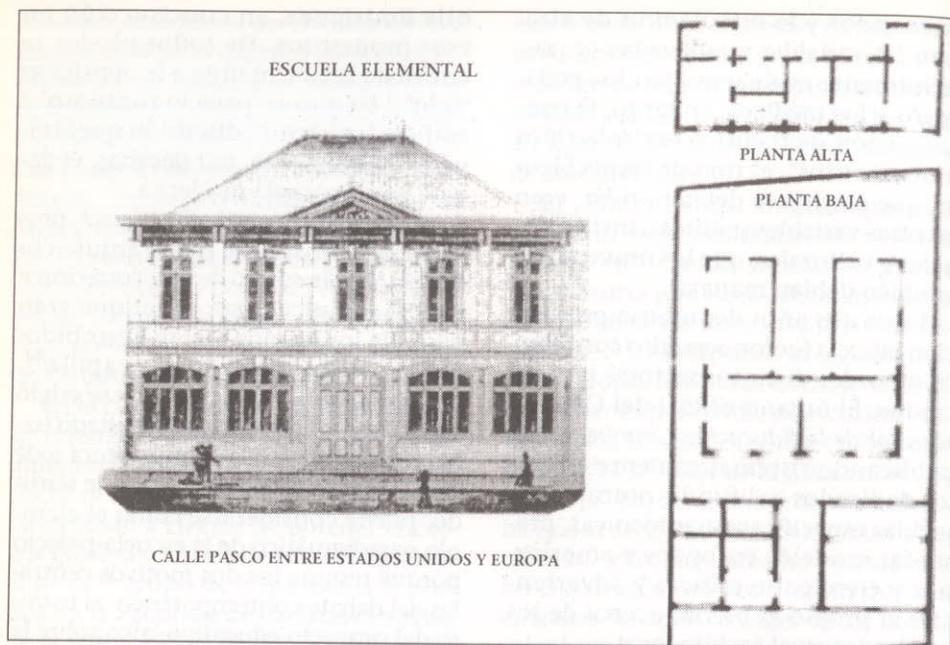


Fig. 1. Pasco y Estados Unidos. Lebeau y Muñoz. 1886. Fuente: El Monitor

ficio público en la segunda mitad del siglo XIX³⁸, no encaja en la de aquellos valores atribuidos a la construcción mítica de la Grecia clásica. Pero, si se entiende en términos mitristas como una operación simbólica de revalorización del ideario rivadaviano, la *Atenas del Plata*³⁹ implicaba –de una manera amplia y general– colocar la imagen de Buenos Aires como un polo civilizado y pujante frente a las calificaciones sarmientinas que la ponían en paralelo con Turquía⁴⁰.

Lo que se mantiene vivo en la discusión particular de la escuela argentina, es la pregunta por el *carácter* que había que imprimirle. Si tenía que ser modesta –cuestión sobre la que las opiniones estaban divididas– ¿era compatible entonces, la "modestia" con la belleza? Y a su vez, ¿cómo se conjuga la "belleza" con las demandas técnicas provenientes del campo de la higiene?

En este sentido es interesante destacar el posicionamiento experimental que los profesionales adoptaron en este primer conjunto de escuelas, frente a una temática nueva en nuestro medio –que suponía además, un grado de especialización– poniendo a prueba diversas interpretaciones.

En cuanto a las normas higiénicas, las variantes de organización de la secuencia circulación/aula/patio, intentaban verificar las posiciones entre los higienistas acerca de los criterios de ventilación e iluminación. Las aulas centralizadas en el terreno, como "islas" rodeadas de aire (Fig. 1), se alternan con algunas disposiciones alineadas, que acentúan las resoluciones unilaterales a través del refinamiento de los aventanamientos. Esta tendencia sería adoptada y desarrollada posteriormente con mayor definición. En ambos casos, no podía evi-

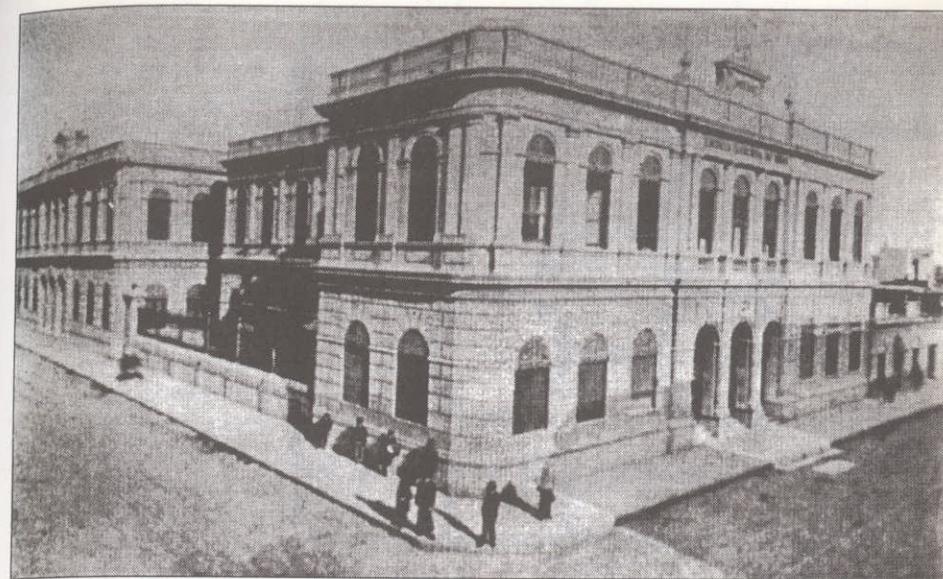


Fig. 2. Santa Fé y Paraná. Escuela Onésimo Leguisamon. Morra y Battle 1886 Fuente: CNE

tarse sacrificar la orientación (Fig. 2).

La organización jerárquica del programa respetaba siempre el mandato pedagógico: un sector principal que reúne la dirección, administración, vestíbulos y vivienda del director sobre el que se concentra la carga representacional en fachada; otro sector de aulas, patios y circulaciones y, finalmente las aulas especiales y W.C. separados (Fig. 3).

También se ensayó la experiencia de la repetición, como una alternativa compositiva propia del tema⁴¹. La repetición, en el sentido de la creación de tipos reproducibles, aún estaba en discusión en los ámbitos especializados –tanto académicos como institucionales y normativos–. Al respecto, la legislación francesa y también la alemana, señalaban que la escuela debía proyectarse para cada caso en particular atendiendo a las condiciones específicas de cada terreno, sitio y programa, desestimando la preparación de

proyectos-modelo⁴².

En tanto, en el aspecto lingüístico se desarrollaron en paralelo dos modos representacionales. En algunos casos la tendencia era hacia la moderación expresiva, con mínimos elementos en fachada, desarrollos bajos en una planta, sólo acentuando el acceso con la vivienda del director en un primer nivel (Fig. 4). En otros casos –y a veces lo hacía un mismo autor– se tomaba la fachada como punto de concentración simbólica institucional, apelando a la utilización de elementos pertenecientes a los órdenes clásicos. Aunque no siempre bien aplicados, desde el punto de vista canónico, lo cierto es que la sola presencia suponía garantía de efectos.

Estos últimos edificios fueron genéricamente leídos como *escuelas-palacio*, y es quizás esa referencia a un pasado esplendoroso lo que encendía las más fuertes críticas desde el punto de vista del carácter. Pero tampoco el si-

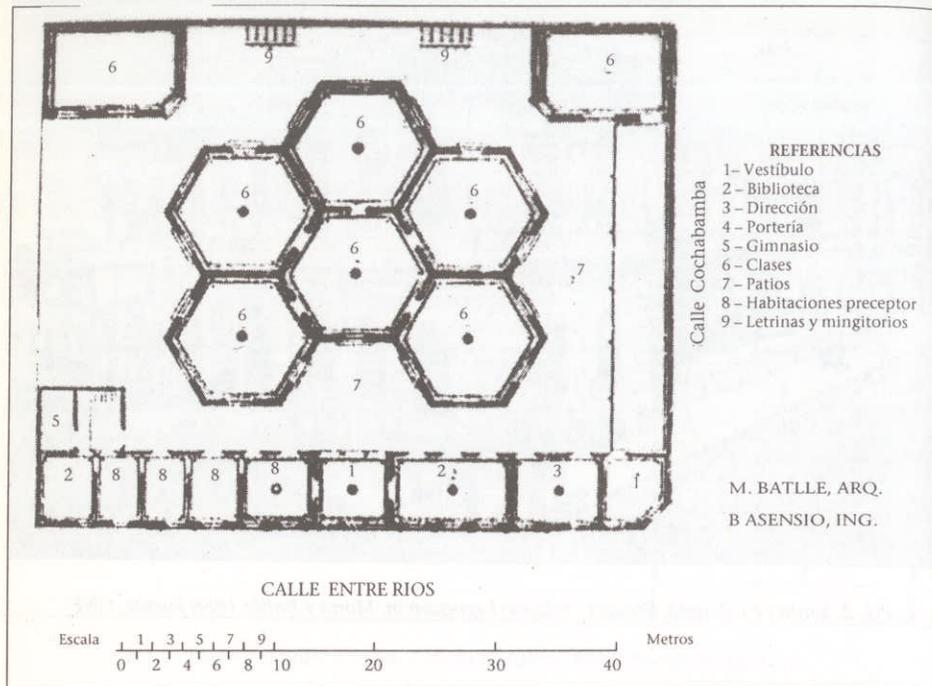
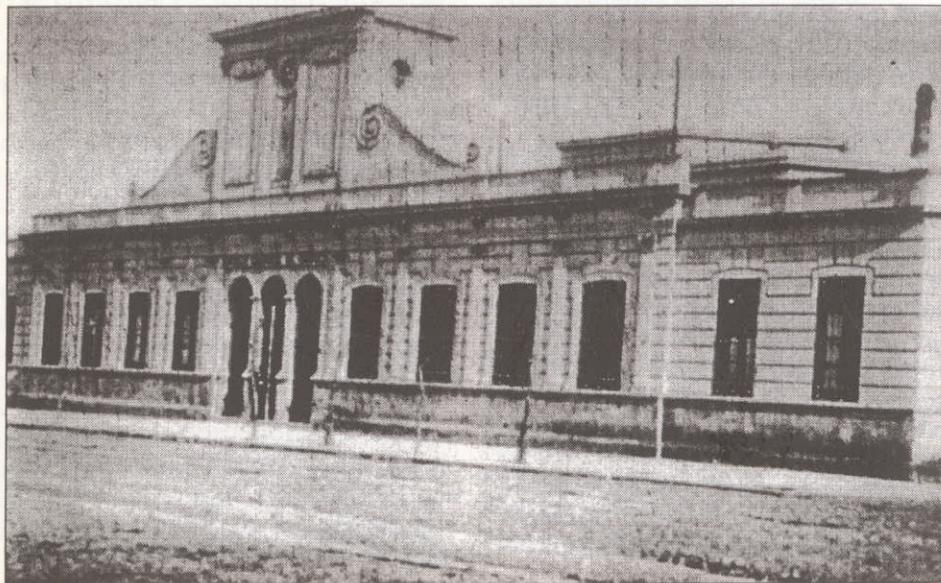


Fig. 3. Entre Ríos y Cochabamba. Battle y Asensio. 1885 Fuente: El Monitor

Fig. 4. Entre Ríos y Cochabamba. Battle y Asensio. 1885 Fuente: Archivo MOP. IAA



lencio sobre las otras, efectivamente más "modestas", supondrá una aprobación estética sino más bien todo lo contrario: se aprovechará su falta de adecuación a los nuevos principios higiénicos para que sean rápidamente abandonadas como modelos.

En 1886, el Gobierno organizó un lanzamiento espectacular, inaugurando 40 escuelas en un sólo día, con la presencia del Presidente de la Nación, Julio A. Roca, y fiestas en todos los edificios, con circuitos organizados en caravanas que iban de una escuela a otra. La ceremonia central tuvo lugar en la escuela proyectada por el arquitecto Carlos Morra, de Callao 210.

De esta jornada celebratoria proviene la cita del comienzo, expresiva de la claridad que el grupo dominante tenía acerca del rol cultural y político que las escuelas debían cumplir. Decía en dicha oportunidad, el Presidente del CNE, Benjamín Zorrilla:

(nuestros edificios escolares) [...] "imprimirán también su verdadero carácter a la escuela argentina, reuniendo en su hermoso recinto a todos los niños cualquiera sea su clase social, su nacionalidad y sus creencias, dando a todos igual educación, suprimiendo las jerarquías, que irritan el espíritu de los desheredados proponiendo por medio de iguales atenciones y cuidados, suavizar las diferencias sociales [...] Enseñándoles a amar a la patria que tantos beneficios derrama sobre ellos gratuitamente"⁴³.

Respecto de este evento, la crónica periodística reprodujo los discursos de rigor, la gacetilla de prensa con la enumeración de las escuelas nuevas y la memoria descriptiva del edificio de Morra. Los comentarios en notas editoriales eran, en general, laudatorios respecto del hecho concreto, en tanto síntoma de crecimiento y madurez del

país. Pero en cambio las críticas, que variaron entre sutilezas y condenas, recayeron en la idea de *escuela-palacio*.

El periódico "La Patria" describía así el "palacio de la calle Callao":

"El edificio en su arquitectura no obedece a las reglas exigidas por la pureza de un estilo determinado. No obstante esto reviste formas esbeltas y una agradable perspectiva. La distribución parece acorde y las reglas de higiene bien consultadas..."⁴⁴.

En tanto, *La Razón* luego de dar la bienvenida al triunfo del laicismo lanzaba un feroz ataque:

[...] "¿corresponde la parte fundamental con la parte monumental? ¿Es sólida la instrucción como la edificación? ¿Es brillante el resultado obtenido por el maestro en la inteligencia del niño, como el resultado que obtuvo el arquitecto en la edificación de ese espléndido palacio? Quisiéramos poder contestar afirmativamente pero la verdad nos impide hacerlo."

[...] "Ayer un periódico denunciaba la educación artificial que se le daba [en esas escuelas] a las niñas [...] que desde la más tierna infancia eran amantes del lujo y presuntuosas [...] Si tal resultado ha de producir la educación, es preferible la ignorancia."

[...] "Lo que falta pues es que el fondo corresponda a la forma y que esos suntuosos albergues de la niñez sean verdaderos centros de educación y de enseñanza"⁴⁵.

Nuevamente, el juego entre la marca y el efecto, entre el edificio escolar como objeto material y como provocador de conductas y resultados en los alumnos: el juego entre el *carácter* y el *destino*. El problema de la representación provocaba abiertamente el desafío de definir el

"carácter de la escuela argentina".

Al mismo tiempo que se inauguraban las cuarenta escuelas, se fundaba en Buenos Aires, la Revista Nacional, cuyo propósito era, como señala Bertoni, construir una tradición patria, una historia, un pasado, que sustenten la nacionalidad⁴⁶. Parte de ese esfuerzo estuvo orientado a la construcción de una cultura material que diera soporte al armado del "relato histórico" por medio de la erección de monumentos, la organización de las fiestas patrias, la puesta en valor de objetos –fotografías, elementos de la vida cotidiana, documentos, vestimentas– o bien de edificios del pasado, considerados a partir de aquí "artefactos históricos" rápidamente convertidos en museos⁴⁷.

Varios miembros del Consejo Nacional de Educación –como B. Zorrilla– además de Julio A. Roca participaron progresivamente de la revista. Es posible que parte de las modificaciones sustanciales en los modos de abordar el segundo grupo de edificios escolares que se propone analizar en este estudio, tengan una raíz en el clima de ideas que esa publicación reflejaba⁴⁸.

La multiplicación de las escuelas-tipo:

¿"máquinas higiénicas" o "templos del saber"? (1899-1902)

Luego del impulso inicial, la construcción de edificios para escuelas por parte del estado se fue espaciando en el tiempo, llegando a suspenderse hacia mediados de la década del '90, básicamente por la fuerte crisis económica que atravesaba el país.

La segunda presidencia de Roca (1898-1904) retomó la iniciativa con igual empeño, pero con una nueva actitud. Puede decirse que el gobierno acusó recibo de la experiencia anterior, de las virtudes y de los defectos,

situándose dentro del propio debate educativo, pues la construcción escolar para Buenos Aires, se encararía de un modo diferente.

La producción de escuelas dejó de ser un conjunto de proyectos individuales, para constituirse en un plan de escuelas-tipo, clasificadas por la forma del terreno y por la cantidad de alumnos⁴⁹. La clave estaba en el control de la multiplicación, a través de la repetición sistematizada de tipos, pero brindando una imagen institucional homogénea y armónica respecto –al menos– de los edificios escolares construidos hasta el momento con tan diferentes criterios.

Esta operación se concentró en manos de un solo proyectista, el ingeniero Carlos Morra, Director de Arquitectura del CNE. Elaborado en 1899, se llegaron a inaugurar una veintena de edificios en 1902⁵⁰.

Podría definirse a Morra como un hombre de Roca, fuertemente vinculado al poder político y a la élite dirigente. Este arquitecto e ingeniero militar italiano, fue socio fundador de la Società Italiana di Tiro al Segno y construyó entre otras obras, las sedes del Tiro Federal, los cuarteles y polvorines de Liniers además de las escuelas mencionadas durante la primera presidencia de Roca⁵¹. Importa particularmente destacar esta faceta de su accionar profesional pues la adjudicación directa del Plan de Escuelas, se daba en el marco de la tensión militar que generaba la posibilidad de guerra con Chile. Luego de dos décadas en que el enfoque militarista había logrado penetrar en la educación bajo distintas formas –batallones escolares, incorporación de la educación física a la currícula, etc.⁵²–. Morra representa al sector de la élite que –como señala Bertoni– veía en la escuela el ámbito apropiado para reforzar la nacionalidad, formar una disciplina de orden y obediencia



Fig. 5. Escuela Tipo A. Triunvirato y Malabia. Patio. Morra. 1902 Archivo MOP. IAA

propia del soldado⁵³.

En la solución aplicada al conjunto de escuelas-tipo, abordó de forma paralela dos cuestiones centrales hasta ese momento en la arquitectura escolar: la aplicación de los principios higiénicos y el problema de la representación.

En este sentido, para Morra, la adecuación a normas higiénicas era entendida como una respuesta material que garantizara la buena salud física y mental de los alumnos. Era un requisito técnico posible de ser atendido con los elementos de arquitectura disponibles desde la teoría y desde el oficio, mostrando en todo caso, un aceptable grado de *aggiornamento* respecto de la información especializada. Desarrolló un dispositivo de aventanamientos para aulas con iluminación y ventilación unilateral, complementado con ventilación mecánica, que reafirmaba una toma de partido respecto de un tema que, desde el punto de vista técnico estaba en pleno debate. Más aún si reparamos en la dificultad que tienen estos esquemas tipo, en adaptarse a la orientación. Después de

todo la ventana –el punto clave de la circulación del aire– era una suerte de motivo emblemático de la atención a las normas de higiene⁵⁴.

En tanto, los ajustes en el terreno pedagógico aportaron, a los criterios académicos de composición arquitectónica –a los que Morra suscribía por su formación: organización de partes según jerarquías– un factor que pasó a dominar la organización en planta de las escuelas: la revalorización del patio como elemento clave del programa escolar. Dejó de ser un reservorio de aire renovado, para convertirse en un "sitio donde los alumnos puedan ejercitar las fuerzas corporales, dando tregua a los trabajos de la imaginación y restablecer el equilibrio de ambas partes" (Fig. 5)⁵⁵. La impronta del militarismo y de la incorporación de la educación física, convirtieron al patio en un sitio clave para el juego, "como piedra de toque del carácter" pero, desde el control corporal⁵⁶.

Desde el punto de vista pedagógico no era conveniente que los alumnos

permanecieran mucho tiempo encerrados en las aulas o sin moverse pues hacían "trabajar su imaginación". Para ello un patio –o jardín en el caso de las escuelas rurales, o suburbanas– era lo más adecuado, debiendo preverse también un patio cubierto. La superficie por niño debía ser de 2m², y la forma "todo lo regular posible de manera que en ellos pueda ejercerse una vigilancia completa, es decir que no haya rincones u obstáculos que impidan ver a todos los niños"⁵⁷.

El punto clave del plan de escuelas-tipo, lo constituyó la fachada. Se trata de un dispositivo que consta de dos módulos: uno único, repetible para todas las escuelas, coincidente con el acceso y compuesto a modo de arco de triunfo, con frontis saliente y pilastras de orden doble corintio ubicado generalmente de manera asimétrica respecto del conjunto. El otro cuenta con los aventanamientos como único elemento protagónico –además de las cornisas– variando su cantidad de acuerdo a cada tipo, forma del terreno y cantidad de aulas.

Todos los tipos desarrollaron dos niveles en el frente independiente de la capacidad y esta decisión es la que permite sostener siempre la escala de la entrada a los "soberbios monumentos".

Nuevamente el impacto cuantitativo fue utilizado por Roca para difundir su contribución al futuro de una "nación fecunda" y adjudicarse el acierto en la "dirección y el carácter que conviene imprimir a la enseñanza de las nuevas generaciones, pues ella es la que modela el alma colectiva, el alma nacional y funde las razas y elementos diversos que la inmigración constante incorpora a su suelo"⁵⁸.

Un discurso cargado del ya extendido debate por la construcción de una tradición pero que no es ajeno a una iniciativa que por esos años el propio Roca encabezaba: la construcción de

un Panteón Nacional. El proyecto de monumento recogía una serie de valores universales que se pretendían rescatar, a los cuales Morra suscribía paralelamente en su propuesta⁵⁹.

Lo que se aclara en esta ocasión es que el *carácter* que hay que imprimir a la educación, debe continuar siendo en algunos aspectos "soberbio", aunque menos lujoso, pero nunca "modesto": la utilización de una ornamentación concentrada en un solo punto –aquel del "umbral"– modera y ajusta una expresión que apela sin embargo, a otras formas contundentes, como el arco triunfal, el frontis y la referencia del orden corintio –el más celebratorio de los ordenes clásicos–⁶⁰.

Ese discurso fue pronunciado por Roca en la gran ceremonia inaugural, coincidente con los festejos del 25 de Mayo, en un momento –hacia el final de su segundo mandato– que él mismo describía como "preñado de dificultades y de angustias". El centro ahora se desplaza del ascenso social a la homogeneización de la inmigración y, en este sentido, la producción de escuelas "iguales" era un factor de importancia.

El discurso político estatal reforzaba la operación material de una manera compacta, con la justificación del crecimiento de la matrícula a partir de la erección de aquellas 40 escuelas de 1886⁶¹. Y también sosteniendo de lleno uno de los polos del debate por el carácter –lujo/técnica; modestia/belleza:

"Se ha dicho que la escuela debe ser humilde, para no despertar sentimientos de vanidad y porque esa condición, haciéndola menos onerosa, permitiría elevar el número de las construcciones sin mayor costo. Pero la verdad es que la escuela no está obligada a ser humilde, como no está obligada a ser soberbia. Debe sí buscarse en ella desde luego, que sea amplia y sana, pa-

ra conservar el vigor del cuerpo, propiciando así la nutrición y desarrollo de la inteligencia. Y no está demás tampoco que sea bella; porque el alma no se envanece sino que se expande y se sublima en presencia de la belleza moral, como de la belleza artística".

[...] "Las bóvedas del templo, como las aulas de las universidades, del colegio o de la escuela, por colosales que sean sus proporciones no sugieren ideas de vanidad mundana al que se inclina ante los dorados altares o escucha desde las bancas, la palabra del que enseña[...]"⁶²

La vehemencia en reafirmar la imagen altamente cualificada de la escuela primaria, pública, es necesario inscribirla en un marco más amplio que el de la crítica periodística, o la retórica propia de un evento de índole triunfalista.

Pocos meses antes del segundo lanzamiento de las escuelas de Roca, el médico F. P. Súnico, antiguo oficial del ejército argentino, fundó y dirigió la Inspección Médica de Instrucción Pública, dependiente del Ministerio, pero no del CNE. Este organismo sería el encargado de verificar estrictamente la aptitud higiénica de los edificios escolares.

Súnico publicó de inmediato –a través de la imprenta estatal– sus *Nociones de higiene escolar*, un texto que, bajo su modesto título, presentaba un proyecto contrapuesto al que el CNE estaba consolidando: el de los internados laicos⁶³.

El libro se dedica casi exclusivamente a la construcción de edificios escolares y presenta en su primera parte el modelo del internado cuyo tipo edilicio sólo puede ser el de pabellón aislado, el *block system* de Tollet, rodeado de terreno libre, ubicado en zonas suburbanas o de baja densidad. Alegando que los terrenos en Buenos Aires son disponibles y baratos, sugiere zonas especiales como Chacarita o Li-

niers para construir los internados, para lo cual " [...] se impone la adopción de un plan general que haga sentir su acción sobre esta tendencia"⁶⁴.

La descripción del modelo pintoresco de Súnico es absolutamente gráfica. Propone una edificación en planta baja con el sistema de varios pabellones aislados de los que compone la siguiente imagen:

"[...] debe exigirse que se reserven explanadas para la instalación de patios abrigados, espaciosos *halls* cubiertos con techos móviles de cristal –o por lo menos resguardados contra la lluvia y el viento; además un gimnasio moderno, patios y jardín al aire libre, bañados por el sol y el aire circulante– y jardines de flora de mediana altura, hábilmente diseminada, para que el alumno goce de la sombra necesaria entre la fragancia de un aire embalsamado y purificado por el intercambio de la vegetación."

[...] "Los jardines han de ser alegres, vistosos poblados de plantas florales y dispuestos con preferencia al estilo adoptado en los parques ingleses. Todo lo que influya sobre la imaginación escolar estará aliviado y expurgado de esa monotonía a veces severa, a veces descarnada, que caracteriza las antiguas construcciones coloniales - y hasta la misma sencillez de la estética contribuye en estos casos a despertar en los internos la inclinación al estudio y el apasionamiento por las materias de su predilección"⁶⁵.

Pero de un libro de más de 600 páginas, 300 ocupan el capítulo "El Colegio Argentino" en el que se dedica exclusivamente a analizar sistemáticamente más de 60 ejemplos entre capital e interior con los correspondientes

planos –en su mayoría plantas– en su calidad de inspector⁶⁶.

La "inspección" que Súnico va a realizar será a través de su óptica modélica del block system. Por eso para él, ningún edificio reúne las condiciones mínimas para la función escolar. Con respecto al plan de Morra es terminante:

"El CNE ha hecho edificar un regular número de escuelas de externado para alumnos de instrucción primaria. Estos edificios, diseminados en los cuatro puntos de la capital, se exteriorizan por su frente elevado y en algunos majestuosos, pero ni por el tipo ni por la distribución interna responden a las necesidades reales de la clase. Se señalan no obstante algunas construcciones recientemente inauguradas, cuyos tipos satisfacen, por lo menos, elementales principios vulnerados en la edificación anterior"⁶⁷.

Las escuelas-tipo serán sometidas a la vara de las mediciones de cubaje de aire y superficies que según sus cálculos, no llegarán al mínimo exigible. Aún así señala su respeto hacia el autor de los "tan bien logrados Cuarteles de Liniers" –en referencia a Morra– elogio que extenderá a Altgelt, únicos profesionales considerados idóneos por Súnico aunque no dejará de criticarlos.

El plan de colegios internados, en los que los padres puedan confiar el control social de sus hijos al Estado bajo un sistema integral, va a ser puesto en práctica por el renunciante Ministro de Instrucción Pública, Joaquín V. González, quien ensayará el modelo aplicándolo al nivel secundario de enseñanza al modo de los colleges ingleses vinculados con la flamante Universidad Nacional de La Plata⁶⁸.

El *block system* pintoresco, esa suerte de "máquina-higiénica" de Súnico, estará lejos de las escuelas-tipo de Mo-

rra. Ambas propuestas tienen como soporte un positivismo científicista, pero su sola aplicación no garantizaría un resultado incuestionable. Las de Súnico –desarrolladas por el ingeniero sanitario Antonio Restagnio– fueron publicadas mucho después en esquemas organizativos simétricos en los que dividía el programa en tres áreas: cultura física, cultura intelectual y cultura moral, dejando la carga expresiva para este último apelando a un híbrido pórtico con frontis sin aplicación de órdenes ni ornamentos⁶⁹.

El modelo ideal de Súnico, era sin duda de un modernismo radical: la escuela formaba parte de otro proyecto educativo en el que la higiene domina y organiza el sistema pedagógico imprimiéndole un *carácter* laico a partir de la homogeneidad, transparencia y ausencia de ornamento. Allí la "marca" que imprime el carácter estaría impresa en una máquina-higiénica que funcionaría dentro de un cuidado "entorno natural", en una armónica relación con la ciudad. Así, con una postura romántica, hacía frente a la supuesta debilidad, femineidad o "falta de carácter" que una imagen de este tipo podría suscitar.

Entre tanto, las veinte escuelas de Morra, inauguradas el 24 de mayo de 1902 fueron en realidad, veintiuna. Una obra agregaba el golpe de efecto; un edificio distintivo, separado del plan, de la serie, del tipo; situado frente a la plaza "que contendrá en breve verdaderos monumentos", será la escuela de la "gran capital de Sud América"⁷⁰: la Escuela Roca (Fig. 6).

Aquella escuela-tipo con sus "atributos de edificio público" –como denominaba Morra a los recursos del lenguaje clásico, frontis, órdenes y arco triunfal⁷¹– tendrá en la escuela Roca un modelo de referencia propia: ya no será la ostentación de la *escuela-palacio*, en todo caso celebratoria de una

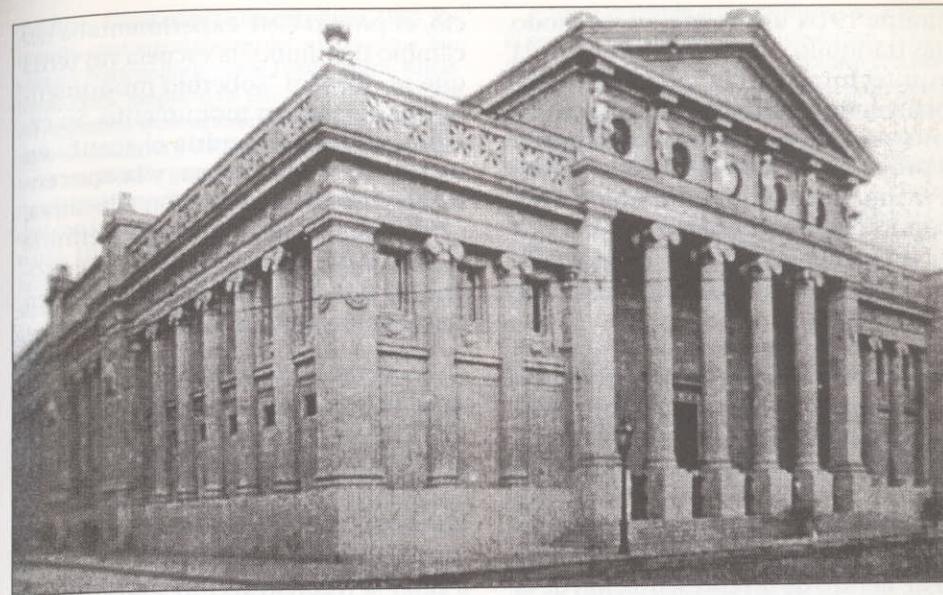


Fig. 6 Escuela Roca. Libertad y Lavalle. Morra. 1902. Fuente: Archivo MOP. IAA

expansión económica anterior, sino el más ubicuo y decididamente laico, "templo del saber".

Edificios para una educación moderna

La fachada de las escuelas-tipo de Morra puede leerse en clave de un modernismo contenido, pues se hace cargo del problema de la repetibilidad y de la homogeneización, pero sosteniéndolos al mismo tiempo, con lazos que mantuvieran una necesaria identificación con una tradición que ahora, adoptada la bandera del patriotismo, tomaban la forma de un lenguaje clásico, institucional en referencia a los valores republicanos universales.

En tanto el *carácter* de la escuela que proponía Súnico estaba basado en la aplicación de principios higiénicos y pedagógicos. Lo que se tornaba inaceptable en ese momento, era la total pres-

cindencia de un "pasado", y por consiguiente la ruptura con su propio destino.

La línea que va de la escuela-palacio al templo del saber, continuará aún dos décadas, buscando afirmar el carácter de la escuela pública a través de la aplicación de lenguajes arquitectónicos. Ese camino intermedio instaurado por Morra continuaría en la serie de "Los nuevos edificios del CNE" de 1916 bajo proyecto y dirección de su discípulo, Juan A. Waldorp(h). En cierto sentido, poco tendrán de "nuevos" estos edificios. Waldorp tratará cada proyecto como único⁷². No habrá repetición pero sí una uniformidad estilística, que pasará por la utilización de los mismos recursos expresivos medidos, definidos, y una composición más ceñida a las normas académicas de la renovada Escuela de Arquitectura de Buenos Aires⁷³, que evaluaba aún la sujeción a la simetría axial, como garantía de armonía.

El conjunto de edificios inaugurado

durante 1916, uno a uno, de un modo más tranquilo, cierra un capítulo de la arquitectura escolar de Buenos Aires incluyendo el último gran intento de construir un "soberbio monumento": el proyecto del Instituto Bernasconi, la última escuela-palacio que reunía paradójicamente una referencia lingüística anacrónica, con el proyecto integral educativo más moderno de Latinoamérica.

El carácter de la escuela argentina permitirá definirse en el futuro en otros términos. Con los modificaciones pedagógicas, la incorporación de los jardines de infantes, la educación mixta y la doble escolaridad, la ya perimida recurrencia a un esplendor palaciego quedará desplazada para dar paso, dentro de la representación de la arquitectura pública a la funcionalidad y la racionalidad estética que se unirán a las experiencias lingüísticas del neocolonial y del art-deco.

Cincuenta años después del lanzamiento de las primeras escuelas-pala-

cio, el propio CNE experimentaba un cambio de rumbo: la escuela no tenía que ser más un "soberbio monumento", ni siquiera un monumento. Su carácter moderno pondría el acento en una austeridad máxima, y la concentración estaba en la función educativa. Con el cambio de mirada que permitía la prescindencia de un pasado, se produce el pasaje hacia una propuesta en un lenguaje contemporáneo.

Así, las ideas radicalizadas de Súnico, aparecerán bajo una forma nueva, en el plan de demolición de fachadas—de aquellas escuelas-palacio y de algunos "templos del saber"—que el CNE, con motivo del cincuentenario de la Ley 1420, lanzó despiadadamente⁷⁴. Borrando su propio pasado y llevando a cabo la reconstrucción sobre sus escombros, levantó una nueva imagen de severa austeridad, con un lenguaje racionalista, blanco y totalmente despojado: simplemente reafirmó el carácter laico de la escuela argentina ■

Referencias bibliográficas

1. Discurso del Presidente Julio A. Roca con motivo de la inauguración de 40 edificios escolares, en *"La Patria"*, 4 de octubre 1886.

2. El Departamento de Obras Públicas dependía para la década de 1880 directamente del Poder Ejecutivo. De todos modos sufrió varios cambios. Luego de varias reformas internas, esta oficina estatal tomaría rango de Ministerio en 1898, lo que implicó un impulso inédito en la tradición de las obras públicas locales, al mismo tiempo que indicaba la complejización y consolidación de la burocracia estatal. Anahí Ballent, Graciela Silvestri, "Ministerio de Obras Públicas" en: Liernur, J. F., Aliata F., *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo*, en prensa.

3. La construcción de escuelas superiores, normales y de profesores dependían de la Di-

rección de Obras Públicas dependiente del Poder Ejecutivo. En este caso las decisiones provenían de los debates en el Congreso.

4. La "construcción de una tradición" se entiende en el sentido que da Hobsbawm a la noción de "inventar una tradición" en el proceso de conformación de las naciones modernas. Según el historiador inglés, "Invented tradition" supone un conjunto de prácticas normalmente dominadas por reglas aceptadas expresa o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que busca inculcar ciertos valores y normas de comportamiento y repetición, que impliquen automáticamente continuidad con el pasado. De hecho y en lo posible, se intenta establecer una continuidad con un pasado histórico deseable. Eric Hobsbawm, *"Inventing Traditions"*, en Eric Hobsbawm, Terence Ranger: *The Invention of*

Tradition, Cambridge University Press, 1994. Este texto antecede el trabajo del mismo autor, *Naciones y Nacionalismo* desde 1780, Crítica, Barcelona, 1995. Respecto de este proceso particular en Argentina Bertoni señaló la existencia de una serie de acciones y debates tendientes a reconstruir un pasado patrio mostrando la presencia desde los años ochenta de una línea de continuidad con la gran instalación del tema en el Centenario. Lilia 'Ana Bertoni, "La Revista Nacional y la construcción de la tradición patria a fines del siglo XIX", IV Jornadas Interescuelas de Historia, Santa Rosa, La Pampa, Setiembre de 1997, mimeo.

5. Se trata de los diputados y senadores en los debates parlamentarios. Las propuestas y proyectos de obras públicas—ya sea provenientes del poder ejecutivo o de la legislatura—debían pasar por el debate en el congreso. Allí con el protagonismo de sus miembros que no eran necesariamente técnicos, se abordaron cuestiones que excedieron el mero tratamiento presupuestario para internarse en debates respecto de los sitios, programas y cuestiones estéticas. Claudia Shmidt, "Presentar la nación. Obras y proyectos de Francisco Tamburini en Argentina. 1883-1890 en Arestizábal Iram et altri, comp.: *La obra de Francisco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I*, Iesi, 1997.

6. Botana, Natalio y Gallo, Ezequiel, *De la República posible a la república verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pág. 19

7. Roca, Julio A., carta del "Poder Ejecutivo Nacional al Honorable Congreso de la Nación. Buenos Aires, 17 de Agosto de 1883" en *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados, Sesión del 16 de octubre de 1883*, pág. 1103

8. Como ha revelado Liernur, entre los años 1870 y 1910, durante el proceso de formación de la "metrópolis moderna" convivió una Buenos Aires más caótica, no formalizada y efímera, que ocupó buena parte de la ciudad, con construcciones prefabricadas de madera, transportables y múltiples modos de habitar precarios, posibles de advertir "allí donde la voluntad de representación se descuida". Jorge Franciso Liernur, "La ciudad efímera" en Jorge Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993

9. Julio A Roca, discurso al Congreso Nacional, citado por Alberto De Paula, "La arquitectura oficial en Argentina durante la primera presidencia de Roca" en AA.VV., *Catálogo op. cit.*, tomado de H. Mabrugaña, *Los mensajes, Historia del desenvolvimiento de la Nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes 1810-1910*, Buenos Aires, s.f.

10. Se entiende el concepto de "nación" en el sentido que plantea E. J. Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo ...* op. cit. El autor considera que la idea de nación "pertenece a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el "estado-nación" y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refieren a él. Por otra parte, al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de las naciones..." pág. 19 Se refiere a los conceptos de Gellner, Ernest, *Nations and nationalism*, Oxford, 1983.

11. Según Aristóteles: "... Lo que muestra la línea de conducta es el carácter, qué cosas alguien hace—por eso no hay carácter en las palabras en las que el hablante no toma de ninguna manera partido por algo o lo evita—..." Los caracteres deben cumplir así, con cuatro condiciones: ser buenos (si la línea de conducta es buena), adecuados ("es posible que el carácter de una mujer sea valeroso, pero no es adecuado a una mujer ser valerosa e inteligente"), semejantes (verosímiles) y constantes. En un orden más general, Aristóteles señala que Homero fue el primero que mostró el carácter de la comedia, que es lo risible y no el tema de acción teatral. *Aristóteles, Arte poética*, en *Aristóteles/Horacio, Artes Poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987, págs. 52-53.

12. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1990. En danza y en narrativa el término carácter, implicaba tanto la envoltura del cuerpo con un determinado tipo de vestimenta, como la elaboración de un movimiento corporal. En la actuación y el baile, la esencia de la performance, se situaba entre ambos. Sarah R. Cohen, "Body as Character" in *Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, en *The Art Bulletin*, September 1996, College Art Association, New York, 1996, pág. 453. En tanto Kant, desarrolló la idea de los caracteres nacionales, como manifestación de las ideas morales de los pueblos, describiendo sus conductas en función de su mayor capacidad de percepción de lo bello y lo sublime. E. Kant, "Capítulo IV: Sobre los caracteres nacionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello", en: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrúa, México, 1991, pág. 157 ss.

13. El Conseil des Bâtiments Civils—una suer-te de ministerio de obras públicas—fue creado en

Francia en 1791, en estrecha relación con la nueva Ecole Polytechnique que formaba profesionales aptos para construir, sobre todo en el interior de Francia, las obras públicas republicanas como edificios municipales, escuelas, tribunales, legislaturas, etc. Voz "Carácter" en Antoine Chrysostome Quatremere de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura*. Le voci teoriche, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot. Marsilio Editori. Venezia. 1985. (Traducción Fernando Aliata y Claudia Shmidt para el Centro Poesis, FADU, UBA. 1992) Se trata de la edición italiana de 1832.

14. Hyppolithe Taine, *Filosofía del arte*, Madrid, 1933 (Paris 18671).

15. Las búsquedas de orígenes raciales que pudieran garantizar el éxito del proyecto nacional ocupaba en distintos planos y niveles a intelectuales y científicos argentinos. La composición de la "raza argentina" debido a la inmigración era centralmente blanca y proveniente de distintas regiones europeas. El problema en otro sentido lo planteaban los "mestizos". Intelectuales dirigentes como Vicente Quesada, C. O Bunge, J. M. Ramos Mejía o el Perito Francisco Moreno, director y administrador de la obra de Historia Natural de La Plata -dado que allí se albergarían las colecciones de historia natural que él mismo había conformado- dedicaron parte de sus producciones al problema particular de la raza en estrecha vinculación con las posibilidades de éxito del proyecto de modernización nacional. Oscar Terán, *El positivismo en la Argentina*, Puntosur, Buenos Aires. El tema se extiende también desde la perspectiva en que Hobsbawm plantea los vínculos entre nación y raza, el uso indistinto de un término por otro y la asociación de carácter "nacional" con carácter "racial". Hobsbawm, E. *Naciones y nacionalismos...* op. cit. pág. 118.

16. Walter Benjamin ensayó sobre la ruptura de esta relación de causa-efecto entre carácter y destino desde perspectivas más amplias como la religiosa, esotérica o filosófica. Walter Benjamin, "Destino y carácter" en *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967.

17. Recientemente las ideas de Gustavo Brandáriz acerca de la productividad del modelo de escuelas de Sarmiento en el desarrollo de los edificios para escuelas, ha aportado un renovador y sugerente enfoque sobre un tema que se consideraba cerrado. Gustavo Brandáriz: *La arquitectura escolar de inspiración sarmientina*, FADU, UBA, 1998. La historiografía tradicional local, referida a la arquitectura escolar en este período, se detiene en una ponderación de las cualidades técnicas respecto de la

aplicación de principios higiénicos y en la valoración orientada desde una perspectiva patrimonialista. En general se la ha considerado como producto de una combinación de estilemas clásicos según una línea estilística denominada "eclecticismo".

18. La ostentación ornamental respondía a la exhibición del lujo, expresivo de la expansión económica. Este hecho ya por esos años era visto como una actitud "mercantilista" y decadente por la propia élite dirigente que acercaba a Buenos Aires a "Cartago" más que a "Atenas". Oscar Terán, "Miguel Cané: una Academia ateniense para la Cartago argentina", en *Espacios*, N° 19-20, Noviembre-Diciembre 1996, Buenos Aires, pág. 8-12

19. Lilia Ana Bertoni, "La Revista Nacional..." op. cit.

20. D. F. Sarmiento, *La educación popular*, Buenos Aires, Lautaro, 1949, pág. 235.

21. *Ibidem*, pág. 248.

22. "La instrucción de las escuelas obra sobre cierta masa de niños reunidos; un sistema de enseñanza no es otra cosa que el medio de distribuir, en un tiempo dado, mayor instrucción posible al mayor número de alumnos. Para conseguirlo la escuela se convierte en una fábrica, en una usina (la cursiva es del autor) de instrucción, dotada para ello de material suficiente, de los maestros necesarios, local adecuado para que juegue sin embarazo el sistema de procedimientos y en seguida un método de proceder en la enseñanza que distribuya los estudios con economía de tiempo y de mayores resultados". *Ibidem*, pág. 249.

23. La escuela Catedral al Norte se hizo según planos del Ing. Barabino en 1858. Sarmiento proponía el sistema de autofinanciamiento pues no confiaba en que el Estado les diera la calidad y envergadura que tienen que tener. "El Estado mandaría construir escuelas en cada localidad, bajo un plan limitado a la enormidad de la erogación general, sin entrar en otros detalles que aquellos indispensables en la forma de los edificios. El resultado de esta acción del Estado sería el mismo que la que podría producir su empeño en establecer jardines en cada localidad, que producirían matorrales en lugar de flores. Las municipalidades mismas no estarían en mejor disposición de llenar de una sola vez las erogaciones que exige la creación de un establecimiento público de este género. Sus fondos son limitados y destinados generalmente al servicio paulatino que en bien del municipio trae consigo cada año." *Ibidem*.

24. Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la Historia. Problemas argentinos y perspectivas lati-*

noamericanas, Buenos Aires, Sudamericana, 1987. En el artículo titulado "1880: un nuevo clima de ideas", el autor caracteriza ese período como de reformas laicas, con un gran debate ideológico dominado por el choque de corrientes de una opinión pública en expansión, antes que de confrontación entre figuras.

25. Juan Carlos Tedesco, *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1900)*, Buenos Aires, CEAL, 1982, pág. 99.

26. D. F. Sarmiento, "Informe sobre el estado de la Educación Común en la Capital y la Aplicación en las Provincias de la Ley Nacional de Subvenciones seguidas de documentos y circulares. Elevado por el Superintendente General de Educación", Buenos Aires. Escuela Artes y Oficios. 1881, pág. 65.

27. Julio A. Roca op. cit.

28. Antes Comisión Nacional de Educación; luego de la Ley 1420 el nuevo organismo tomó a su cargo además de la implementación del nuevo sistema educativo, el control de los edificios escolares existentes, y la obtención de recursos, proyecto y construcción de los nuevos.

29. A esta lista se irán incorporando otros profesionales destacados como, Juan B. Sahry, Romulo Otamendi, Emilio Mitre y Vedia, A. Gainza y Agote, Carlos Morales y Eduardo Clerici, para diversas tareas por el CNE.

30. Claudia Shmidt, "Presentar la nación...", op. cit.

31. La Ley 1420 reglamentaba la obtención de recursos por donación.

32. *El Monitor de la Educación Común*, Organismo Oficial del Consejo Nacional de Educación, publicaba periódicamente artículos con reglamentos extranjeros. Por ejemplo "Construcción de Casas Escolares", en *El Monitor...*, año III, Buenos Aires, Enero 1884 N° 50 pág. 292; "Construcción de escuelas en Roma", en *El Monitor...*, N° 64, Setiembre, 1884; "Especificaciones para la construcción" en *El Monitor...* N° 70, Noviembre, 1884 y varios artículos posteriores.

33. La cursiva es nuestra. "Construcción de Casas Escolares" en *El Monitor...* op. cit. pág. 292.

34. Actual sede del Ministerio de Educación, demoró varios años en asumir su función de escuela ya que se la utilizó desde 1886 a 1889 como sede de los Tribunales de la Nación y luego compartió la escuela y la Biblioteca de Maestros con la sede del Consejo Nacional de Educación. Distintas instancias del juicio han sido publicadas en *El Monitor* entre 1883 y 1886.

35. Actualmente la plaza ubicada entre las calles M. T. de Alvear, Rodríguez Peña, Para-

guay y Av. Callao. El proyecto encomendado por el Presidente Roca a Tamburini, estuvo pensado para ese predio.

36. La referencia es a las ciudades de Tucumán, San Juan, Mendoza y Salta. En el editorial se señalaba: "Hay que salir del charlatanismo y entrar en acción. Hace 20 años que se habla ... y todo el ruido levantado no ha alcanzado a hacer más edificio propio para una escuela común que el instalado por el propio Sr. Sarmiento en la Catedral al Norte que está para caerse y que la Comisión Nacional ha mandado una fuerte suma para repararla ..." En: "Edificios para escuelas públicas" en *El Monitor...* año I, N° 6 Buenos Aires 1882 pág. 160

37. *Ibidem*

40. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la cuestión del "palacio" aparece reformulada desde distintos ángulos, por aquellos sectores comprometidos, en diferentes instancias con los procesos de modernización de los nuevos estados-nación -en Europa en particular- y se convierte en un punto de cruce de los tópicos en crisis en torno a las representaciones de los edificios públicos. En la definición de los diccionarios de época, el palacio era la vivienda de un rey príncipe o personaje de un nivel social, destacado por sus riquezas y también el lugar donde la civilidad viene a pedirle audiencias públicas. Con el advenimiento de la Revolución Francesa y la formación de los nuevos estados y repúblicas, la ausencia de reyes hará eliminar del palacio la parte privada (la vivienda) quedando sólo su condición de sede pública. La tratadística de arquitectura recoge este consenso en la representación de las instituciones como un aval para el carácter arquitectónico de las instituciones de las nuevas repúblicas.

39. Fernando Aliata, "Buenos Aires capital: proyectos y debates en el origen de la metropolización bonaerense" en Seminario Internacional de Investigaciones sobre el campo urbano y las condiciones de emergencia de las competencias urbanísticas, Vaquerías, Córdoba, Octubre 1996, mimeo

40. O. Terán, "Miguel Cané: una Academia ateniense..." op. cit. También en Tulio Halperin Donghi: *Proyecto y construcción de una nación. (1846-1880)*, Ariel, Buenos Aires, 1995. En particular la referencia al artículo allí publicado de Bartolomé Mitre, "Apoteosis de Rivadavia", pág. 315

41. Dumangin realizó dos escuelas iguales en planta y fachada y Joaquín Belgrano desarrolló un "Proyecto Tipo" visualizando la posibilidad de reproducción para terrenos de 8.66 m de frente en Buenos Aires.

42. Félix Narjoux, *Architecture de la ville de Paris. Les écoles publiques. Construction et installation en Belgique et en Hollande*, Paris, Morel, 1878; Félix Narjoux, *Les écoles publiques en France et en Angleterre*. Paris Morel 1881. 3a. ed.
43. Discurso del Presidente del CNE, Dr. Benjamin Zorrilla reproducido del Periódico "La Patria" Inauguración de 40 edificios escolares. 3 de Octubre 1886" en: *El Monitor...* año VII, Buenos Aires, Octubre 1886, N° 104, pág. 97.
44. "La Patria" *Ibidem*. pág. 99.
45. "Escuelas", en: "La Razón" de *El Monitor...* op cit., pág. 111.
46. Lilia Ana Bertoni, "La Revista Nacional..." op. cit.
47. En relación a la construcción de la cultura material, el armado del "relato histórico" la puesta en valor de objetos de la vida cotidiana ver Schlereth, Thomas J.: *Cultural History & Material Culture. Everyday Life, landscapes, Museums*, University Press of Virginia, 1992. En nuestro país esta experiencia comienza con la creación del Museo Histórico Nacional (1889) y del Museo Mitre (1906).
48. Bertoni señala también la significativa cantidad de publicaciones contemporáneas que comienzan a surgir en torno a los mismos temas. Lilia Ana Bertoni, "La Revista Nacional..." op. cit.
49. El plan del 14 de octubre de 1899, tomaba como base tres soluciones de planta: Tipo A, de 200; Tipo B, 300 y Tipo C, 400 alumnos. Además, según dimensiones del terreno -un lote, varios, o en esquina- estaba la variante del Tipo Doble.
50. Sobre la obra arquitectónica de Morra en general y sus escuelas en particular, remitimos a los trabajos de Gustavo Brandáriz: "La arquitectura escolar en la Argentina durante el siglo XIX", ponencia presentada en el "I Congreso Internacional de Arquitectura Educativa, Bibliotecaria y de Centros de Información y Documentación. Buenos Aires, 1993 (mimeo); "Carlos Morra", en *Summa* N° 206, Buenos Aires, Noviembre 1984; "Las columnas de la Plaza Lavalle. El edificio de la Escuela Presidente Roca", en *Revista de Arquitectura*, N° 146, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, Marzo 1990.
51. El Ingeniero-Arquitecto Carlos Morra (1854-1926), nació en Benevento, Sur de Italia. Miembro de una antigua y noble familia, heredó el título de Marqués de Monterocchetto y una tradición vinculada a lo político y a la disciplina militar. Cursó estudios de arquitectura en Turin y también allí obtuvo su forma-

- ción militar. Llegó a Buenos Aires en 1881. Gustavo Brandáriz: "Carlos Morra" op. cit.
52. Lilia Ana Bertoni, "Soldados, gimnastas y escolares. La escuela y la formación de la nacionalidad a fines del siglo XIX", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, N° 13, 1er semestre 1996, págs. 35-57.
53. Lilia Ana Bertoni, "Soldados, gimnastas y escolares..." op. cit.
54. La discusión entre iluminación uni o bilateral giraba en torno a la entrada de luz que debía ser de la izquierda- y al asoleamiento. Sumado a ello, la circulación de aire también planteaba la necesidad de ser cruzada -lo que implicaría doble aventanamiento- o un sistema que permitiera la renovación parcial a través del flujo desde un mismo plano. Esto exigía a veces, tomas de aire en los muros o complementos con ventilación mecánica, soluciones que estaban en experimentación. Estas cuestiones están presentes en los tratados especializados. Narjoux señalaba que las aulas deben ser de forma rectangular alargada, la luz provenir de uno de los costados; el estrado o lugar del maestro debía estar al fondo, la puerta de entrada del lado opuesto al de las ventanas y una puerta de comunicación entre aulas para supervisión del director. Había que tener en cuenta el mobiliario. Las ventanas abrirse de abajo hacia arriba. Los pisos en edificios de ciudad, de parquet; los techos planos. Refiere las largas investigaciones y debates sobre la cuestión de la iluminación unilateral resuelta afirmativamente en la mayoría de las escuelas europeas pero que por ejemplo, no es aceptada de manera absoluta por los reglamentos belgas. Narjoux sostenía que esta contradicción daría lugar a malos resultados. Félix Narjoux, *Architecture de la ville de Paris...* op. cit.; Félix Narjoux, *Les écoles publiques en France et en Angleterre*, op. cit.
55. *El Monitor...* Julio 15, 1889. La cita está tomada de una nota editorial en la que se incluyen extractos de normativas publicados en Europa acerca de edificios escolares. Cada vez más los pedagogos locales estudiaban estos aspectos y la incorporación además de gimnasios formaban parte del afianzamiento de un modelo educativo de alto control intelectual e institucional. Senet, Victor Mercante, Ramos Mejía escribían en esta época trabajos sobre el tema.
56. Lilia Ana Bertoni, "Soldados, gimnastas y escolares..." op. cit. La autora remarca las críticas respecto de las dificultades para el desarrollo de ejercicios físicos, por lo limitado de los patios y su piso embaldosado en las escue-

las anteriores a las del plan de Morra.

57. *Ibidem*.
58. Discurso del Presidente de la República, "Edificios para escuelas, su inauguración". *El Monitor...* 31 de Mayo, 1902, pág. 576.
59. Lilia Ana Bertoni, "La Revista Nacional..." op. cit. La autora documenta un proceso de varios años de discusión en torno a la construcción de un Panteón. El monumento finalmente no se logra realizar por falta de acuerdo respecto de los "héroes" que lo integrarían. Sin embargo los debates contienen referencias simbólicas y estéticas que deberían contemplarse en su materialización. [...] "el panteón nacional, silencioso y simbólico será luz, inspiración, ejemplo, enseñanza, gloria y altar [...]" según una descripción de Belisario Roldan que cita Bertoni.
60. Según la escala tradicional de valores respecto de los órdenes clásicos, para los programas que requieren mayor austeridad y severidad, se aplica el orden dórico; el orden jónico refiere a una representación más liviana y el corintio es el más celebratorio.
61. Redacción, "Edificios para escuelas. Su inauguración. Discurso del Sr. Presidente del CNE, José María Gutiérrez" en: *El Monitor...* Buenos Aires, 31 de Mayo de 1902, N° 351, pág. 574: "Hasta 1885 sólo existía en esta ciudad un edificio escolar que pudiera merecer tal nombre. En 1886 se inauguraban 40. Sucesivamente se fueron construyendo otros y hoy existen 15 más recién terminados y 6 más en adelantada construcción. [...] Y es justamente desde esa época de la edificación que la concurrencia a escuelas oficiales se ha visto acrecer de una manera sorprendente. En 1885 la inscripción llegaba sólo a 25.000 y diez años después esa cifra se había elevado a 41.000". De 1895 a 1902 subió a 80.000 aún cuando la población escolar haya aumentado en poco más de una quinta parte durante ese período de tiempo.
62. *Ibidem*.
63. Sunico, F. P. *Nociones de higiene escolar*, Taller Tipográfico Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1902. En general, se ha deshechado la obra de Sunico haciendo una lectura superficial tomando sólo el paralelo que él hace entre escuela y cárcel. Pero este es un aspecto acotado de su texto en el que explícitamente aborda la relación desde la condición de construcciones colectivas bajo la óptica de la salubridad, pág. 51. Un avance del libro fue publicado en Francisco Sunico, "Higiene escolar. Alojamiento del alumno. Construcción del edificio", *La Semana médica*, Buenos Aires, 23 de enero de 1902, pág. 53; Francisco Sunico, "Higiene escolar. El grupo escolar y el internado", en *La Semana médica*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1902, pág. 119. Posteriormente en 1911, publicó otra serie de artículos en los que incluía planos realizados por un ingeniero. Sunico, Francisco, "Concepto racional de la escuela salubre. Faz del higienista. Primera parte" en *Archivos de higiene*, T. IV, Buenos Aires, 1911, pág. 61; Restagnio, Antonio, ing. "Concepto racional de la escuela salubre. Faz del ingeniero sanitario. Segunda parte" en *Archivos de higiene*, T. IV, Buenos Aires, 1911, pág. 69.
64. *Idem* pág. 95. El sistema Tollet era el más aggiornado para el proyecto de edificios hospitalarios y consistía básicamente en el desarrollo de edificios pabellonales aislados, suficientemente espaciados entre sí, basado en el concepto de transmisión de enfermedades por vía de las miasmas.
65. "[...] Cultivos variados, abundancia de flores, plantas de un verde suave, fuentes de agua límpida, estatuas honestas que despierten la curiosidad juvenil y provoquen informaciones amenas, científicas, históricas y mitológicas, bancos cómodos, propicios al descanso y a las lecturas reposadas; todo esto que para un espíritu superficial o para un maestro árido parecería superfluo y femenino, constituye sin embargo uno de los factores indirectos más provechosos al equilibrio físico y moral del alumno". *Idem* págs. 48, 49; 64.
66. La riqueza de análisis que brinda esta fuente y su contexto, exceden el presente trabajo de manera que sólo nos parece pertinente aportar aquí algunas referencias.
67. *Idem*. pág. 345
68. Fernando Gandolfi, "Temprano crepúsculo. Sobre la efímera existencia de la Universidad de la Plata. 1890/97-1905", en: *Estudios del Habitat*, vol. II, N° 5, UNLP-IDEHAB, La Plata, 1997, pág. 83-100
69. Sunico, Francisco, "Concepto racional de la escuela salubre..." op. cit.; Restagnio, Antonio, op. cit.
70. José María Gutiérrez, op. cit. La plaza Lavalle de Buenos Aires era un lugar caro a Roca y en plena transformación, ya que se había desmantelado una antigua y precaria estación de trenes y tranvías, la Estación del Parque. Desde los primeros encargos para obras públicas Roca concentró en su derredor edificios de gran significación. El proyecto para el palacio de Justicia, la previsión del futuro sitio para el teatro Colón, y el proyecto, de un Museo de Productos Argentinos, en el mismo sitio donde finalmente se erigió la escuela de Morra

fueron encargos que Roca hizo a Tamburini a su llegada a Buenos Aires.

71. Muchos años después Morra se hizo cargo de la cuestión planteada por Súnico y reconoció la necesidad de los jardines y de la relación con el entorno entre otros valores: "... Debo apresurarme a anotar la única deficiencia de las escuelas argentinas comparadas con las europeas y especialmente con las de Inglaterra y es la falta de grandes espacios interiores para jardines y para patios cubiertos donde se efectúan ejercicios gimnásticos en vasta escala..." Carlos Morra, "Edificios escolares de primera enseñanza. consideraciones sobre sus condiciones higiénicas", *Revista de Arquitectura*, agosto-septiembre 1925.

72. El propio Morra señaló: "... en los últi-

mos edificios escolares que el Consejo Nacional de Educación ha hecho construir bajo la experta dirección del distinguido arquitecto Juan Waldorp, han sido aumentados los espacios destinados al recreo a cubierto y al aire libre; pero en la mayor parte de nuestros edificios escolares no hay árboles en los patios.", *ibidem*.

73. En 1913 se renovó la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires con la incorporación del profesor francés René Karman, contratado especialmente para dictar clases de Composición Arquitectónica.

74. CNE. Cincuentenario de la Ley 1420, Tomo III, 1a. parte, *Edificación escolar*, reseña gráfica e histórica de su evolución a través de cincuenta años. Buenos Aires, 1941.

Historias de vida y humor Dos estrategias para exponer el pasado de violencia política en Argentina y Brasil*

Ludmila da Silva Catela**

Introducción

En los debates sobre la producción y transmisión de memorias relativas a la represión en los países del Cono Sur, predominan perspectivas ancladas en los discursos, ya sean textos o testimonios orales. A décadas de finalizadas las dictaduras, la variabilidad de formas de expresión para recordar tales períodos y sus efectos obliga a ampliar las estrategias de registro. El análisis de monumentos, exposiciones, manifestaciones artísticas y otras variantes no literarias o textuales, permite extender el cuadro de las prácticas y representaciones que crean los sentidos posibles para pensar y actuar, escribir y leer este capítulo de la historia reciente¹.

Bajo una perspectiva comparativa, en este artículo analizo las particularidades y fuerzas expresivas plasmadas en las imágenes compiladas en dos exposiciones. Tomo, por un lado, la Exposición por la identidad del detenido-desaparecido, muestra itinerante

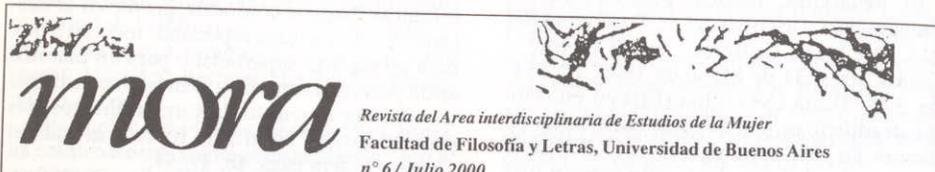
organizada por las Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. Por otro lado, analizo la exposición *Vinte años de Anistia com Charge* (humor político), realizada en Río de Janeiro con motivo del vigésimo aniversario de la ley de Amnistía. El contraste entre un caso argentino y otro brasileño permite ganar distancia analítica y comprender estas formas de expresión como géneros relativos a cuadros históricos y culturales específicos.

Por medio de las exposiciones es posible extender la comprensión sobre las formas de expresión puestas en juego para marcar simbólicamente los eventos del pasado y sumar nuevos públicos en la construcción de la memoria de la represión. El mapa que podemos componer con la recuperación de esta clase de manifestaciones, asienta la investigación sobre los modos como agentes específicos disputan y conquistan territorios para imponer imágenes y versiones históricas del pasado, ampliando sus significados en relación al espacio social en el que son producidas, comunicadas y consumidas. Al proceder de esta manera, busco contribuir a demostrar que las relaciones entre política y cultura en las transformaciones de los países de América Latina pos-dictaduras, condensan una complejidad cuya exploración abre aún muchos frentes de investigación.

El análisis y la comparación de ambas exposiciones permite estudiar el

* Este trabajo fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas. Una primera versión fue presentada y discutida en las Jornadas Interdisciplinarias de investigaciones sobre memorias de la represión y procesos de transición en el Cono Sur, IDES, Buenos Aires, julio de 2000.

** Doctora en Antropología, Universidad Federal de Río de Janeiro.



mora
Revista del Área interdisciplinaria de Estudios de la Mujer
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
n° 6 / Julio 2000

Desigualdad de género y teorías de la justicia, *Amartya Sen* / *La Querelle des femmes* a finales del Siglo Veinte, *Joan Wallach Scott* / Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica, *Laura Mulvey* / Los estudios feministas: algunas cuestiones teóricas, *Margarita Roulet* y *María Isabel Santa Cruz* / Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo, *Adriana Astutti* / El poema: ¿Traducción y pliegue de la voz? ¿El sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?, *Delfina Muschiatti* / Juana Manuela Gorriti: una escritora americana, *Graciela Batticuore* / Prostitutas de Buenos Aires, prostitutas de París: la mujer pública en la novela argentina del '80, *Alejandra Laera* / La voz de la mujer anarquista, *Pablo Arisolabehere* / El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Sumers, *Alejandra M. Mailhe* / Mujer y ecología: ¿Una relación según natura?, *Entrevista a Karen Warren* / La historia del feminismo francés y las paradojas de Joan Scott / *José Omar Acha*, *Reseña bibliográfica* / *Reseñas*

Para compra, canje y colaboraciones, dirigirse a: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (HEGE), Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Puán 480. 4° piso Of. 417 (1406) Capital Federal. República Argentina
Fax: (54) (11) 4432-0121. Dirección electrónica: revmora@filo.uba.ar

estado particular de un "problema" general; rasgos decisivos de las relaciones entre lo público y lo privado, lo social y lo político, lo emotivo y lo racional, lo eventual y lo institucional; coordenadas que, en fin, avanzan para una investigación sobre la construcción social de las identidades nacionales en relación a las memorias de la violencia política.

Historias de vida

Durante los días de marzo, en Argentina, año a año, como en un ritual que cumple su ciclo, se inaugura el calendario de actos que proponen no olvidar el golpe militar del 24 de marzo de 1976. En diferentes lugares del país, una serie de actividades actualiza los modos de representar lo particular y lo general sobre un mismo tema: la desaparición de personas.

En 1997 las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora, organizaron la Exposición por la identidad del detenido-desaparecido². Esta exposición se compone de paneles que contienen información sobre "detenidos-desaparecidos" de diversos lugares de Argentina. Cada unidad expone una configuración de elementos biográficos de las víctimas, transmitidos por una variedad de soportes tales como fotografías, cartas, documentos de identidad, certificados de nacimiento, escolares, de trabajo, objetos personales. Panel por panel son hilvanados episodios, momentos decisivos, características personales que resumen un ciclo de vida violentamente alterado por la desaparición. La muestra expone para un público anónimo las vidas "íntimas" de los desaparecidos y de sus familiares, biografías que buscan trastocar el espacio público al proponer un tipo de "verdad" singular³. A la vista del anónimo espectador, las vidas son contadas evo-

lutivamente, respetando ciclos de vida. Invariablemente cada panel culmina en un vacío, un punto de interrogación: la desaparición y la falta de información, la brutal ruptura de la "linealidad" previa y prevista para la "normalidad" de esas trayectorias construidas.

Siguiendo a Boltanski (1990)⁴, pienso la biografía no como la exposición de la secuencia de eventos en una vida, sino como una manifestación cultural basada en la selección de ciertos motivos y características personales que obedece a las exigencias morales planteadas de acuerdo a las justificaciones que obligan la exposición ante un espectador o lector pretendido. De allí que en la relación de alteridad que manifiestan las unidades biográficas de la exposición, se pueda indagar: ¿Qué vidas se quieren mostrar, contar, recordar? ¿Qué clase de verdad buscan transmitir? ¿De qué manera la exposición articula relaciones entre verdad y justicia?

Exposición por la Identidad del Detenido-Desaparecido

La exposición observada se componía de grandes módulos colocados como biombos en zig-zag. Cada uno agrupaba entre 3 y 4 paneles de 1m x 1,30m hasta completar alrededor de 50 unidades, una por desaparecido⁵. Como la muestra es itinerante, cada versión expone una configuración limitada de paneles. Esto permite el montaje sincrónico de exposiciones "por la identidad del detenido-desaparecido" en lugares diferentes.

A primera vista, fotos, documentos y frases asemejaban a todas las unidades. Al observar sistemáticamente, se sobreponían las diferencias y ganaba nitidez el sentido del título de la exposición: Identidad. Al colocar a cada individuo en su historia, la biografía ga-

rantizaba la precisa eficacia para restituir la identidad de las personas desaparecidas. Al mismo tiempo, cada una de esas historias sólo adquiriría sentido en el conjunto de "iguales" allí representados. La razón para protagonizar la exhibición no era, después de todo, el carácter diferenciado de personalidades reconocidas por un público, sino la fatalidad compartida en el destino de la desaparición.

Mediante una breve etnografía de algunos de los paneles de la exposición, propongo recorrer las formas elegidas para contar la vida de los detenidos-desaparecidos. La clasificación propuesta está basada en un recorte analítico y distingue modos que no son únicos ni definitivos. Al cruzar identidad (generada en la similar pertenencia generacional, social, cultural) y diferencia (por el simple hecho de que no hay dos vidas iguales), en el conjunto de los paneles es posible distinguir al menos cuatro grupos: las biografías que se constituyen a partir de los recuerdos y objetos familiares; las que asocian historias de vida singulares junto a otras de individuos que compartieron el destino trágico de la desaparición; aquellas que distinguen un punto eje en la vida de esos individuos, como la militancia política, y, por último, las biografías sustentadas en documentos y papeles que marcan los ciclos de la vida y la interrupción por la desaparición.

Álbum de fotos y caja de recuerdos

El primer grupo distinguido se caracterizaba por el predominio de mensajes e imágenes de la vida privada. Éstos hacían un fuerte hincapié en la infancia a partir del ordenamiento de imágenes, certificados y boletines escolares, mensajes de la maestra, cartas o tarjetas escritas en el día de la madre

o el padre, fotos de las vacaciones. Luego la biografía "familiar" progresaba hacia otros rituales evolutivos como la comunión, la escolarización, el casamiento. Las fotos, originales o copias de documentos como libretas de ahorro, cédulas de identidad, libreta universitaria y diplomas, certificaban la normalidad de una vida plena injustamente truncada.

En este grupo se observan diversas variantes. Por un lado, los paneles que cuentan la vida de parejas desaparecidas. Generalmente una de las personas es el centro de la biografía y la otra aparece en segundo plano. En estos casos ganan realce las tarjetas y fotos de casamientos, de luna de miel, referencias sobre nacimientos, cartas de amor, poemas. Otra forma la componen paneles que exponen la vida de varios miembros desaparecidos de una misma familia, generalmente hermanos. Aquí el peso de las historias se balancea y predominan las fotos del grupo.

Al recorrer la exposición, este tipo es nítido en la composición que condensa la historia de vida de Carlos Osvaldo Spataro, la cual se sintetiza en un panel de fondo azul con documentos y fotos en blanco y negro (Fig. 1). Su perfil es retratado en diferentes tiempos. Primero se presenta a Carlos (detenido-desaparecido el 22-06-77), en tres momentos de su niñez. Luego sus documentos y la entrada en la vida adulta. Entre los certificados que demarcan la condición ciudadana, está su firma y un mensaje que resalta la dramaticidad de este símbolo: "única firma que tenemos". Al centro, una foto muestra a Carlos como "hombre fuerte", cuando tenía 20 años. Al lado lo vemos con sus compañeros de secundaria. Un escalón más abajo el casamiento y el embarazo de 7 meses de su mujer. Su última imagen, una foto carnet a los 27 años. Una marquilla de cigarrillos completa los rasgos de indi-

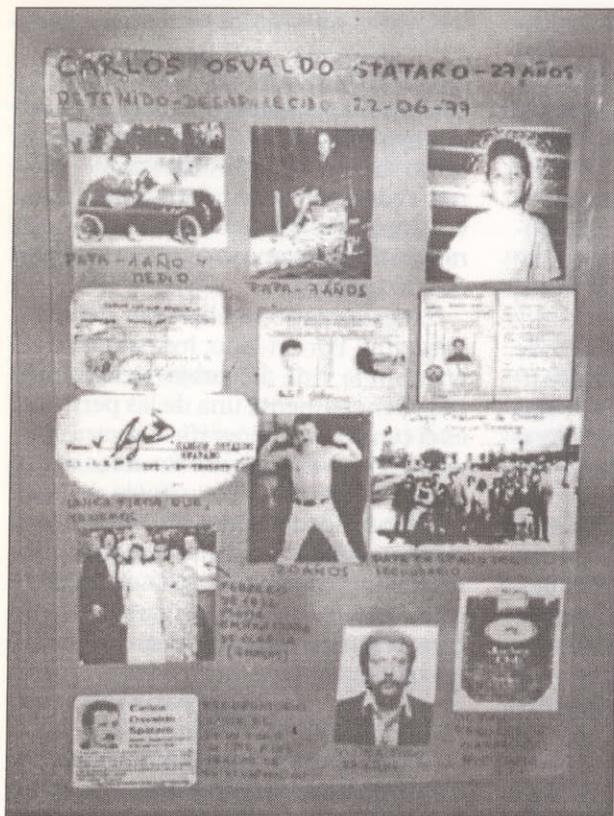


Fig. 1. Historia de vida de Carlos Osvaldo Spataro, detenido-desaparecido el 22 de junio de 1977

vidualidad: "último paquete de cigarrillo que fumó". El panel se cierra con un recordatorio de *Página/12* a los 10 años de su desaparición.

Unos pasos más allá, otro panel similar hilvana las imágenes y mensajes de la historia de dos hermanos, Rony y Rita Eroles Turucz, desde su nacimiento hasta la desaparición el 21 de mayo de 1978. En la parte superior izquierda, marcando el inicio de la vida, se observan las fotos de cuando eran bebés y en la parte inferior derecha fotos de 1978, cuando Rita se había recibido de abogada y Rony estaba en cuarto año de medicina. La finalización del panel con estas imágenes delimitan

también el fin de la vida marcada por la desaparición en ese mismo año. En letras muy pequeñas, casi cayéndose del soporte, se acentúa: "Tenían 25 y 21 años". Entre estos extremos de sus vidas, una serie de eventos familiares (nacimientos, casamientos, fiestas, etc.) son contados e ilustrados con fotos, dibujos, flechas y fotocopias de listas de desaparecidos.

En esta serie de paneles, que constituyen la mayoría de la exposición, uno de los rasgos característicos es una estética artesanal, casi escolar de crear collages con conjuntos de imágenes y documentos, asociados a frases que cuentan la vida de esa persona. La forma de esta clase de montajes se circunscribe a los códigos de la vida privada, como cuando realizamos un álbum de fotos, un diario íntimo, o cuando se organiza una caja de fotos y recuerdos.

Compañeros

La segunda distinción se traza a partir de las biografías compartidas. Estas conjugan la vida personal de un desaparecido junto a otros que no están necesariamente unidos por lazos de afinidad o consanguíneos. En estos casos los paneles generalmente se dividen en dos o tres niveles. En la parte superior se presenta la biografía de un desaparecido que se complementa con fotos grupales o soportes del diario *Página/12*⁶. El foco individual se diluye en un colectivo como imagen trascendente.

En nuestro recorrido, un panel nos muestra como puede conjugarse una serie de elementos personales con otros grupales (Fig. 2). En la parte superior se presenta brevemente la vida de dos desaparecidos: Stella Maris Riganti y Antonio López Díaz. Sólo algunos objetos personales fueron elegidos para acentuar la biografía: un "original" de libreta de ahorro de Stella, la fotocopia del documento de identidad de Antonio y dos tarjetas del día de la madre escritas por Stella. En el centro del panel, ganando relevancia, aparece una foto grupal de ocho personas; cuatro de las cuales, entre ellos Stella y Antonio, desaparecieron el 15 de mayo de 1976. Abajo un cartel dice: "30.000 desaparecidos durante la dictadura militar" y se completa con 15 recordatorios que aparecieron en diversas épocas en *Página/12*.

Aquí emerge la idea de proyectos en común, de ideales compartidos y de destinos paralelos. La diferencia de esta forma de presentación colectiva con otras, como las fotos en la plaza o los paneles expuestos en los actos en las universidades, es que aquí hay una o más trayectorias nítidamente marcadas que engloban, como protegiendo, a otros "compañeros" que por algún motivo no tuvieron el "privilegio" de ser biografiados en la exposición.

Más allá de compartir la condición de desaparecidos, la referencia colectiva

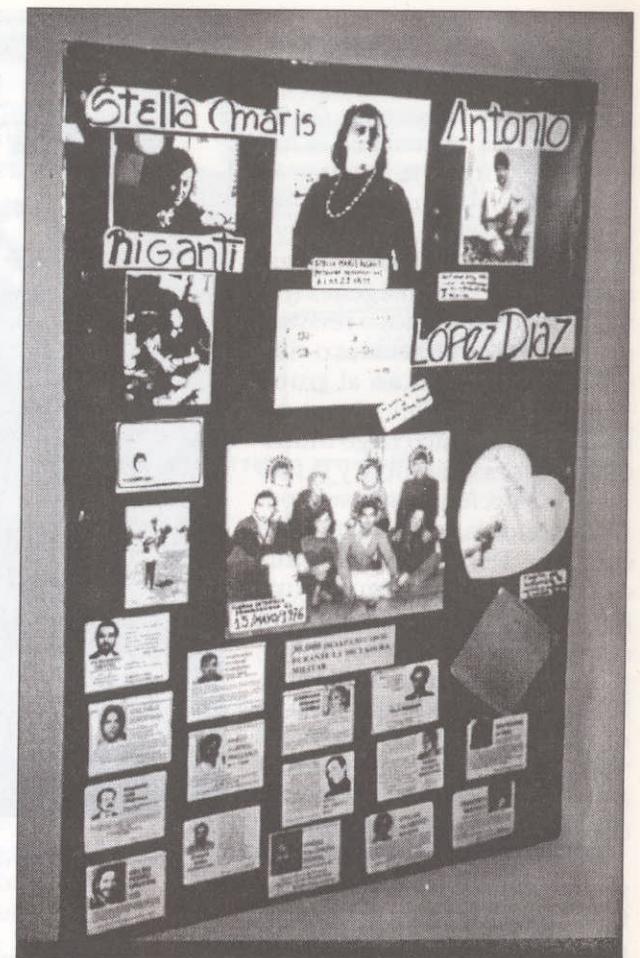


Fig. 2. Historia de vida de Stella Maris Riganti y Antonio López Díaz

va también puede hacer alusión a pertenencias más delimitadas, como una identidad regional de origen de individuos que desaparecieron en una misma ciudad o en un mismo evento o de un mismo grupo de militancia o acción comunitaria, o simplemente por haber sido amigos o vecinos. En la exposición virtual sólo son colectivas las que se relacionan con hermanos o esposos.

Una vida militante

Entre tantos paneles con trazos de la vida íntima, un grupo resalta por las referencias a la militancia política de la persona biografiada. Al igual que en los anteriores, se parte de un individuo, pero el núcleo narrativo gana densidad con imágenes (fotos, recortes de diarios o revistas) relativas a movilizaciones o símbolos que identifican al grupo político del cual formaba parte. En algunos el único rasgo individualizante es el nombre y la foto del desaparecido, englobado por los rasgos de la actividad política colectiva. Dentro de esta forma de clasificación hay algunos más híbridos, que se equilibran con datos personales (cartas, notas), junto a signos de la militancia. De todas maneras lo que caracteriza a este tipo de biografía es el "tiempo" de militancia política, como un momento puntual y crucial en la vida de esa persona.

En esta clase de paneles, que son minoría en la muestra, se infiere la participación política por medio de iconos específicos tales como la estrella roja montonera, la de la juventud peronista, las tapas de revistas de organizaciones armadas, etc. La categoría identitaria predominante es la denominación de estos individuos como "militantes populares".

Un ejemplo de este tipo de biografía, es el panel que muestra la vida de Rómulo Giuffra (Fig. 3). Hacia el lado izquierdo, junto a la foto de Rómulo con su hija en brazos, aparece una gran rosa-estrella de color rojo y un texto escrito a mano que expresa: "Militante de la Juventud peronista/Montoneros, de los barrios de Villa Angela y Carlos Gardel. Partido de Morón. Detenido desaparecido el 22-2-77. Se-

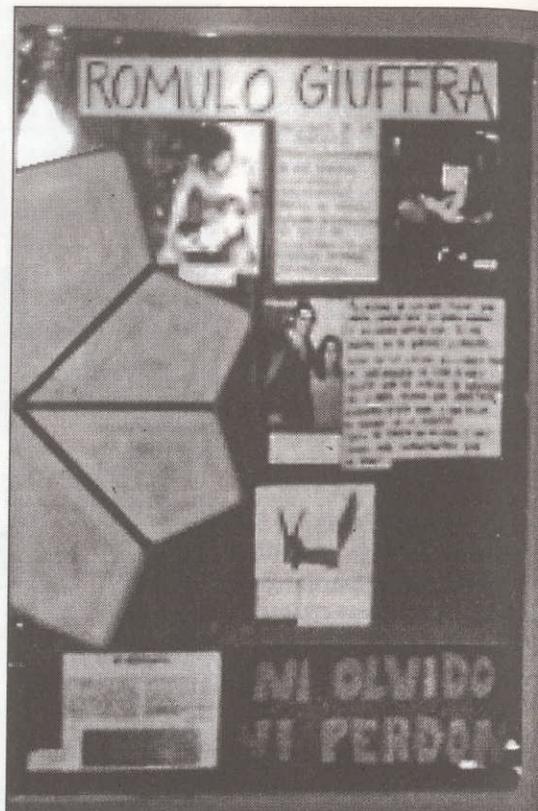


Fig. 3. Historia de vida de Rómulo Giuffra

cuestrado por las FFAA". Entre fotos familiares, algunas cartas completan el panel: "Carta de Rómulo a Sonia cuando mataron a Iñaki Arela, un querido compañero, en diciembre de 1976".

La carta en original dice: "Si alguno de los dos tiene que morir, quiero ser yo quien muera y vos quien quede viva. No te quedes llorando, seguí en la lucha. No llores por mí, qué importa mi vida, si hay gente que se muere de hambre. No llores, pensá que nosotros elegimos esta vida, y con ella el riesgo de la muerte, sólo se trata de mi vida y hay cosas más importantes que mi vida". El panel se completa con un dibujo en amarillo y rojo del zorro del Prin-

cipito, hecho por Rómulo y un nota a su hermana: "Despertame 8hs. Rómulo". Al pie del panel, una fotocopia reproduce un pasaje del Eternauta, su historieta preferida. Por último, en letras rojas: "Ni olvido, Ni perdón".

Denuncia: los documentos como prueba

Finalmente, un conjunto historias de vida son contadas a partir de la eficacia de los documentos. Estos paneles son los menos llamativos en términos visuales. Sin embargo son aquellos donde está presente la denuncia más cruda y directa sobre la violencia sufrida. Esta elección deja poco espacio para informar sobre la biografía del individuo. El foco de esta clase de cuadros ilumina los datos conocidos sobre el evento de la desaparición o documentos que muestran las denuncias realizadas. Nuevamente el nombre y la foto ocupan el principal sitio del panel. Artículos de revistas y noticias de diario "legítiman" las afirmaciones de cómo esa persona se supone que desapareció. También se encuentran informaciones sobre la deriva del desaparecido entre los Centros Clandestinos de Detención (CCD) en los que fue visto con vida. Al igual que las centradas en la militancia del desaparecido, esta clase de biografías aparece en menor número.

Uno de los paneles es paradigmático por la forma en que destaca un condensado de esta posibilidad electiva. En la parte superior dos documentos inician la biografía: arriba el certificado de nacimiento, identificado a partir de una huella del pie; abajo un certificado del Ministerio del Interior: "a pedido de su madre se informa la detención de Patricia Rossana Maddalena de Romero, 10-10-1976" (Fig. 4).

Entre los paneles se pueden ver algunas otras variantes que conjugan fotos



Fig. 4. Historia de vida de Patricia Rossana Maddalena de Romero

del desaparecido cuando era chico junto a documentos de la época de la desaparición: habeas corpus, listas de desaparecidos, certificado de declaración en la Conadep, respuestas del Ministerio del Interior a solicitudes de información. La biografía de Hugo Prieto, desaparecido el 27-4-77, es ilustrativa de esta composición. El panel de fondo blanco, letras negras y rojas está dividido en dos espacios históricos. El primero muestra dos grandes fotos. En una se ve a un chico portando la bandera. Al costado, un mensaje aclara: "Abanderado en la Escuela Primaria República del Brasil. El secundario lo cursaba en el Nacional de Buenos Aires". En la foto de abajo se ven dos nenes de la mano de una chica. Al lado una inscripción que explica: "Hugo cuando era chico en un cumpleaños de 15". Dividiendo el panel por la mitad, una frase en letras grandes afirma: "Carmen Alonso de Prieto, su abuela, es la que tramita por su hijo Armando y su nieto Hugo". Inmediatamente abajo hay dos fotoco-

pías de documentos del Ministerio del Interior. Primero el Legajo 2556, "certificado de declaración en la Conadep". Al lado de éste, otro documento del Ministerio fechado el 28 de septiembre de 1980, donde puede leerse la respuesta negativa a la solicitud de información sobre el destino y situación de Hugo Prieto. Estos dos documentos cierran el panel y marcan, sin enunciar una única palabra sobre los estados de la vida de ese individuo, la búsqueda, la denuncia, la falta de respuestas.

Guardar, atesorar, mostrar

Cada una de las biografías montadas en base a fotos, documentos y nombres, coloca a las personas dentro de una serie de relaciones significativas que, de varias formas, pone en evidencia el tipo de "superficie social en que actuó el individuo"⁷ y su familia. De una manera u otra el individuo representado concentra las características de todo un grupo, al interior del cual cobra sentido cada uno de los objetos elegidos para retratar una vida.

Certificados, fotos, documentos de identidad, cartas, poesías, pequeñas notas transmiten una imagen de los mundos legitimados para reproducir en las biografías. Bautismo, comunión, escuela, fiestas, vacaciones, trabajo, casamiento, militancia disponen a esos individuos dentro de un trayecto "lineal". Justamente porque a estos individuos les tocó vivir un fin extremo, sus cortas biografías condensan con mayor claridad las representaciones axiales que cualquier biografía normativamente debería presentar: hijos cariñosos, alumnos esforzados, amigos fieles, esposos amorosos, compañeros comprometidos y solidarios.

En cada panel de la exposición, sistemáticamente se repite una serie de documentos que remarcan a indivi-

duos como "ciudadanos": documento de identidad, cédula federal, convocatoria al servicio militar, carnets de clubes, certificados del ministerio de trabajo; objetos que atestiguan una existencia "documentada" y se oponen a otra serie de "papeles" que delimitan las fronteras de su destino civil: habeas corpus, solicitudes de información, respuestas negativas del Ministerio del Interior, denuncia ante la Conadep.

Los documentos están intercalados entre una expresiva variedad de fotos. El inicio de la vida, generalmente es marcado por las clásicas imágenes de caritas de bebés. Luego se dispone una serie de fotos que muestran el pasaje de la persona por las diferentes etapas socio-biológicas, acompañadas de inscripciones del tipo: "a los dos meses", "al año", "a los cuatro años" (...) Las vestimentas y posturas remarcan el tiempo de la vida integrada a un grupo social. La constatación por las imágenes refuerza la idea de seres queridos y cuidados. El ordenamiento de las fotos en un conjunto serial que acentúa los cambios de la persona, prueban el continuum de una vida interrumpida abruptamente.

Otra serie de fotos, presente en la mayoría de los paneles, muestran rituales de pasaje: comunión, primer día de clase, participación en actos como abanderado, entrega de diplomas, etc. En el caso de las mujeres abundan las referencias a los 15 años, generalmente aquellas imágenes que congelan el momento del vals. Las fotos grupales, con amigos, asociadas al deporte, a actividades políticas o a situaciones corrientes de sociabilidad, son especialmente reforzadas en la trayectoria de los hombres. Por detrás de cada una de estas elecciones, se expresan modelos sociales y culturales, posiciones y funciones diferenciadas por género y etapas de la vida.

La exaltación de los certificados pare-

cen remarcar la normalidad de la conducta de las vidas allí contadas. Una de las formas recurrentes son los boletines de la escuela primaria. A veces sólo se coloca uno, otras veces los 7 correspondientes a cada año de estudio. En ellos pueden leerse las bendiciones civiles: "excelente alumno", "asistencia perfecta", "juró fidelidad a la bandera", "buena conducta". Otros certificados marcan triunfos, tales como "medalla de oro de mejor alumno", certificados de inglés, premios de pintura o medallas ganadas en torneos deportivos. En progresión cronológica, libretas de la escuela secundaria y de la universidad. En un caso, como ya se vio, en el centro del panel lucía una libreta de ahorro, símbolo que era inculcado por la escuela argentina como primera marca de responsabilidad ciudadana.

La vida social también expone la vida familiar como matriz identitaria, predominando las fotos de vacaciones o salidas en familia. Las imágenes de casamientos, a su vez, ocupan un lugar particular. En algunos casos se transmiten por fotos de la luna de miel. Cuando los individuos eran casados y tenían hijos, las imágenes de los desaparecidos con sus hijos en brazos o de la mano, en clara situación de protección, son una constante. Los textos que acompañan las imágenes acentúan una intimidad emotiva. En la biografía de Luis Daniel García (desaparecido el 12 de agosto de 1976), por ejemplo, aparece el mensaje que le dejó a su compañero de vivienda: "Bicho: estudié mucho si no cuando vengo me va a agarrar mucho conflicto y voy a desordenar todo lo que ordené. Un beso. Huevo, agosto 76". En otro llama la atención el encabezamiento de una carta escrita en 1959, resaltada por un fibrón fosforescente, "Carta a mi adorada mamita". Otro hijo, ya independiente, le agradece a su madre la ayuda financiera para arreglar el auto. Corazones y tarjetas del día de la madre

o cartas declarando un amor incondicional aparecen en muchas de estas historias de vida minimales.

Objetos, cartas, documentos, fotos, permiten fijar el espacio de integración familiar al mismo tiempo que demarcan una integración social⁸. Trazan trayectorias y delimitan biografías cuyo significado se plasma en deseos personales, amores, triunfos, miedos y proyectos que en el caso de los desaparecidos no pudieron ser completados. La ruptura en la huella de esas vidas es la marca común de todos los paneles.

Como afirma Bourdieu⁹, el lenguaje corriente describe la vida como un camino, una carretera, una carrera, con sus encrucijadas, o como un trayecto, un recorrido, un cursus, un paso, un viaje, un itinerario orientado, un desplazamiento lineal, unidireccional, que tiene comienzo (un extremo de la vida), etapas y un fin, en su doble sentido de término y de finalidad ("se abrirá camino", alcanzará el éxito, hará su carrera), en su historia. Nada de esto sirve sino comprendemos la manera singular que cada individuo realizó para recorrer el espacio social, donde se obtienen las disposiciones del habitus. El desgarramiento arbitrario del individuo desaparecido del medio social en el que tenía sentido, explica la lógica de selección de los elementos para retratar esta nueva categoría de persona, proponiendo positivarla como alguien puro, para sacarla de la brutal condición de una tragedia.

Los familiares eligieron qué acontecimientos plasmar y qué biografía construir, estableciendo conexiones necesarias entre un y otro elemento para que esa vida se torne significativa y coherente. Así, todas las biografías muestran carreras ascendentes, jóvenes que trabajaban y/o estudiaban en la universidad, que a lo largo de su corta vida se habían destacado en algo. Cada documento elegido está allí para

otorgar verdad y legitimidad a la vida del desaparecido. A su tiempo, cada ser había cumplido los pasos necesarios que socialmente se le imponían. En todas las historias contadas se plasma un patrón de "normalidad" pero también de "excepcionalidad".

Por último, la presencia del nombre propio, señalado por Bourdieu (*ibid.*) como el elemento que instituye una identidad social constante y durable, es la piedra angular en todas las biografías. El nombre se convierte en el "certificado visible de la identidad de su portador a través de los tiempos y de los espacios sociales, el fundamento de la unidad de sus manifestaciones sucesivas y de la posibilidad socialmente reconocida de totalizar esas manifestaciones". En el caso concreto de la exposición, cada panel identificado por el nombre de una persona, acentúa la demostración de que ese individuo, no merece la condición de N.N o de apenas desaparecida, sino la de una "persona desaparecida", en fecha y lugar determinados, que tenía una vida familiar, cultural, social, laboral. Todo debidamente documentada.

Humor

Si marzo es uno de los meses centrales en el calendario de expresión pública de las memorias de la represión en Argentina, en Brasil la fecha del golpe militar pasa casi desapercibida. Tomando como referente central las conmemoraciones (actos, exposiciones, recitales, mesas redondas, etc.) y la presencia pública de las memorias en programas de televisión, radio, artículos y ediciones especiales de revistas y diarios, un momento catalizador es aquel relacionado a los aniversarios de la Amnistía¹⁰. Si bien las fechas y las disputas que movilizan su legitimación son ele-

mentos de alta significación, en este caso, como en el anterior, interesa observar e interpretar una forma singular de comunicación del pasado objetivado en imágenes.

Fotos y documentos en la exposición por la identidad del detenido-desaparecido. Dibujos humorísticos en la exposición sobre la amnistía en Brasil. Lenguajes diferentes; práctica cultural similar para comunicar mensajes de una misma clase, asegurar la interpretación, transmisión, fijación de las memorias sobre hechos de un pasado de violencia política en contextos culturales específicos¹¹.

20 años de amnistía con humor

La exposición *Vinte anos de Anistia com Charge* condensaba una variedad de sentidos de la memoria sobre la amnistía de 1979, canalizados por medio de los originales de series humorísticas realizadas con veinte años de diferencia.

Pensada para ser mostrada en todo el país, la exposición permaneció varias semanas en la Casa de Cultura Laura Alvim. Cuando uno entraba al patio de lo que antiguamente fue una aristocrática casa de Ipanema (Río de Janeiro) y, entre sonrisas y comentarios reflexivos, recorría los 50 dibujos de conocidos humoristas, también se informaba sobre un evento político que marcó un antes y un después de la dictadura militar brasileña.

Los dibujos mostraban el humor político en dos tiempos. Por un lado las expresiones realizadas por los "artistas que vivieron la época" y que habían sido editadas en revistas y diarios de gran circulación en 1979¹². Por otro lado, una serie nueva e inédita que reunía la visión actual sobre la amnistía, tanto de los ya consagrados como de los nuevos talentos del humor político. De esta forma, no sólo

proponía la articulación entre dos tiempos de lectura, sino también el cruce de miradas entre generaciones de humoristas.

El discurso del humor y los estilos de imaginación que dispara, conducen formas de representación apropiadas para, potencialmente, imponer un tono de crítica colectiva a la "conmemoración". En esta exposición el evento político es re-visitado a partir de una estrategia singular que "construye una nueva versión de los hechos, basada en la parodia humorística"¹³. Observar las percepciones del pasado y la construcción de la memoria a partir del humor, dentro de un "tiempo de conmemoración", permite preguntarnos ¿qué mensajes se comunican? ¿qué tipo de conflictos son expresados sobre aquello que es motivo de conmemoración?¹⁴.

Para interpretar las visiones y percepciones que estos humoristas muestran en relación a la amnistía, en esta exposición es posible diferenciar tres formas: los paneles con dibujos realizados en 1979, las percepciones de un mismo autor en 1979 y 1999 y, por último, las visiones de los que sólo representaron su memoria sobre el hecho en 1999.

1979 ¿alegría? ¿olvido?: variaciones en torno al mismo tema

El rescate de la memoria a partir de un objeto material realizado 20 años atrás, implicó un trabajo de investigación por parte de los organizadores para "mostrar" cuáles eran las reflexiones de la época sobre un evento político como la amnistía. La asociación con una reflexión actual sobre el evento,

propone una estrategia de construcción de las memorias de la represión que es preciso analizar.

La palabra amnistía generalmente es representada entre dos polos: el del olvido y el del perdón. Estas dos fronteras incluirán o excluirán actores, situaciones y puntos de vista. El proceso de amnistía en Brasil movilizó diferentes grupos, principalmente aquellos que luchaban por la amnistía de los presos políticos y el regreso de los exiliados. Los dibujos de época oscilan entre los festejos y la alegría hacia las dudas, la incertidumbre y los peligros del olvido.

Henfil, uno de los humoristas políticos más conocido del Brasil, articulaba esos polos en una imagen que invoca las ambigüedades de la amnistía. Frente a una serie de tumbas con nombres de figuras públicas y muertes de gran impacto, un "compañero" corre a comunicar que consiguieron la amnistía (Fig. 5).

En la caricatura de la figura 6, la ironía, clave del mensaje sobre la amnistía, coloca al espectador ante la realidad de la muerte y la represión como hechos

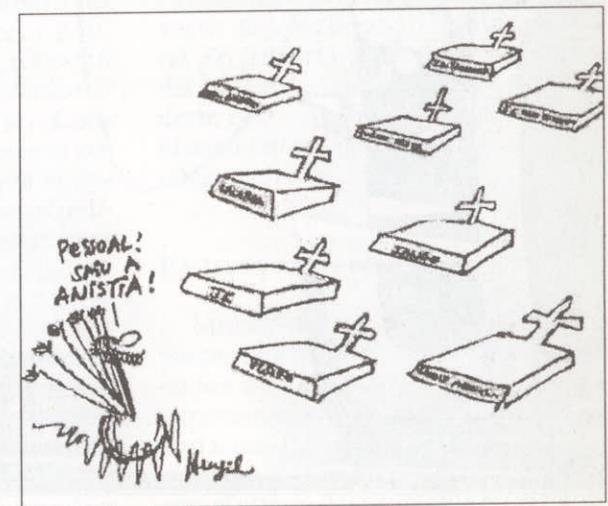


Fig. 5. Henfil, humorista político

predominantes del período. La visión que oscila entre la alegría y la tristeza es llevada hacia otro extremo por Ziraldo quien, para representar este hecho político, eligió la amnesia como metáfora. Un elefante celeste, llamado Amnistía, con un moño atado en su trompa dice: "Não consigo me lembrar de nada..."

Olvido, restricciones, disparidad de fuerzas, ambigüedades, son los temas que se repiten en las representaciones de 1979. Cómo la lucha era por una amnistía "ampla, geral e irrestrita", casi todos los chistes apuntan a discutir estas palabras y sus limitaciones.

Los principales actores y espacios dibujados son militares o policías, cárceles representadas por rejas, manifestantes demandando amnistía, exiliados volviendo, presos políticos soñando con su libertad por medio del "perdón". Uno de los dibujos, por ejemplo, muestra a un militar con un matamoscas en la mano intentando "cazar"

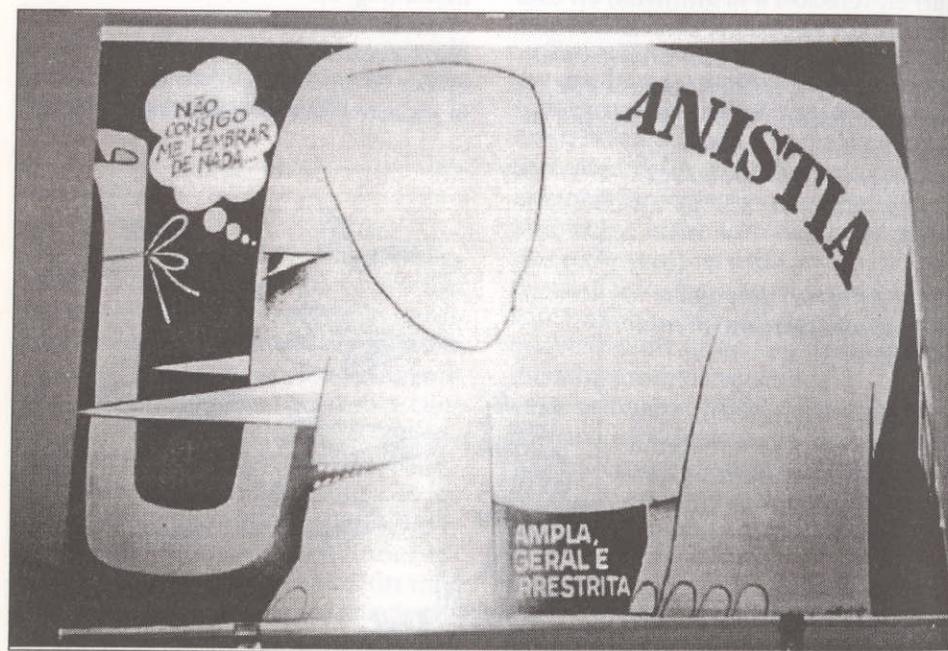


Fig. 6. Ziraldo, humorista político. O Pasquim, 1979

aviones que vuelan a su alrededor repletos de exilados. Otro muestra dos presos durmiendo y un tercero sonámbulo que se choca contra las rejas de la cárcel mientras repite: "anistia, anistia". A seguir, los compañeros le responden: "ô meu pssst" "pára com isto Theodomiro". En esta misma línea otro chiste muestra a un preso atado a una cadena que sueña estar volando gracias a la amnistía.

Los militares y policías son representados como mediadores para remarcar la incredulidad respecto a los límites que, de hecho, tendría ese "perdón" en relación a los presos políticos. El humorista Fortuna, representó estas ambigüedades y dudas con un carcelero que abre una celda, "comunica" el proyecto de amnistía y la vuelve a cerrar (Fig. 7).

Dentro de la misma tónica, en otro dibujo puede verse a dos militares ampliando una celda con rejas mayores, mientras comunican a los presos: "Lo-

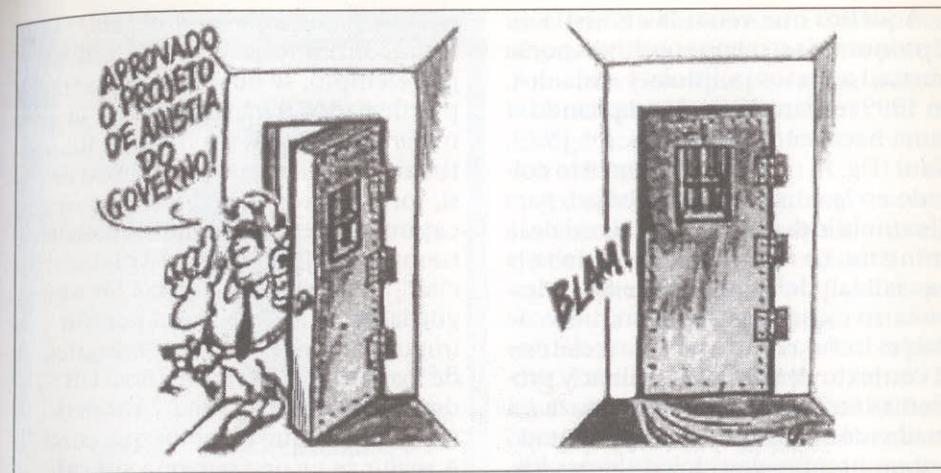


Fig. 7. El humor de Fortuna

go, logo você sairá daí, terá maior liberdade de locomoção. É anistia gente boa!"

Ilusión y sueños de libertad, alegría, fiesta por el retorno de los exiliados, configuran el escenario preponderante en las figuras humorísticas de hace veinte años atrás. En oposición, pocos mensajes centran la visión crítica hacia el otro lado de la amnistía, aquel que dejaría sin juicio, ni castigo a los victimarios. Cuando militares y policías aparecen en los dibujos, no están allí presentes como actores perdonados o incluidos dentro de la ley. Contrariamente, aún se los representa como represores que, de manera ambigua, pautan la vida de los presos políticos. Lo que aquí se quiere remarcar es que la imagen que este humor traduce es el de un movimiento por la amnistía que incluye la libertad de los presos políticos y el retorno de los exiliados, pero donde no se pone en tela de juicio lo que significa en términos de perdón a represores y torturadores. No hay una crítica que permita entender a esa amnistía como un "problema" en términos de impunidad.

De esta manera, las percepciones de los humoristas resumían y captaban las impresiones del momento, una dinámica social donde los movimientos civiles que luchaban por la promulgación de la ley centraban el foco en la libertad y el retorno de los directamente afectados por la dictadura. Los humoristas formaban parte del movimiento político pro-amnistía, donde se posicionaban a través del humor como proyecto de intervención político-cultural. En palabras de Ziraldo, "por medio del humor (...) no dejábamos nada sin decir, en los cajones, podíamos insultar diariamente al general. Eso era un privilegio, un don".

Rastros y rupturas entre 1979 y 1999

Muchos de los humoristas fijaron sus percepciones a partir de los dibujos en los dos tiempos demarcados por la exposición, esto permite observar las variaciones en la percepción de los humoristas y la relación de este cambio con el estado del problema en el panorama político-cultural de 1999.

Aquellos que veían la amnistía en términos más o menos positivos por la libertad a presos políticos y exiliados, en 1999 releían el pasado ampliando el tema hacia otras fronteras. En 1979, Nani (Fig. 8) mostraba a Jesucristo colgado en la cruz de un sólo brazo, para discutir la idea de la amplitud real de la amnistía. La metáfora denunciaba la parcialidad de la ley. Veinte años después, su dibujo realizaba un juego de dobles lecturas entre palabras relativas al contexto de dictadura militar y problemas económicos actuales; traza un cuadro donde el ayer está representado por un hombre vestido con ropas *hippies* (sandalias de dedo, bandolera, barba, etc.) cargando un cartel con denuncias contra la dictadura, la tortura y reivindicando el retorno de los exiliados. El hoy es representado por un empresario (viste traje, es pelado y sin barba) que realiza reivindicaciones estrictamente relacionadas con problemas económicos: dólar, empleo, cheques.

Este tipo de reconstrucción es casi una constante. Discusiones de "época" sobre lo parcial o total de la amnistía,

críticas "actuales" a los problemas económicos. En los dibujos de Claudio, por ejemplo, se observa a los actores privilegiados para representar la amnistía en 1979, presos frente a sus victimarios, ciudadanos hablando entre sí, torturadores representados por sus capuchas negras. El diálogo en tres tiempos, bajo el título "Anistía parcial", representa e ironiza las ambigüedades de la ley entre el perdón y la impunidad, el alivio y la ambigüedad de los roles de los victimarios. Un verdugo le dice a su víctima: "Ahora no es esa cabeza la que tenemos que cortar". A seguir se ve una persona sin cabeza conversando con otra: "Figuereido pretende amnistiar 80% de los culpables, yo fui amnistiado en 80%". Por último, en el tercer cuadro, un torturador encapuchado le lee el diario a otro: "Terroristas no serán amnistiados. Quiere decir que quedaremos sin amnistía?" Para este mismo humorista, los veinte años de la amnistía son leídos a través de un personaje singular: el presidente del Brasil, Fernando Henrique Cardoso. Él y su mujer, la antro-



Fig. 8. Nani, 1979 y 1999



Fig. 9. Mariano. O Pasquim, 1979

póloga Ruth Cardoso, observan a través de una ventana una movilización repleta de carteles con la palabra amnistía. Con la mano sobre su pera, el presidente se pregunta: "¿Qué Amnistía?". Enseguida Doña Ruth le responde: "Son desempleados; quieren amnistía de los despidos..." (Fig. 8a).

Fernando Henrique Cardoso aparece en gran cantidad de los dibujos de 1999. En muchos de ellos se juega con el contraste entre un pasado de militancia política, de exilio y un presente como figura representativa del neoliberalismo. Jaguar, por ejemplo, retrata este juego pasado-presente a través de un individuo medio pelado, de barba y lentes que frente a una copa de vino, reflexiona: "Estuve contra la dictadura militar, la censura y la violación a los derechos humanos. Luché por la vuelta del hermano de Henfil y de los exiliados, por la amnistía de los presos políti-

cos, por el *impeachment* a Collor. Pero ahora estoy contra la amnistía porque Fernando Henrique y su grupo pueden valerse de ella para escapar de un castigo por todos los males que causaron al Brasil".

Estas lecturas, sin embargo, no son las únicas. Cómo en todos los niveles de construcción de las memoria, hay variaciones y grados de reflexión que simbolizan las diversas representaciones sobre un pasado de violencia política. El humorista Mariano, en 1979 diseñaba el perfil de una tumba llena de restos humanos (Fig. 9). Parado en el borde de la fosa colectiva, un individuo tiraba una piedra mientras decía: "Vamos a colocar una piedra encima y olvidar el pasado". Veinte años después, este mismo humorista coloca el foco sobre la ambigüedad de la amnistía y sobre cómo ese pasado, imposible de olvidar, se enfrenta con la realidad del perdón. Un conserje de hotel lleva las valijas de un señor y entre sonrisas le dice: "¿Buenos tiempos aquellos, no doctor?". Este apoya su mano sobre la espalda de conserje y le responde: "Usted arrancando mis uñas, recuerda?"

Laison, por su parte, realiza un dibujo donde enfrenta pasado y presente a través de una cuestión huidiza en la esfera pública: la convivencia de torturadores y víctimas dentro del mismo espacio social. Dos personas con canas en sus cabellos, una que retorna del trabajo, otra que pasea a su perro, se saludan gentilmente levantando sus sombreros. Contra el fondo, las sombras de ambos revelan sus pasados: uno como torturador, el otro siendo torturado en el "pau de arara" (Fig. 10).

Recordar veinte años después

Como vimos, las construcciones de 1979 se relacionaban con las demandas prodemocráticas y reflejaban el



Fig. 10. *Laison. Veinte años después*

apoyo a los movimientos pro-amnistía. Entre los autores que participaron en ambos momentos con su humor vemos que en la actualidad o se realiza una crítica a los problemas económicos actuales focalizándolos en la figura de un ex-amnistiado y actual presidente de la nación o se juega con las consecuencias de un perdón que incluyó tanto a las víctimas como a los victimarios. Aquellos humoristas que pertenecen a la nueva generación o que sólo se expresaron en 1999, en la mayoría de los casos ponen el acento en los problemas sociales, en la violencia actual y, sobre todo, en la permanencia de la tortura que ahora azota a las clases sociales más pobres. Amorim nos muestra un joven negro en ojotas siendo perseguido, por un policía, a los tiros (Fig. 11). El joven pregunta: "Y mi amnistía cuando sale?" En el espacio de las conmemoraciones de la am-

nistía, el testimonio de la desigualdad y de la violencia policial cuestionan el mito de la democracia racial, exterioriza, entre líneas, una crítica a los modelos de cordialismo que atraviesan la idea de un Brasil que busca la conciliación antes que el enfrentamiento.

Las diferencias sociales son colocadas por estos humoristas como un espacio de conflictos y de cristalización sobre los límites que las puniciones y los perdones tienen en relación a quién sea el agente que se beneficia o sufre con ellos. Ante la idea de que todos los ciudadanos son iguales, los humoristas ponen en evidencia jerarquías y diferenciaciones que tienen como base la clase social y el color de los individuos. Uno de los humoristas dibujó una serie de personajes: "todos amnistiados, el general, el terrorista, el torturador, el político, el corrupto, menos el Zé...". La exclusión social pasó a ser el foco de



Fig. 11. *Amorin. Veinte años de amnistía*

muchos de los dibujos que retrataron la amnistía 20 años después. El pasado es leído no necesariamente como restringido a una memoria de la represión política y de la dictadura, sino que es utilizado y aprovechado para emitir mensajes que cuestionan la realidad democrática idealizada.

En un escenario que muestra grandes autopistas y edificios con basurales y pobreza, Angeli, muestra una mujer rezando: "Agradezco que en este país no existan más persecuciones, torturas y muerte de presos políticos, ni censura a la prensa y ningún intelectual exiliado". El rostro de la mujer, su postura corporal sugieren la degradación social y física en un contexto de contrastes, donde ella agradece rezando un evento lejano de su realidad. Esta imagen de carencia social produ-

ce un contraste irónico y por eso eficaz, relativo a una gama de percepciones que el recuerdo de la amnistía permite articular.

Pobreza, desocupación y diferencias sociales, por un lado, impunidad y violencia por otro, son los temas elegidos para hablar de la amnistía 20 años después. Los humoristas hacen hablar a los personajes del presente usando a la amnistía como argumento de defensa, pero también con ironía en relación a la jerarquía de problemas y reivindicaciones actuales. De una manera u otra todos los humoristas muestran escenarios pesimistas, colocando el acento en los problemas económicos.

En gran medida, el humor de 1999 busca romper la coraza de lo que la palabra amnistía trae de inmediato y



8a. Claudio. Veinte años después

aprovecha el espacio de exposición y sus posibilidades de significación para hablar de otros problemas "generales". A partir de la exposición de cuestiones que afectan cotidianamente a la población buscan reforzar el tono crítico de un "tiempo de conmemoración". Los humoristas ocupan un espacio de protesta, de oposición y de denuncia donde los actores principales no son ya los de los años 70 (fuerzas de seguridad, presos políticos, exiliados) sino sus homólogos del 90 (policías, desocupados, pobres).

No podemos dejar de remarcar nuevamente que si bien en general son estos los temas elegidos para recordar los veinte años de la amnistía, existe un espacio donde la reflexión, como vimos, mantiene a los actores del pasado en su posición social actual. Los ejemplos donde torturadores y víctimas se encuentran, en actividades cotidianas, desarma el clima de alegría preponderante en los dibujos del 79, para colocar en

pauta las consecuencias de una ley que perdonó tanto a víctimas como a victimarios. En este caso, como afirma Velloso, "apelando directamente a la emoción y explorando el universo de percepción sensorial, la caricatura deviene un importante vehículo de reflexión histórica, capaz de revelar a los ojos del espectador otros sentidos de la realidad. Dotado de un fuerte poder de comunicación y de síntesis capta impresiones del momento"¹⁶.

Exposiciones: Voluntad de memorias y soportes de experiencias

El humor y las historias de vida retratadas en las exposiciones, permiten tratar un problema clásico de las ciencias sociales: las formas de clasificación y las relaciones sociales y políticas. Los lenguajes y las formas estéticas que predominan en uno y otro caso para mostrar

acontecimientos del pasado y construir "verdades" e "historias" desde el presente, permiten esbozar una comparación por la posición particular que adquieren a la luz de la diversidad de prácticas y representaciones que se producen, circulan y transmiten las memorias de la represión en cada país. De este modo, imágenes, objetos, figuras, además de textos, se articulan en configuraciones apropiadas a tiempos y espacios precisos para comunicar y denunciar diversas formas de violencia que aún se imponen como efectos de las últimas dictaduras en los países del Cono Sur. Cada exposición, sus formas y contenidos, fueron tomadas como sistemas de valores que componen las estrategias de construcción de memorias que familiares de desaparecidos y humoristas ponen en juego en cada espacio político-cultural.

Las formas de exhibición de las memorias, ya sea por los rasgos artesanales y sencillos de una composición familiar, ya sea por la técnica del dibujo, la caricatura, exponen y proponen contextos que interrogan de forma singular temas y acontecimientos, que inducen al espectador a buscar respuestas, o, por lo menos, a realizarse nuevas preguntas.

Más allá del estudio de recepción que podría complementar este trabajo, podemos afirmar que las exposiciones posibilitan cambios en los esquemas de pensamiento y en las sensibilidades (admiración, respeto, afectos, alegría, tristeza, etc.). A su vez, la de-codificación de estos mensajes no es unívoca, sino que se caracterizará por una variedad de interpretaciones sobre un mismo referente que llevará a la organización de varios estratos de memoria.

Tanto en una exposición como en la otra se sobreponen una serie de planos que entrelazan memorias-saberes, memorias-ideológicas, memorias-políticas, memorias-afectivas. En la Ex-

posición de charges, son creados lazos con el espectador a partir de reflexiones crudas de la realidad por medio del humor. Ya en la muestra por la identidad estas ligaciones se dan a partir de los afectos, de los vínculos familiares, de elementos pertenecientes al mundo privado y exhibidos en ámbitos públicos. Por otro lado, ambas exposiciones arman un orden de clasificación de temas específicos (desaparecidos, amnistía) sobre un tiempo social y político. Como vehículos de memorias colectivas, ambas se distancian en cuanto a sus objetivos. Mientras una pretende devolver normalidad a individuos estigmatizados por la ambigua categoría de desaparecido, la otra produce ambigüedad desestabilizando los sentidos por medio del humor.

En la muestra sobre la identidad, por un lado, el impacto es creado a partir de la exposición de la vida privada de una serie de individuos hoy desaparecidos. En ese espacio se tornan públicos elementos de un sistema de recuerdos esencialmente "familiares", a los que normalmente sólo se accede cuando se gana la confianza de la persona. A través de la exposición, en cada panel el espectador se involucra con el drama de familias que no conoce personalmente. El impacto es redoblado por la complicidad de la privacidad exhibida¹⁷. Es precisamente la condición pública de la exhibición la que lleva a demostrar la expresión obligada de los sentimientos. Las miradas cruzadas de los diferentes espectadores, el marco teatral del lugar de exposición, imponen reacciones morales. Quien se detiene a observar la exposición no puede reflejar indiferencia.

El último paquete de cigarrillos, las medallas ganadas en torneos, cada objeto transporta una energía social condensada (mana). En exposiciones como esta, donde el tema des-

tacado es la situación límite vivida por la víctima y su familia, objetos que con el tiempo se tornarían pedazos de historia que nadie sabe donde situar, que pasan a ocupar un lugar cada vez menos visible en los armarios, los cajones, hasta que un día son heredados, abandonados, dispersos, en este contexto adquieren un nuevo valor simbólico. Por otro lado, objetos, documentos y fotos circulan entre las generaciones como bienes de una herencia familiar, rasgos que potencialmente garantizan la transmisión de una memoria grupal y el conocimiento de la historia de los que ya no están por parte de los más jóvenes. Esta circulación de "energía social" es parcialmente recuperada en la exposición, ya que en el montaje de las historias de vida las relaciones de afinidad o consanguinidad de quienes produjeron los paneles emergen atrás de los nombres que identifican al desaparecido: mi papá, nuestro hijo, mi hermano, mi compañero. En filigrana, la "puesta en escena" diferencia objetos metonímicos que se traspasan entre los familiares y amigos y denotan la historia y la presencia activa de su poseedor. Esta transmisión es fundamental para los hijos de desaparecidos y provoca conflictos bastante dolorosos en el seno de las familias, sobre todo cuando enfrenta las vivencias e identidades de personas de diferentes generaciones¹⁸.

Frente al riesgo de la "pérdida de identidad total" que arrastra la categoría desaparecido, estas exposiciones no sólo devuelven mensajes y rasgos, sino que generan nuevas formas de interacción social que desafían las lógicas de espacio y tiempo necesarias para constituir las y vivirlas.

La exposición de dibujos humorísticos (charges) pone en escena imágenes consagradas sobre la amnistía, una es-

pecie de "memoria oficial" que ilumina la fiesta por el retorno de los exiliados y la libertad de los presos políticos¹⁹. Unas pinceladas dan lugar para pensar este evento político como espacio para el olvido de los años de represión y ofrecen al espectador la posibilidad de pensar otros aspectos de ese "perdón". Sin embargo, temas como la impunidad creada por leyes de "pacificación nacional", quedan silenciados o apenas esbozados. En las visiones sobre los 20 años, hay un desplazamiento hacia problemas actuales centrados en la exclusión social. Por otro lado, aparecen críticas que apuntan a la figura del Presidente de la Nación, a quien se lo expone como centro de nuevas demandas de amnistías relacionadas con el desempleo, factor principal en el contexto de la llamada "dictadura económica". En la figura de Fernando Henrique Cardoso, se concentran críticas a personajes (la mayoría de ellos exiliados) que en el pasado representaban la oposición al régimen dictatorial y en la actualidad conforman un grupo que ocupa el centro de la vida política en el poder y es acusado de reproducir los mecanismos que antes combatían. La ironía, la caricatura y la exposición de las ambigüedades refuerzan varios planos que se ofrecen para leer la memoria del pasado dictatorial a la luz de una democracia injusta y desigual en términos de ciudadanía.

Como dice Namer en su estudio sobre la memoria, podemos afirmar que "las exposiciones son una voluntad de memoria ligada a nuestra sensibilidad contemporánea que crea una nueva memoria-saber y una nueva memoria-placer"²⁰. De esta forma podemos pensar a las exposiciones como instituciones de memoria en dos sentidos: por un lado en la potencialidad de interpelar a diversos públicos y por otro por su posibilidad de colocar la memoria en práctica, en el sentido de que a partir de la forma, el material, la dimen-

sión y las inscripciones que las exposiciones transportan es posible interpretarlas, descifrarlas, interrogarlas. Tanto como los museos y las bibliotecas, las exposiciones son lugares de práctica de la memoria, donde el público es invitado a visitar una acumulación de "voluntades de memoria".

Ambas muestras, con sus diferentes códigos, transmiten mensajes políticos e ideológicos sobre el período de represión, remitiendo al pasado desde un presente que gana fuerza por medio de las imágenes. La exposición sobre la amnistía representa y simboliza a partir del humor, de la destreza artística y de la legitimidad política de cada autor, personajes públicos (en tanto que especialistas en la comunicación pública) que recrean lo público. La exposición sobre los desaparecidos lo hace a partir de los lazos de sangre y los afectos de familiares anónimos, transformando lo personal y privado en colectivo y político. Tanto el hu-

mor como los lazos primordiales son los que otorgan eficacia simbólica a los mensajes que son transmitidos. Así la conjugación de observar y saber están basadas en el reconocimiento de que un actor será central en dicho juego: el observador.

Si pensamos a la exposición como una forma de clasificación, en los dos casos analizados podemos distinguir lenguajes (afectos y humor), estilos (intenciones casi infantiles; abstracciones en dibujos estilizados) y, fundamentalmente, diversos contenidos simbólicos. Por último, ambas exposiciones nos colocan ante una forma muy particular de materializar modos de experiencias y subrayan una actitud particular ante un mundo de objetos y discursos donde, como expresa Baudrillard, "las imágenes son nuestro exorcismo". Si "la sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa, sus espejos, nosotros tenemos nuestras imágenes"²¹ ■



Exposición por la identidad del detenido-desaparecido.

1. El trabajo fundacional de Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997), que inspiró buena parte de las reflexiones que hoy se realizan sobre los espacios donde se cristalizan las memorias, orienta el análisis de éste y otros objetos de estudio Sobre memoria y violencia política (ver Catela, Ludmila da Silva, "No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos en La Plata (Argentina)". Tesis de doctorado en Antropología. Universidad Federal de Río de Janeiro, 1999).

2. Si bien la iniciativa se originó en el grupo Madres-Línea Fundadora, su contenido es amplio y cualquier familiar puede realizar un panel sobre su pariente o amigo desaparecido. En marzo de 1997, las Madres publicaron esta solicitud: "Invitamos a madres, familiares y amigos de detenidos-desaparecidos a acercarse: fotos, recuerdos, escritos de cada uno de ellos y también material fotográfico y/o filmico de estos años en la plaza a fin de ampliar la muestra itinerante de las historias de vida". (*Página/12*, 12-3-97).

3. La verdad, que puede ser construida de diversas maneras, está siempre vinculada u opuesta a otras versiones, otras verdades. En el contexto que estamos analizando, ella adquiere significados diversos, de acuerdo a qué es lo que se está queriendo demostrar, quién justifica y aprueba.

4. Boltanski, Luck. *L'amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. París. Éditions Métailié. 1990.

5. Observé la "Exposición por la Identidad del Detenido-Desaparecido" en dos oportunidades: la primera en marzo de 1999 durante su permanencia en el hall de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires; la segunda en el Centro Cultural Dardo Rocha de la Municipalidad de La Plata, durante el Primer Encuentro Internacional sobre la Construcción de la Memoria Colectiva, organizado por la Comisión Provincial de la Memoria de Buenos Aires en marzo de 2000. Existe una versión en la Internet dentro del proyecto: Muro de la Memoria.

6. La idea de soportes de la memoria es trabajada a partir de la variedad de formas presentes para representar y transportar las expresiones de memoria. Con esta idea analicé los recordatorios que diariamente salen en *Página/12*. Ver: Catela, Ludmila. Las memorias del horror: estilos y narrativas para comunicar el sufrimiento y el dolor por los desaparecidos en Argentina en *Comunicação & Política*. V.IV. Río de Janeiro. Cebela. 1997; y Catela 1999, *op. cit.*

7. Levi, Giovanni. "Usos da biografía" *Usos &*

abusos da história oral. Org. Marieta Ferreira e Jaína Amado. Río de Janeiro, FGV Editora, 1996.

8. Muxel, Anne. *Individu et Mémoire Familiale*. París. Nathan. 1996.

9. Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica", en *Razones Prácticas*. Barcelona, Editorial Anagrama. 1997.

10. La Ley de Amnistía fue promulgada el 28 de agosto de 1979, durante el gobierno militar de Figueiredo. Incluyó los crímenes políticos cometidos entre 1961 y 1979, beneficiando tanto a militares cuanto a presos políticos y exiliados. Excluyó a por lo menos 100 personas que estaban condenadas por actos concretos de violencia, secuestros y robos a bancos. Esta ley se dio bajo la presión de un amplio movimiento civil que defendía una amnistía, amplia, general e irrestricta.

Otra fecha que genera expresión pública y crea espacios para hablar sobre los momentos de dictadura en Brasil, está atada a los recuerdos del Acto Institucional 5 de 1968. Los trabajos del proyecto "Memorias de la represión en los países del Cono Sur" del *Social Sciences Research Council*, sobre el caso brasileño aportan análisis profundos sobre los significados de estas fechas.

11. Jelin, Elizabeth. "Memorias en conflicto". En *Puentes 1*, Buenos Aires. 2000.

12. No se está tomando a estas exposiciones como formas "ejemplares" o "representativas" de las memorias de la represión en ambos países, sino que se parte de la idea de observar diversas manifestaciones que contribuyen en la conformación de representaciones colectivas de los acontecimientos del pasado y que no están libres de conflictos y lecturas opuestas. Sin embargo es necesario dejar planteado que las exposiciones cuyo eje expresivo está condensado en los lazos primordiales o en las relaciones afectivas son significativas en el contexto argentino (por ejemplo la exposición Identidad de las Abuelas de Plaza de Mayo y la exposición Buena memoria de Marcelo Brodsky, así como aquellas realizadas en las conmemoraciones al interior de las facultades). Ya la presencia de humor relacionado a la memoria de la represión está presente en otras expresiones del caso brasileño (por ejemplo, en la exposición Archivos de la relação, la exposición de Charges do Henfil expuesta en hall da Assembléia Legislativa-RJ y en el libro *1964-30 anos depois*, que utiliza el humor político para introducir cada capítulo). Sabemos que estos ejemplos no son suficientes para realizar generalizaciones pero muestran singularidades de ambos contextos que deben ser pensadas más

allá de los estereotipos nacionales de "la nostalgia" argentina y "la alegría" brasileña.

13. La mayoría de los dibujos de 1979 habían sido publicados en *O Pasquin*, un diario independiente nacido en junio de 1969, como una manifestación de los humoristas contra la dictadura militar. El fundador de este diario fue el humorista Jaguar, pero rápidamente, aunque con diferente nivel de compromiso y participación, Millôr, Fortuna, Ziraldo, Redi, Henfil, Pimentel (todas figuras del humor brasileño) se unieron al proyecto. En menos de un año *O Pasquin* llegó a vender 100 mil ejemplares y 200 mil en números especiales ("Entrevista con Ziraldo, Jaguar e Sérgio Cabral". En *Jornal da ABI*. Ano 6, Nº 6. Río de Janeiro. 2000).

14. Velloso, Mónica. "Comê-morá? Descobrimento, comemoração e nacionalidade nas revistas humorísticas ilustradas", en *Sentidos da Comemoração. Revista Projeto História*, Nº 20. São Paulo. Educ. Abril, 2000.

15. En agosto de 1999 se realizaron diversos actos recordativos de los 20 años de Amnistía en todo el país. Además de la exposición, en Río de Janeiro hubo conmemoraciones de los grupos de defensa de derechos humanos (show de música, actos políticos, seminarios). La exposición no formaba parte de este núcleo conmemorativo, porque las organizaciones de derechos humanos de Río de Janeiro. Según las palabras de la vice presidenta del grupo Tortura Nunca Mais-RJ, Elizabeth Silveira: "por decisión democrática de las entidades promotoras de la Semana Nacional Amnistía 20 años, se decidió que no aceptaríamos ninguna vinculación con el Instituto Teotônio Vilela porque no acordamos con la posición que el gobierno actual, representado por miembros del PSDB, tiene respecto a los desaparecidos políticos (...) tampoco estamos de acuerdo con la forma con que el gobierno trata a los amnistiados. De esta forma para ser coherentes con nuestra posición política no queremos nuestro nombre relacionado a las conmemoraciones promocionadas por el Instituto, entidad mantenida por el PSDB (...)". La exposición formaba parte de las actividades organizadas por dicho Instituto.

16. *Op. cit.*

17. Es interesante notar cómo ante rupturas semejantes de la vida cotidiana provocadas por la desaparición, se encuentran formas análogas de construcción de la memoria y la identidad. Una exposición similar, en cuanto a los objetos expuestos, fue elaborada por la organización Manuel Cepeda Castro, en Colombia, bajo el nombre "Galería de la Memoria". Se convocó a familiares, compañeros y amigos de víctimas de

la "limpieza social", a traer el pasado al presente mediante fotografías y objetos cotidianos, para recuperar la "sensibilidad" y como respuesta a la "injusticia". Ver, Ortiz, y Castro, "Galería de la memoria" en *Revista Nova América*, 78. Nova América, Río de Janeiro, 1998.

18. En varias ocasiones, durante el trabajo de campo para mi tesis doctoral, aparecieron relatos sobre "abuelas" que demoraron demasiado en entregar las "únicas fotos que tengo de mi padre" o de jóvenes que no entendían el por qué de no poder tener acceso a las cartas que sus padres les habían escrito. Los objetos de los desaparecidos, así como los documentos guardados después de largos años de denuncia y búsqueda, son un material muy apreciado por las madres de los desaparecidos. Ellas se imponen como las "guardianas" por excelencia y en cada entrevista realizada, pequeñas exposiciones fueron montadas ante mis ojos. Para estas madres quienes y cómo heredaran ese pequeño "museo personal" es un problema vital.

19. Realicé un rápido ejercicio con estudiantes del segundo año de Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Les pedí que escribieran sobre la amnistía de 1979. De los 21 que respondieron sólo uno dijo no saber absolutamente nada. Los restantes, sin excepción, asociaron la amnistía al "perdón" otorgado por la "dictadura", por el presidente "Figueiredo" a los que realizaban "oposición al régimen militar" o "demostraban ser contra el sistema" como: "presos políticos", "exiliados políticos", "subversivos", "políticos", "artistas", "estudiantes", "sobrevivientes de la represión política" (según las categorías que ellos mismos usaron). Por otro lado, las representaciones de estos jóvenes sobre la amnistía están sintetizadas en imágenes de "retorno", "salida de sus escondites", "invitados a volver a su Patria", "vuelta de los exiliados" a los opositores del régimen militar. Este retorno y perdón es asociado también a un punto de quiebre de la dictadura y el inicio de un proceso de democratización y apertura. Ninguno de los estudiantes asoció la amnistía con perdón a los agentes de las fuerzas de seguridad. En relación a cómo sabían sobre la amnistía las repuestas oscilaron entre: libros, revistas y artículos de diarios; letras de música; series de televisión como "*Años rebeldes*"; referencias de personajes públicos como Brizola y Gabeira; conversaciones "sociales" y familiares. Sólo un alumno asoció la información con discusiones en el ámbito escolar.

20. Namer, Gerard. *Memoire et Societe*. Meridiens Klincksieck. París. 1987.

21. Baudrillard, Jean. *A arte da desapareição*. Río de Janeiro. Editora UFRJ. 1997.

Prometeo Libros

Libreros especializados
Av. Corrientes 1916 - Capital Federal
Tel.: 01-953-1165 - Fax: 01-952-4486

Ofrecemos una mayor y mejor
Actualización Bibliográfica

Importación directa desde Estados Unidos, Francia, España y México

- Revistas culturales españolas
- Suscripción a Publicaciones periódicas españolas

Servicio de venta a distancia
Efectivo y Tarjetas Visa/Argencard/Mastercard

*Para todo tipo de consultas,
nuestra dirección de Correo Electrónico:*
prometeo@sminter.com.ar

Consulte nuestra Página Webb
//www.prometeolibros.com.ar

El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945*

Elina Tranchini**

Si guiendo a Adolfo Prieto¹, desde principios de la década de 1880, la difusión en el ámbito popular urbano de imágenes míticas del mundo rural pampeano fue utilizada por algunos círculos hegemónicos. La aceptación popular que habían tenido en el ámbito del campo algunos de los textos de la literatura gauchesca, y la práctica editorial de imprimir y vender títulos de literatura criolla junto a cierta literatura emparentada con el folletín de origen europeo preferido por la población inmigrante, constituyeron los dos elementos clave para que se difundieran construcciones míticas sobre lo rural que canalizaban el descontento popular de las principales ciudades del país. Durante el período de expansión, el sentido homogeneizador del criollismo populista fue el de proveer símbolos de identificación a un público de origen rural, probablemente no to-

dos lectores, que encontraban en el paisaje, las costumbres y los personajes evocados por esta literatura una suerte de consolación y reaseguro frente a las transformaciones que el proceso de modernización introducía en las formas de sociabilidad urbana y rural. Prieto señala la paradoja planteada por el hecho de que por esta época, miles de criollos y extranjeros inmigrantes sienten y articulan una identidad común mediante la construcción de una cultura popular impregnada de un criollismo que satura las formas de la vida cultural de Buenos Aires. Según Prieto, los rasgos de esta cultura popular se habrían extinguido en algún punto situado a lo largo de la década de 1910, cuando se habría asistido a la muerte del criollismo. Sin embargo, esta afirmación parece difícil de aceptar. El discurso criollista ocupó un lugar de importancia en las culturas populares urbanas y rurales contemporáneas a la década de 1910 y posteriores. Formó parte del entretejido residual de sus representaciones, apuntó a subsumir las metamorfosis que se estaban operando tanto en el modo de vida del habitante urbano como en el del habitante rural inmigrado a la ciudad, ambos sujetos a los cambios introducidos desde principios de siglo por la modernización, urbanización y alfabetización, y procesó los elementos culturales rurales que los inmigrantes europeos traían desde su mundo campesino y aquellos que los provincianos na-

* Este artículo es una versión de la tesis de maestría en Análisis Cultural y Sociología de la Cultura sobre "Representación de lo rural en el cine argentino" que dirigió Beatriz Sarlo para el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Fundación Banco Patricios. Una versión más extensa obtuvo el Segundo Premio Nacional de Ensayos Legislador José Hernández 1998, y fue publicada en, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legislador José Hernández 1998. Premio FAIGA 1999. Buenos Aires. Ed. Senado de la Nación/ FAIGA. 1999* (págs. 100-174).

** Universidad Nacional de La Plata. E-mail: emtranchini@cpsarg.com

tivos acarreaban consigo desde el campo. Fue una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo de la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

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

la representación de una multiplicidad de estructuras conceptuales, heterogéneas, complejas, irregulares, superpuestas o entrelazadas entre sí mediante series de inferencias e implicaciones, y cuyo develamiento permite realizar aproximaciones a las estructuras de significación del imaginario de la Argentina de la época.

El trabajo retoma también la tesis de Beatriz Sarlo, referida al impacto producido por la técnica en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930, como instrumento de modernización económica y protagonista de transformaciones urbanas y como proceso de construcción de una nueva dimensión cultural impregnada de imágenes y representaciones de nuevos saberes². Para esta autora, la dimensión simbólica de las culturas de los grupos populares estuvo durante esos años especialmente afectada por los procesos de modernización tecnológica, alfabetización y urbanización, y los saberes tradicionales de estos grupos fueron organizándose como "materia de una imaginación no literaria" de inventores, técnicos, aficionados domésticos, descubridores, bricoleurs, también fabuladores y fanáticos de lo moderno, que experimentan en talleres hogareños y artesanales y cultivan los progresos y ficciones técnicas, las nuevas fantasías constructivas, las modernas destrezas inspiradas en los últimos conocimientos. A partir del rastreo de registros de marcas y patentes, y del análisis de revistas y diarios de la época, Sarlo demuestra que el acceso a la técnica presenta "una doble función: modernización cultural, por un lado; compensación de diferencias culturales, por el otro", en una época en que el invento promete "un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales". En esta dirección, se propone aquí pensar al cine criollista de las décadas de 1910 y 1920 como uno de los nuevos soportes utilizados exitosa-

mente por las modernas técnicas importadas desde Europa y Estados Unidos, y como uno de los instrumentos de modernización cultural y técnica tanto en la ciudad como en el campo. La tecnología y los códigos del cine permiten la construcción de un nuevo imaginario con posibilidades insospechadas. El público asiste ingenuo y deslumbrado por la novedad del nuevo arte de la "fotografía con movimiento". En el cine criollista convergen el culto a lo tradicional con las últimas innovaciones técnicas. Se filma el campo, lo tradicional, los duelos y el culto al coraje de *Juan Moreira* en sus nuevas y repetidas versiones y transposiciones, que aparecen proyectadas en las pantallas de cine ante un público fascinado por el movimiento acelerado de las imágenes y conmovido por un realismo que a veces sobrepasa las posibilidades objetivas de su percepción.

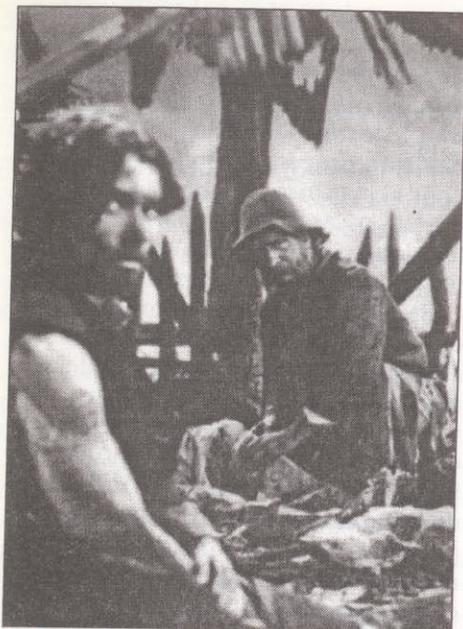
La tercera tesis que el trabajo examina es la de Richard Hoggart, quien se pregunta cómo comprender a los productores de imágenes populares, a los que ejercen el arte de invitar a un mundo de ensueño y fantasía³. En primer lugar, rastreando en sus condiciones de vida, porque, según observa, el mundo que describen no está concebido por un narrador que tome distancia de las condiciones de producción de la narración. Hoggart se pregunta cuáles son las raíces que arraigan. En los mitos, las supersticiones, el folklore, los aforismos, los horóscopos, los rituales en las prácticas de la vida cotidiana, los sueños, las tradiciones orales, la cultura vivida, en los procesos culturales que cumplen la función de reaseguramiento a partir de su potencial predictivo o compensatorio, Hoggart describe aspectos culturales que demuestran la persistencia de elementos residuales, y a la vez, el encuentro de un marco de referencia, de un respaldo confiable ante los cambios que los

procesos de modernización y urbanización van introduciendo en las viejas tradiciones. No se trata de una continuidad inerte de actitudes o de una simple forma de resistencia pasiva, sino de un proceso emergente de sobrevivir al cambio, asimilando las cosas nuevas que parecen más convenientes, persistiendo en el culto hacia algunas de las viejas y descartando el resto.

Se plantea aquí que el conocimiento del cine criollista permite tanto el acercamiento a una variedad de elementos populares residuales pero activos en la configuración de sentidos, como la aproximación al repertorio de imágenes y producciones simbólicas de la vida cotidiana de los sectores populares de la Argentina de la primera mitad del siglo XX, construyéndose como significado y memoria colectiva que remite a una identidad común y expresa esperanzas sociales, angustias, proyectos, y convirtiéndose en un esquema colectivo para la codificación e interpretación de las experiencias y expectativas comunes⁴.

El criollismo: desde la literatura escrita hasta el cine y la imagen.
El Cine criollista, sus comienzos y ejes discursivos

Desde fines del siglo XIX, el criollismo se multiplica en diversos ejes discursivos: la novela de folletín, el eje de la cultura letrada, el drama criollo, el circo criollo, la prensa escrita y los anuncios comerciales, la caricatura política, las fiestas de carnaval, los centros criollos en la ciudad de Buenos Aires⁵. Diversas formas de sociabilidad y comunicabilidad relativamente independientes del discurso literario, fueron conformando un estilo de vida criollo, un modo de experiencia criollista, que constituyó una pantalla proyectiva de identificación y homogeneización cultural frente a los



procesos de diferenciación social que el proceso de modernización estaba introduciendo en la ciudad y en el campo. El criollismo se construye como una estructura de sentimiento y un modo de experiencia que permite sobrevivir al cambio asimilando los procesos emergentes, ejerciendo presiones desde lo tradicional y fijando límites a la modernización. Se constituye como un conjunto de imágenes culturales que se incorporan a distintos escenarios de la vida cotidiana, agrupando a criollos e inmigrantes en fiestas, desfiles y centros criollos, carnavales, comparsas, excursiones y concursos. Para 1910 se ha conformado un imaginario criollista basado en la representación de los íconos pampeanos como símbolo de la argentinidad, de la oposición a la autoridad constituida y del culto nacional al coraje⁶. Las imágenes de gauchos barbudos y de inofensivos Moreiras son comunes en los anuncios y propagandas comerciales de las dos primeras décadas del siglo XX, y parecen haber servido para aumentar las ventas de todo tipo de pro-

ductos, incluidos los diarios y revistas, exaltando al gaucho, su fortaleza, destrezas y atributos, e invocando a los habitantes de la ciudad a imitar la sencillez, la grandeza, y el espíritu de libertad del gaucho pampeano. La imagen del gaucho es usada para publicitar la modernización, el progreso, los nuevos usos y tecnologías. Imágenes de gauchos con sus chiripás, botas, rastras y puñales, paisanas con sus trenzas y su pañuelo al cuello, hombres de campo de a caballo, duelos y peleas a cuchillo, inundan los diarios, revistas, folletos, y publicaciones de todo tipo; venden los nuevos productos, aceites, jabones, cremas, remedios y jarabes, lámparas, ropa de trabajo, cigarrillos, yerbas, vinos, autos, diarios y revistas, fonógrafos, molinos, alambrados⁷; cuestionan ácidamente la vida política oficial y se burlan de la vida privada de los políticos⁸; concurren en los folletines de venta masiva y divierten en el circo criollo, el teatro y el sainete⁹. Se trata de un repertorio rico, prolífico y recurrente, que funciona para los sectores populares como refugio para el ensueño frente a los procesos de modernización económica, transformaciones técnicas y diferenciación social.

El antecedente directo del cine criollista fue el circo criollo y sus representaciones del Juan Moreira. La transposición del personaje del gaucho Juan Moreira desde la novela de Eduardo Gutiérrez al circo criollo autonomizó al personaje, lo distanció de la ficcionalización del relato novelado, lo acercó al público masivo y lo convirtió en un mito. En las representaciones del circo criollo la comunicación y la recepción coincidían en el tiempo. Cuando el intérprete cantaba o recitaba el texto improvisado o memorizado, la acción de su voz, sus dramáticos gestos y su barba, autorizaban al texto, inscribiéndolo en el registro de la transmisión oral del momento. La voz y la imagen del actor Pe-

pe Podestá adquirirían la dimensión de un ícono y la omnipresencia de la voz y la imagen de Moreira pasaban a participar en su plena materialidad en la significación misma del texto procesando lo arbitrario del signo y reproduciendo la tradición del mito de Moreira en la larga duración. Durante las dramatizaciones del Juan Moreira, no faltaban espectadores que saltaban a la pista del circo para defender al personaje del fragor del ataque de una partida policial. El circo criollo era realista. Con barbas y bigotes postizos, los actores cantaban y payaban, peleaban entre sí corcoveando los caballos con destreza, y emulaban duelos y combates manejando sables, dagas y machetes. También hacían un asado en el picadero con los perros merodeando alrededor de los huesos que se les tiraban. Juan Moreira tenía ahora un espacio que socializaba el texto, y publicitaba el relato novelado entre un público masivo y diverso que adhería con fervor en pueblos rurales y ciudades. Era un público acostumbrado a la propia economía discursiva, y que con el circo criollo, había vivenciado y aplaudido la materialidad de los personajes. En las representaciones de circo los personajes del Juan Moreira estaban allí, 'en vivo', con sus habilidades, sus rasgos y su desmesura¹⁰.

A lo largo de las décadas de 1910 y 1920, el cine fue uno de los ejes de relevo del discurso criollista. Desde la época muda, el cine reconstruyó en la ciudad las imágenes de un mundo rural tradicional y cumplió una función de igualación cultural en una época de acelerados procesos de diferenciación económica y heterogeneización social. En Argentina, el cine mudo es una novedad que cuenta primero con un público educado perteneciente a las familias más acomodadas de la sociedad porteña, que hace un culto de su pasado rural y su pertenencia distintiva al sector terrateniente. La primera sala para proyec-

ciones de films argentinos fue habilitada en 1900 por Gregorio Ortuño en una casa de familia en Maipú entre Lavalle y Corrientes. La importación desde Francia de las novedades de las casas Pathé Frères y Gaumont y, posteriormente desde Estados Unidos, de cinematógrafos y películas de marca Edison, tuvo su centro comercial en la empresa porteña de artículos de fotografía del belga Lepage. La misma firma se dedicó a organizar y operar proyecciones de films extranjeros. Los primeros operadores fueron Eustaquio Pellicier, el francés Eugène Py y el austriaco Max Glücksmann. Las primeras exhibiciones públicas se hicieron en el teatro Odeón ante un público fuertemente impresionado. Siguió con exhibiciones en el circuito de cines de Max Glücksmann, el Buckingham Palace en Corrientes y Callao, el Palace Theatre y el Gran Splendid. El Buckingham Palace, que había sido inaugurado en 1901 como circo criollo por el cirquero y jefe de claqué y comparsa Luis Ghiglione, podía albergar hasta 3.000 espectadores, y realizaba en 1909 proyecciones de películas extranjeras interpretadas por actores de la Comédie Française y traídas a la Argentina por el mismo Glücksmann que había comprado la firma Lepage el año anterior¹¹. Otros cines fueron el Edén, el Libertad, el Porvenir, el Apolo, el Mon, el Circo Biógrafo Keller¹². En 1912, el español Julián de Ajuria funda la Sociedad General Cinematográfica, futura empresa productora de *Nobleza gaucha*, y que inaugura el sistema de alquiler de películas. Los empresarios buscan combinar una buena película con una buena orquesta a precios reducidos. Los diarios y revistas publicitan las funciones, las nuevas salas de espectáculos, las novedades técnicas.

El cine inicia nuevas formas de sociabilidad urbana. Se constituye en la publicidad estética que homogeneiza las modas, costumbres y convenciones

urbanas de principios del siglo XX. Para la década de 1920, el cine es la innovación técnico cultural por excelencia, la representación de una nueva dimensión cultural, la de la modernidad artística importada desde Francia y EE.UU. Demasiado costoso para conquistar un público extenso de aficionados al cine como hobby, consigue en estos años la amplia adhesión de un público espectador, un público que mira. Durante la década de 1920, los cines más concurridos son: el Empire Theatre, el Gran Splendid Theatre, el Palace Theatre, el Capitol Theatre, el Real, el Electric Palace, el Paramount, el Étoile Palace, el Mignon, el César Cine Florida. En una primera época, el cine de origen extranjero tiene un público atento a las novedades europeas, lector de las numerosas publicaciones que comentan los avances técnicos y los trucos del cine y que comienza a interesarse en la vida de las estrellas de Hollywood¹³. La posibilidad cada vez más cercana de producir cine sonoro y en colores es uno de los temas que impactan en la mentalidad técnica de esos años. Se ponen en práctica ensayos de sonorización con discos, que ilustran zarzuelas y óperas, pero también, canciones y sainetes. Hasta fines de la década de 1920, las proyecciones son acompañadas por pianistas, orquestas típicas o conjuntos tangueros que entretienen al público en los entre actos. Desde el éxito masivo de *Nobleza gaucha* de 1915, el público que asiste a los espectáculos de cine estará conformado tanto en la ciudad como en los pueblos rurales, por un público criollo e inmigrante. Primero, por los estratos más educados: oficinistas, maestros de escuela primaria, empleados de comercio, tenedores de libros, pequeños comerciantes, dibujantes, telegrafistas; así como por obreros especializados y maestros artesanos. Después, por un público masivo conformado por trabajadores no especializados

de todo tipo. Los lettereros que explican las películas mudas se exponen por varios segundos, dando tiempo al lector recientemente alfabetizado, al lector que deletrea y al público analfabeto que mira la película y comenta¹⁴.

Ya desde los primeros tiempos del cine argentino, especialmente con el Centenario, que constituyó una ocasión propicia para la filmación de documentales científicos, noticiarios de actualidades y películas de reconstrucción histórica, el mundo rural argentino es representado mediante una serie de imágenes míticas difundidas en la ciudad y compartidas por el habitante urbano medio¹⁵. El hombre de campo visualizado como ignorante, apolítico y atrasado; el borramiento de las formas del trabajo rural; el lugar privilegiado por naturaleza de la ganadería vacuna en relación a la agricultura; el rol retardatario y feudal del latifundio; la imagen de un terrateniente percibido o como ineficiente y ausentista, o como el "estanciero" alejado de las finanzas, consumista y derrochón, la antítesis del capitalista. El cine pone en imágenes la utopía idílica de la pequeña propiedad rural, y describe al campo con un significado de idilio y consolución, en coincidencia con las representaciones de lo rural presentes en el imaginario popular urbano y también rural, en el que coexisten el deseo de poseer y preservar "el campo propio", la pequeña propiedad de la tierra trabajada o la chacra arrendada, y el rechazo persistente a todo tipo de reforma agraria que expropie y subdivida la gran explotación. La utopía de la pequeña propiedad rural operó discursivamente en Argentina como el mito arcádico de la chacra agrícola-pastoril en la que el criollo corregiría su natural indolencia y el inmigrante rural se regeneraría de sus extranjerías, el chacarero y su familia se autoabastecerían, y la in-



Afiche de "Juan sin ropa", (1918)

tensividad y producción mixta coexistirían felices y armoniosas¹⁶.

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

cine como renovación estética, se interrogan sobre las relaciones entre cine y política y, en ocasiones se acercan a la vanguardia. Los films de esta serie incorporan recursos de otras cinematografías de la época, como en el caso de *El último malón* de 1916 de Alcides Greca, que retoma el breve western mudo de David Griffith *The Battle at Elderbush Gulch* de 1914. O como en el de *Juan sin Ropa*, film de 1918 en el que Georges Benoît utiliza el montaje para representar escenas de acción y movimiento cuyo contenido es el conflicto, anticipándose a los films soviéticos de Eisenstein *La huelga* y *El acorazado Potemkin* ambos de 1925. La representación del conflicto rural iniciada por *El último malón* y *Juan sin Ropa* persistirá con variantes a lo largo del cine argentino. Desde fines de la década de 1930, comienzan a filmarse conflictos sociales rurales, la temática de la posesión de la tierra, el problema de la tierra hipotecada, los conflictos por cuestiones productivas, y entre chacareros y acopiadores; la explotación de hacheros, la vida del obraje, la rudeza de los isleros. En esta serie discursiva se en-

trecruzan el folletín y el melodrama, la reconstrucción histórica, la franca denuncia social, la interpelación política, a veces el discurso criollista¹⁷.

Durante la década de 1910, un segundo eje discursivo de representación cinematográfica criollista, publica el conflicto rural con los recursos del circo criollo, de la literatura de folletín y del melodrama europeo de fines del siglo XIX¹⁸. Esta serie de películas muestran una configuración ideológica y formal caracterizada por los siguientes elementos:

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

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

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

El cine convoca a los grandes actores, ya consagrados en el circo criollo o el teatro, y cuyas voces serán también difundidas por el radioteatro. El pasaje de los actores del circo criollo al cine mudo y luego al sonoro configura un campo de pertenencia indiscutible¹⁹. Del circo criollo provienen actores, directores, músicos, y técnicos del cine mudo del momento y que pasarán al cine sonoro desde principios de la década de 1930. Entre los actores: Orfilia Rico, Camila Quiroga, María Padín, Enrique Muñoz, Elías Alippi, Guillermo Battaglia, José y Blanca Podestá, Florencio Parravicini, Francisco Ducasse, Pierina Dealessi, Francisco Atanaz, Julio Escarcella, Celestino y Arturo Petray, Arturo Mario, Santiago Arrieta, María Ester Buschiazzo, Sofía y Olinda Bozán, Enri-

que Serrano, Adolfo Linvel, Rosa Catá, Roberto Fugazot, Pedro Maratea, Luis Sandrini, José Gola, Ignacio Corsini, Homero Cárpena, Mario Fortuna, Francisco Alvarez, Luis Arata, Enrique de Rosas, Arturo García Buhr. Roberto Fugazot viaja en 1927 a Francia junto a Agustín Irusta y a Lucio Demare, pianista acompañante en las proyecciones del cine mudo. Enrique Muñoz, protagonista del *Juan Moreira* de 1909, había comenzado como comparsa en la compañía de Jerónimo Podestá. Francisco Petrone también había comenzado como comparsa. Elías Alippi bailaba tangos en la compañía de los hermanos Podestá en el teatro El Cómic. Pepita Muñoz había trabajado con la troupe Anselmi y en el circo de Pepe Podestá. José Gola había actuado en las compañías de Jerónimo Podestá y de Muñoz-Alippi. Celestino Petray había llevado al picadero por vez primera el personaje de Cocoliche. Luis Sandrini había actuado en varios circos como comparsa, payaso y tony. Francisco Alvarez era actor y guitarrista e interpretaba en el circo criollo el papel de Juan Moreira. El italiano Ignacio Corsini, que en 1916 actuó en *Santos Vega* de De Paoli y en 1917 en *Federación o muerte* de Atilio Lipizzi, había sido cirquero y también peón en una estancia bonaerense. Enrique Serrano y Pierina Dealessi habían actuado con la troupe de los Anselmi, donde Dealessi personificaba, a pesar de ser una niña, al hijo de Juan Moreira o de Pastor Luna.

Entre los directores del cine mudo y sonoro que provienen del circo criollo, algunos fueron también escritores de sainetes y guionistas como Enrique García Velloso, director de *Mariano Moreno*, *Amalia*, *Un romance argentino*; y Enrique Santos Discépolo que fue intérprete en 1924 del corto mudo de Mario Soffici, *Muñeca*, y director de cinco películas sonoras entre 1938 y 1943. García Velloso era amigo personal de José y Pablo Po-

destá a quienes había conocido en Rosario siendo chico, y Ezequiel Soria fue director de la compañía de los Podestá en el Apolo. García Velloso, Soria y Nicolás Granada se reunían con los Podestá en los camarines del Apolo a leer sus obras, y allí estrenaron García Velloso, *Jesús Nazareno*, Ezequiel Soria, *Política casera*, y Nicolás Granada *Al campo*. Florencio Parravicini, actor, guionista y director de *Hasta después de muerta*, había sido tirador al blanco en un circo europeo de fines de siglo XIX, siendo contratado por Pepe Podestá como actor cómico debido a su parecido con el actor de cine mudo Max Linder. Enrique de Rosas, actor y director de *La batalla de Maipú*, había sido payaso en el circo de los hermanos Cassano. El director y guionista José Agustín Ferreyra fue escenógrafo en el teatro Apolo de los Podestá. El director, actor y guionista Mario Soffici había sido cirquero, tony, prestidigitador e ilusionista en distintos circos, y luego primer actor en la compañía teatral de Camila Quiroga.

En menor número participaron en el cine actores provenientes del teatro. Teresa y Pepita Serrador, Gloria Ferrandiz, Orestes Caviglia, Paulina Singerman, Margarita Corona, Rosa Rosen, Luisa Vehil, Olga Casares Pearson, Milagros de la Vega, comenzaron actuando en el teatro. Lola Membrives fue protagonista de un único film mudo, *Tierra argentina*. También José Olarra, que actuó en el film mudo de 1916 *La última langosta*. Angelina Pagano comenzó en el teatro y pasó al circo criollo contratada por Pepe Podestá. Leonor Rinaldi comenzó en el teatro y pasó al sainete protagonizando algunos muy exitosos. Narciso Ibáñez Menta y Rosita Moreno comenzaron actuando en compañías de zarzuelas y sainetes. Tito Lusiardo debutó en 1921 en el sainete de Alberto Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo*. Eva Franco debutó en el Politeama de Rosario representando un

pequeño papel en el sainete de Enrique García Velloso *Jesús Nazareno*. Otros actores hicieron el camino inverso y pasaron del circo criollo al sainete, el teatro y al cine. Buena parte de los artistas provenientes del circo criollo formaron sus propias compañías teatrales como Muñoz y Alippi, los hermanos Podestá, Florencio Parravicini, Camila Quiroga, Enrique de Rosas, Luis Arata. Muchos de ellos pasaron al cine sonoro y fueron intérpretes o técnicos en películas dirigidas por Mario Soffici o Lucas Demare: Enrique Muñoz, Elías Alippi, Camila Quiroga, Rosa Catá, Roberto Fugazot, Agustín Irusta, Homero Cárpena. Muchos de estos actores, técnicos y directores fueron importantes productores en el cine mudo y en el sonoro. Muchos organizaron sus propias productoras. La mayor parte de los socios fundadores de Artistas Argentinos Asociados habían pertenecido al circo criollo.

Hasta *Nobleza gaucha*, primer largometraje argumental argentino con un estreno comercial, la producción cinematográfica argentina había consistido, con la excepción de *Tierra baja* de Mario Gallo y *Amalia* de Enrique García Velloso, en películas muy breves de entre 10 y 15 minutos de duración. Dirigida en 1915 por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, y filmada con el auspicio financiero de la Sociedad General Cinematográfica de Julián de Ajuria, *Nobleza gaucha* costó 16.000 pesos y se convirtió en el primer gran éxito masivo del cine de ficción argentino. En ese mismo año la empresa de Ajuria y de su socio Humberto Cairo, que ya había financiado varios films, las primeras producciones de Mario Gallo durante el Centenario entre otras, apoyó económicamente la producción cordobesa *Deuda Sagrada* dirigida por Julio Brunner Núñez, filmada por Julio Peruzzi, y estrenada en septiembre de 1915 en Córdoba, Tucumán y Montevideo²⁰. *Nobleza gaucha* se estrenó en Buenos Ai-

res el 11 de agosto del mismo año en los cines Select de Suipacha al 400, y Empire Theatre de Corrientes y Maipú, en donde estuvo en cartel hasta el 30 de agosto en las dos funciones de tarde y noche. Unos días después se agregó el cine Imperial de la calle Cangallo donde fue exhibida durante seis semanas y el Gaumont y otras veinte salas donde estuvo en cartel simultáneamente durante seis meses en dos funciones a sala llena, dando casi 100.000 pesos de ganancia mensual. En aquella época los estrenos no duraban más de un día y, en el mejor de los casos, dos días, sábado y domingo. Las exitosas *Mariano Moreno* y *La Revolución de Mayo* habían sido exhibidas durante cuatro días seguidos en el Palace Theatre junto a la banda cómica de Toribio Sánchez. *Nobleza gaucha* quebró los récords anteriores y se convirtió en un éxito multitudinario. Fue difundida en ciudades y pueblos del interior con la distribución de Angel Mentasti, llegando a recaudar cerca del millón de pesos. Fue la primera película argentina exhibida en el exterior y se exhibió en Brasil y otros países de América Latina, y luego en Francia y España ante el rey Alfonso XIII. Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Enrique Gunche fueron los coautores del film, cumpliendo a la vez las funciones de director, argumentista y compaginador. Cairo concibió el argumento, dirigió la película, y la produjo junto a Julián de Ajuria, su socio en la productora que desde 1907 financiaba los documentales que los fotógrafos Martínez de la Pera y Gunche filmaban en regiones consideradas exóticas, como las cataratas del Iguazú o la selva chaqueña. Martínez se ocupó de la dirección general, y Gunche de la cámara y fotografía. El año anterior ambos habían sido premiados en EE.UU. en la Exposición de Fotografía de San Francisco y, probablemente conocedores del primer cine norteamericano, fueron quienes aportaron sus conocimientos

técnicos utilizando medios avanzados para la época. José González Castillo fue el escritor que aseguró el éxito de la película, agregándole para su segunda presentación los títulos, versos extraídos del *Martín Fierro* de José Hernández, el *Santos Vega* de Rafael Obligado y el *Fausto* de Estanislao del Campo, e impregnándola así con un significado de rebeldía y protesta social acorde con el sentimiento político popular de la época, intermedia entre la agitación anarquista del Centenario y la revuelta de 1919. González Castillo, que era autor teatral, escritor de sainetes, autor de tango, periodista y publicista, trabajaba como traductor de los carteles de las películas mudas extranjeras y como anunciante de los productos de la casa Glücksmann. Había escrito el libro para el *Juan Moreira* de Mario Gallo y escribiría el de *Juan sin Ropa* cuatro años más tarde. En cuanto a los intérpretes, participaron actores del circo criollo y del teatro famosos en la época: Orfilia Rico; María Padin, que actuaba simultáneamente como dama joven en la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Nuevo; Celestino Petray, uno de los creadores del personaje Coliche en el circo criollo, que actuaría en *Juan sin Ropa* y que más de veinte años después trabajaría con Mario Soffici en *Prisioneros de la tierra*; el galán Julio Scarcella, preferido entre el público femenino del momento por su gordura y robustez; Ramón Marán, Atilio Cincioni, Dora y Francisco Romeral, y Arturo Mario quien también cumplió la función de director de actores²¹.

Nobleza gaucha es una historia de amor que reúne la representación criollista del mundo rural argentino con los recursos semánticos y narrativos del folletín. El film logra la unidad narrativa utilizando los recursos más avanzados del cine del momento, como el montaje alternado paralelo, las persecuciones, muy utilizadas por entonces para ampliar la longitud de las



Luisa Vehil en Pampa Bárbara, de Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945

películas, el recurso del salvamento en el último minuto²², el uso dramático de los primeros planos de motivos fuertemente icónicos, la técnica del plano contraplano²³, el *flashback*²⁴. La inclusión de tomas panorámicas evidencia la búsqueda de una calidad fotográfica. No hay por entonces en Argentina estudios cinematográficos. Se filma con luz natural, por lo que los escenarios de *Nobleza gaucha*, también los interiores, fueron naturales, tanto urbanos como rurales. El mundo rural pampeano está representado por imágenes de ranchos y tropillas y escenas de arreos y domas, y es concebido en oposición a la ciudad, como el ámbito en el que reinan la virtud, la ingenuidad, las buenas intenciones, la nobleza, y en el que se valoran las destrezas del criollo antes que el poder del dinero. El eje discursivo del cine criollista

que entrecruza el conflicto rural, el folletín y el melodrama, retoma el culto al coraje de gauchos y criollos, así como el problema derivado de la necesidad de procesar la heterogeneidad del nuevo mundo cultural posterior al Centenario, alcanzando la modernización pero preservando los viejos valores y modos criollistas. El film difunde y publicita las creencias urbanas de la época sobre la figura del estanciero y el terrateniente, que aparecen vestidos de los peores defectos²⁵. La combinatoria de la temática criollista y de los recursos del folletín aseguró el éxito masivo de la película, que retomaba del folletín, la presencia de una inocente paisana mancillada, el misterio del rapto y el secuestro, la mansión fastuosa en la que el villano encierra a su víctima, el héroe que salva a la víctima, la persecución al villano, la ven-

ganza final; y del criollismo, el coraje y valentía del gaucho Juan y el atravesado cocoliche de su amigo el inmigrante, las imágenes de la doma, el aparte, el fogón, la serenata del gaucho a su china, la sobriedad y economía discursiva, la reticencia²⁶. La crítica a la figura del terrateniente, y la visión de los paisajes pampeanos y porteños deben haber resultado fuertes atractivos para el público del momento tanto en la ciudad como en los pueblos rurales.

Con las ganancias obtenidas por *No-bleza gaucha* el productor y los directores se agruparon en la productora Sociedad Cinematográfica Argentina y construyeron en Belgrano un teatro de pose que seguía el modelo impuesto en Francia por Charles Pathé. Totalmente vidriado, permitía filmar con luz natural. Allí Martínez de la Pera y Gunche filmaron en 1916 un folletín, *Hasta después de muerta*, con la dirección artística y el guión de Florencio Parravicini, que retoma a *The Mothering Heart* de Griffith de 1910, e inaugura una serie de folletines de arrabal en los que la oposición entre el campo y la ciudad deja lugar a la oposición entre el centro y el suburbio. El arrabal es el nuevo escenario de nuevas formas de sociabilidad populares que transforman los viejos valores rurales de criollos y campesinos inmigrados desde Europa. El folletín de arrabal retoma los recursos del melodrama teatral europeo de fines del siglo XIX. En los cines de Buenos Aires es proyectado con milongas y tangos como música de fondo. El melodrama de arrabal es efectista y anticipa al melodrama tanguero de principios del sonoro. Son historias de amores imposibles y de pasiones desencadenadas, de villanos sin límites, fatales seductoras, y mujeres condenadas por su posición social y seducidas hasta el abandono. Los protagonistas pierden a sus hijos, los hijos quedan huérfanos, los niños son robados o alejados por largos años de sus seres queridos. Víctimas

de su condición social inferior, del azar, o del destino, los personajes ingresan en un territorio que no les es propio y deben pagar inexorablemente por la falta cometida²⁷. Con el cine de Ferreyra, que introduce durante la década de 1920 nuevos recursos melodramáticos, el melodrama se aleja del acartonamiento teatral y de los falsos decorados, recurre a actores no profesionales y comienza a utilizar la iluminación artificial y los paisajes naturales. Ferreyra, que había sido escenógrafo y proveedor de los decorados del teatro Apolo donde ponía en escena sus dramas criollos la familia Podestá, produce folletines tanto urbanos como rurales y se especializa en los melodramas de arrabal. *Campo ajue-rra*, *De vuelta al pago*, *La gaucha*, *Rapsodia gaucha*, *Perdón viejita*, y *La gaucha, un poema de los campos*, fueron algunos de los melodramas dirigidos por Ferreyra que tratan temas específicamente rurales desde el punto de vista del folletín e invocan explícitamente las bondades de la simpleza de la vida rural, pura e incontaminada, en contraposición a la ciudad, símbolo de corrupción y mala vida. En la escena final de *Perdón viejita* de 1927, Ferreyra muestra imágenes idílicas del campo, sus casas bajas, una campana que suena muda en el campanario del pueblo, "una casita blanca, lejos de la ciudad, risueña, llena de sol", que constituye el sueño y la utopía de los personajes del film²⁸. La oposición entre el campo y la ciudad anticipa una de las oposiciones preferidas por Ferreyra, la del barrio y el arrabal versus el centro y la urbanidad de Buenos Aires.

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

Durante la década de 1930, y con el comienzo del proceso de industrialización sustitutiva que se concentró en al-

gunas regiones del litoral y en zonas altamente urbanizadas, se mantuvieron altas tasas de desocupación, se produjeron importantes migraciones internas desde zonas rurales atrasadas y la ciudad de Buenos Aires sufrió cambios poblacionales de importancia. A partir de 1933 con la difusión del cine sonoro, el cine argentino se populariza, convirtiéndose en un medio masivo de comunicación, accesible primero a obreros y otros públicos populares que pagan pocos centavos por entrada y miran la película sin necesidad de leer los títulos sobrepuestos. Al cine concurren artesanos y obreros semiespecializados, trabajadores y aprendices con una instrucción muy elemental, obreros ferroviarios y tranviarios, vendedores ambulantes, jardineros, mucamas, planchadoras y otros servidores domésticos, repartidores, jornaleros, marineros, cocheros, cocineras, porteros, mozos, obreros de la construcción²⁹. Buena parte del público urbano que concurre a los cines es semianalfabeto, iletrado, con uno o dos años de instrucción primaria, y en el caso de muchos extranjeros no leen castellano o lo leen y escriben con dificultad. Se trata de un público conformado por hijos de las primeras generaciones de inmigrantes extranjeros o argentinos e hijos de argentinos inmigrados desde el interior. La mayoría de los inmigrantes extranjeros y sus hijos han experimentado la vida campesina pero desconocen la pampa, su extensión, sus condiciones de vida, sus atributos. Los hijos de argentinos provincianos nacidos en la ciudad de Buenos Aires aunque reconocen imágenes, historias, tradiciones del mundo pampeano transmitidas oralmente, nunca han estado en el campo. A estos grupos, en los que predomina la solidaridad común según el país y región de procedencia, el lugar de residencia, el barrio, el vecindario, el cine criollo les ofrece una ilusión de uniformidad,



cumpliendo en parte un papel homogeneizador similar al que habían estado cumpliendo durante la década anterior los otros ejes discursivos del criollismo. El cine permite la difusión masiva de mensajes sociales y políticos, pero personalizados por medio de la imagen y el discurso folletinesco, investidos de afectos y emociones. El discurso del cine resuelve las limitaciones del texto escrito de la novela de folletín y sintetiza el naturalismo fotográfico de las imágenes a que estaba acostumbrado el público popular. Recrea una imaginación melodramática. El público participa activamente en las funciones y llora o aplaude cuando los personajes denuncian situaciones de injusticia.

El radioteatro y el cine están de moda. El cine argentino es aceptado más tarde por las capas medias educadas después de una época de desdén hacia su estética realista y cercana al grotesco. El sonoro comienza rescatando las expresiones idiomáticas y los modos de hablar de los argentinos, el hablar argentino urbano del tango y los modos criollos del gauchesco. Los diarios y revistas de lectura masiva anuncian los estrenos y ponen al público al tanto de las primicias y nuevas producciones. Se



Kilómetro 111. Pepe Arias (Ceferino Cuello, jefe de la estación) y Delia Garcés (Yolanda, que sueña con ser estrella de cine).

multiplican las revistas dedicadas al cine y a la vida de las estrellas que difunden los rostros y caracterizaciones de los actores y actrices del sonoro y que promocionan álbumes de figuritas con las fotos de las estrellas, concursos, sorteos, colecciones. También hay reportajes y entrevistas hechas a actores que cultivan la adhesión populista de un público masivo³⁰.

El cine se convierte en una empresa rentable para empresarios innovadores. De 16 películas filmadas en 1936, se pasa a 28 en 1937, 51 en 1939, 41 en 1940, para llegar a 56 en 1943. Para algunos escritores la actividad de escribir guiones y argumentos se transforma en un trabajo concreto que les permite salir de la mera búsqueda de la sobrevivencia y los distancia de los espacios convencionales de la literatura del momento. Es el caso de Ulises Petit de Murat, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Sixto Pondal Ríos, Chas de la Cruz. Se multiplican los estudios cinematográficos. Los dos más importantes son Argentina Sono Film de Luis

Mentasti, Luis Moglia Barth, Favre y Ramos, y Lumiton de César Guerrico, Enrique Susini, Luis Romero Carranza y Raúl Orzábal Quintana que incorporan nuevas tecnologías muy modernas para la época. Otros estudios son: Río de la Plata fundada en 1934 por Francisco Canaro y Jaime Yankelevich, EFA en 1938 por Julio Joly y Adolfo Wilson, Pampa Film en 1938 por Olegario Ferrando, Estudios San Miguel de Miguel Machinandiarena, Baires de Eduardo Bedoya, y otras independientes como Side, Terra, Paf, Rayton, Libertad Film, Lucantis Film, NI-RA, Buenos Aires Film, Corporación Cinematográfica Argentina, y otras menores. La productora Artistas Argentinos Asociados es fundada pocos años después como cooperativa por un grupo de directores, productores y guionistas y surge como una reacción contra el excesivo mercantilismo del cine de ese tiempo. Es la época de las estrellas, de los actores consagrados con sus clichés y modismos esperables. Los actores más viejos, también



Prisioneros de la Tierra, cine de inspiración criollista. La joven ingenua y huérfana de madre, víctima de un padre alcohólico.

los más populares, acreditan su formación y trayectoria en el circo criollo³¹. Surgen nuevos actores de cine formados en el teatro y en las academias de actuación. La radio y las revistas dan consejos y recetas sobre cómo llegar a ser estrella. Abundan las academias de actuación, los buscadores de talentos y los representantes de artistas. El estrellato aparece como el sueño del momento, la promesa de un futuro mejor envuelto en la fama y liberado de problemas económicos. El estrellato es un atributo a ser exhibido y aparece vinculado al tipo de belleza de las actrices de Hollywood, a la lubricidad, la juventud, la suavidad y la tersura. En *Kilómetro 111* de Mario Soffici de 1937, uno de los personajes es una joven pueblerina (Elisa Galvé) que, intoxicada por las noticias sobre las estrellas de cine aparecidas en revistas y reclames, escapa a la ciudad buscando ingenuamente ser actriz de cine en un mundo que finalmente le resulta inaccesible.

En lo que respecta a la representa-

ción del mundo rural, el cine de las décadas de 1930 y 1940 transpone las diferencias y oposiciones de clase como oposiciones entre el campo y la ciudad e identifica al villano con Buenos Aires, sus luces y su mundo, y a la víctima y al héroe con el mundo rural y las formas del trabajo en la estancia, el obraje, el Paraná y la vida de los isleros³². Persisten ahora en el sonoro los ejes temáticos y personajes rurales preferidos por el cine. El gaucho que asesina y luego huye (*Juan Moreira* filmado en 1936 por Nelo Cosimi y en 1947 por Luis Moglia Barth, *Lo que le pasó a Reynoso* en las dos versiones de 1937 y 1955 de Leopoldo Torres Ríos, *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici de 1939); el gaucho patriota en las guerras de la independencia o en las luchas entre unitarios y federales (*La guerra gaucha* de Lucas Demare de 1942; *Huella* de Luis Moglia Barth en 1940); la dureza del desierto pampeano, del peligro del indio y de la vida en la frontera (*Viento norte* de Mario Soffici de 1937, *Fortín Alto* de Luis Moglia Barth de 1941,

Pampa Bárbara de Lucas Demare y Hugo Fregonese de 1945); el bueno y abnegado maestro, médico o cura que sacrifica su talento entre los pobladores del campo (*El cura gaucho* de Lucas Demare de 1941, *La guerra gaucha*); el buen almacenero de campo que ayuda a colonos y peones rurales (*Kilómetro 111* de Mario Soffici de 1937, *El comisario de Tranco Largo* de Leopoldo Torres Ríos de 1942); el inmigrante enriquecido y avaro descrito con un dejo de nacionalismo xenóforo (*El viejo Hucha* de Lucas Demare de 1942); historias de payadores y del circo criollo (*La cabalgata del circo* de Mario Soffici de 1945, *Santos Vega vuelve*, de Leopoldo Torres Ríos de 1947, *El último payador* de Ralph Pappier y Homero Manzi de 1950). Y la serie más estrictamente folletinesca plagada de historias de amor, melodramas y malentendidos. La bella e ingenua heroína de la ciudad cuya bondad termina por convencer al gaucho raptor (*Besos brujos* de José Ferreyra de 1937); el campesino crédulo seducido en la ciudad por una mala mujer (*El diablo andaba entre los choclos* de Manuel Romero de 1946); la joven y frívola estanciera a la que el fiel peón salva del acecho de malignos pretendientes (*Joven, viuda y estanciera* de Luis Bayón Herrera de 1941); la campesina inocente acosada por un hombre despreciable (*Prisioneros de la tierra*); el estanciero que seduce, secuestra, rapta, viola, a la hija del peón y luego la abandona (*Nobleza gaucha* de Sebastián Naón en 1937).

Con las películas que ponen en escena comedias de costumbres, sainetes, comedias de teléfono blanco, melodramas camperos el público se deja envolver por el efecto onírico de un cine que, mediante la provocación de un efecto sentimental, busca sugerir el goce de una experiencia estética que lo aleja ilusoriamente de las condiciones cotidianas de su vida. Desde mediados de la década de 1930 se filman

sainetes, comedias ligeras y otras piezas del género chico ya consumidas exitosamente por el gran público en el teatro y el circo criollo.

Los productores y directores retoman el folletín y el melodrama y buscan recrear el efecto del criollismo con todo tipo de recursos. Algunos son: la reiteración excesiva de palabras y modismos criollos, la redundancia de imágenes del campo y el mundo rural pampeano, la folklorización del gaucho y de los tipos sociales rurales (estanciero, chacarero, peón, china, gaucho perseguido), la fabricación de un culto al coraje que resalta los valores de la patria y la familia y difumina el moreirismo. Hay en estos films gauchos excesivos con enormes barbas, rastras y facones. Si son jóvenes la barba está ausente, son cantores y tocan la guitarra, pelean en duelo con puñales y generalmente terminan perseguidos.

La oposición central se da entre la ciudad y el campo y el conflicto rural permanece como ámbito y contexto de la narración y está explícitamente separado del eje del conflicto narrativo, aunque a veces el conflicto rural forma parte del conflicto narrativo.

El cine de costumbres es conciliador, suprime las oposiciones sociales y opera mediante dos transposiciones. En primer lugar muestra el conflicto rural como oposición entre lo rural y lo urbano. En segundo término la oposición entre la ciudad y el campo es transpuesta como fuerte tensión entre grupos socialmente diferentes (ricos versus pobres, estancieros versus peones, capataces versus obreros), pero en los que el conflicto social tiene un final feliz y una solución que conforma. Aunque estos films invocan personajes, situaciones y tipos del criollismo falta en ellos los elementos culturales activos de identificación característicos. Se trata de un cine que hace gala de un humor que va desde el liviano hasta el gro-

tesco. Un humor pensado para un público popular que se divierte reconociendo tipos y personajes de la vida cotidiana, y que se emociona y deleita con la puesta en imágenes de problemas sentimentales y del corazón, sin problemas de relación o dramas existenciales. El cine costumbrista proporciona placer a partir de la descalificación de lo rústico y en esta dirección sus recursos degradan el criollismo. Proliferan las zambas, malambos, payadas y otras destrezas criollas, poemas y recitados, decires criollos, primeros planos de caras y carcajadas, un lenguaje excesivamente criollo que distorsiona el criollismo hacia el efecto grotesco.

Una primera serie de comedias de costumbres retoma los temas y recursos del género chico, sainetes rurales y zarzuelas y los conflictos del hombre común del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo, sus escenarios, el arrabal, el patio del conventillo, y sus personajes urbanos prototípicos, el guapo, el compadrito y el malevo, el pícaro, la mujer que trabaja ilusionada en salir de la pobreza, el inmigrante. Estas comedias de costumbres recrean imágenes y escenarios de los pueblos rurales y los barrios humildes de las grandes ciudades: las fiestas y reuniones familiares, la rueda conversada del mate, el trabajo doméstico de la mujer, el patio del conventillo que se parece al patio criollo y que lo evoca. Se filman con un éxito masivo los sainetes de Alberto Vacarezza, dirigidos por Leopoldo Torres Ríos, que describen los rituales de vida de criollos e inmigrantes y cultivan el pintoresquismo del lenguaje criollo y acriollado y sus modismos, narrando historias de amores entre criollitas y estancieros y describiendo personajes prototípicos de los pueblos del interior con los que el público se identifica, o reconoce a viejos conocidos, y cuyos defectos son evidentes y están magnificados. Algunos de estos sainetes son: *El*

conventillo de la paloma de 1936; *Lo que le pasó a Reynoso* en 1937 y en 1955; *El Cabo Rivero* en 1938; y *El comisario de Tranco Largo* en 1942, film en el que se destaca la figura del buen comerciante o empleado en servicios en un pueblo rural, que fía a peones, obreros rurales, chacareros³³.

Una segunda serie de films costumbristas es la de las comedias de teléfono blanco, en las que el mundo pampeano aparece limitado por el mundo cerrado de la estancia. Con enredos, malentendidos y situaciones forzadas, estos films recrean mediante el kitsch criollista la vida de la estancia que es folklorizada a través de la representación de domas, payadas, malambos y pericones. El escenario por excelencia es el casco de la estancia, se prefieren las escenografías y decorados importantes con grandes escaleras, salones y terrazas, vestuarios que impactan. La prefabricación e imposición efectista de la estancia como escenario se repetirá como una constante en el cine argentino y será tratada desde un punto de vista crítico por Fernando Ayala en *Paula cautiva* de 1963, film en que hay ricos estancieros que alquilan sus estancias para que actúen falsos gauchos en shows turísticos.

Durante la década de 1930 las comedias de costumbres trastocan la oposición entre el campo y la ciudad como oposición entre ricos y pobres, buscando el efecto de una comicidad urbana que satiriza al estanciero y al terrateniente, cuyo lujo y consumismo fascinan al público asistente. En estos films, lo cómico es construido a partir de lo rústico; lo rural permanece como escenografía y lo rústico es saturado en su lenguaje hasta volverlo inverosímil. Se construye premeditadamente una serie de perdedores prototípicos, satirizando a los pobres rurales a los que se representa con rasgos grotescos o burlescos. Algunas de estas comedias son: *Joven, viuda y estanciera* de 1941, de Luis Ba-

yón Herrera; *La estancia del gaucho Cruz* de 1938, de Leopoldo Torres Ríos, y *El diablo andaba entre los choclos* de 1946 de Manuel Romero. Una tercera serie de films costumbristas es la de los melodramas camperos (*Santos Vega vuelve*, *Besos brujos*), que se alejan del culto al coraje y se aproximan al melodrama tanguero. Estos films mantienen la estructura del folletín, con un héroe que, víctima del destino o del azar, ingresa en un espacio que no le es propio y un villano que debe pagar por la falta cometida. La inclusión de canciones camperas actuadas por los cantores para un público ingenuo y en las que el significado de las letras es dramatizado con gestos que sobreindican su intención, resulta en ocasiones inadecuada y busca ofrecer un efecto sentimental ya provocado.

El último eje de representación del cine criollista de la época que se analiza aquí, es el que publicita la cuestión social rural con los recursos del circo criollo, el folletín y el melodrama. Durante la década de 1930, el culto nacional al coraje permanece entre los sectores populares como un elemento residual y va siendo deslizado en la cultura y los discursos oficiales hacia el culto a la patria y sus valores. El comienzo del proceso de industrialización sustitutiva que se concentró en algunas regiones del litoral y en zonas altamente urbanizadas, las altas tasas de desocupación urbana y rural, las masivas migraciones internas producidas desde zonas rurales atrasadas, los cambios poblacionales de importancia ocurridos en la ciudad de Buenos Aires, son cuestiones percibidas por la élite gobernante como altamente conflictivas y está presente el temor a que resurjan los conflictos. Un decreto de 1937 controla las realizaciones de la nueva industria cinematográfica y busca evitar que el cine argentino continúe mostrando "como exponentes de nuestra nacionali-

dad a ladronzuelos y vivillos, a tarados delincuentes del deporte o ladrones de hacienda, a hombres de campo abandonando su estancia por los tangos y permitiendo que sus peones llevaran su incultura a la ciudad"³⁴. La publicación estética que hizo el cine criollista de la época de una conflictividad rural manifiesta que para la década de 1930 ya era en Argentina asunto del pasado, estuvo centrada en varios procedimientos y temas y en diversas configuraciones narrativas:

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

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

3. La descripción de la condición humana según los parámetros del western americano que, desde la época del cine mudo, venía planteando la oposición entre lo civilizado, sea en la ciudad o en ámbitos rurales, y lo salvaje y bárbaro. La atracción del western reside en sus escenas de acción y de violencia en paisajes sorprendentes³⁵. Las formas de sociabilidad del cow-boy encantan al público de los años treinta: la vida del saloon con sus borracheras, prostitutas y desafíos entre cow-boys, la organización de las bandas de delincuentes, la cautela e indiferencia del pueblo frente a forasteros y delincuentes, el culto al coraje y los duelos cara a cara en los que la vida y el honor se juegan al todo o nada. Pero su principal atracción reside en la incorruptibilidad de sus personajes. En el western los justos luchan por im-

poner la ley y los bandidos por condiciones que creen justas. Los malos no tienen arrepentimiento posible ni escrúpulo alguno y el público valora su audacia. Básicamente, y a diferencia del criollismo, el cow-boy nunca es objeto de comicidad como el rústico pampeano³⁶.

4. Un compromiso enfático con la realidad social y la voluntad de documentar los procesos de exclusión social y marginalización posteriores a la Gran Depresión, siguiendo el eje de los realizadores norteamericanos del momento que se habían visto favorecidos por las políticas culturales del *New Deal*³⁷.

En Argentina, fue la productora Artistas Argentinos Asociados (AAA) la que filmó buena parte de la serie de films que utilizaron estos procedimientos temáticos y configuraciones narrativas. El *Juan Moreira* sonoro de Nelo Cosimi, la *Nobleza gaucha* sonora de Sebastián Naón, *Huella*, *Fortín Alto*, *El viejo Hucha*, *Pampa Bárbara*, y casi todo el cine de Mario Soffici.

La modernización del criollismo en el cine de Mario Soffici

El cine de Mario Soffici entrecruza el interés y el cuidado por el plano ético y político con la modernización de los códigos tradicionales del criollismo, al que representa como un elemento del pasado aunque residual y activo en la producción de sentidos en la vida cotidiana de los sectores populares de la década de 1930. Soffici se había iniciado en el mundo del espectáculo a los dieciséis años como actor del circo criollo, prestidigitador y tony. Como a Fellini o a Bergman el circo lo fascinaba. Del circo había pasado a los circuitos del teatro independiente primero en Buenos Aires, como actor en *Muñeca* de Armando Discépolo, y luego como primer ac-

tor de carácter en España en la compañía de Enrique de Rosas. En Barcelona Soffici había conocido el cine europeo de fines de la década de 1920 y el sonoro. También a José Ferreyra que fue su maestro en la dirección de cine, la improvisación y la adopción de lo que Soffici llamaría un "realismo extractado en el mismo momento"³⁸. A Soffici le gustaba filmar en exteriores y era un buscador obsesivo de escenarios naturales, por lo que durante la etapa de preproducción viajaba por el interior estudiando escenarios y exteriores. Su cine da importancia a la naturaleza y al mundo rural pampeano, al desierto y la frontera (*Viento norte*), la selva misionera (*Prisioneros de la tierra*), la vida del río y los isleros (*Tres hombres del río*). Con un estilo moderadamente expresionista, Soffici produjo películas caracterizadas por su fluidez narrativa y buscó perfeccionar los procedimientos formales y terminar con la discontinuidad y los saltos de montaje bruscos que habían caracterizado las primeras películas del cine argentino³⁹. El cine de Soffici narra historias de personajes incorruptibles que defienden intereses colectivos, filmando desde el punto de mira del marginal y subalterno y utilizando el melodrama para mostrar la red de fuerzas externas a la dinámica emocional de los personajes. Como lo estaba haciendo el cine francés de la década de 1930, René Clair, Jean Vigo, Renoir, Soffici construye guiones a partir de la literatura, trabaja con escritores, y utiliza personajes que denuncian verdades con una mezcla de comicidad e ironía sin malicia (Aniceto Reyes en *Viento norte*, Ceferino Cuello en *Kilómetro 111*, el Manco en *Prisioneros de la tierra*).

En *Viento norte* de 1937 actuaron actores del teatro y del sainete de la época, muchos provenientes del circo criollo⁴⁰. El film es una historia de desencuentros y pasiones desmedidas que se desarrolla durante la década de 1870 en

la frontera contra el indio, donde confluyen varias historias de amor prohibido que siguen el eje del folletín y el melodrama. El problema central del film es el de los límites, de cómo ir más allá de las convenciones y vencer lo imposible. Y esto es planteado en dos niveles de significación. El primero es el de los afectos, el del pasado que no puede ser olvidado, y cuya verdad tarde o temprano es fatalmente descubierta. El segundo tiene que ver con el plano ético y político. El contexto histórico-geográfico del film es la frontera y la vida en los fortines. Sin embargo, *Viento norte* no vuelve a *El último malón*, no anticipa a *Pampa Bárbara*, no es una épica, no muestra batallas, no hay indios ni enemigos. Soffici transforma el culto al coraje en culto al honor y la hidalguía, lo desarma, lo moderniza, lo vuelve reticente. Los personajes del film son valerosos y privilegian la defensa de su honor, pero son también apasionados y demuestran sus afectos; aunque Soffici reserva el culto al coraje para los personajes subalternos. Soffici interrumpe el drama con escenas del sainete. La película retoma con realismo el hablar gaucho y las convenciones de la vida cotidiana, el trabajo del arriero y la vida en la pulpería que aparece como el ámbito rural para los intercambios y discusiones de gauchos y criollos sobre asuntos políticos, críticas al gobierno y las montoneras. Retoma elementos del western y busca perspectivas que rompan con el horizonte pampeano lineal y continuo. Representa el andar épico de las carretas por los caminos pampeanos con una secuencia en la que instala la cámara arriba de la carreta por detrás del tropero, y en primer plano los bueyes y el carretero cantando una canción campera impregnada en una música que después se hace silencio. Su manera de narrar es pausada, siguiendo el ritmo de los encuentros buscados por los amantes y de los momentos de duda y

sospecha de los que se piensan traicionados.

En *Kilómetro 111* de 1938, Soffici describe la vida en los pueblos rurales y los conflictos del mundo pampeano durante la década de 1930, construye un retrato de una forma de vida y de una época. Narra con una visión de los afectos escéptica y despojada, la historia del jefe de la estación de ferrocarril de un pueblo rural de la región pampeana que fía a los chacareros los fletes para que puedan enviar su trigo a Buenos Aires, burlando así la explotación del acopiador. El film muestra con ironía la importancia que el cine y la vida de los artistas tenían por entonces en los pueblos del interior como transmisores de las novedades, las modas, los nuevos usos y como promesa de un mundo mejor percibido como posible. Pero el problema central de *Kilómetro 111* es la cuestión social rural. Soffici filma el mundo del trabajo rural, la trilladora en los campos de trigo, hombres de campo que cosechan el trigo, el armado de las parvas, el acarreo de bolsas, el tanque australiano, el movimiento de la chacra, el molino en primer plano. Construye una narración a partir de las formas del trabajo y los procesos económicos, filmando los tipos sociales y denunciando no sólo al sistema de acopiadores e intermediarios sino también a los chacareros que permiten esta situación⁴¹. El film recrea con acidez e ironía las formas de sociabilidad de los pueblos rurales de la época, y ensaya respuestas a la pregunta de cómo enfrentar la corrupción en un mundo que se moderniza y en el que se extinguen los viejos valores. En este sentido *Kilómetro 111* elude el recurso de apelación directa al criollismo, recurso que Soffici había utilizado un año antes en *Viento norte* transformando el culto al coraje en culto al honor. En *Kilómetro 111*, el culto criollo al coraje se ha moderniza-



Homero Cárpena y Angel Magaña en el paisaje misionero
Prisioneros de la tierra, de Mario Soffici; 1939

do y aparece transpuesto como culto al trabajo rural y como solidaridad entre sectores populares⁴². El avance de la modernización ha disuelto el culto al coraje en culto a la conveniencia.

En *Prisioneros de la tierra*, de 1939, la película más vista del cine argentino, describe el conflicto social en los obrajes de la provincia de Misiones a principios del siglo XX, construyendo el paisaje con un realismo expresionista, con textura de aguafuerte, como naturaleza que se opone al trabajo. El film reúne los elementos de una tragedia social y psicológica. Uno de estos elementos es la fatalidad del clima y la influencia de la tierra en las acciones de los personajes, que anticipan a *The Grapes of Wrath* y a *How Green Was my Valley*, films en los que Ford construye momentos colectivos intensos sumergidos en la constan-

te presencia de la tierra. Soffici filma una naturaleza densa de selva y tierra colorada como metáfora de la opresión, en la que la tierra y el clima determinan las acciones de los personajes. El film transpone el problema de la cuestión social rural como oposición entre la selva y la civilización, entre lo rural y lo urbano. Muestra sin mitos ni condescendencia la cruel explotación y sometimiento a que estaban sometidos los recolectores de yerba mate en los obrajes de principios de siglo, y posee una visión realista del imaginario de los trabajadores rurales en obrajes y desmontes, que no se oponían a las redes de la explotación y que se conformaban a su suerte con resignación y fatalismo. El film cruza el tema de la conflictividad social con el interés y el suspenso del folletín amoroso, narrando la historia del

amor imposible entre el mensú Podeley y Chinita, la hija del médico del obraje, también pretendida por el inhumano capataz Korner. En este film Soffici terminó con el problema de la discontinuidad narrativa que había preocupado a Ferreyra y a sus contemporáneos. Al construir personajes complejos que trascienden los estereotipos, que no describen un comportamiento lineal, logra que el relato sea verosímil. Deja la preocupación por los saltos narrativos, asigna al montaje un lugar secundario, y atiende al contenido de cada secuencia, recreando situaciones intensas, construyendo a los personajes con realismo psicológico y centrándose en sus creencias y obsesiones⁴³.

Prisioneros de la tierra es un film sobre el amor, el odio, las pasiones. Los personajes están atrapados por pasiones desmedidas de fatalismo en un escenario denso y sus obsesiones focalizan el punto de exageración en ideas fijas. La presión recreada por la densidad de los personajes alimenta el suspenso del film. En 1916, *El último malón* terminaba con un beso cándido entre la mestiza Rosa Paiquí y el cacique Jesús Salvador. *Prisioneros de la tierra* comienza con el beso que Podeley da a una prostituta en el burdel donde ha sido conchabado como recolector de yerba, escena que, tratándose de 1939, resultaba de alto impacto y anunciaba falta de condescendencia. En la figura de Korner, la crueldad e inhumanidad se contraponen con su sensibilidad hacia la música y hacia los animales y con el recuerdo de su padre. Korner es la representación del mal, del poder injusto, de aquello contra lo que se rebela un hombre de bien. La desesperación del doctor Else, que medica a los mensú enfermos estando alcoholizado y causando su muerte es definitiva. Pero a Korner le preocupa que "esos hombres cuestan plata". Para Korner el fatalismo no tiene retorno. "Esta tierra es invencible... Hay

que dominarla, pero por un rato, a machetazos. Después es ella la que nos derrotó... La muerte tiene otras trampas". Else es la representación de lo humano, con sus posibilidades y sus defectos insalvables. El alcoholismo del doctor Else, de los mensú, la fascinación del inventor por destilar alcohol de naranjas, son las metáforas de una sociedad que destruye a los hombres. El personaje del Manco es el inventor que busca destilar alcohol de naranjas sin descansar en sus proyectos y quimeras, y representa como en el cuento de Horacio Quiroga "Los destiladores de naranjas", el clisé psicológico del optimismo ingenioso de los inventores caseros de las décadas de 1910 y 1920⁴⁴. Soffici filma desde el punto de vista de la víctima. Chinita es infantil y su ingenuidad es desmedida. Camina por la selva junto a Podeley atravesando claros iluminados. "No puedo más, Podeley. Korner, la soledad, las víboras". Ambos sueñan con ir al sur, "allá lejos, donde la tierra y la ley del hombre son más humanos..., donde el hombre no es un esclavo". La tragedia se vuelve irreversible cuando Else, presa de un raptó delirante, mata inintencionadamente a su hija. Como en *Broken Blossoms* de Griffith de 1919 el padre brutal maltrata hasta la muerte a su dulce e ingenua hija. El personaje de Podeley es el que posee un comportamiento menos lineal y una mayor complejidad y falta de condescendencia. Jorge Luis Borges ha señalado que la figura de Podeley muestra la particularidad de un héroe que trasciende lo simple y lo virtuoso para convertirse en un héroe trágico⁴⁵. *Prisioneros de la tierra* es criollismo original. Con Podeley, Soffici sintetiza los aspectos más tradicionales del criollismo, el culto al coraje, la pasión, rebeldía y afán vindicativo de Juan Moreira, con el respeto criollo por la palabra empeñada que Soffici había desarrollado en *Viento norte*, y con el culto más moderno al trabajo rural

como responsabilidad colectiva, culto descrito en *Kilómetro 111*. Podeley trabaja sin descanso en el obraje y, a la vez, cultiva el coraje en el viejo estilo, manteniendo al malvado capataz Korner y convirtiéndose en gaucho perseguido.

En *La cabalgata del circo* de 1944, Soffici ensaya un populismo reticente entrecruzando la historia de la familia de cirqueros con la historia del circo criollo desde la época de las carretas trashumantes hasta las representaciones en el teatro y en el cine. El film es una historia de textos de la cultura criollista que citan a otros textos. Hay una organización circular del relato que recuerda a *Toni* de Renoir y que comienza con las carretas de un circo criollo que deambula por el campo y los pueblos rurales durante las últimas décadas del siglo XIX. Sigue con la llegada a la gran ciudad y el teatro Politeama con su público urbano tanto burgués como obrero. Llega al set de filmación donde se filma la historia de aquellas carretas y de aquel circo y termina con la proyección de la película *La cabalgata del circo*. Soffici ensaya una visión realista del tiempo, retoma a *Citizen Kane* de Orson Welles que se había estrenado cuatro años antes, y filma con precisión la dimensión progresiva del tiempo, componiendo en profundidad, incorporando el flashback y el plano secuencia, y proponiendo un narrador que sólo posee un conocimiento fragmentario de los hechos. El tema central del film es el criollismo, su perdurabilidad y persistencia, también su cierre. A mediados de la década de 1940, el culto al coraje ha pasado a ser un elemento que el público de cine reconoce como ajeno en los espectáculos criollistas sobre el picaresco, pero que permite a Soffici armar un juego de ficciones residuales superpuestas, como si se tratara de un juego de cajas chinas. Soffici se pregunta cuál es la posibilidad y cuáles los alcances de una estética realista, y ensaya respues-



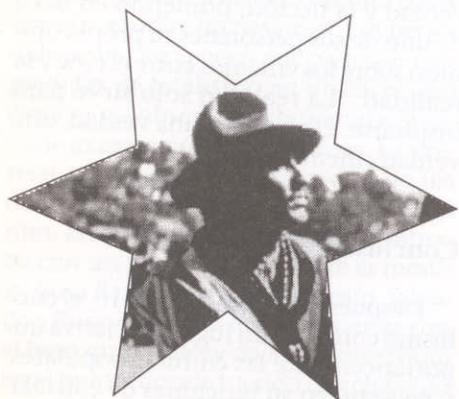
tas a la pregunta por los límites entre la verdad y la ficción, poniendo en boca de uno de sus personajes su propia opinión sobre los vínculos entre el cine y la realidad. "La realidad sólo sirve para inspirarse. El cine crea una verdad, una verdad cinematográfica".

Conclusiones

Después de la década de 1910, el criollismo conservó un lugar de relativa importancia entre las culturas populares, y persistió en sus funciones de consolución y reaseguro frente a los cambios introducidos por la modernización. Los vínculos entre el criollismo y la literatura, acentuados durante el período de expansión a través del circo criollo y el folletín, encontraron un nuevo soporte en el cine que, en tanto instrumento de modernización cultural y técnica, se convirtió en la nueva materia de imaginación estética para la difusión de los viejos símbolos de identificación tradicionales del criollismo: el culto al coraje, la cuestión social rural, la oposición y rebelión frente a la autoridad, el culto al honor, la lucha en la frontera contra el indio; y constituyó un eje de representación discursiva,

primero gráfica y textual, después también sonora, en el que la reproducción en imágenes del campo argentino, de sus escenarios y de sus personajes, proporcionó, por lo menos hasta principios de la década de 1940, imágenes residuales y representaciones identificatorias a los sectores populares. Desde la *Nobleza gaucha* muda y durante tres décadas, el cine criollista utilizó la retórica de los folletines sentimentales que funcionaban como lugar para el ensueño colectivo y como núcleo de procesamiento para la nostalgia por el mundo rural perdido, y en esta dirección, enfa-

tizó la construcción retórica y enunciativa, remarcó la iconicidad del repertorio de motivos y desplazó el conflicto rural hacia la personalización del culto al coraje. Desde mediados de la década de 1930, el criollismo pierde potencia, se vuelve reticente, desaparecen sus elementos activos de homogeneización e identificación, se convierte en objeto del pasado. El cine se moderniza, incorpora recursos específicos, se construye alrededor de temas propios y utiliza los tópicos y recursos del criollismo para resignificar las tensiones entre tradición y modernización ■



Referencias bibliográficas

1. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la Argentina moderna*. Bs. As. Sudamericana. 1988.
2. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Bs.As. Nueva Visión. 1992.
3. Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México. Grijalbo. 1990.
4. Durante la investigación se privilegió trabajar con aquellas películas en las que confluyen la temática criollista, los recursos del folletín y la retórica del culto al coraje. La selección está restringida a la existencia de las películas. Muchas están perdidas, o pasaron a manos de coleccionistas privados y no están disponibles. Y las existentes están incompletas o son fragmentarias. Se eligió trabajar con el material existente cualquiera sea su estado de conservación, centrando el análisis en las imágenes, palabras y textos de los fragmentos que todavía se conservan, antes que en el estudio de los guiones o de otras fuentes de información. Los datos acerca de las películas y directores aportados por los historiadores del cine argentino son incompletos, confusos, o no coincidentes, y a veces provienen de fuentes poco fidedignas como en el caso de los comentarios de revistas sobre la vida de las estrellas. En algunos casos, y cuando fue posible, se contrastaron algunas de estas versiones con datos obtenidos en base a fuentes primarias. Con referencia a los actores, directores y productores que se mencionan en el texto, los únicos datos biográficos que se incluyen son aquellos que sirven para demostrar la emergencia y configuración del campo intelectual, sus dimensiones, el ingreso al mundo del cine, las normas e instituciones de la consagración, el elogio y el éxito, las relaciones entre actores y directores nuevos y consagrados, su posición y formación, las formas de la vida en el cine, las características del mercado del cine criollista. Se define especialmente el eje de pertenencia de actores, directores, argumentistas, productores, a algunos de los ejes discursivos del criollismo: folletín, circo criollo, dramatizaciones del género chico, teatro culto, finalmente cine criollista.
5. Sobre el folletín criollista y el criollismo literario, véase, Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*. Bs.As. CEAL. 1987; María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, "Martín Fierro" y Jorge Rivera, "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en, AAVV, *Historia de la literatura argentina. Tomo 2. Del Romanticismo al Naturalismo*. Bs. As. CEAL. 1980/86; Ernesto Quesada, "El 'criollismo' en la literatura argentina" en, Alfredo Rubione

(comp), *En torno al criollismo*. Bs.As. CEAL. 1983. Sobre el género chico criollo, véase, Luis Ordaz, "El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo", "Afirmación de la escena nativa" y "El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo" en, AAVV, *Historia de la literatura argentina. Tomo 2...*, CEAL, *op. cit.*; James Scobie, *Buenos Aires. Del Centro a los barrios*. Bs. As. Solar- Hachette. 1977. Sobre la constitución de los centros criollos, véase, *Caras y Caretas*, 1909 a 1915; Prieto, *op. cit.* Sobre la prensa escrita, véase, Prieto, *op. cit.*; Carlos Ulanovsky, *Parent las rotativas. Una historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Bs. As. Espasa. 1997. Sobre las fiestas de carnaval, véanse fotos de Moreiras de carnaval y crónicas sobre concursos de disfraces donde abundan los Moreiras en, *La Prensa, La Nación, Tribuna*, y las revistas *Caras y Caretas* y *P.B.T.* 1909 a 1915. Sobre la caricatura política de la época, véase, Carlos Trillo y Alberto Broccoli, *El humor gráfico*. Bs.As. CEAL. 1972; AAVV, *La caricatura política argentina*. Bs. As. EUDEBA. 1963. Numerosas imágenes de caricaturas políticas criollistas en las portadas de *Caras y Caretas*, 1907 a 1930; *P.B.T.*, 1907 a 1912.

6. Adolfo Prieto, García Velloso, también José Ingenieros, retoman la tesis expuesta por Juan Agustín García en *La ciudad indiana* acerca de la influencia de un intenso nacionalismo, de un sentimiento de oposición y rebelión frente a las autoridades y de un culto nacional al coraje, factores estos que habrían ayudado a conformar los mitos y figuras del criollismo. Ya desde fines del siglo XIX, el coraje y la arrogancia criollas constituyen en la ciudad de Buenos Aires toda una actitud pública. Los hombres 'decentes' van armados y los trabajadores llevan un cuchillo o un puñal. Vinculado a los centros criollos de manera indiscutible, el moreirismo invoca la patriada y el culto nacional del coraje, y se constituye en uno de los símbolos de identificación colectiva de la argentinidad de principios del siglo XX.

7. Los fonógrafos "Pathé" utilizan la figura del gaucho para publicitar sus productos elogiando la modernización. Un aviso de principios de 1915 en colores y a toda página muestra a un gaucho sentado en el suelo junto a una casa, cantando una serenata dirigida a la paisana que escucha asomada por la ventana. La leyenda anuncia: "Todo progresa. La serenata del paisano es más que buena con acompañamiento del 'Disco Pathé Sin Púa'". Cfr. *Caras y Caretas*, enero de 1915.

8. Las gráficas criollistas aparecen en folletos e impresos de consumo masivo, anuncios publicitarios, caricaturas políticas, e inundan las ediciones de los diarios y revistas de mayor circulación: *La Nación*, *La Prensa*, *Caras y Caretas* y *P.B.T.*, donde publican sus dibujos y sátiras políticas Leonardo Zavattaro, Mono Taborada, Ramón Columba, Redondo, José María Cao, Manuel Mayol, Hermenegildo Sabat. Algunas de estas publicaciones alcanzan un alto índice de circulación en el interior del país. El número especial editado por *Caras y Caretas* para el Centenario de 1910 con 400 páginas con ilustraciones y caricaturas políticas diversas, alcanza una tirada de 201.150 ejemplares.

9. El radioteatro y el cine mudo también se ocuparon del folletín gauchesco, transponiendo a los nuevos soportes elementos de la novela de Gutiérrez y de las puestas circenses posteriores. En 1909, Mario Gallo filmó el primer *Juan Moreira* mudo, con Enrique Muiño en el papel de *Juan Moreira*. En 1924, Enrique Quierolo filmó una segunda versión muda, que se llamó *El último centauro* o *La epopeya del gaucho Juan Moreira*, con Carlos Perelli como protagonista. En 1928 el semanario *Caras y Caretas* publicó un número especial dedicado al cine mudo, donde se vinculaba a las representaciones de *Juan Moreira* en el circo criollo y el sainete con la figura del cowboy en el western mudo norteamericano: "Varios y bastante buenos son los actores que aspiran a representar sobre la pantalla, ese personaje llamado 'cow boy'..., y de hacerse los malos para terminar 'gauchamente' al fin de la película. Con objeto de avalorar ese trabajo, debe traerse a la memoria la actuación de los cómicos nacionales que en la escena hablada o silenciosa tratan de interpretar los caracteres gauchescos. Pocos son los que aciertan verdaderamente; casi todos merecerían salir disfrazados por carnaval de Moreiras internacionales, arrastrando el poncho y las enormes nazarenas.... Lo mismo sucede con los gauchos norteamericanos que el público admira en los films". Cfr. "Teatro del silencio: Buck Jones" en, *Caras y Caretas*. Edición especial de 1928.

10. Sobre la historia del circo criollo véase, Raúl Castagnino, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia 1757-1924*. Bs.As. Lajouane. 1953; Enrique García Velloso, "El circo" en, *Memorias de un hombre de teatro*. Bs.As. Kraft. 1942; José Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*. La Plata. 1930; Livio Ponce, *El circo criollo*. Bs.As. CEAL. 1972.

11. Había dos funciones diarias, una vespertina y otra nocturna. Durante 1909 se proyectan *Baile negro* en el cinematógrafo Parque Lezama, y en el Buckingham Palace *El martirio*

de Luis XVII, *El guante blanco*, *El asesinato del duque de Guisa*, *La Arlesiana*, *La Señal Reveladora*, *Le Main* que llegó a las casi 1.000 representaciones, *La vuelta de Ulises*, entre otras. Durante todos los días de la Semana Santa, *La Pasión* y *El beso de Judas* dirigidas por Henri Lavedan. Todas interpretadas por actores de la Comédie Française agrupados en la Film d' Art de Paris.

12. Los nombres de algunos de estos cines (Odeón, Apolo, Circo Biógrafo Keller, Buckingham Palace) recuerdan los escenarios del circo criollo. Otros invocan el progreso y la modernización, como el del Cine Cabo Fels que recordaba la proeza del soldado que había volado en aeroplano sobre el Río de la Plata.

13. Entre otras, *Imparcial Film*, *Cinema Chat*, *Hogar y cine*, *Argos Film*, *Los héroes del cine*, *Film Revista*, que informan sobre los avances del oficio y la vida de los actores extranjeros. En 1918 aparece *Imparcial Film*, que se anuncia como "revista cinematográfica social y artística" y que publica críticas, estrenos, reportajes a estrellas argentinas y primicias. Desde 1919 *Cinema Chat* publica argumentos, guiones y fotodramas. Las revistas y diarios de interés general, a excepción de *La Razón* y *Crítica*, dedican muy poco espacio a las críticas y comentarios de los actores argentinos. En 1926 Natalio Botana establece un convenio con el noticiero cinematográfico de Valle, por el que los cronistas de *Crítica* y los del *Film Revista Valle* comparten notas, informaciones, y hasta primicias.

14. El público popular prefiere los films que recrean y ponen en imágenes los viejos textos de la literatura del folletín europeo decimonónico: *Rocambole*, *Flor Callejera*, *La Doncella de Orléans*, *El famoso Detective Garbin*, *Un drama bajo la Corte de Luis XV*. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los folletines publicados en la prensa periódica y en las colecciones semanales de novelas por entregas alcanzan tiradas de hasta 200.000 ejemplares e inundan los puestos de venta en las estaciones de ferrocarril. *La novela semanal*, *La novela del día*, *La novela nacional*, *La novela de hoy*, *Caras y Caretas* publican novelitas cortas de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Manuel Gálvez, y otros autores que inician su carrera literaria. *Bambalinas* es de aparición semanal y publica novelitas cortas, sainetes y otras piezas del género chico, incluyendo fotos a toda página de los actores y directores más populares de la época. Algunos de los títulos publicados sugieren los temas del folletín europeo o describen el clima del barrio, el tango y el arrabal. Cfr. *La Nación*, julio a septiembre de 1927; *Bambalinas*. Bs.As. 1918 a 1922.

15. Entre 1907 y 1927, se filman *Gabino el*

mayoral, *El carretero*, *Abajo la carreta*, *Pericón nacional*, *Ensalada criolla*, todas de Eugenio Py y Enrique Glücksmann; *Juan Moreira* y *Tierra baja*, de Mario Gallo; *Mariano Moreno*, *Amalia*, y *Un romance argentino* de Enrique García Velloso; *Santos Vega* de Carlos de Paoli; y junto a Cominetti *El matrero* en la que una cabalgata de cincuenta paisanos era filmada desde un auto en marcha; *Bajo el sol de la pampa*, de Alberto Traversa; *El mentir de los demás* y *Mala yerba*, en las que se trata explícitamente la oposición entre ciudad y campo; *Martín Fierro* de Alfredo Quesada; *De nuestras pampas* de Julio Yrigoyen; *Tribus salvajes* de Emilio Peruzzi; *Allá en el sur*, *La jangada florida*, *Patagonia*, producidas por Federico Valle y dirigidas José Bustamante y Ballivián; *Los hijos de naidas* de Edmo Cominetti; *El remanso*, *Mi alazán tostao*, *El lobo de la ribera*, y *La quena de la muerte* de Nelo Cosimi. *Campo ajuera*, *De vuelta al pago*, *Rapsodia gaucha*, *La gaucha*, un poema de los campos, y *Perdón viejita*, todos de José Ferreyra, y que tratan temas rurales desde el punto de vista del folletín, e invocan explícitamente las bondades de la simpleza de la vida rural, pura e incontaminada, en contraposición a la ciudad, símbolo de corrupción y mala vida.

16. Cfr. Juan Bialek Masse, *Informe sobre el estado de la clase obrera*. Tomo I. Bs.As. Hyspamérica. 1985; Tulio Halperín Donghi, "Canción de otoño en primavera: Previsiones sobre la crisis de la agricultura cerealera argentina (1894-1930)" en, *Desarrollo Económico*, Vol. 24, N° 95. 1984. Algunas de estas utopías noveladas en, Roberto Campolieti, *La chacra argentina*. Bs.As. 1913; Godofredo Daireaux, *Las 100 hectáreas de Don Pedro Villegas. Bosquejo histórico-pastoril*. Bs.As. Ed. Agro. 1914.

17. Algunas de estas películas filman el conflicto rural desde un lugar crítico, como en el caso del cine de Mario Soffici, en *Kilómetro 111*, *Prisioneros de la tierra*, *Tres hombres del río*, *Viento norte*, *La cabalgata del circo*, *El camino de las llamas*, *Cita en la frontera*. Otras, las que privilegian la puesta en imágenes del culto nacional del coraje, cultivan la mítica del gaucho patriota y justiciero. Es el caso de algunos de los films de Lucas Demare como *Chingolo*, *La guerra gaucha*, *El cura gaucho*; de Alberto de Zavalía en *Malambo*; de Demare y Hugo Fregonese en *Pampa bárbara*; nuevamente de Demare en *Los isleros*, *Guacho* y *El último perro*; de Fregonese en *Pampa salvaje*; de Hugo Del Carril en *Surcos de sangre*, *Las aguas bajan turbias*, *Las tierras blancas*, y *Esta tierra es mía*.

18. Una historia social de la novela de folletín en Francia e Italia y el análisis comparado

con el caso brasileño en, Marlyse Meyer, *Folhetim. Uma história*. São Paulo. Companhia Das Letras. 1996. Sobre la novela de folletín en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, véase, Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*. Bs.As. Catálogos. Sobre las funciones de la novela popular, véase, Umberto Eco, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona. Lumen. 1995.

19. Se revisaron más de 800 resúmenes biográficos de actores, guionistas y directores, todos publicados en AA.VV., *El cine argentino 1933-1995*. CD ROM de la Fundación Cinemateca Argentina. Buenos Aires. 1996.

20. Efraín Bischoff, "Deuda sagrada, una película olvidada" en *Todo es historia*, N° 98, julio de 1975.

21. Véase, carta de María Padín a Eduardo Moles del 14 de junio de 1948; Paraná Sendros, "Un film pionero" en, *Lys*, N° 33, septiembre de 1995. Otros datos en, *La Nación*, 11 al 31 de agosto de 1915; *Caras y Caretas*, números 877 a 880, 7, 14, 21 y 31 de agosto de 1915.

22. Los directores parecen retomar los recursos utilizados por Griffith en *The Adventures of Dollie* de 1908, film en el que una banda de gitanos raptaba una niña que era salvada en el último minuto, o en *The Lonely Villa* de 1909, film en el que una madre y sus tres hijas eran atacadas por unos vagabundos armados y salvadas por el marido de la mujer después de una persecución en carreta que se define en el último minuto.

23. En un plano contraplano Juan y el Estanciero se reconocen y enfrentan mirando a la cámara. El recurso de la acción que pasa de plano a plano con un corte directo entre ambos, había sido inaugurado unos años antes por el británico James Williamson en la primera película de persecuciones, *Stop Thief!* de 1901 y *Fire!* de 1902, exhibidas en EE.UU. en 1903. La técnica del plano contraplano era muy reciente y se estaba generalizando en el western norteamericano en el mismo año en que *Nobleza gaucha* fue filmada, hecho que permite evaluar el nivel de los conocimientos técnicos de Martínez de la Perra y de Gunche, y su voluntad de innovación casi perfeccionista. El primer plano inserto utilizado como recurso narrativo que aumentaba el suspenso en las secuencias de persecuciones y rescates, había sido introducido por Griffith en *The Voice of the Violin* de 1909.

24. El *flashback* había sido introducido por David Griffith siete años atrás en *Hace muchos años* de 1908. En un *flashback*, el gaucho Juan recuerda el momento del flechazo amoroso, su visión de la debilidad de la criollita María mon-

tada en pelo y a punto de caer de un caballo desbocado.

25. Según narran los letreros: "Nuevo señor feudal hasta la justicia le obedece". "El orgullo es su autoridad y el rebenque su razón".

26. Por tratarse de un folletín criollista, el lenguaje de *Nobleza gaucha* es pasional, y a la vez, reticente y contenido. En el gesto final del gaucho que se saca el sombrero ante el patrón al que ha llevado a la muerte, reside tanto la nobleza gaucha de que habla el film, como también la oposición a la autoridad y la burla a la justicia oficial que fueron constantes del criollismo.

27. El melodrama habla de las duras condiciones de trabajo para la mujer de las primeras décadas del siglo XX, que vive sufriendamente en una pensión o un conventillo, y que empleada en tiendas o negocios elegantes (*Hasta después de muerta*, *La chica de la calle Florida*, *La vendedora de Harrod's*), trabajadora doméstica, obrera, lavandera, costurera (*La costurerita que dió aquel mal paso*, *La chica de la calle Florida*), marginal (*Organito de la tarde*, *La cieguita de la avenida Alvear*), o prostituta (*Melenita de oro*, *La maleva*, *Corazón de criolla*, *Perdón viejita*), se caracteriza por su bondad y, aunque da el mal paso, termina convirtiéndose en un ejemplo de moral y rectitud, a veces en el ejemplo de otra joven (*Perdón viejita*, *La chica de la calle Florida*). Desfalleciente, o desmayada, o casi a punto de morir, (*Hasta después de muerta*, *Organito de la tarde*, *Melenita de oro*), va a la cárcel (*Perdón viejita*, *Corazón de criolla*), o es cuidada por la dueña de la pensión (*Hasta después de muerta*), o por la suegra (*Perdón viejita*), o por una vecina o amiga (*La chica de la calle Florida*), siempre una mujer mayor con experiencia, y, en todos los casos, por los indignados amigos del seductor que la ha abandonado. En cuanto al galán, es de condición social superior a la de la heroína, casi nunca proviene del suburbio, y si es arrabalero, es rico con una fortuna mal habida. Luego de varios episodios de maldad y villanía, se demuestra siempre rico, noble y generoso, recupera el honor mancillado de la mujer y logra escapar de la pobreza.

28. En una oportunidad Ferreyra dijo de esta escena: "No puedo concebir un argumento sin localizarlo en las laderas de la ciudad". Cfr. "Hollywood en Buenos Aires", reportaje a Ferreyra en *El Hogar*, Buenos Aires, 1927. Una biografía de Ferreyra en, Jorge Miguel Couselo, *El Negro Ferreyra. Un cine por instinto*. Bs.As. Freeland. 1969.

29. Según José González Castillo, "los que van a la sección vermouth y primera de la noche, son obreros que vuelven del trabajo". Cfr.

González Castillo en *Anuario Teatral Argentino*. 1925. Cada semana, el *Semanario* de la C.G.T. publicaba en un recuadro: "Señor productor cinematográfico. Señor empresario de cine: El 90% de la clientela para la producción de películas está entre nuestros lectores. No olvide: Millones de obreros prefieren el cine como su espectáculo favorito. ¡Es una verdad irrefutable! APOYE ESTA PÁGINA. Defendiéndola, defiende sus propios intereses". Cfr. "C.G.T." *Semanario de la Confederación General del Trabajo*, 1938.

30. Algunos títulos son: *Cinegraph*, *La película*, *Cinema Chat*, *Imparcial Film*. Otras revistas que nacen dedicadas al mundo de la radio, también se ocupan de los nuevos estrenos cinematográficos y de la vida de los actores. *Antena* sale en 1931, *Sintonía* en 1933, y *Radiolandia* en 1935. Los semanarios, *Caras y Caretas*, *P.B.T.*, *El Hogar*, *Chabela*, dedican secciones de varias páginas a las críticas, anuncios y comentarios. Las ediciones del *Semanario de la C.G.T.* de 1938 incluyen una sección de crítica cinematográfica, en la que abundan las menciones, anuncios, fotos y reclames sobre las nuevas películas: *Los caranchos de la Florida*, *Kilómetro 111*, *La estancia del gaucho Cruz*, *Mandinga en la sierra*, *Plegaria gaucha*, *El matrero*, *Pampa y cielo*.

31. Por ejemplo, Pepito Petray, actor en *Juan sin Ropa* y en la *Nobleza gaucha* muda es el paisano pícaro en *El comisario de Tranco Largo* de 1942, y en *Joven, viuda y estanciera* de 1941. Domingo Sapelli es el criollo prototípico en, *Juan Moreira* de 1936, *Lo que le pasó a Reynoso* de 1937, *Juan Moreira* de 1948, *Pampa Bárbara*, *El último perro*.

32. Cfr. Christine Gledhill, "Historicising Melodrama" en, Gledhill (comp.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres. British Film Institute. 1987.

33. Esta figura es recurrente en el cine argentino. El bondadoso Ceferino, empleado de la estación de ferrocarril de *Kilómetro 111* de Mario Soffici, personificado por Pepe Arias, no podía cubrir la deuda derivada del fiado de los fletes de trigo a los chacareros, y era despedido por la empresa. El almacenero Jalifa (personificado por el cómico Alí Salem de Baraja), convertido en comisario de Tranco Largo también es honesto y bondadoso, fía indiscriminadamente aunque nunca se queda sin dinero, y denuncia las presiones de los gerentes del quebrachal.

34. Decreto 98.998/37. *Anales de Legislación Argentina*. Bs.As. Ed. La Ley. 1938.

35. Durante la década de 1930 el *western* es un negocio fructífero. En 1935 se duplica el

número del público espectador de *westerns* y para 1939 los grandes estudios de Hollywood invierten más de 15 millones de dólares en películas sobre *cow-boys* y epopeyas que cultivan el americanismo del *New Deal*.

36. El *western* de los años treinta sitúa sus escenarios en el período comprendido entre el final de la Guerra de Secesión en 1865 y el cierre de la frontera hasta 1890, intentando divulgar la ideología del populismo agrario, de importancia decisiva en la formación de la cultura americana y que renace en los años treinta frente a la crisis económica y social.

37. *The Plow That Broke the Plains* de 1936 y *The River* de 1937, ambos de Pare Lorentz, y *The Grapes of Wrath* de 1940 y *How Green Was My Valley*, de 1941, ambos de John Ford, habían documentado con realismo la crisis social y los problemas regionales, las formas de sociabilidad rural de los Estados Unidos de la época, la ocupación y recuperación de tierras para la agricultura, las formas del trabajo, las emigraciones y el desarraigo, la exclusión de lo tradicional en un mundo que se moderniza, incorporando protagonistas colectivos, grupos de personas o comunidades que comparten una visión de la vida o luchan de manera incorruptible por un propósito común.

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

39. En una entrevista que Soffici concedió a Osvaldo Soriano, dejó bien claro el lugar de importancia que atribuía al director como narrador, y en esto Soffici parece haber seguido la concepción de Renoir y del realismo poético francés: "Un director es un narrador implícito y, por lo tanto, interviene en la elaboración del libro. Si no, se convierte en un artesano. Yo cuento de una manera, y aunque recurra a la colaboración de otros, siempre será el relato de una persona". Soffici, cit.

por Osvaldo Soriano en, *La Opinión Cultural*, 21 de enero de 1973.

40. Enrique Muñio y Elías Alippi, que habían puesto en escena varios sainetes de Vacarezza con su Compañía Argentina de Teatros y Revistas; Angel Magaña, Rosita Contreras, Juan Bono, Mariano Seré, Ada Comaro, José Ruzzo, Francisco Amor. Debutaron Delia Garcés y Malisa Zini, reapareció Camila Quiroga en su primer película sonora, y Enrique Muñio recibió críticas elogiosas por su papel de Aniceto Reyes, el criollo que demuestra su hombría de bien pidiendo que se le permita morir en combate.

41. *Kilómetro 111* recuerda *A Corner in Wheat* de 1909, film el que Griffith muestra la siembra del trigo, los silos rebosantes, los financistas que discuten el precio de la harina, el aumento del pan, el saqueo de una panadería, la respuesta del acopiador a las súplicas del farmer arruinado

42. La revuelta estalla cuando es despedido el jefe de la estación que ha fiado a los chacareros el flete del trigo. Los chacareros apedrean furiosos la estación, rompen vidrios, el farol del andén, tiran objetos a las vías. La escena resultó demasiado fuerte para el gusto de algunos sectores que demostraron su irritación. Tal fue el caso de un semanario que denunció que se hubiera relegado a Juan Bono al papel secundario de chacarero revoltoso y afirmó que "el afán de hacer películas para la boletería induce a productores y directores a fotografiar exclusivamente a algunos fósiles del teatro... y a hacer bodrios en vez de hacer películas". Cfr. "Juan Bono, el recio actor de carácter, habla para la C.G.T.". Cfr. "C.G.T." *Semanario*, 3 de junio de 1938.

43. En base a: André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*. St-Amand. Flammarion. 1987; Rafael Filippelli, "Apuntes sobre el cine moderno, Antonioni y Godard" en, *Punto de vista* N° 43, agosto de 1992.

44. Sobre el tipo del inventor y del fabulador y el fantasear sobre la técnica en la literatura de Horacio Quiroga, véase, Beatriz Sarlo, "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" en, *La imaginación técnica...*, op. cit.

45. Cfr. *Sur*, septiembre de 1939.

Raphael Samuel

Traducción: Melina Piglia



Todavía puedo recordar la impresión que me causó ver mi primera fotografía del siglo XIX. O mejor, creo que puedo, pero dado que mi recuerdo involucra dos ocasiones bastante separadas y dos conjuntos diferentes de fotografías, mi memoria debe estar jugándome trucos. La primera ocasión (o quizás la segunda) fue en un seminario en el que, en 1965, un número de nosotros nos agrupamos en Oxford para agitar la bandera de la "historia alternativa". En una de nuestras sesiones alguien trajo algunas tomas fotográficas de convictos del siglo XIX¹ que Keith Thomas había encontrado por casualidad en la Oficina de Archivos del Condado de Bedfordshire. Los rostros que nos miraban resultaban sorprendentemente modernos, sólo los epígrafes –y el registro criminal– indicaban su pertenencia al siglo XIX antes que al nuestro. Los hombres estaban bien afeitados, sin patillas siquiera. Las mujeres (creo que había dos de ellas) no usaban sombreros. Los rostros eran desconcertantemente "humanos" –o para ponerlo en términos más precisos, vulnerables–. Resultaba difícil pensar en ellos portando cachiporras –el rol que Dickens les asignaríamos aún como "clases peligrosas", las expulsadas clases pobres o lumpenproletarias que tanto fascinaban a los historiadores sociales novatos de la década de 1960, y a los que Louis Chevalier nos enseñó a ver como una patología de las ciudades del siglo XIX. Yo no sabía en ese entonces que los comisionados de las prisiones habían estado fotografiando prisioneros sistemáticamente desde 1850, y que esas fotografías eran una práctica forense establecida. En lugar de eso, las fotos de Bedfordshire parecían ser sobrevivientes milagrosas, brindándonos una rara mirada sobre realidades que en el pasado estaban "escondidas para la historia".

Mi segunda fotografía victoriana –o, según recuerdo

* Extraído de Raphael Samuel, *Theatres of memory*, London-New York, 1994.

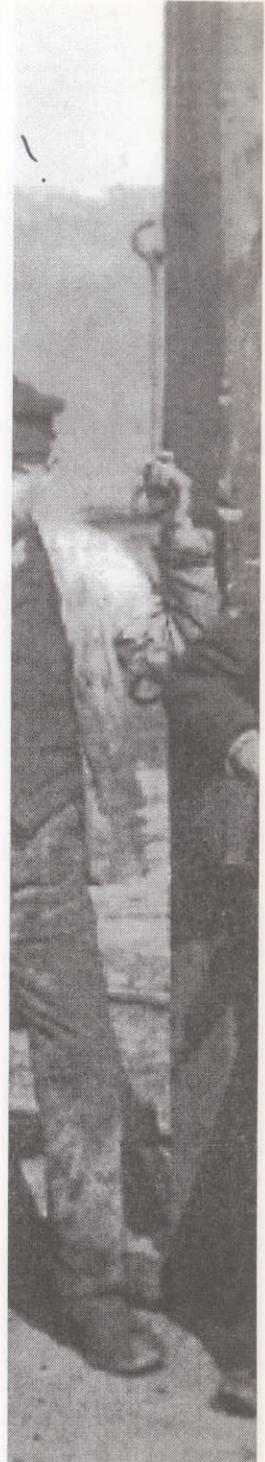


ahora, la primera- fue en el verano de 1965. Yo había estado recorriendo los archivos y presbiterios del norte de Inglaterra en busca de los irlandeses católicos pobres, y sumergiéndome por días en declaraciones de motines, informes de visitas y libros de sacerdotes. En la biblioteca Harris, en Preston, donde pasaba las tardes después del cierre del archivo, me crucé con unas reproducciones del *Street life in London* (1877)² de Thomson y Smith, y esto me condujo a su fuente: un libro posteriormente ignorado, pero subsecuentemente reimpresso, y que constituye hoy en día una de las fuentes de esas fotografías ambientales que pueden encontrarse en las paredes de los pubs "del período". Los rostros eran, si se puede, aún más humanos que aquellos de las fotografías de Bedfordshire, y eran tan diferentes como es posible imaginar de las figuras espectrales de *London: A Pilgrimage* (1872) de Gustave Doré y Blanchard Jerrold -un libro que se puso de moda entre algunos historiadores del siglo XIX³. Las figuras no se ocultaban en las sombras, sino que se destacaban en primer plano. En lugar de los resplandecientes palacios del claroscuro de Doré había dos llamativas imágenes de "gente común" en un pub de Whitechapel -un grupo heterogéneo de hombres, mujeres y niños conversando amigablemente entre ellos bajo el sol, sentados en un banco. Las fotografías fueron impresas en un suave foco sepia, o lo que ahora conozco como Woodburytype; mientras que los fantasmagóricos grabados de Doré fueron ejecutados en blanco y negro. Las figuras de Thompson estaban altamente individualizadas, con frecuencia no había más de dos o tres por fotografía. Sus comediantes callejeros con sombreros de bombín tenían instrumentos musicales reales -un violín, un arpa, un chelo, un trombón-; su "hockey-pockey" o vendedor de helados, parecía un pariente cercano de los vendedores de helados de mi temprana infancia, con sus triciclos con el cartel "Deténgame y cómpreme uno". El hombre apuntando el vano de una puerta, de una de las imágenes de Seven Dials, de Thompson, fotografiado luciendo lo que parecía ser un sombrero de paño, podría haber salido de una película de George Raft. No menos desconcertante resulta la visión que Thompson tiene de Londres. Los vendedores callejeros, lejos de gesticular ampulosamente frente a las masas, como lo hacían en las descripciones decimonónicas de los mercados del sábado por la noche, atendían con calma a clientes individuales, de modo bastante semejante al de los más contemporáneos vendedores ambulantes del West End; el vendedor de muebles de segunda mano fotografiado en Monmouth Street -el último emporio de raída

nobleza inmortalizado en las páginas de *Boz*- estaba vendiendo algunos sólidos bastones que no hubieran parecido fuera de lugar en uno de los nuevos negocios de venta de artículos de madera. Las figuras de Thompson lucían solemnes, incluso melancólicas, pero no había nada amenazante en ellas, ninguna abyecta pobreza, con la excepción de "The Crawler". Era difícil imaginar que pertenecían al mismo universo de *The Wilds of London* (las melodramáticas exploraciones de las profundidades de los "bajos fondos" que tanto fascinaban en los 1870s a los lectores de *The Daily Telegraph*); *Darkest England* del General Booth (que mostraba a los pobres de Londres viviendo por debajo del nivel de vida) o *People of the Abyss* de Jack London.

Mi excitación frente al nuevo descubrimiento estuvo cruzado por culpa y vergüenza. Allí estaba yo, alguien que supuestamente debería saber algo acerca del siglo XIX, que lo había estudiado en la Universidad durante tres años y que incluso había comenzado a enseñarlo. A pesar de esto, yo no había oído demasiado acerca de Fox Talbot, y pensaba en la fotografía, si es que pensaba en ella, únicamente como en un fenómeno decimonónico. Peor aún (recuerdo haber reflexionado culpablemente) ni siquiera se me había ocurrido preguntarme como se veía la gente del siglo XIX. Nada me había preparado para cualquier parecido con nosotros.

Retrospectivamente puedo ver que tanto mi excitación como mi confusión eran predecibles. Como otros historiadores sociales de mi generación yo era completamente pre-televisivo, y de hecho permanecí de ese modo hasta que me casé con alguien moderno. Fui criado en una familia lectora y religiosamente comunista; una familia en la que, aunque mi madre era música (en su tiempo libre), no había espacio para el placer visual. Nuestra casa era un reflejo de esto, y para los estándares actuales era increíblemente monótona. Estaban los Van Goghs y los Renoirs que le compré a mi madre para Navidad o como regalo de cumpleaños. Estaba el busto de J. V. Stalin sobre la repisa de la chimenea de la cocina, y uno de Beethoven en la habitación de mi madre. Más allá de eso, nada: ni un solo adorno. Yo reverenciaba las bibliotecas -en los hogares comunistas de mi infancia "la biblioteca" (incluso si no consistía más que en un par de estantes en la única habitación de la vivienda) era un objeto sagrado- pero sospecho que, como ateo comprometido, hubiera considerado cualquier indulgencia respecto de lo imaginario como un retroceso hacia la magia y la superstición. (Mis mentores históricos parecían haberse formado en una escuela similar, y en sus libros





hallé una singular ausencia de referencias a lo visual, aún cuando impresos y dibujos podrían haber sido la más vívida ilustración de lo que ellos tenían para decir). En la universidad, los documentos que estudié para mis exámenes eran de tipo legal y constitucional, mientras que mi materia especial –Inglaterra en la década de 1840– discurría fuertemente en torno a los debates de las Leyes de Granos y los escritos de economistas políticos. Intelectualmente, el vademecum de mis estudiantes de grado era *Portrait of an Age*, de G. M. Young, un libro que nos cautivó al pedirnos que escucháramos a los victorianos (se refería a sus escritos) hasta que pudiéramos oírlos hablar⁴ (la idea de la palabra hablada real –historia oral– no estaba aún en el horizonte, aunque cuando llegó, en 1968-9, algunos de nosotros nos prendimos de ella con la misma avidez con que lo hicimos con la fotografía, y en buena parte por la misma razón, la creencia de que sin ella la historia estaba muerta). |

Mis nociones de los victorianos eran completamente literarias. Le debían mucho a mis lecturas infantiles de *Oliver Twist*, *David Copperfield*, y *Great Expectations*, y eso estaba siendo reforzado, en 1965, por un primer encuentro con el Dickens "oscuro" de *Our Mutual Friend* y de *Dombey and Son*. Yo ignoraba por completo la pintura victoriana, algo que en nuestro grupo de autoayuda de jóvenes historiadores en Oxford intentábamos remediar vinculándonos con los pre-rafaelianos. Pero esta ruptura con las limitaciones de la literatura no se extendió al arte popular (No creo haber escuchado nunca acerca de Cruikshank, a pesar de que debo haber visto sus ilustraciones en *Boz*).

Yo no estaba, por lo tanto, preparado para una historia que involucraba "modos de ver", y que tomaba a las apariencias del mundo como punto de partida. Existía además la dificultad de reconciliar la cámara cándida y los íntimos retratos que estaba comenzando a ver, tanto con nociones melodramáticas de las "clases peligrosas" como con nociones marxistas sobre las "masas". Otras fotografías que vi en ese tiempo aumentaron mi confusión –una imagen de los *fusillés* de la Comuna de París, las caras hacia arriba, los ojos abiertos, en sus ataúdes⁵; una alarmante pieza de arte evangélico garabateado en letras llenas y negras sobre la puerta de una granja (una fotografía en *Hardy's Wessex*⁶); los gitanos acampando en los pantanos de Hackney en *Living London* de G.R. Sims. Cada una a su modo era un vívido recordatorio de la historia, que yo de alguna manera me había perdido, y que no era fácil de asimilar a la historia con "H" mayúscula.

Por otro lado no puedo haber sido tan analfabeto visualmente como ahora pienso que fui. Cuando era niño, desde los diez años, me volví un fanático espectador de cine (no se me ocurre por qué), yendo al Everyman, en Hampstead en busca del "realismo poético" de Jacques Prévert, Marcel Carné y Marcel Pagnol; al Academia, en Oxford Street a ver a los neorrealistas italianos (me causaron una impresión tan profunda que aún me resulta difícil no pensar en ellos; mientras que uno visita al país como a un gigantesco set de filmación); y viendo películas de Hollywood en el Odeon, en Swiss Cottage y en el Gaumont, en Camden Town. Mis lecturas de infancia de *Picture Post* (teníamos una gran fuente de él en el sótano) sin duda me preparaba inconscientemente para asociar a la fotografía con el realismo social y a esperar imágenes "positivas" de él; mientras que una visita a la exhibición de *Family of Man* en 1956⁷ (todavía tengo el catálogo) debe haber preparado de manera subliminal el camino para una más amplia asociación de la fotografía con nociones de lo "humano". Fue en ese espíritu que cuando comenzamos *Universities and Left Review* en 1957, uno de nuestros artículos estrella, escrito por Lindsay Anderson, fue una defensa de la exhibición en contra de sus detractores⁸. Nosotros mismos, en su tiempo, éramos acérrimos defensores del "Cine Libre" –el revival del documental británico de Lindsay Anderson y Karel Reisz–, y también se apoyó fuertemente en la serie de fotografías de la calle Notting Hill de Roger Mayne⁹.

En mis estudios históricos debo haberme topado con fotografías victorianas. Ciertamente el rostro de Gladstone me era familiar, y también conocía el hábito de los mineros de Northumbria de poner postales suyas sobre la repisa de la chimenea. Más recientemente, inmerso en *London Labour and the London Poor* (1851) de Mayhew había visto numerosos daguerrotipos (pensé en ellos como en grabados decimonónicos con un nombre gracioso). Finalmente debería mencionar que, quizás como resultado de la propaganda, tenía desde mi temprana infancia una mórbida fascinación con la idea de las viviendas miserables, así que cualquier cosa que, voyeurísticamente, prometía una mirada sobre los bajos fondos, me resultaba inmediatamente seductora. Las pinturas sombrías de Thompson y de Smith, aunque desconcertantes, eran entonces, también, muy *à propos*.

La ignorancia no me impidió responder con entusiasmo a la nueva fuente, y comprar cualquier cosa sobre la que pudiera poner mis manos. Como otros, me sentía particularmente entusiasmado frente a *Country Camera* de Gordon Winter (1966), quizás el primer libro que atrapó





la imaginación del público en materia de fotografía victoriana, y sospecho que afectó por completo la dirección en la que se desarrollaron los trabajos en el temprano Taller de Historia. Nuestro primer seminario informal, en 1966, se llamó "El campo inglés en el siglo XIX"; nuestro tercer taller nacional en 1968, se realizó bajo el mismo título; y el primer libro que publicamos fue *Village Life and Labour*, en 1975. A partir de nuestro descubrimiento de Henry Taunt¹⁰, el fotógrafo de Oxford cuyo trabajo utilizamos en el panfleto del Taller de Historia en 1972, *The Industrial Revolution and St Giles's Fair* de Sally Alexander, supimos lo que la fotografía podía hacer por la publicación popular, y en las series de libros del Taller de Historia dedicamos mucho tiempo y energía a las placas. ✕

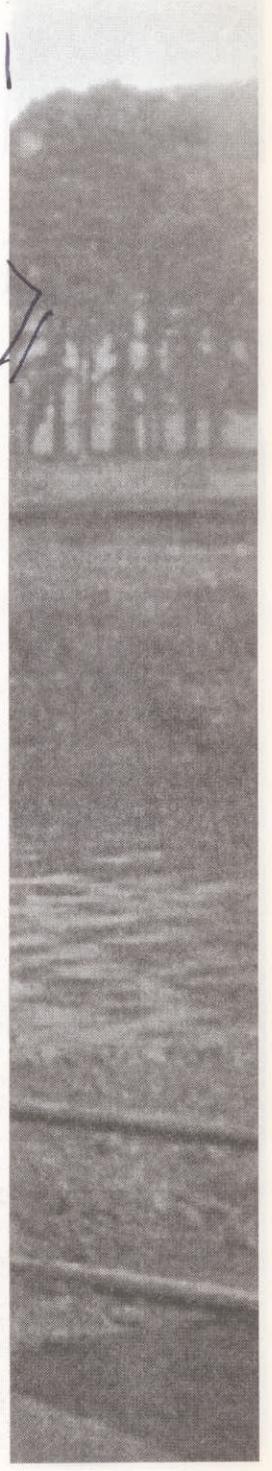
Una de las cosas desconcertantes que me llevaron a trabajar en el presente ensayo, fue el velado descubrimiento de que, en nuestra ignorancia de los artificios de la fotografía victoriana, mucho de lo que reproducimos amorosamente y anotamos tan meticulosamente (eso creíamos), era falso -artístico en origen e intención, incluso tenía forma documental. Así (como ahora lo veo) el grupo de los cosechadores, reproducidos (en sepia) en la cubierta de *Village Life and Labour*, pintorescamente agrupados alrededor de las guadañas, había sido cuidadosamente arreglado para asemejarse a una escena del género; mientras que la fotografía del segador de Northumbria es claramente un ejercicio en las poéticas del trabajo. Mi amigo Gareth Stedman Jones (o sus editores de imágenes) parecen haber sido susceptibles al mismo engaño. La edición de tapa dura de su *Outcast London* tiene uno de los grabados de Doré en la cubierta; la edición de Penguin, de 1978, tenía al enormemente popular "pobre Jo" de Rejlander, una supuesta fotografía de un tembloroso niño de la calle, en el que cada mínimo detalle era falso (Rejlander le pagó a un niño de Wolverhampton cinco chelines por posar para él, lo vistió con harapos y le ensució apropiadamente el rostro)¹¹.

Para la renovada historia social, el descubrimiento de la fotografía estaba sobredeterminado y no es sorprendente que haya sido tan amplia e inmediatamente tomado. Correspondía a la búsqueda de documentos "humanos" (una de las palabras clave de la "historia viva", entonces y ahora. También parecía responder a nuestro insaciable apetito por la "inmediatez", permitiéndonos transformarnos literal y metafóricamente en testigos oculares de los eventos históricos. Asimismo, nos prometía una nueva intimidad entre los historiadores y su materia de estudio, posibilitándonos sino escuchar el pasado (un rol que pronto sería asignado a los testimonios

orales) al menos a verlo, en términos cotidianos, "como era". Otro de las metas que parecía poner a nuestro alcance era la de ponerle nombres y rostros a la anónima muchedumbre -las "masas", que la renovada historia social pretendía rescatar de la "enorme condescendencia" de la posteridad. Con su heterogénea variedad de escenarios, y su preferencia por la esfera privada sobre la pública, la fotografía resultaba particularmente atractiva para aquellos de nosotros que deseábamos escapar del mundo de revueltas y conflictos -el gran terreno de *The Making of the English Working Class* de E. P. Thompson- y darle mayor relevancia a la llamada (no sin un rastro de condescendencia) gente "común" y a la vida "cotidiana".

El *annus mirabilis* de revival fotográfico, que, tanto institucional como estéticamente fue visto como el comienzo de una era, es 1972, el año en el que el Consejo de las Artes eligió a su primer oficial de fotografía, y la Galería Nacional de Retratos su primer curador en fotografía del país. Pero parece que había un mercado en crecimiento para postales históricas y *cartes de visite* desde comienzos de los años 60', e incluso antes para la fotografía de "interés ferrocarrilero". Entre los historiadores profesionales, el descubrimiento de las viejas fotografías fue prefigurado en series de pequeños movimientos que trajeron a escena la idea de lo visual. En Leicester, la única universidad que abrió sus puertas a la historia local inglesa, el Profesor Hoskins había estado argumentando vigorosamente a favor de la "historia visual", aunque se refería sobre todo a la cultura material y el paisaje, antes que sus representaciones; uno de sus colegas, el Profesor Jack Simmons lanzó una obra en varios volúmenes, *Visual History of England*, de los que aparecieron ocho títulos, de diversos autores, entre 1963 y 1968¹². En una esfera diferente, The British Printing Corporation, alentada por A. J. P. Taylor, el primer historiador de la vieja generación en argumentar a favor de la causa de la fotografía, estaba reuniendo un vasto conjunto de imágenes para su *History of the Twentieth Century* una publicación en fascículos.

El primer libro en el que se usaron fotografías no como ilustraciones o como una excusa para comentarios del autor, sino como textos sustanciales por derecho propio, con el poder de crear su propia narrativa, fue en *Country Camera* de Gordon Winter, publicado por *Country Life* en 1966 y posteriormente reimpresso, primero por David & Charles y luego por Penguin. Le debía algo a las románticas circunstancias en las que tuvieron lugar los descubrimientos del autor -como nos cuenta el prefacio, Winter había rescatado algunas de sus placas





de vidrio de una huerto de lechuga, en el que un jardinero las estaba utilizando como pequeños cercos¹³ –y mucho más a un nuevo apetito por lo visual que para mediados de los 60' se estaba manifestando en cada esfera de la vida nacional–. El libro de Winter fue publicado en un momento peculiarmente oportuno. Coincidió con el nacimiento (o con el renacer) de lo que Roman Blythe (que personalmente no contribuiría significativamente con ello) describió como "el culto a la aldea nacional"¹⁴; la cristalización de una nueva pastoral, en relación con el medio ambiente (lo que más tarde se llamaría ecología); y la emergencia de una nueva rusticidad en el mercadeo y diseño de bienes. La contra cultura, aunque en una de sus plataformas promovía la idea de una ciudad que funcionara las 24 horas del día, estaba, en otra, tornándose ecológica y abriendo la puerta a la emergencia de la agricultura "orgánica" y de los fanáticos de los alimentos integrales. Laura Ashley, que abrió su primera boutique en 1968, proyectó transformar el estilo de las antiguas lecheras en algo así como una vestimenta nacional alternativa; mientras la deliciosa actuación de Julie Christie como Bathsheva en la versión fílmica de *Far from the Madding Crowd* (1967), puso de última moda el broderie anglaise. Fue por eso que el libro de Winter tuvo numerosos epígonos (entre ellos dos álbumes posteriores del propio autor) mientras que sus dos antecesores (o primos mayores), *Victorian Panorama* de Peter Quennell (1937)¹⁵ y *Grandfather's London* de O.J. Morris (1956)¹⁶, desaparecieron de la vista pública.

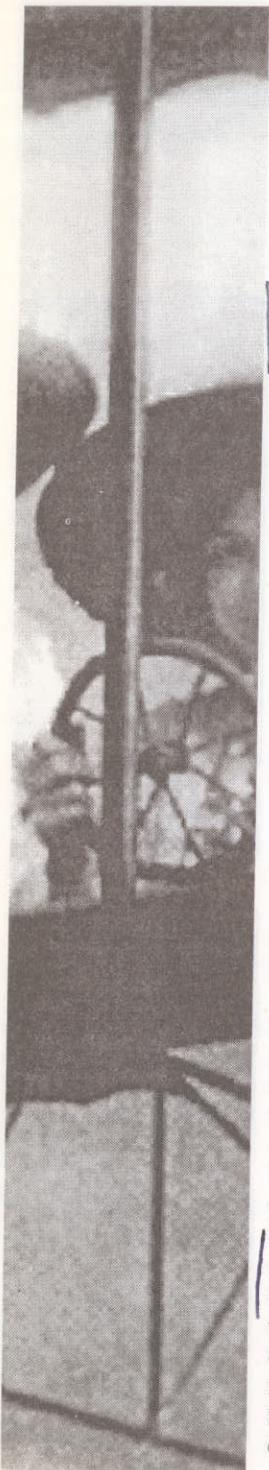
Las escuelas¹⁷, bajo la influencia de pedagogías que exaltaban la "representación iconográfica", resultaban mucho más hospitalarias para la fotografía –y mucho más críticas y alertas en su uso– que los historiadores universitarios, que prestaban su dignidad y autoridad a libros ilustrados de divulgación y artículos de suplementos dominicales a colores, pero no mostraban signos de incorporar las viejas fotografías a sus materiales de enseñanza o a sus fuentes primarias.

Empero, fue sobre todo en las localidades en las que, en la década de 1970, el gusto por las fotografías históricas echó raíces, guiando tanto al descubrimiento de los trabajos de olvidados fotógrafos locales, como a la animación de los sótanos en las bibliotecas públicas, meticulosamente preservados, pero todavía no utilizados. Correspondió a un giro en los intereses de las investigaciones, desde la temprana modernidad –originalmente el corazón del renacimiento de la historia local inglesa en la posguerra– hacia los siglos XIX y XX, y de las fuentes manuscritas a las orales. El aluvión de libros de "Nosotros recordamos"

que se derramó desde la prensa local y comunitaria, o algunas veces de las bibliotecas públicas, expuso a la vista pública los contenidos de álbumes familiares, como los publicados por Manchester Studies¹⁸, Centerprise en Hackney y Queenspark en Brighton. La serie de Batsford sobre victorianos y eduardianos es bien conocida, pero resulta en muchas formas más interesante el proyecto de la Compañía de Publicaciones Hendon, el negocio de un solo hombre que funcionaba en un molino familiar en desuso, que prefiguró el emprendimiento masivo, ciudad por ciudad, llevado adelante actualmente por la compañía de Alan Sutton de Gloucestershire. Comenzando en los altos Peninos con un álbum sobre Colne, el pueblo natal del propietario, se generalizó al resto del país, aunque principalmente al norte del Támesis. La serie, impresa en demi-octavo, dependía casi por completo de ventas locales; se apoyaba fuertemente sobre fuentes locales, y reclutó tanto a historiadores locales, como a bibliotecarios de la ciudad y del condado. Las publicaciones comenzaron en 1971 con un solo título. Durante el siguiente año se publicaron 13 nuevos títulos, y las ventas se elevaron rápidamente en 1976 cuando se publicaron 24 nuevos títulos y se reimprimieron 13; para 1981 las reimpressiones llegaban a 37 por año; empero, en ese año, con una lista de 147 publicaciones todavía en impresión, los nuevos títulos estaban extinguiéndose¹⁹.

Cuando los historiadores se volvieron por primera vez hacia las fotografías antiguas, lo hicieron como una forma de modernizar la disciplina, de traer adentro el afuera y de tender un puente entre el pasado y el presente. La fotografía prometía transformar a nuestros sujetos, metafóricamente hablando, en contemporáneos, fisonómicamente reconocibles como semejantes a nosotros, cualquiera fuera el contraste en comportamiento y vestimenta. Era una forma de ver al siglo XIX con los ojos del siglo XX, o, en los términos de un historiador de la fotografía, ver que "entonces podría ser ahora". Las problemáticas variaron con el giro historicista en la cultura británica y con el creciente desencanto frente a las promesas del modernismo, una situación que puede retrospectivamente datarse desde finales de los años 60'. Las imágenes comenzaron a ser elegidas–no sólo por los propios historiadores– ya no por su prefiguración de las cosas por venir, o como una ejemplificación de esas grandes unidades que trascienden las meras divisiones temporarias, sino por su aura de "pasado". La historia que acompañó esto, como apareció en los proyectos académicos, muestras y exhibiciones en museos, suplementos dominicales y libros de divulgación, encendió una dia-





léctica del "ahora" y el "entonces" antes que –como en la más tradicional narrativa histórica, con su secuencia de eventos o de leyes de desarrollo y cambio– del "antes" y el "después". En lugar de que el pasado fuera un prelude del presente, era una alternativa a él, la contracara del modo en que vivimos hoy, y las fotografías "del período" se escogían en consecuencia.

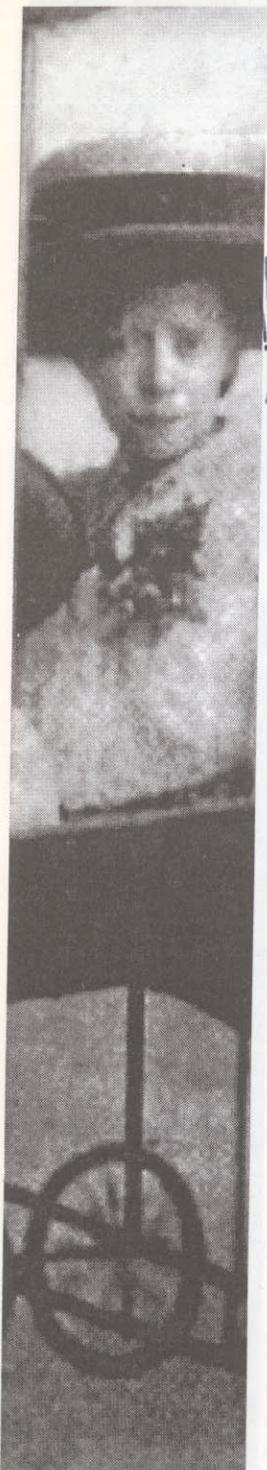
Una razón por la que el trabajo con viejas fotografías fue adoptado con tanto entusiasmo en las escuelas primarias, como un modo de iniciar a los niños pequeños en el pensamiento histórico, fue por su capacidad de presentar gráficamente la "otredad"²⁰. Similar inspiración parece haber animado a los compiladores de los álbumes y revistas ilustradas de las historias locales. Algunas veces esto fue explicitado –del mismo modo cuando se publicaban viejas fotografías en los periódicos locales con dos imágenes contrastantes tituladas "ahora" y "entonces", ejemplificando la oposición entre pasado y presente. Incluso sin esto, los autores de los epígrafes no parecen haberse podido resistir a resaltar este contraste, a veces con el objeto de confeccionar listas de bajas (como en *Victorian and Edwardian London* de John Betjeman²¹), a veces para sorprender al lector, al ilustrar la magnitud del cambio reciente. "Liskeard Cornwall, 1914", dice uno, acompañando la escritura de la historia de una familia, "Una fotografía muy evocativa del período. Nótese la sombrería y la ausencia de tráfico"²². "La era pre-bikini", dice otro, como epígrafe de una de las candidas fotografías de parejas de remeros en las arenas de Yarmouth, de Paul Martin²³. El epígrafe de una imagen de los años '30, de un estadio de boxeo, pone en juego otra serie de dualidades que, parecen deberle tanto a los temores contemporáneos sobre la ley y el orden, como a un esfuerzo por reconstruir el pasado. "Uno de los más notables contrastes con nuestro tiempo", dice el epígrafe, "es la comparativa formalidad de los espectadores del combate de lucha, así como la organización de los niños formando un ordenado ringside de jóvenes (y enguantados) boxeadores, algo que es improbable ver hoy en día"²⁴.

Si esas fotografías se centran, como frecuentemente sucede, en lo "común" y en lo "cotidiano, es porque las subsecuentes metamorfosis sufridas a través del tiempo, las han transformado, retrospectivamente, en curiosidades. La calle en la que no puede verse ningún automóvil, sino solo ocasionales ciclistas o niños rodando aros, es un terreno para la aventura y el juego, un paseo, o sino es el distorsionado original de lo que es hoy una vía rápida de seis carriles. El negocio con el tosco anuncio en la vidriera y el propietario en el umbral, se transfor-

ma en un emblema del individualismo, la marca comercial esmaltada del Té Mazawette es un recordatorio de perdidas comodidades. Las vistas costeras recuerdan los tiempos en los que la playa de Brighton se encontraba repleta de gente, tanto que prácticamente no podía verse ni una piedra; cuando Torquay ("la Nápoles inglesa") era la reina de las villas turísticas; cuando no se conocían los paquetes vacacionales y cuando en lugar de walkmans de Sony había pierrots en las playas. Para los niños de hoy en día, acostumbrados desde su más tierna edad a la televisión –y al technicolor– las fotografías antiguas, incluso si se les presentan en nombre de la "historia viva", deben parecer con frecuencia inconcebiblemente remotas. Su propia ausencia de movimiento las señala como a criaturas de otra era, mientras que sus colores, ya sea en blanco y negro o en sepia, las marca indeleblemente como "de época". Los rostros en las fotografías de estudio –distantes, reticentes y conteniendo sus emociones, rostros de personas no habituadas al ojo de la cámara– pueden parecer de otra raza. La fiesta, con apretadas filas de excursionistas reunidos para la fotografía grupal, no podrían ser más anacrónicos en un tiempo en el que el feriado bancario de agosto está volviéndose poco más que un souvenir histórico.

El efecto acumulativo de estos descubrimientos, por lo menos en la imaginación popular y, aunque de manera subliminal, en la de los historiadores, fue la de crear una iconografía del pasado nacional (al menos del pasado reciente) en la que el estilo de vida, antes que la política o la economía se vuelven la materia de las grandes narrativas de la historia. Las fotografías antiguas también ofrecían una completa galería de nuevos personajes nacionales, personificando diversas fortunas familiares y tipos ocupacionales. Pescadores que, a causa de las peculiaridades de su industria y de su modo de vida habían permanecido fuera de la vía principal de la historia económica y social, son revalorizados con sus sombreros impermeables, sus botas para el mar y sus gruesos suéters; son la más fotografiada (y la más pintada) clase de trabajadores de la Gran Bretaña decimonónica, y el objeto de uno de los libros fundantes de fotografía, el Hill/Adamson *Newhaven* de 1943. Se da más espacio a los trabajadores de las fábricas de municiones de la Primera Guerra Mundial, que a las menos exóticas mecanógrafas. De un lado, estas fotografías otorgan mayor visibilidad al mundo del rango y la moda, de aquellos a los que los victorianos llamaban los "diez mil de arriba" (dada la fidelidad con la que los álbumes de reimpresiones siguen las convenciones y la coreografía del retrato social, uno





podría imaginar que los ricos pasaban todo su tiempo jugando al croquet). Del otro lado, se podría decir que emanciparon a los pobres, al otorgar el debido espacio a los sirvientes domésticos –la mayor de las categorías ocupacionales a mediados de la era victoriana– y al buscar lo anticuado y lo pintoresco, volviendo a la figura del vendedor callejero casi obsesivamente, como lo hizo Henry Mayhew.

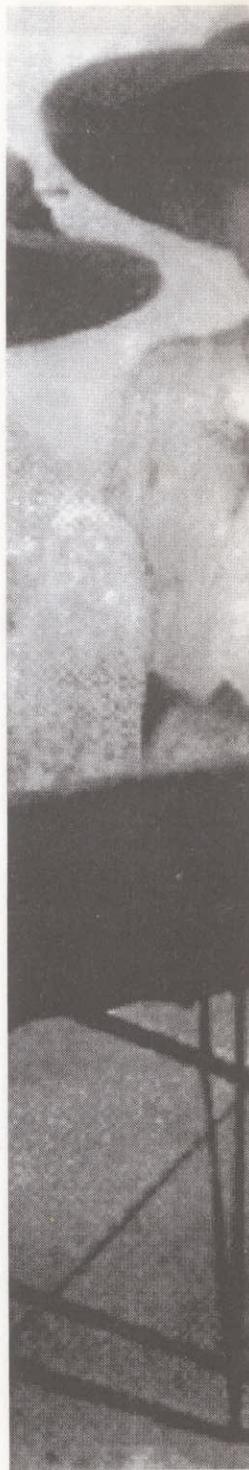
El efecto de estas imágenes, en lo relativo a la Inglaterra victoriana, ha sido un profundo revisionismo, desafiando a la historia y a la literatura en sus refugios, destimando los estereotipos existentes y proponiendo nuevos en su lugar. El comercialismo del siglo XIX, denunciado por altos políticos tories y socialistas a la vez, por sus sordideces y falsedades, resulta más llamativo cuando lo vemos con traje de época (incluso los "resoplidos" de millonarios de la industria farmacéutica, amasando sus fortunas sobre la base de basura y comerciando con los temores frente a la enfermedad, puede lucir momentáneamente benevolente cuando vemos sus publicidades decorando un vehículo de pasajeros tirado por caballos). El tendero, es también, retrospectivamente, o al menos pictóricamente, rehabilitado. En la persona del carnicero de calle arriba –una de las ilustraciones favoritas de los libros de vistas locales –él es un Napoleón del comercio, flanqueado por un pequeño ejército de asistentes, y respaldado por montañas de producto, con el local abarrotado de pavos navideños.

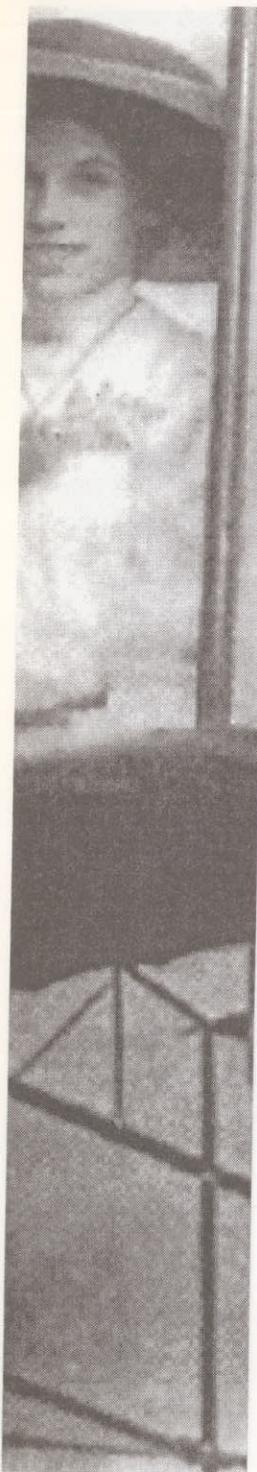
Del mismo modo que en la fotografía industrial, un género entusiásticamente transitado por los empleados victorianos y que respondía perfectamente al evangelio del trabajo, tareas extenuantes aparecen como un trabajo agotador y honesto. Fotografiado al aire libre, aunque fuera por las dificultades de la iluminación, el trabajo victoriano parece, bajo el ojo de la cámara retrospectivamente heroico, y sus protagonistas, al menos por la posición de la cámara (los fotógrafos se agachaban para realizar su trabajo) resultan indomables. En lugar del sastre de piernas combas sentado frente a su mesa de trabajo; el tuberculoso molinero de Sheffield tosiendo hasta sus pulmones; o la costurera, trabajando duramente para costear su vida en el ático; tenemos al herrero fortachón, un Vulcano en la forja; los mineros del carbón reunidos para una fotografía, demostrando su determinación frente al trabajo; los trabajadores de la construcción, de hombros anchos realizando –o descansando de– milagrosas y hercúleas tareas. En lugar de barcos como ataúdes tenemos un bosque de mástiles y grúas, y bahías de carga; viejos y enjutos lobos de mar sentados sobre el

paredón del puerto; timoneles mirando con sabiduría el mar. Las mujeres trabajadoras, como las retrataron los fotógrafos victorianos, son inclusive más robustas –los brazos en jarra, fotografiadas en la dignidad de los estudios Wigan²⁶; muchachas escocesas, vendedoras de arenque, paradas orgullosamente junto a sus canastas.

La fotografía le da un rostro humano al período victoriano, y es posible que al hacerlo, ayude a rehabilitar los "valores victorianos", en el gusto de la gente si no en sus mentes, al asociarlos con fiestas y picnics antes que con las casas de trabajo y las leyes de pobres. "Valores victorianos", un término cargado de oprobio desde la década de 1890 en adelante, y en el discurso del progresismo de Bloomsbury una forma de referirse a lo claustrofóbico y lo reprimido, aparece bajo una luz más benevolente cuando se lo ve a través del ojo de la cámara. Eminentes victorianos ya no lucen ridículos cuando se los ve fotografiados en la quieta dignidad de un retrato de estudio, menos aún cuando este ha sido ejecutado al mejor estilo de un retrato romántico, como en el ahora muy conocido trabajo de Julia Margaret Cameron²⁷. Los patriarcas victorianos ya no causan terror cuando los vemos retratados presidiendo un pic-nic familiar –uno de los escenarios favoritos para la fotografía a *plen air*– o con la vista perdida en el parque. En lugar de las pequeñas remendonas jadeando sobre sus máquinas de hilar, las tan reproducidas litografías que ilustran las investigaciones en las fábricas en los años de 1840, o las patéticas pinturas de niños trabajando en el interior de las minas, nos enfrentamos con filas y filas de artesanos con sus delantales, mirándonos fijamente, en helada dignidad, desde las fotografías de oficios; trabajadores de la construcción parados relajadamente, en medio de la construcción del Palacio de Cristal; costureras inclinadas sobre sus máquinas de coser, pacientes como Griselda. Incluso los pequeños niños de las fábricas son transformados. En un libro de reproducciones, una niña obrera es fotografiada junto a su familia, en un retrato de 1861: "A pesar de la pobreza de sus ropas", nos cuenta el epígrafe, "todo revela una respetabilidad virtuosa y trabajosamente ganada"²⁸.

Para el caso de los años de la Depresión, los años '30, otro *locus classicus* en el actual reciclaje y redescubrimiento, hasta cierto punto las posibilidades se revierten. Aquí la historia es revisionista y la fotografía hegemónica. La primera grafica el progreso de la modernización, el surgimiento de nuevas industrias, los avances en la salud pública, la extensión de la idea de bienestar, la convergencia de la "opinión media", la nueva fe en el planeamiento





Las Fotografías souvenir de las vacaciones parecen haber gravitado inicialmente hacia el cómic, lo sentimental y lo grotesco. Los glamorosos escenarios de utilería invitan a realizar análisis semióticos (o psicoanalíticos) en términos de fantasía y exceso: podrían además ser utilizados como un índice de las sensaciones visuales de la época. El ejemplo de arriba fue tomado de una vasta colección de álbumes familiares realizada por Audrey Linkman y disponible en la Oficina de Archivos de la ciudad de Manchester

to, y la difusión de una cultura del ocio en la que la distinción de clase se relegaba a un segundo plano. Esto no puede competir en la imaginación, con una descripción de Inglaterra, que –por razones más vinculadas a los fotógrafos, que a los sujetos– se fija obsesivamente en las insignias de clase, que la pega a las calles traseras mientras ignora las fincas del interior de los condados y los suburbios. Tampoco puede desalojar a esos iconos derivados de la fotografía documental de la época que han quedado impresos en la conciencia nacional, en Gran Bretaña como en Estados Unidos y Francia, y que se han transformado en parte del repertorio internacional del arte –el modo en que, visualmente, en las publicaciones populares y en la televisión, los años de la Depresión vuelven a nosotros– los rostros preocupados de Worktowners de Humphrey Spender, mirando las magras chances de la vida y atravesando, sin comprender, las tareas cotidianas²⁹; las figuras sonámbulas que rondan a media noche las calles del París de Brassai³⁰; el destituido de Bill Brandt, el hombre desempleado evadiendo las miradas de los niños en la esquina, la cabeza gacha, los hombros caídos, arrastrando los pies, mientras la niebla y la bruma cierran sobre él³¹; la cosechadora itinerante de la serie "Migrant



Se puede argumentar que las fotografías familiares, aunque posadas, son más "naturales" que aquellas producto de la "cámara cándida" (más favorecidas como fotografías documentales) en la que el fotógrafo toma desprevenido a su sujeto. La familia puede lucir poco relajada, pero no están posando para quien vaya luego a ver la foto, sino para ellos mismos, proyectando una imagen, aunque teñida de fantasía, de lo que ellos creen ser. En la fotografía de arriba, el padre, cuyos ojos no miran a la cámara, aparece en comunión consigo mismo, y el niño parado junto a su brazo, parece estar sonriendo tontamente

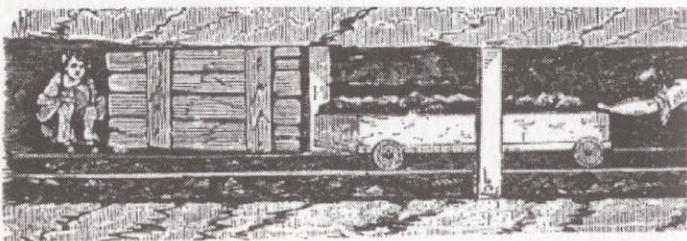
Mother" de Dorothea Lange, con un niño sobre cada hombro, llorando sobre su cuello, su rostro con un gesto de magnificante desafío –como podría haber sido en una pintura narrativa victoriana³². Los historiadores, como cualquier otro, esperan que una fotografía les cuente una historia y están así mal preparados para aquellas que no cuentan una sino dos, o peor aún, en el caso de la fotografía instantánea de una familia no identificada –tal vez por esa razón conspicuamente poco utilizadas en el reciclado de viejas fotografías– ninguna. Cuando escogemos ilustraciones somos propensos a decidirnos por lo icónico –la imagen que representa una totalidad mayor. Idealmente, la imagen debería ser transparente, un objetivo correlato de la verdad. Tenemos poca paciencia con las fotografías que guardan sus secretos: el punto de usarlas es que muestren la historia "como era". La exégesis es típicamente un asunto de lectura cercana que permita extraer hasta los últimos detalles, no de identificar narrativas reprimidas. Idealmente la fotografía debería, si ha sido bien elegida, hablar por sí sola –como el testimonio oral o el documento de archivo.





Esta fotografía, una de las 20.000 recientemente entregadas por la Manchester Ship Canal Company, nos presenta una clase de trabajo que hasta ahora no había sido notado por los historiadores: los niños que trabajaban en la construcción de infraestructura de transporte. A diferencia de los abyectos niños de los grabados sobre las fábricas, estos niños parecen rozagantes. Con las manos cruzadas o metidas en los bolsillos, están tal vez jugando el rol de adultos, y lucen más como aprendices que como esclavos a sueldo

Este niño mártir resultó una figura potente en el movimiento de agitación fabril de las décadas de 1830 y 1840. Los grabados impresos por la Real Comisión sobre el empleo infantil en las minas y molinos han sido durante mucho tiempo la ilustración favorita para los libros escolares. La fotografía industrial del siglo XIX —mucho de ella promovida por los empleadores— expone una narrativa muy diferente



Matthew Brady, el fotógrafo americano que persuadió al gobierno federal de financiar un registro visual de la Guerra Civil, describía a la fotografía como al "ojo de la historia". Invocaba a la historia en el sentido de Tucídides como un acto conmemorativo, preservando una serie de acciones que de otro modo serían olvidados, construyendo un registro para el futuro; y es en este sentido que el asunto es discutido habitualmente —así sea en los debates actuales sobre "realismo" y "representación", o en los más antiguos (tan antiguos como la propia fotografía) acerca de si la cámara puede o no mentir. Pero el "descubrimiento" de las fotografías antiguas, y su extendida explotación para producir un efecto de actualidad, tanto en la ilustración popular, los telones de fondo televisivos, muestras en museos o paquetes para la enseñanza, plantea una cuestión completamente diferente, vinculada con el significado que una imagen adquiere retrospectivamente, en el transcurso de su recorrido posterior, tornando algo que puede haber sido tomado por propósitos bastante mundanos —por ejemplo, la fotografía de un encuentro de ciclistas en 1914— en una fuente de estímulo estético (y reflexivo). El poder de estas fotos es el reverso de su apariencia. Podemos pensar que vamos a ellas para conocer el pasado, pero es el conocimiento que llevamos a ellas lo que las vuelve significativas desde el punto de vista histórico, transformando un residuo más o menos casual del pasado en un icono precioso.

El "ojo de la historia" librado a sí mismo está a merced de lo que pueda ver, y sin siquiera un método crítico rudimentario, una foto antigua resulta demasiado riesgosa si se la usa como si fuera transparente y nos mostrara con vívido detalle la historia "como era". Si no vamos a estar a merced de estas imágenes y si vamos a usarlas para construir nuevas narrativas o para perseguir diferentes problemáticas, necesitamos ser capaces de tomar una distancia crítica. El análisis de género puede ser una ayuda, no sólo para identificar, o tratar de identificar, los complejos del imaginario que estructuran las narrativas de la fotografía, sino también para mostrar las imágenes arquetípicas que las sostienen —la masacre de los inocentes, como en esas pinturas de Bergen-Belsen de mayo de 1945, que, como lo han registrado entre otros Susan Sontag³³ y Theodor Adorno, cambiaron la conciencia histórica de una generación; los horrores de la guerra, como la del niño de Biafra mamando de un pecho seco, o una mano emergiendo de un campo de cadáveres en Gettysburg; la libertad de las calles, como en las enormemente populares tomas de los niños de Londres de la "cámara cándida" de Paul Martin, jugando en el agua de-





jada por los carros del agua o balanceándose tomados de los faroles³⁴. Prestar atención a la ideología también puede resultar útil. El culto victoriano al genio, e inclusive quizás a la frenología, puede ayudarnos a explicar el poder de los retratos de Julia Margaret Cameron, ya que lo que ella buscaba, desde su magnífico Tennyson en adelante, era comunicar la esencia de grandeza de sus modelos; de modo similar el romanticismo aristocrático o Byroniano podría ayudar a explicar su Herschel de cabellos desprolijos o las trenzas al viento de Ellen Terry. En tiempos más recientes, lo que podría llamarse una "pastoral urbana" –descendiendo en una sola línea desde la colaboración entre Utrillo y Atget, un pintor y un fotógrafo uniendo sus fuerzas para transformar a las calles de París en un carrusel; y de otra forma el music hall y el cabaret – podría ayudarnos a explicar algunas de las más perdurables imágenes de la ciudad, como aquellas que se venden, en ediciones pirata, en puestos nocturnos en el Covent Garden o que cuelgan en los pubs como imágenes de época.

Es curioso que los historiadores, que normalmente son tan puntillosos acerca del estatus de evidencia de sus documentos, se contentan con confiar en las fotografías y con tratarlas como transparentes reflejos de los hechos. Puede ser que les escribamos epígrafes, para destacar aquellos detalles que –para nuestros propósitos– cuentan una historia³⁵ pero no nos sentimos obligados a cuestionar, o por lo menos a corroborar, la autenticidad de la fotografía, a preguntarnos por su proveniencia o a especular acerca de por qué algunas figuras están allí y otras, que uno podría haber esperado que estuvieran presentes, no lo están. Ni siquiera seguimos las reglas más elementales de nuestro oficio, tales como averiguar el nombre del fotógrafo, las circunstancias en las que se tomó la fotografía o su fecha. Consecuentemente, no tenemos un modo de introducir citas, como lo haríamos si se tratara de un manuscrito o de una fuente impresa, alrededor de las fotografías antiguas; tampoco, aún si las estamos utilizando para construir una argumentación, o añadiéndoles notas al pie y referenciándolas. Como máximo, aparecen meros créditos –"Colección Mansell", "Biblioteca de Imágenes Mary Evans", "Museo de la Vida Rural Inglesa"– como si un archivo tuviera la misma autoridad que una fuente. En treinta años no se han logrado ni siquiera los rudimentos de un procedimiento académico consensuado, que permita tratar a las fotografías con la misma seriedad que se le acuerda a fuentes menos problemáticas. Como lo definió cáusticamente un curador, la mayoría no son tratadas seriamente como fuentes³⁶.

En los museos, siguiendo la argumentación de Gabriel Porter, las fotografías no se usan de modo menos descuidado. Mientras se clasifican amorosamente los artefactos materiales de acuerdo con su edad, origen y procedencia, las ampliaciones y copias fotográficas que dramatizan "la mirada del pasado", y que recrean tal vez algún lugar de trabajo en un interior doméstico, son tratadas como si se explicaran a sí mismas. "En la colección de *objetos* cada ítem está identificado; su producción y su uso están registrados; su adquisición por el museo se registra con un documento de transferencia; se buscan materiales contextuales. Por el otro lado en el archivo fotográfico la imagen habla por y para sí misma³⁷.

La fotografía, si vamos a usarla como ilustración histórica, o como evidencia empírica del pasado, necesita de la crítica histórica. El análisis formal, en términos de composición, iluminación y encuadre –la gramática de la fotografía– puede contarnos algo acerca de lo que la cámara perseguía en los trabajos cuidadosamente coreografiados, en la instantánea de las graciosas vacaciones, en el estilizado retrato de un niño. Registrar los vínculos, iluminando lo visible con la evidencia de lo que no puede verse, y haciendo hincapié en lo que el encuadre deja fuera, nos podría ayudar a rearmar los contextos originales, como se ha hecho para el caso de la colección de álbumes familiares de Manchester. Los registros criminales, o los médicos, podrían seguramente darle un significado completamente nuevo a las fotos del siglo XIX. El análisis de género, como el que se aplicaría rutinariamente a un texto literario, podría ser usado para delimitar las posibilidades estéticas cerradas o abiertas para el fotógrafo, por ejemplo en las "vistas" de calle arriba (gran favorita en las reproducciones actuales), o –una de las grandes ausencias– aquellas de la historia natural. Por encima de todo, si no queremos estar a merced de la inconsciencia óptica, se impone una crítica como esta.

Las fotografías en el siglo XIX, o al menos las que fueron reimprimas en los últimos años, eran producidas de modo bastante consciente, desde una visión particular respecto de la narrativa y de los efectos visuales. En el caso de las fotografías de exteriores, los modelos o sujetos recibían usualmente un pago por su complacencia; y tal vez fueran vestidos para la ocasión –probablemente del modo en que Curtis vistió a sus indígenas americanos, para que lucieran más tradicionales. Como decía en 1872 un fotógrafo:

Hace algunos días tuve la gran oportunidad de obtener algunas fotografías sensacionales, que no tardé





en aprovechar. Me tomó gran trabajo entrenar a los hombres, arreglar las carretas y los caballos, y otros accesorios, de modo que formaran una buena composición, y esperar hasta la hora adecuada del día en la que yo pensaba que ocurriría el mejor efecto de luz y sombras. Fotografié la escena³⁸.

Un sujeto que planteaba bastante más dificultad –reporteado en *The Photographic News* del 9 de octubre de 1885– era un zapatero político

Mi modelo... pasaba casualmente por la puerta de mi estudio, y se lo veía muy sucio; se me ocurrió que podía tomarle una foto si lograba que posara para mí. Me las arreglé para conocerlo, y pronto me enteré de que su profesión era la de fabricante de botas, y que su gran debilidad era la política. Después de muchos problemas, logré que entrara a mi estudio; pero en cuanto le sugerí directamente que posara para una fotografía, se dirigió hacia la puerta. La cerveza pronto lo convenció, y conseguir un embalaje, una caja vieja, algo de hilo y cartón, me llevó unos dos o tres minutos.

La mayor dificultad era hacerlo lucir más desaliñado de lo que estaba; y cuando le pedí que se quitara el saco, se puso de pie de un salto y me dijo, "No; mis amigos no podrán reconocerme sin él".

Obtuve la expresión que quería al entusiasmarlo con los últimos discursos (políticos), y en el último momento le pregunté si había oído hablar de la derrota del Gobierno y de la disolución del Parlamento. Él estiró el cuello y exclamó, ¡"El Gobierno derrotado! ¿dónde?" – y entonces lo tuve. El siguiente trabajo fue construir una zapatería; lo hice en mi sala de impresión, y luego lo imprimí en la fotografía³⁹.

Los realistas sociales, o fotógrafos documentalistas, de los 30', aunque trabajaban con escenarios naturales y con mayor espontaneidad e informalidad estaban atrapados por las convenciones, tan limitantes y tan demandantes como las de sus predecesores victorianos. En las fotografías de "Worktown" de Humphrey Spencer –su contribución a Observación Masiva, el estudio de Bolton de 1937– las figuras son típicamente vistas desde atrás o desde un costado. La gente luce preocupada y retraída. Los rostros, cuando se trata de un primer plano, están marcados por la preocupación. Abundan las imágenes trampas, sobre todo en los pubs, donde los bebedores están literalmente arrinconados. Hombres con rostros perfunos llenan las gradas de la pista de carreras de galgos.

Una toma larga de una mujer blanqueando los escalones de la entrada, con su cara –y la de un niño que la observa– borrosa. Una vista desde arriba de la playa de Blackpool con todas los rostros fuera de foco, ya que incluso durante las vacaciones relajarse era un lujo prohibido⁴⁰.

Walker Evans tiene a su gente –los cosechadores, o pobres blancos, de Alabama– mirando a la cámara fija y acusadoramente en muda protesta. Los alinea contra los tablonos, pálidos, contra las toscas paredes de sus casas. Son figuras cancerosas, con pómulos de piel tirante, y ni una onza de carne superflua. Como los nativos americanos de Edmund Curtis, son modernos primitivos, viviendo en condiciones de simpleza al estilo de Shaker. Con una sola excepción, aparecen frente a la cámara descalzos, pisando las tablas del piso, ásperamente cortadas. Cada fotografía es un icono del sufrimiento. Nadie mueve un músculo. Nadie trabaja. Nadie se ríe⁴¹.

Es frecuente el detalle accidental (o incidental) en una fotografía, no notado por el fotógrafo original y por los subsecuentes editores o exhibidores, que será de capital interés para el historiador –el anuncio *Défense de Fumer* en un paquete de heno (un recordatorio, Le Roy Ladurie nos cuenta en su comentario sobre el autorretrato fotográfico de un villano de Aveyron, del riesgo siempre presente de fuego en el campo Occitano); el posicionamiento de un hombre sobre el lomo de un caballo; la bandera tricolor en un baile público⁴¹. Permítanme presentar un ejemplo británico de un descubrimiento en los archivos reales en Windsor: una fotografía de una manifestación cartista en Kennington Common el 10 de abril de 1848 –una de las fechas más conocidas de la historia política del siglo XIX⁴². Fotografiando, como lo hace, una multitud delgada y desparramada, prueba más allá de toda duda que el fiasco del 10 de abril –efectivamente el fin del Cartismo– se debía no a la falta de coraje del líder cartista, Fergus O'Connor, sino a la escasa convocatoria. La fotografía además conduce centralmente a la cuestión (actualmente un tema de candente debate entre los historiadores) de si el Cartismo fue o no un movimiento social. Envolviendo la plataforma, una única y manifiesta consigna, "el trabajo es la fuente de toda riqueza"⁴³, que apunta a la vez a una economía política cartista y a una teoría del valor trabajo unos treinta años antes de que se oyerá hablar de la versión marxista de ella.

La deconstrucción, usar fotografías conjuntamente con testimonios orales y documentos escritos, empalmado diferentes clases de evidencia o utilizando una para exponer los silencios y las ausencias de la otra, es un procedimiento que puede servir a los historiadores





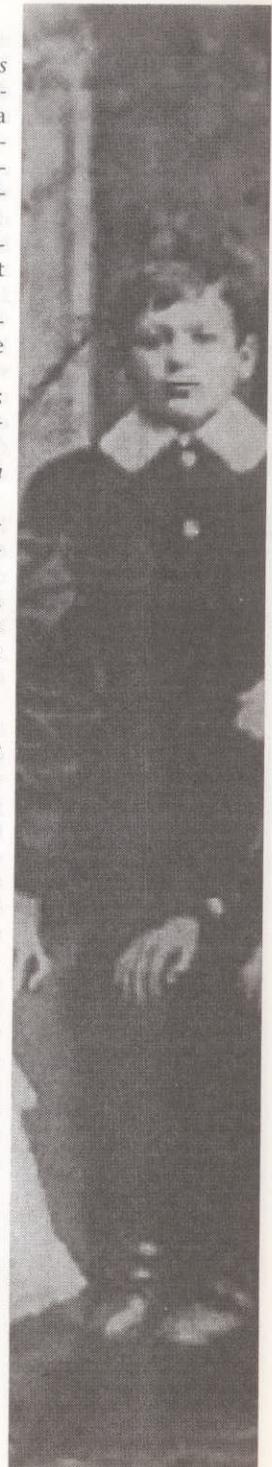
para explicar e interpretar las fotografías antiguas. Los historiadores de la familia por fuerza de la necesidad, son en esto maestros del pasado. Enfrentados con *cartes de visite* anónimas o retratos de gabinete, tienen que aprender a datar viejas fotografías familiares recurriendo a la moda de los adultos, a la ropa de los niños, a los telones de fondo del fotógrafo, y, no menos, a la calidad del papel, de la impresión y del revelado⁴⁴. Cuando la investigación se extiende desde la genealogía y los árboles familiares, a las fortunas familiares, un sorprendente número de diferentes cuerpos de conocimiento pueden ser puestos en juego en torno a un aparentemente limitado conjunto de imágenes⁴⁵.

Sería una gran pena si las fotografías antiguas fueran meramente utilizadas como una fuente extra de información acerca de los pequeños detalles de la vida cotidiana. Como sugiere el ejemplo de la fotografías sobre el Cartismo de 1848, pueden ser relevantes para las cuestiones de la alta política, e incluso para la epistemología y para la historia de las ideas. Las fotografías escolares, si son iluminadas con el análisis comparativo, pueden resultar del mismo modo útiles para el estudio de las lealtades corporativas y de los ideales pedagógicos. Los ejercicios en entrenamiento de tipo sueco (un gran favorito en las fotografías en las escuelas-internado de las décadas de 1880 y 1890) y las asambleas masivas podrían ser contrastadas con los retratos altamente individualizados que caracteriza hoy en día a la fotografía escolar. Más oblicuamente, al mirar a las exposiciones escolares de Union Jack, las viejas fotografías pueden servir como un recordatorio de esas ocasiones patrióticas previas a 1914 que prefiguraban y preparaban, tanto en Gran Bretaña, como en Alemania y Francia, la participación en la Gran Guerra⁴⁶.

La fotografía, si vamos recurrir a ella como fuente primaria, o como punto principal de referencia, podría subvertir esas compartimentalizaciones de la investigación que consignan a nuestros sujetos a esferas separadas. Toda la idea de las políticas del cuerpo, o lo que Tom Laqueur llama las "teatralidades del cuerpo" —un área en crecimiento en las investigaciones y publicaciones— resultaría mucho menos hermética si uno se aproximara a ella no desde las terapéuticas médicas o de las nociones de vigilancia y control sino desde la fantástica riqueza de imaginación en la que las nociones de masculinidad y femineidad, o de belleza masculina y femenina, son refractadas a través de nociones de familia y comunidad, juventud y vejez, clase y cultura ■

Notas

1. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, 1958, aquí el texto seminal sugiere, a través del crecimiento paralelo de los estudios sobre la "desviación" en la costa oeste de EEUU y de una fascinación con el bajo mundo de la Inglaterra victoriana de la década de 1860, que las "clases peligrosas", un término que Chevalier toma de los '20 y los '30, tiene una particular resonancia y atractivo para los disidentes culturales.
2. John Thompson y Adolphe Smith, *Street Life in London*, Londres, 1877. El volumen fue reimpresso por E. P. Publishers de East Ardsley, Wakefield, Yorkshire, en 1973.
3. Fue reimpresso en 1970 con una excelente introducción a cargo de Millicent Rose, por la Compañía de Publicaciones Dover de Nueva York.
4. G.M. Young, *Victorian England: Portrait of an Age*, Oxford, 1953; originalmente publicado como un capítulo en un trabajo en colaboración en dos volúmenes, editado por G.M. Young en 1936.
5. La fotografía fue reproducida en Jean Bruhat et al., eds., *La Commune de 1871*, París, 1960, pág. 273.
6. Hermann Lea, *Thomas Hardy's Wessex: Illustrated from Photographs by the Author*, Londres, 1913. Las fotografías, casi contemporáneas con la escritura de *Jude y Tess* revisten un interés excepcional.
7. La exhibición fue la ocasión para un ensayo pionero de Roland Barthes sobre la deconstrucción; véase "The Great Family of Man" en sus *Mytologies*, Londres, 1970, pp. 100-103. [N. De la T.: hay edición en castellano]
8. Lindsay Anderson, "Commitment in Cinema Criticism", *Universities and Left Review*, vol. 1, N° 1, primavera, 1957.
9. Estas fotografías comenzaron a aparecer en *Universities and Left Review* —una de sus tempranas plataformas públicas— a partir del número 5. Han sido publicadas recientemente en *The Street Photographs of Roger Mayne*, Londres, 1993, una colección basada en la exhibición V&A de 1986.
10. Del mismo modo que Frank Sutcliffe, Whitby y otros fotógrafos locales del tardío siglo XIX, Henry Taunt es ahora reproducido continuamente. Bryan Brown, ed., *The England of Henry Taunt*, Londres 1973; Susan Read ed., *The Thames of Henry Taunt*, Londres, 1980; son atractivas selecciones de algunas de sus fotos.
11. Edgard Yoxall Jones, *Father of Art Photography, O.G. Rejlander, 1813-1875*, Newton Abbot, 1973, pág. 27; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Londres, 1972, pág. 74; Helmut and Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Londres, 1969, pp. 246-7. Para una excelente y detallada discusión de esta imagen, véase Stephanie Spencer, "O.G. Rejlander's Photographs of Street Urchins", *Oxford Art Journal*, vol. VII, no. 2, 1984; una discusión más general se encuentra en Roger Taylor, "The Victorian London Photograph: Realities Recorded?", *London Journal VII*, no. 2, invierno, 1982, pp. 205-7. Rejlander, un sueco, había sido pintor antes de convertirse en fotógrafo y sus fotografías estaban compuestas como ejercicios del arte narrativo.
12. Las series "diseñadas para proveer una presentación pictórica de la historia británica moderna", se inclinan fuertemente por litografías y grabados para sus ilustraciones. El volumen de W. H. Chaloner y A.E. Musson, *Industry and Technology*, publicado en 1963, utiliza fotografías solamente para el caso los obreros industriales del siglo XX.
13. Gordon Winter, *A Country Camera, 1884-1914*, Harmondsworth, 1973, pág. 9.



14. Ronald Blythe, *Akenfield, Portrait of an English Village*, Londres, 1964, pág. 16.
15. El libro de Quennell, subtítulo "una indagación sobre la vida y la moda a partir de fotografías contemporáneas", se abre con un capítulo sobre "Los comienzos de la fotografía".
16. O. J. Morris, *Grandfather's London*, Londres, 1956. Es un libro enigmático. Aparentemente, las fotografías fueron tomadas en Greenwich en la década de 1880 para ilustrar una conferencia sobre la condición de los pobres. El ministro bautista que encomendó el trabajo se las arregló para aparecer en algunas de las fotografías, y por el tema, tanto como por el estilo, son notablemente similares al *Street Life in London*, de Thompson y Smith (1877). O. J. Morris, el compilador del volumen, era un historiador del transporte. Con la ayuda de Annie M. Bell of Norwood, "mi guía principal del período... que ella recuerda vívidamente" y abrevando en las otras fuentes locales pudo realizar un cierto trabajo de detective sobre las fotografías individuales y producir comentarios excepcionalmente informativos. Alan Glencross, ed., *Grandfather's Greenwich*, Londres, 1972, es una posterior selección hecha sobre el mismo conjunto de negativos.
17. Sobre su recepción de las fotografías en las escuelas, véase P.J. H. Gosden y Davis Sylvester, *History for the Average Child*, 1968, pp. 62-3, en donde se sostiene que la educación pictórica es más utilizada en la escuela primaria que en la secundaria; P.J. Rogers, "The Power of Visual Presentation", en A.K. Dickinson et al., eds., *Learning History*, London, 1984; D.J. Steel y L. Taylor, *Family History in Schools*, Chichester, 1973, pp. 85-96; R. Urwin, *The Visual Dimension in the Study and Teaching of History*, Historical Association, 1981.
18. La exhibición de Manchester Studies de 1982, "Family Albums", que detalla contenidos, fecha y ocasión de cada fotografía y que se apoya ampliamente sobre momentos vacacionales, constituyó el núcleo original del ahora formidable "Documentary Photography Archive", formado principalmente sobre la base de álbumes familiares del distrito de Manchester. Fue fundado en 1985, y se encuentra actualmente en el edificio del Archivo de la ciudad de Manchester. Véase Audrey Linkman, "Today's Photographs, Tomorrow's History", en Michael Halett, ed., *Rewriting Photographic History*, Birmingham, 1989, pp. 33-5.
19. Información proveniente del dueño de la firma, Henry Nelson. Los números de estos folletines -por ejemplo "Vintage Middlesborough", "Darlington as it was"- van actualmente por la quinta, sexta, séptima u octava reimpresión. El primer folletín -sobre Colne- fue preparado por Wilson Spencer, el bibliotecario del pueblo, y los compiladores de muchos de los sucesivos volúmenes fueron también bibliotecarios. Muchos de los volúmenes de Alan Sutton provinieron de la misma fuente. También debe hacerse referencia a las series "Old and New" de E.P. Wakefield. "Is There Life and Tradition Yet?", de David Viner, en *Social History Curators Group Journal*, 18, 1990-1, brinda un paneo de estas reimpresiones.
20. "Photo antithesis... ha sido durante mucho tiempo utilizado por los maestros para marcar vívidamente los contrastes, por ejemplo entre pasado y presente, entre ciudad y campo, entre diferentes clases sociales", Steel y Taylor, *Family History in Schools*, pág. 93.
21. John Betjeman, *Victorian and Edwardian London from Old Photographs*, Londres, 1969.
22. Don Steel, *Discovering Your Family History*, Londres, 1980, pág. 125.
23. Nicholas Bentley, *Victorian Scene*, Londres, 1968, pág. 267.
24. Chicos boxeando. Referencia perdida.
25. Para fotografías en Wigan, véase John Hannavy, *Pictures of Wigan*, Wigan, 1978; *Working in Wigan Mills*, Wigan, 1987.
26. Véase la muy interesante discusión del trabajo de Julia Margaret Cameron en Michael Bartram, *The Pre-Raphaelite Camera; Aspects of Victorian Photography*, Londres, 1985.
27. Alan Thomas, *Time in a Frame: Photography and the Nineteenth Century Mind*, Nueva York, 1977.
28. Humphrey Spender, *Worktown People: Photographs from Northern England, 1937-38*, Bristol, 1982. Estas fotografías fueron tomadas como parte de la investigación Mass Observation en Bolton. Véase asimismo la autobiografía de Spender, "Lensman", *Photographs 1932-52*, Londres, 1952.
29. Hay una colección de Brassai accesible, aunque miniaturizada, en la serie "Photofiles" de Thames y Hudson.
30. Las invenciones pictóricas de Bill Brandt -sus escenas coreografiadas, su uso de la iluminación expresionista, altamente dirigida, y su preferencia por escenas nocturnas o de penumbra- se vuelven más y más visibles con cada retrospectiva. Para la más reciente exhibición, véase Ian Jeffrey, Bill Brandt: Photographer, 1928-1983, Londres, 1993. La muy conocida serie de televisión "Upstairs, Downstairs", se basó aparentemente en su trabajo de 1939, *The English at Home*. Colin Ford, ed., *The Story of Popular Photography*, Londres, 1989, pág. 269.
31. Para la serie "Migrant Mother", Véase Carl Fleischhauer et al., eds., *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, 1988, pp. 8, 16-7, 20, 25-6, 30, 34, 36, 41-4, 68-70.
32. Susan Sontag, *On Photography*, Harmondsworth, 1979, pág. 19.
33. Bill Jay, *Victorian Candid Camera: Paul Martin, 1864-1944*, Londres, 1973.
34. Los epígrafes de las fotografías frecuentemente sugieren que se tiene una gran familiaridad con el sujeto y que se conocen sus sentimientos y pensamientos. Como señala Michael Baxandall, en otro contexto ("Exhibiting Intention", en Ivan Kard y Steven D. Lavine, eds., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1990, pp.35-6), tales etiquetas no son descriptivas, "en ningún sentido normal"; son actos de interpretación enmascarados como ayuda verbal.
35. Robert Taylor en conversaciones con el autor, septiembre, 1992.
36. Gaby Porter, "The Economy of the Truth, Photography in Museums", *Ten/8*, 34, Otoño 1989, pp. 20-33.
37. "Useful for artists", por "sólo un fotógrafo", *Photographic News*, 19 de julio de 1872.
38. *Ibid.*, 9 de octubre 1885, pág. 642. La fotografía en cuestión, "Strengthening the Understanding", ganó un premio en la exhibición anual de la Sociedad Fotográfica y fue reproducida en la edición del 9 de octubre de *Photographic News*. Le estoy muy agradecido a Audrey Lindman por darme ambas referencias.
39. La entrevista con Humphrey Spender, que prefigura la colección de 1982 de sus fotografías de la serie "Worktown", vuelve una y otra vez a las sensaciones de intrusión y embarazo vividas durante su trabajo de 1937.
40. Respecto del ahora rico y espléndido espectro de comentarios sobre el trabajo de Walker Evans, debe hacerse referencia a J.A. Ward, *American Silences: the Realism of James Agee, Walker Evans and Edward Hopper*, Baton Rouge, 1985. Gilles Mora y John T. Hill, eds., *Walker Evans: the Hungry Eye*, Londres, 1993. Carl Fleischhauer et al., *Documenting America, 1935-1945*, Berkeley 1988. Resulta instructivo

comparar los contactos reimpresos actualmente con la selección efectuada por James Agee y Walker Evans para *Let Us Now Praise Famous Men*. La primera serie tiene como sujeto a Lucille Burroughs, una jovencita con un sombrero para el sol, recogiendo algodón y —en una foto particularmente impactante— luciendo bastante bucólica. En el libro, en una de las más famosas fotografías de Walker Evans, ella aparece contra la pared de la cabaña familiar.

41. He tomado mis ejemplos del comentario de Le Roy Ladurie en Bernard Dufour, *La pierre et le seigle, histoire des habitants de Villefranche-de-Rouergue racontée par... les albums de famille, 1860-1950*, París, 1977.

42. "Found —The World's First Crowd Photograph", *Sunday Times*, 5 de junio de 1977.

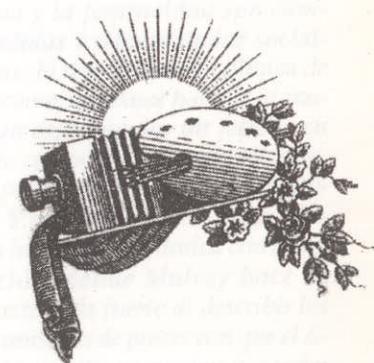
43. Gareth Stedman Jones, "Rethinking Chartism", en *Languages of Class*, Cambridge, 1983, adelanta una completa reconceptualización del Cartismo, arguyendo que su inspiración fue política antes que social, y que se apoyó en el constitucionalismo popular más que en la economía política. Para otras lecturas al respecto, véase Dorothy Thompson, "The Language of Class", *Bulletin of Society for the Study of Labour History*, 52, 1987; Joan Scott, "On Language, Gender and Working-Class History", *International Labour and Working-Class History*, 31, 1987; Ellen Meiksins Wood, *The Retreat of Class: A New "True" Socialism*, Londres, 1984, Capítulo 7.

44. Robert Pols, Dating old Photographs, Newbury, 1993; "Can You Date Heirloom Photographs From Children's Clothes?", *Family Tree Magazine*, marzo 1990.

45. Steel y Taylor, *Family History in Schools*, pp. 93-4.

46. David Mander, ed., *The London Borough of Hackney in Old Photographs*, Gloucester, 1989, pág. 149: Niñas de escuela de Berger Roads celebrando el Día del Imperio en mayo de 1909. Véanse los interesantes comentarios de Le Roy Ladurie sobre las manifestación patrióticas previas a 1914 en Dufour, *La pierre et le seigle*.

Entrevista



La teoría del cine y el marco de la historia Entrevista a Laura Mulvey

Ana Amado*

En el espíritu de revuelta de la década del 70, el trabajo político que inició el feminismo fue acompañado por una integración creciente de las mujeres a la práctica filmica y a la vez por una estrategia dirigida al análisis de la representación. De pronto había una aguda conciencia de los modos en que el discurso impone una concepción del mundo y reasigna lugares a través de un circuito nada inocente de la comunicación. Para el feminismo, el cine y las imágenes se ofrecen como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual, una tarea que llevó a cabo con conceptos que tomó prestados de un movimiento teórico más abarcador. Desde esta perspectiva, aquella etapa fue pródiga en aportes inéditos e innovadores, abiertos a nuevas dimensiones y a un buen número de temas y objetos inéditos hasta ese momento en la teoría del cine.

El ensayo de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*, publicado en 1975 aunque escrito en 1973¹, apareció entonces como

una intervención política e ideológicamente decisiva y con una dosis de provocación que despertó polémicas y a la vez diversos grados de inspiración en la teoría filmica feminista para expandir sus propuestas en varias direcciones. Desde una reflexión apoyada en las herramientas del psicoanálisis, Mulvey planteaba en ese artículo una interrogación a la totalidad del dispositivo filmico, centralizado en la mirada como instrumento del placer que proporciona el cine narrativo clásico, producido en Hollywood en los años 30 y 40. Intentaba mostrar, por un lado, el modo en que las mujeres aparecen representadas en este tipo de cine –en sí mismo un producto que se suponía inscripto en una ideología patriarcal– cuyos relatos relacionan lo masculino con la actividad, y la pasividad con lo femenino. De un modo similar a las condiciones en que la masculinidad y la femineidad son comprendidas y representadas socialmente, la representación filmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido, y expuesto a la mirada del espectador. Y es en este punto, el que vincula la narración filmica con su recepción, donde Mulvey hace su apuesta más fuerte al describir los mecanismos de placer con que el cine clásico atrapa por igual a todos

1. Véase Mulvey, Laura, *Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica*, en *Mora* N° 6, Julio de 2000, FFyL, UBA

sus espectadores (tanto varones como mujeres) al proponer una identificación positiva con el héroe en su trayecto como sujeto de deseo, mientras las mujeres no hacen otra cosa que "desear el deseo". Es decir, la posición del espectador, activa y voyeurística, está inscrita siempre como "masculina" y, a través de varios dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer existe como el "otro" erótico, espectacular y exhibicionista, para que el protagonista hombre en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama.

El énfasis en la mirada y la compleja utilización de nociones psicoanalíticas (sadismo/masochismo, voyeurismo/exhibicionismo, narcisismo, placer, visión) para describir el vínculo ideológico entre sala y pantalla, entre las imágenes del cine narrativo de ficción y el lugar de los espectadores, dieron a este artículo una relevancia que se reflejó en el debate teórico de la segunda mitad de los 70 y de la siguiente década. Sobre todo, se intentaba rodear y responder la propuesta de máxima formulada por Mulvey, que al dismantelar la supuesta "naturalidad" narrativa del cine clásico (¿Cómo organiza sus representaciones? ¿Desde qué punto de vista se organiza lo visible y lo narrable?), ponía en cuestión también, nada menos que el placer, la

Ana Amado: Usted se ocupó de la relación entre feminismo y vanguardia desde la teoría y a la vez desde la realización de películas. ¿Continúa hoy con esa combinación, más bien infrecuente, de producción intelectual y práctica artística?

satisfacción y el reforzamiento del ego implícitos en "la facilidad de acceso y en la plenitud" que ofrecen los films de esta corriente narrativa.

Simultáneas a su actividad como teórica, Laura Mulvey llevó estos principios a las películas que como autora realizó junto con el teórico y crítico inglés Peter Wollen:

¡Amy! (1975), Penthesilea, Queen of the Amazons (1974), Riddles of Sphynx (1977), Crystal gazing (1979), The bad sister (1983) entre otras, casi todas en el mismo espíritu de vanguardia manifestado en sus ideas.

Su trabajo como cineasta no tuvo luego la continuidad de su actividad, como teórica y crítica de la cultura en las principales publicaciones culturales europeas y en distintos libros de su autoría. Actualmente se desempeña como profesora de Film and Media Studies en Birbeck College, Universidad de Londres, donde tuvo lugar esta entrevista. En la misma pone en perspectiva sus posiciones teóricas de los '70, para enfatizar su vínculo tanto histórica como políticamente determinado con un modelo hegemónico de representación. Con el mismo ademán político hoy describe y subraya los profundos cambios históricos y culturales que deben ser incorporados para una posición alternativa respecto a las imágenes y las nuevas tecnologías ■

Laura Mulvey: Ya no lo hago más, los tiempos han cambiado... A fines de los años setenta y principios de los ochenta fuimos afortunados. Tuvimos la suerte de contar con todas las condiciones necesarias para realizar ese tipo

de películas. Había un clima intelectual donde podía hacerse sentir el impacto del feminismo y de la vanguardia en el cine. Por ese entonces, existía un movimiento de vanguardia floreciente entre los realizadores de cine, en Londres y en Gran Bretaña en general, también había mucho interés en el cine feminista, así que ese era el ambiente intelectual. Pero también existía un financiamiento del estado, así como dinero del British Film Institute y del Arts Council. E incluso contábamos con personas con puestos en instituciones básicas que conscientemente querían sostener este tipo de cine.

Estos eran dos factores. Y el tercer factor, muy importante, era que se trataba de un cine de dieciséis milímetros. No era video ni treinta y cinco, sino el auge de los dieciséis milímetros.

Estas tres cuestiones fueron muy importantes en 1979. Ahora bien, en 1979 y en 1982 ocurrieron dos cosas que tuvieron una gran influencia en este movimiento. Una buena y una mala. La primera, y triste, fue que la señora Thatcher fue elegida como Primer Ministro y en muy poco tiempo el dinero para este tipo de proyectos prácticamente desapareció. Hubo un cambio, un cambio terrible en el espíritu de estos tiempos que se produjo casi de inmediato. La buena, la segunda cosa, fue que en el '82 obtuvimos nuestro Canal 4, el cual comenzó a financiar al cine independiente y tuvo un efecto muy beneficioso en él, pero por supuesto, se trataba de televisión, o sea que era algo diferente. Cuando Peter (Wollen) y yo realizamos nuestra última película, *The Bad Sister*, la hicimos para Canal 4 y en video, no en cine, es una especie de experimento con el video aunque se parece más a una película propiamente dicha que las otras, ya que la habíamos concebido para exhibirla en televisión. Y creo que la pusieron al aire sólo una vez, no

fue una película muy exitosa, a pesar de que probablemente dos millones de personas la vieron. Una enormidad, para nosotros. Y Peter solía decir que una emisión de *The Bad Sister* en televisión nos dio una audiencia mayor que la de todas nuestras anteriores películas juntas. De manera que ese era el fin, realmente.

AA: Es más accesible hoy filmar en formato video. ¿Concretó después de *The bad sister* algún tipo de proyecto de este tipo con Canal 4?

LM: No, no. Lo que pasó en los primeros tiempos del Canal 4 fue una transición en la que era posible seguir filmando películas de la manera en la que trabajábamos Peter y yo, pero al poco tiempo todo el sector independiente comenzó a profesionalizarse. Entonces uno tenía que elegir: o ser un académico o un realizador de cine. Si uno iba a ser un realizador de cine, tenía que tener una oficina, un fax, debía pensar en diez proyectos para Canal 4, no en uno. Resultaba más difícil conseguir financiamiento. El sector independiente creció mucho y se volvió más profesional. Entonces, se convirtió en una lucha, y la última película que realicé con el apoyo de canal 4 fue *Disgrace Monuments*, en conjunto con un artista llamado Mark Louis.

AA: Alguien fogueada en la resistencia y la contestación política de los 70 como usted no parece que pueda rendirse ante esas dificultades...

LM: Era muy difícil poder trabajar con muy poco dinero, sin tiempo para prepararse adecuadamente y simplemente pensé: "Ya estoy grande. La vida es muy corta. Otros pueden hacer películas". Tuvimos suerte en el período en el que realizamos películas, cuando tuvimos el apoyo de compañeros, de colegas, del estado. Tuve la suerte de contar con todo eso. ¿Por qué luchar para

siempre? Pero sí, hay una cuestión reciente; hace poco, en los últimos meses, estuve pensando que podría usar una cámara digital y trabajar de manera simple, con cosas muy simples, y ahora voy a trabajar más en el análisis de películas porque la nueva tecnología digital hace posible analizar películas de una manera en la que antes no podíamos.

AA: *¿Por ejemplo?*

LM: Por ejemplo, hice una pequeña cinta de treinta segundos de Marilyn Monroe, la cual rearmé en una de tres minutos. Transformé treinta segundos en tres minutos. Puedo mostrarle cuando termine la entrevista

AA: *Hoy parecen haber desaparecido las experimentaciones del lenguaje en el cine, ligadas a la vanguardia. En todo caso, quedan relegadas al terreno artístico, concretamente al llamado video-arte. ¿Cree que actualmente habría un retorno general a un cine más narrativo?*

LM: Un nuevo énfasis en la narración? Bueno, no estoy segura. Creo que actualmente la gente ve muchas películas en video y pronto las verán en discos (DVD) y una de las cuestiones que me interesa es que a partir de todo esto uno está ante una nueva forma de espectador. En 1970, 1973, 1974, sólo veíamos películas en el cine. Y *Placer visual y cine narrativo* fue escrito acerca de la práctica de ver películas en el cine...

AA: *Cuando la mirada podía ser realmente "capturada".*

LM: Sí, exactamente. Ahora hay algo más. Lo que nos interesa son los modos de "apropiación" del espectador. Mirando en mi video estoy viendo una película que conozco muy bien, porque ahora se pueden conocer las películas muy bien. Si hay una pequeña parte que me interesa en particular, o

captura mi imaginación, o la encuentro difícil, o que simplemente me encanta, puedo pasarla una y otra vez. Es decir que el espectador ahora controla más ese proceso de fascinación. Su placer como espectador puede consistir en la fetichización de ciertos momentos, ciertos gestos, y desde esa perspectiva, la narrativa pierde importancia, sucumbe ante el cambio, ante alguna clase de momentos privilegiados.

AA: *También a través del zapping los trayectos narrativos se vuelven caprichosos, y la misma idea de temporalidad se altera profundamente...*

LM: Sí, exactamente. Eso fragmenta, y entiendo que hay una suerte de transformación en la comprensión del tiempo y del espacio

AA: *¿Cree que a partir de estas alteraciones de las pautas narrativas y de los modos de consumo de imágenes habría que repensar de nuevo las teorías relacionadas con las mujeres y el concepto de representación?*

LM: Esa es la gran pregunta. Creo que probablemente hay dos maneras diferentes de responderla. Una, creo que la teoría del film y de la femineidad es válida para comprender a los espectadores de películas y para entender al cine. Pero creo que ahora nadie ve películas de la manera en que se solía hacerlo. En consecuencia, probablemente las películas se estén haciendo de una forma algo diferente; de manera que me parece que el cine tiene que trabajar junto con otros medios de comunicación en el contexto de las nuevas tecnologías. El cine mismo está cambiando y creo que ahora es muy difícil determinar hacia dónde.

Sin embargo, en *Placer visual y cine narrativo*, estoy criticando a Hollywood y estoy haciendo una estética y una especie de iconoclastia, aquél era un momento para la iconoclastia...

Aunque los códigos del arte se escribieron en una época de iconoclastia, de ira iconoclasta, el cine de Hollywood siempre ha sido una gran influencia en mi manera de pensar el cine y he aprendido mucho. En muchos sentidos, las películas de Hollywood son más apropiadas para el análisis psicoanalítico y semiótico que muchos otros cines más sofisticados. Ahora el cine estadounidense no me parece en absoluto interesante. En el sentido que me interesaba, ha concluido su ciclo. Entonces, para encontrar ahora el tipo de cine que todavía tiene la fascinación, hay que mirar a otros lugares del mundo. Escribí un ensayo sobre Ismael Sundone Heller. ¿Se conoce a Heller en Argentina?

AA: *No todavía... Deseaba preguntarle acerca de las herramientas teóricas del psicoanálisis, que usted y otras autoras y autores han utilizado mucho para el estudio de la representación femenina. El trayecto edípico freudiano, por ejemplo, sirvió de modelo base para analizar las trayectorias narrativas de muchos films de género del cine clásico. ¿Cree usted que a partir de los cambios mencionados son relevantes todavía esas nociones para el análisis?*

LM: Sí, creo que sí. Definitivamente. Justamente estaba escribiendo y he concluido una pequeña pieza el otro día y después pensaba para mí lo extraño que resulta que después de todos estos años todavía cito a Freud como mi principal fuente de referencia y siento casi como si fuera un santo patrono. Pero creo que ahora se puede pensar en Freud de una manera diferente y he recibido la influencia de historiadoras feministas como Lilian Huntsman, quien le ha aportado mucho más contexto histórico a la construcción de las cuestiones de la mirada y la narrativa. Y creo que mi mayor aspiración ahora es encontrar una forma

de trabajar entre la especificidad histórica y el tipo de teoría que hemos reconstruido a partir de la teoría psicoanalítica.

AA: *¿Freud desde una perspectiva diferente y en relación con la historia?*

LM: Sí, creo que esa es la mejor y más simple manera de expresarlo. Por ejemplo, creo que ahora también debemos recordar que la teoría misma tiene una historia, de manera que cuando comenzamos a utilizar la teoría psicoanalítica en combinación con el feminismo no fue arbitrariamente, no fue por accidente... Y también creo que en este país, en Inglaterra tenemos una relación particular con el cine estadounidense, con el cine de Hollywood. Esto porque mi generación de intelectuales siempre estuvo más interesada en lo que pasaba en París que en lo que pasaba aquí. Éramos muy francófilos. Entonces, nos interesamos en el cine de Hollywood porque los franceses nos mandaron. Éramos fieles seguidores de los *Cahiers du Cinema* y si los *Cahiers* decían que Sidney Pollack era un gran director, en Londres inmediatamente íbamos a ver sus films... Los *Cahiers* nos decían lo que debíamos ver. Y esta fue una enorme influencia y una maravillosa experiencia, claro que desde entonces las cosas han cambiado...

Pero creo también que aquello fue iconoclasta, fue una relación edípica con la cultura británica, nos estábamos rebelando contra la alta cultura de nuestro medio y amar al cine de Hollywood era casi como una especie de gesto político, debido a la suerte de complacencia de la alta cultura británica y su sentido de poseer las novelas más importantes, Leavis y la gran tradición... De manera que cuando escribí *Placer Visual* estaba escribiendo como si fuera un gesto iconoclasta hacia lo que ya era una postura crítica icono-

clasta. En esa época era poco común apoyar las películas de Hollywood. Pero lo que quería decir es que desde entonces y sólo recientemente, creo, se llega a una perspectiva histórica; y ahora que soy una académica puedo tener la oportunidad de pensar un poco más académica que políticamente, y pienso que tenemos que entender que el cine de Hollywood es un fenómeno particular de la historia mundial que es muy importante; pero la posición de las mujeres en el cine de Hollywood, la importancia de las mujeres en el cine de Hollywood, tiene algo que ver con el desarrollo de la sociedad estadounidense. En algún sentido, una sociedad que fue construida a partir de un grupo de inmigrantes, muy heterogéneo, en el cual la raza era un tema tabú y en el que crear un emblema de la nueva nación fuera de lo sexual y lo erótico era más fácil y solucionaba problemas más difíciles. Ahora, cuando Freud escribía pensaba que la articulación de la sexualidad era difícil para la burguesía, de cualquier modo. Lo que los estadounidenses nos han enseñado, lo que Estados Unidos aprendió, fue que articular la sexualidad con un discurso muy censurado y limitado era una manera de satisfacer a la nación y de reprimir los problemas políticos, económicos y raciales que enfrentaba el país. Entonces, de alguna manera la cuestión de la política de la estrella femenina como un emblema erótico, por ejemplo, me parece que va más allá de la política del feminismo. Pero el feminismo nos ha llevado a eso, sin el feminismo no podríamos haber llegado tan lejos.

AA: *¿Cómo describiría la relación o las divergencias entre las teorías inglesas y las estadounidenses sobre el feminismo, la diferencia sexual o la noción de género? A estas alturas es difícil unirlos como antes bajo el denominador común de "anglosajonas"...*

LM: Los estadounidenses importaron la teoría vía Inglaterra. Creo que es así. Para los estudios franceses eso es seguramente una verdad, aunque obviamente los distintos departamentos de literatura tenían su propia trayectoria, los departamentos de francés de las diferentes universidades de los Estados Unidos introdujeron el estructuralismo relativamente rápido. En parte, quizás, porque el modelo postestructuralista resultaba muy adecuado, muy apropiado para la manera de pensar estadounidense, ya que el pensamiento estructuralista es conscientemente ahistórico. No estaba interesado en la historia. No soy experta en la cuestión, así que se trata solamente de pura especulación y tal vez eso ya no sea cierto, pero me parece que en la academia estadounidense de esa época había un ansia de teoría y una especie de falta de interés por la historia. Puede que ahora sea diferente.

AA: *En tus artículos jamás aparece la palabra "gender" (género), y esa es una diferencia concreta con las teóricas feministas estadounidenses.*

LM: No uso la palabra "gender". Con esa noción han "despolitizado" el tema. Pero no quiero aparecer como criticando al pensamiento estadounidense. Tal vez para especular sobre el tema, en el mismo sentido en el que estaba argumentando antes, esa sexualidad fue normalizada por la cultura popular estadounidense. La cual trabajó para utilizar a las mujeres, para normalizar y popularizar un discurso de la sexualidad. El cine de Hollywood hizo eso en gran medida. Y creo que, en el mismo sentido, sólo me interesaba este fenómeno particular de la manera en la que las mujeres funcionaban en el cine de Hollywood; en realidad nunca me interesó mucho la cuestión del género como tal. Me interesaba el cine de Hollywood y la represen-

tación de las mujeres. Pero desde entonces, todo se relacionaba con el "género" (gender) y era menos político que el estudio sobre las mujeres.

AA: *¿No cree que los vínculos crecientes entre la noción de género y los estudios culturales derivan quizás de la dificultad de abordar la complejidad de las representaciones, entre ellas las de las mujeres, en esta época?*

LM: No estoy muy segura de que la representación de las mujeres tenga hoy la misma importancia que antes. En algún sentido, no lo sé, porque me siento una persona "vieja", digamos, fuera de época. No comprendo lo que está sucediendo en el mundo, me refiero a lo que sería ahora la nueva cultura de la representación. Me resulta muy difícil comprender cuestiones como la de la muchachada (*laddiness*), las barras de fútbol, (*laddet football*) ya sabe, toda una cultura popular nueva de tipo masculinista en la cual hay que notar también una nueva femineidad que es como una caricatura de las antiguas chicas de almanaque (*pin-up girl*). Pero al mismo tiempo estas chicas jóvenes son muy fuertes, el estilo de las *Spice Girls*, lo que ellas mismas llaman el poder de las chicas (*girl-power*). Pero aún no he llegado a un análisis de esta cuestión porque no me interesa mucho. Me hace sentir que quedo afuera... Pero creo que el problema es que este tipo de cultura, y en especial tal vez el culto actual del fútbol, es muy importante de hecho en la comprensión de la forma en la que trabaja la cultura popular y el entretenimiento, y aquí esto no obedece a la economía ni a la organización industrial, ni se debe a la televisión como servicio público, incluso el servicio público para las características del pueblo [ethos] que es tan importante para el Canal 4 como para la BBC. Y se encuentra bajo el ataque y el demonio

de fines del siglo XX, Sir Rupert Murdoch, él tiene clara la importancia del deporte en el control de la televisión. En consecuencia, la gran lucha del momento es quién va a controlar el fútbol y quien controla el fútbol controla la televisión. Así que de una manera que nadie habría imaginado jamás, el poder y el fútbol están estrechamente relacionados. Es muy extraño. Pero la BBC no podrá ser capaz de mantener el monopolio por mucho tiempo.

Entonces, en un sentido esto nos trae de vuelta a su pregunta acerca de que tal vez aquí estamos ante una política de género pero no aquella a la que estábamos habituados en los días del feminismo. La masculinidad es la nueva femineidad. Es como en la moda que dirían "el marrón es el nuevo negro". La masculinidad es la nueva femineidad.

AA: *¿Eso significaría que en estas nuevas representaciones de la cultura lo masculino vuelve a ser "el principio activo" del relato, como usted sostenía en "Placer visual" y en otros escritos de los '70?*

LM: Efectivamente, la narrativa está del lado masculino. Pero también dije que no toda la narrativa necesita el principio activo masculino. Creo que en algún sentido resulta fácil exagerar la masculinidad de la narrativa. ¿Cuántos cuentos folklóricos tienen a chicas como sus protagonistas? Y en cierto sentido creo que la cultura, hoy masculinizada otra vez, quizás estaba relacionada entonces con la importancia de la femineidad en la cultura estadounidense. Para contemplar esta femineidad, tal como lo planteo en ese artículo, la narrativa es masculinizada. Pero creo que eso fue un accidente histórico, más que algo esencial. Existen muchas maneras de contar historias y existen diversos tipos de historias. No hay razón para que nece-

sariamente nos adscribamos a un modelo y no a otro. Ha leído usted a Melina Warner? Melina Warner plantea que los narradores originales probablemente fueran mujeres, mujeres que contaban historias folklóricas y mujeres que estaban a cargo de la memoria y de transmitir las historias. Y ella rescata precisamente esa forma de narrar historias. El British Film Institute publicó una serie de conferencias que ella dictó, llamada *Tales of Enchantment* (Cuentos de Encantamiento), una edición muy pequeña. Warner escribió otro Libro llamado *From the Beast to the Blonde* (De la bestia a la rubia), que es una historia de "lo rubio" en las historias, cuentos y narraciones. Escribió otros libros interesantes, uno sobre Juana de Arco, otro sobre la Virgen María, en fin, escribe novelas y también ensayos de crítica... Warner no es académica, es una escritora profesional de las que no quedan muchas.

AA: ¿En qué tema estás trabajando en este momento?

LM: Estoy tratando de hacer muchas cosas al mismo tiempo. En este momento me interesan cuestiones relativas a la manera en que las nuevas tecnologías afectan al cine y sus espectadores y los modos de manipulación de las imágenes que permite. Pese a que creo que las películas deben verse en el cine, en la oscuridad, también creo que estas nuevas tecnologías están descubriendo nuevas formas de ver, de amar y analizar los films. Y esa relación entre la pasión por el análisis, que es también una especie de pasión intelectual se hace posible por las posibilidades que brinda el uso del disco digital. En particular, me interesa la posibilidad que da el disco de "tocarlo" y obtener un "cuadro" perfecto. En video es un poco más engorroso. Lo que puede redescubrirse es la inmovilidad detrás de la imagen móvil, es decir

que, paradójica e irónicamente, mientras el cine narrativo siempre nos ha pedido que nos olvidemos que el cine es en realidad una serie de imágenes inmóviles, ahora la paradoja es que con la imagen digital podemos redescubrir la inmovilidad en la imagen en movimiento. Y creo que esto es muy importante en tanto nos permite referir la imagen móvil más hacia el film en el cine narrativo, en la forma en que Barthes lo sugiere en *Camera lucida*, que lo relacionemos con la fotografía. Para Barthes la imagen en movimiento fue siempre algo que domesticaba la imagen inmóvil. Para Barthes la imagen inmóvil era la imagen de la muerte, era el punctum, ese es el detalle, el pequeño detalle y él decía que es imposible encontrar un punctum en el cine narrativo, ese fragmento de azar, de pasión, de belleza que es casual. Creo que ahora tenemos la oportunidad de descubrir el punctum del cine. Ahora que podemos jugar con la imagen en movimiento y transformarnos en lo que Raymond Bellour llama "el espectador pensativo".

AA: El rescate del fotograma, el still... algo paradójico cuando resultan invisibles en la digitalización, sea video o DVD.

LM: Mi planteo es que la relación dialéctica entre el movimiento y la inmovilidad generalmente ha favorecido al movimiento con la pérdida de la presencia de la inmovilidad. Excepto, por supuesto, en la vanguardia que estaba interesada en la relación entre la presencia de la inmovilidad dentro de la imagen en movimiento. Así que Holly Hampton, Michael Snow, Peter Kavalaka y Paul Schrader, estaban todos fascinados por el hecho de que el cine es inmovilidad. Es una inmovilidad, sólo que proyectada a un cierto ritmo.

AA: El cruce entre lo móvil y lo inmóvil es algo que sobresale en la *Histoire(s)* du

Cinema de Godard. ¿Conoce el trabajo? En relación a las imágenes es una suerte de post-cine, con una sobreimpresión y superposición infinita de imágenes, imágenes fijas del cine o de las artes plásticas que sirven para repensar la historia del cine o simplemente la Historia.

LM: Creo que el cine moderno tiene mucho que ver con el del que estoy hablando, pero no conozco realmente esa *Histoire(s)* muy bien, la ví y me ha dado incluso algunas pistas, pero la encuentro muy difícil. Sin embargo, esa es la clase de trabajo en el cual la teoría, la historia y el análisis visual pueden unirse, lo cual creo que le devuelve algunos elementos de fascinación al trabajo intelectual y podríamos decir tal vez que todos los académicos somos fetichistas de alguna especie. Lo que quizás yo querría hacer es un trabajo a la vez de análisis intelectual y de placer, como la *Histoire(s) du cinema*. Lamentablemente Godard la hizo primero, pero no pierdo las esperanzas...

AA: Leí un ensayo reciente en el que usted rescata la figura de Pandora, generalmente utilizada entre los estereotipos negativos de la femineidad.

LM: Estas iconografías son positivas y ofrecen nuevas posibilidades. El énfasis en el placer del acertijo, del enigma,

es definitivamente positivo y eso es lo que estaba tratando de plantear en mi artículo sobre Pandora. La importancia de la curiosidad como una fuente de placer estético e intelectual. Son su propio disfraz. Y también todas las novedades sobre una nueva ola de femineidad.

AA: ¿Trazar una contrafigura o recrear una iconografía "optimista", puede ser hoy una estrategia política alternativa?

LM: Sí, creo que eso es en parte cierto. Por ejemplo alguien como Madonna crea su propia iconografía en sus videos; es decir, ella obviamente trabaja con directores, pero es una pionera en llegar a ese cambio de diferentes tipos de iconografía de un momento a otro. Esto remite a un disfraz post-algo, una especie de disfraz vuelto a sí mismo que se vuelve una elección para diferentes temas, de manera que la identidad puede ser un área de juego, elección y demás. Creo que en la misma tradición podemos encontrar a Cindy Sherman, que también realiza autorretratos y disfraces. El color del disfraz se mantiene pero en Cindy Sherman varía de forma importante y al mismo tiempo son similares en su acercamiento a su propio cuerpo. Su propio cuerpo está en cuestión ■

**BOLETIN DEL INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA
Y AMERICANA "DR. EMILIO RAVIGNANI"**

Comité Editorial: José Carlos Chiaramonte (Director), Fernando Devoto, Jorge Gelman, Juan Carlos Korol, Noemí Goldman, José Luis Moreno, Luis Alberto Romero, Enrique Tandeter, Roberto Schmit (Secretario de Redacción).

ISSN 0524-9767

Número 20, Tercera Serie

2do. Semestre de 1999

MARIA ALEJANDRA FERNANDEZ: Familias en conflicto: entre el honor y la deshonra.

GUSTAVO PAZ: A la sombra del Perú: mulas repartos y negocios en el norte argentino a fines de la colonia.

MIGUEL ROSAL Y ROBERTO SCHMIT: Del reformismo colonial borbónico al librecomercio: las exportaciones pecuarias del Río de la Plata (1768-1854)

LORIS ZANATTA: La reforma faltante. Perón, la iglesia y la Santa Sede en la reforma constitucional de 1949.

- Reuniones y Congresos
- Reseñas Bibliográficas

Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" es una publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. y del Fondo de Cultura Económica. Suscripción Anual: particulares: Argentina U\$A 25, América Latina y EE.UU. U\$A 35, resto del mundo U\$A 36. Instituciones: Argentina U\$A 31, América Latina y EE.UU. U\$A 39, resto del mundo U\$A 41.

Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". 25 de mayo 217, 2° piso, 1002 Capital Federal, Argentina. Teléfonos: 43347512-43425922-43431196 (int 105) Fax: (54-11) 43432733.

Luis Príamo: "la intensidad de la fotografía es casi siempre histórica y social"

Mirta Zaida Lobato*

Luis Príamo, es egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y ha desarrollado una ardua y vasta tarea de investigación y preservación de fotografías. Ha publicado numerosos artículos en diferentes revistas y los siguientes libros: Fernando Paillet, *Fotografías, 1894-1940 (Fundación Antorchas, 1987)*, Ricardo Vallmitjana, *Bariloche, mi pueblo (Fundación Antorchas, 1989)*, Archivo Fotográfico del Ferrocarril de Santa Fe, 1891-1948 (*Fundación Antorchas, 1992*) y H. G. Olds *fotografías, 1900-1942 (Antorchas, 1998)*.

Mirta Zaida Lobato: Quisiera que comenzáramos esta conversación hablando sobre su formación intelectual y sobre cómo se desarrolla su interés por la fotografía. Pero también que nos cuente sobre sus orígenes familiares. Lé que su abuelo trabajó en el Ferrocarril Central de Santa Fe.

*Luis Príamo: El interés por la búsqueda y la conservación de material fotográfico antiguo viene desde mis estudios y mis trabajos en filmaciones de documentales en el Instituto de cine de la Universidad Nacional del Litoral, en los primeros años de la década del sesenta. Yo entré a la Universidad en 1963. En el Instituto se hacían algunos documentales sobre la base de fotografías, lo que se llamaba *documentales de animación*, y para esto había que buscar fotografías antiguas de acuerdo con los temas y las épocas. Nosotros descubrimos que no había museos en Santa Fe y, sobre todo, que no había en los pueblos de las colonias instituciones que tuvieran fotografías, que hubiesen recuperado ese tipo*

de material. Había que venir a Buenos Aires, al Archivo General de la Nación. El trabajo del Archivo General era extraordinario en su momento. Fue uno de los primeros archivos fotográficos de Latinoamérica pero fue perdiendo su dinamismo y su capacidad de conservar. Si hoy tuviera el dinamismo de sus inicios estaría replanteándose sobre qué archivo necesitamos hoy, totalmente diferente que este que tenemos. Para buscar las fotografías, entonces, íbamos con Pablo, un amigo fotógrafo, a los pueblos, porque allí están las familias que las tienen. Así fue como empezamos a hacer este trabajo de recuperar imágenes: nos mostraban las fotos, las separábamos y el fin de semana íbamos con una mesita de reproducción y hacíamos las copias. Fuimos armando un pequeño archivo. Tengo todavía unos 400 negativos de Franck, de San Carlos. Luego fui a Esperanza. En el Museo de la Colonización, que era en realidad el único Museo bien armado en ese mo-

mento, encontramos un material muy importante que eran las placas de Fernando Paillet: un gran fotógrafo que había hecho un trabajo de documentación extraordinario sobre Esperanza. En cuanto a mi familia, yo nací en las colonias santafecinas, en un pueblo chico, en Franck, una de las primeras colonias de la zona central, fundada a partir de Esperanza. Por lo tanto, tenía un interés personal en conocer y recuperar la iconografía de la zona porque había abierto los ojos con esas fotos que guardaba mi familia.

MZL: *¿Todo este trabajo lo realizaron en la década del sesenta?*

LP: No, esto ya es en los setenta. Yo integraba los equipos de filmación. Filmaba yo mismo aunque nunca hice films de animación. Pero el tema fue madurando lentamente hasta que empezamos a realizar el trabajo.

MZL: *¿Formaba parte de la experiencia de formación en el instituto de cinematografía?*

LP: Absolutamente no. Era un interés personal, de Pablo y mío. En realidad la recuperación de fotos como interés general fue desarrollándose lentamente, incluso diría que se generalizó hace aproximadamente diez años, cuando hubo también una actividad más institucional, sobre todo desde la Fundación Antorchas. Hoy ya es un tema la recuperación del patrimonio fotográfico. Hay mayor interés por la fotografía.

MZL: *La recorrida que ustedes hacían por los pueblos era una forma de recuperar el patrimonio porque si no se perdía ...*

LP: Nosotros sabíamos que las fotos se tiran. Era una experiencia personal, muchas fotos se tiran, mi madre no, pero veíamos y escuchábamos historias. Es lo que sucede hoy porque en verdad la fotografía tiene un doble carácter: un ca-

rácter cultural y uno personal. La fotografía es básicamente un recordatorio personal, sobre todo la más común: el retrato. Ahora como recordatorio personal su alcance es el del conocimiento personal de la gente retratada o el del conocimiento por relatos.

MZL: *Se trata de la memoria familiar.*

LP: Estoy hablando de la memoria básicamente, porque el grueso de la producción fotográfica es familiar.

MZL: *Sin embargo, en sus trabajos también muestra que hay fotografías institucionales.*

LP: Es cierto, pero yo estoy hablando del grueso. Por supuesto que hoy hay una enorme cantidad de fotografía publicitaria, periodística, hoy ya no se puede decir lo que decimos para el siglo pasado o para los primeros años de este siglo.

MZL: *Si pensamos en el poco interés que había sobre la imagen fotográfica en la época en que ustedes salieron a recorrer las colonias y pueblos de Santa Fe buscando fotos y, a la vez, en el poco interés del Instituto donde estudiaban ¿cuáles son las herramientas, los conocimientos con los que caminaban buscando fotografías?*

LP: En realidad nosotros en el Instituto teníamos una formación basada en la imagen fotográfica. El primer acercamiento era fotográfico, aprendíamos a hacer fotografías fijas, a revelar, y veíamos imágenes fotográficas sobre todo lo que se llamaba *foto documental* que eran grandes reportajes. Recuerdo un clásico que era un *paese*, un foto-reportaje de su pueblo, con textos de Cesare Sabattini, que era el gran guionista del neorealismo. Era en la década del cincuenta y la fotografía fue tomada por Paul Strand. Era algo realmente extraordinario. Había entonces un acercamiento y una educación visual. Yo no soy fotógrafo, saco fotos como

cualquier persona que le dan una cámara, pero teníamos una educación visual y sobre todo esta necesidad de recuperar la memoria, el pasado. Algo que en nosotros era muy fuerte porque ese pasado nos fue transmitido por anécdotas.

MZL: *Aquí hay dos cuestiones; por un lado está la foto como documento de una época, y por otro la foto como un soporte importante para evitar el olvido.*

LP: Son dos cuestiones difícilmente separables. De todos modos en mí ciertamente operaba esta pulsión.

MZL: *En cuanto a la foto como documento, ¿a la capacidad de narrar de la fotografía algunos investigadores sostienen que la fotografía es muda, que sólo tiene sentido para uno, por ejemplo para el miembro de una familia ¿Cuál es su opinión sobre esto?*

LP: Depende, pero en general yo diría que, en efecto, la imagen fotográfica necesita información para poder comenzar a dialogar. Hay ciertos géneros que por su naturaleza no necesitan información, desde siempre; por ejemplo el desnudo. No necesitan o requieren muy poca información porque es un trabajo con el cuerpo, es casi un contenido médico. En el desnudo no interesa quien es la persona, no es tan esencial la información salvo que sea un personaje muy conocido, pero interesa por otras razones. Se puede decir que en general este género puede prescindir de información aunque yo creo que en ciertos casos una información más abigarrada es importante también. Creo que la fotografía –igual que un poema corto– es de percepción instantánea. Lo instantáneo supone una capacidad de proyección que uno arroja sobre el poema.

MZL: *Ese proceso es siempre individual.*

LP: Toda posibilidad de comunicación es individual. La apertura tiene

que ver con la comunidad de experiencia. Esto con las imágenes concretas se ve mejor, y además porque la fotografía por su naturaleza iconográfica, que es literal, está siempre abierta. Nadie puede saber si no se descubre mañana que este señor fulano de tal, que hoy es anónimo, resultó ser el tipo que hacía tal cosa, con lo cual ya miramos diferente a ese hombre. Esa fotografía ya tiene otra instancia de intensidad para nosotros si sabemos que esa persona hizo tal cosa. Esto es proyección.

MZL: *Lo que está diciendo es que por un lado la fotografía capta un momento y ese momento tienen una comunicación que es individual, pero además, hay un componente adicional, y es que el que tomó la fotografía es una persona que tiene la capacidad de decir y nosotros tenemos esa información.*

LP: Es así en algunos casos. Concretamente hay un ejemplo, un fotógrafo de Santa Fe sobre el que estamos haciendo un libro. Se llamaba Ernesto Schlie, tomó fotografías en 46 colonias del centro y norte de Santa Fe, en 1890. Es un caso singular y muy extraño en la historia de la fotografía. Es el único proyecto de reportaje de una región precisa en el país en el siglo XIX. Schlie era descendiente de colonos de Esperanza, participó con estas fotos en exposiciones industriales, en Rosario de 1888 y luego estuvo junto a Witcomb en la exposición universal de París, representando a la Argentina. Schlie fotografiaba fábricas, molinos harineros, es decir el progreso que los colonos afincados inicialmente en Esperanza habían desarrollado en la provincia de Santa Fe. En este caso es muy importante conocer al fotógrafo. Porque ¿qué ha mirado este hombre? ¿qué ha omitido en sus álbumes? Si yo no sé que para un fotógrafo era un imperativo fotografiar algunas cosas para un

álbum, por ejemplo su playa mayor, que el no fotografía, si yo no supiera esto yo no estaría preguntándome porque él no la puso y, al preguntarme empiezo a formular una hipótesis sobre la mirada de Ernesto Schlie sobre la realidad santafecina. En este caso mi hipótesis dice que la miraba omitiendo la cultura criolla, la cultura oficial, era una mirada "interesada" porque había otros fotógrafos que hicieron todo lo contrario de lo que hizo él. De este modo puedo desarrollar algunas hipótesis sobre los problemas de integración de algunos colonos en el centro de la provincia de Santa Fe a los que no me hubiera llevado otro tipo de documentos o, en todo caso, aún existiendo otros documentos, la fotografía está estimulando.

MZL: ¿Se puede decir que la necesidad de información es fundamental para la fotografía?

LP: Qué dice Benjamin: un retrato, un cuadro no necesita el nombre la fotografía sí.

MZL: ¿Esto pasa con el conjunto de las fotografías o sólo con las de autor?

LP: No necesariamente, hay fotografías anónimas que dialogan largamente.

MZL: Cuando hablaba de Schlie, recordé su análisis de otro fotógrafo, Atget¹, ahí lo importante era que Ud. sabía que él fotografiaba espacios vacíos, sin personas

LP: Es cierto, pero el ojo del artista es otra cosa: dónde pone la cámara y de qué modo es otra cuestión.

MZL: ¿El valor de la fotografía es limitado para el conocimiento porque incorpora el sesgo de la mirada, de la selección, del

1. Luis Priamo: "Atget, estilista por encargo", *Punto de vista, Revista de cultura*, N° 38, octubre de 1990.

ángulo donde se ubica la persona que toma una foto?

*LP: ¿Por qué? Esto presupone la idea de que la autonomía tiene un valor en sí mismo. Lo importante es que el objeto sea rico. Necesita información y es importante buscarla. Es también un problema de la actualidad que los fotógrafos publiquen sus fotos sin título. Con ello nos están queriendo decir: mis fotos se bastan a sí mismas. Yo creo que hay allí una profunda dificultad, ninguno de los grandes clásicos omiten titular sus fotos que en general son informativas. Los títulos de los clásicos, Strand, Cartier Bresson, siempre nos dicen que es y en algunos casos son sutilmente genéricos. Hay una foto de Strand que es extraordinaria. La imagen tiene sombras, con unos individuos caminando por una vereda con un fondo de un edificio a oscuras, sombrío, y dice *Wall Street*. Son sombras, pero nos dice qué es, y es extraordinariamente importante saber que es *Wall Street*.*

MZL: Aquí la fotografía funciona como ícono

LP: Si le quitás la información no dice nada.

MZL: Así volvemos al inicio de la conversación, yo iba a la cuestión de la capacidad que tiene la fotografía para condensar información.

*LP: Yo no sé si sólo información, también condensa emoción. La capacidad de conmocionar depende de la información. Yo recuerdo una foto extraordinaria que sacó la revista *Life*, mostraba a los cuatro acusados de asesinar a tres jóvenes abolicionistas en Mississippi, tomaron la foto en la sala del Juzgado y ellos estaban de frente riéndose. Si uno no hubiera conocido toda la historia que rodeaba a esa foto no hubiera condensado tanta emoción estética y política. Ahora bien, la fotogra-*

fía no es menor porque necesite información; lo que ella nos da es una dimensión propia del fenómeno.

MZL: ¿Cuál sería entonces lo propio, lo específico de la fotografía?

LP: En estos casos es histórico y estético. En el sentido que nosotros podemos llamar conmoción estética a un film como SHOA, algo que difícilmente vinculemos con el placer. Una fotografía, de Cartier Bresson, que se llama "Prostitutas de México" también me emocionó cuando la vi; después cuando pensé en ella ya puedo decir que Cartier Bresson resumió aquí el pozo moral de la prostitución. Y uno puede analizarla porque esta condensación es propia de una obra de arte. ¿Qué hubiera pasado si no decía prostitutas de México? Pero él me la fichó.

MZL: Desde el plano de lo estético es indudable que tiene un valor pero Ud. habla de la foto como documento...

LP: El problema también aparece en un documento escrito, pienso en las descripciones y en la intensidad de la prosa que agrega un elemento de un orden que no es propiamente histórico.

MZL: Ante la fotografía, uno puede pensar en los modos de construir una imagen: los montajes, los trucos.

LP: A veces es hasta azarosa, este es un elemento de la fotografía que es ciertamente desconcertante. Hay una foto sacada por una prostituta con una polaroid a su cliente que se había puesto sobre el pecho desnudo el corpiño de ella y se hacía el payaso, una foto que hizo conocer Diane Arbus. Es una foto inolvidable, sacada al "voleo" por alguien que sacaba fotos como yo; pero el cruce de realidad, cámara e impulso dio esto. El elemento azar funciona en la fotografía. Schlie no era un gran fotógrafo, era un fotógrafo menor, pero él se entera de que llegaron los judíos a Monigote, el

primer lugar donde se instalaron, donde se les murieron más de 50 niños de hambre, Schlie toma el tren, va, hace una foto, se publica una sola foto, los negativos se perdieron. Es una foto para mí muy emocionante, no hay hombres, hay dos mujeres vestidas como salidas del *ghetto*, o bajadas del conventillo; y en la calle un fondo de rancho pintado. Es la primera que yo conozco, y creo que hay de los judíos de esta colonia. La foto tomada por Schlie se llama "Casa israelita", era una tapera. Conocemos la historia, sabemos que fue rápidamente para allá –ellos llegaron en septiembre de 1989 a Monigote–, y sabemos –porque hemos investigado– que se trasladó expresamente a tomar esa foto. Además tenemos toda la historia posterior a esta foto, está cargada de todo lo que pasó después. Por ejemplo de lo sucedido en la AMIA, de las bombas, del desamparo de tantos inmigrantes, la fotografía adquiere fuerza simbólica, condensa la conjunción de culturas en la historia de la inmigración. Es única, tiene intensidad simbólica para nosotros y está abierta a todos los agregados posteriores. Una foto da un conocimiento directo del pasado, literal, puede tener o no riqueza de emoción y de información pero depende de las lecturas que cualquier persona pueda hacer de estas fotos.

MZL: La dificultad para contar de la fotografía tal vez sea más fuerte en una foto única pero en un álbum, una foto al lado de la otra puede convertirse en un relato.

LP: Claro, sin duda, y hay que ver como funciona en el relato. Lo que dice Silva es interesante². Todos los álbumes tienen narradores y ellos son las mujeres, porque las mujeres hacen los álbumes, te los muestran y cuentan. Son las mujeres de la familia y son las mejores narradoras. En general qué

2. Armando Silva: *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Norma, Colombia, 1998.

cosas puede contar de diferente un hombre y una mujer. Nada, porque salvo que llevara una doble vida todo pasa en la casa y en un álbum es muy difícil que haya documentación de la doble vida. Aquí también opera la convención. Los trapos sucios de la familia no pueden estar en el álbum. Incluso están recortados o tachados.

MZL: La información puede venir de otro documento, por ejemplo una carta.

LP: Por eso la fotografía en verdad es un objeto que es muy interesante y abusado para el montaje, al lado de algo es una cosa al lado de otra es otra, esto está en la base de la teoría del montaje cinematográfico. En un libro clásico de Pudovkin se decía que la calidad del montaje cinematográfico es importante para significar a la imágenes emocionalmente. Un primer plano del actor mirando hacia algo, al costado precedido por una imagen y con otra posterior y distinta dice cosas diferentes. Depende lo que esté mirando expresa horror, lascivia o el sentimiento que la imagen provoque. Quiero decir que desde su inicio la imagen fotográfica, este ícono que toma literalmente lo real es una información distinta cada vez, "información diferente" que nos da una imagen diferente.

MZL: El álbum de familia es un montaje. Hay una sucesión de fotos y esto no sucede con las fotos de Paillet. Allí el montaje lo hace el autor de la selección de las fotos y le da una cronología.

LP: yo trabajo con un criterio de montaje, puedo agregarle otros elementos como cartas³. Son elementos exteriores que formaban parte de su vida, de su mundo. Y la presencia de esos ele-

mentos apoyan lo que estoy diciendo que me dicen las fotos. Yo trato de hacer una narración que intensifique lo que creo que es lo más significativo del fotógrafo y, además, le doy un recorrido visual al texto.

MZL: ¿El recorrido tiene que ver con el relato o con la calidad de la fotografía?

LP: la calidad de las fotos para nuestros libros es muy importante. Y se dejan muchas fotos afuera. Creo que es bueno ponerse límites, uno está obligado a hacer una selección estricta y esto es bueno. Además está la intensidad de la fotografía. La fotografía tendría la función de la revelación, es el poema corto. Esta revelación es posible si se revela al individuo y lo proyecta sobre el material. Piense en un poema corto: "una gota de rocío es una gota de rocío y sin embargo, y sin embargo". Uno queda alelado frente a esto, es verdad. Yo creo que en la fotografía hay esta verdad. Como la gota era nada y es todo. Ahora bien, esa intensidad de la fotografía se da porque uno también tiene la sensibilidad dispuesta. Yo creo que este tipo de emociones en la fotografía, que su intensidad es casi siempre intensidad histórica y social. La fotografía no se aviene tanto con la naturaleza, la naturaleza le es menos feliz como materia que lo social. Personalmente no siento grandes fotos de la naturaleza como siento que hay grandes fotos de lo social. Y tiene que ver con la relación que la fotografía tiene con el tiempo. En la naturaleza no hay tiempo. Lo digo con cautela porque hay grandes fotógrafos como Stern, pero no me producen tanta emoción. Todos los grandes clásicos informan de una manera peculiar, porque el fotógrafo tiene que saber los alcances y los límites de su arte.

MZL: En sus trabajos sobre Paillet o sobre el Ferrocarril de Santa Fe, Ud. dice que se

retrata la vida de los pobres pero que ellos son imitadores de las clases más acomodadas porque la fotografía es para las clases altas.

LP: Yo hablo de la fotografía de estudio, que siempre es convencional. Lo que la fotografía propone a las personas es entregar la mejor imagen posible y ella está relacionada con lo que la cultura dominante impone como tal. Nosotros tenemos muy pocas fotografías, retratos de estudio de trabajadores con sus herramientas a diferencia de los yanquis que tienen montones de daguerrotipos. En la cultura dominante estaba la idea del hombre libre, el tipo que quiere dar una imagen de trabajador.

MZL: ¿En la Argentina la libertad está asociada al no trabajo?

LP: Yo no sé si extendería esta observación pero si sé que las convenciones aconsejaban a los individuos de las clases populares a adoptar la imagen de clase media de un pequeño burgués

MZL: ¿Hay algún momento de ruptura de esta convención en la Argentina?

LP: Yo he trabajado con materiales que van desde los años cuarenta para atrás y no he visto esa ruptura. Son los fotógrafos los que van a las clases populares y los registran en sus lugares de vida o en sus lugares de trabajo. La fotografía de las clases trabajadoras en la Argentina están en los archivos institucionales. Las empresas ferroviarias por ejemplo que fotografiaban la producción.

MZL: Si se junta fotografía con consumo, ¿no provocan un cambio?

LP: En realidad el primer fotógrafo que se llamó comercial, que no hacía retratos y que se anunciaba como tal era Olds, un fotógrafo con el cual hicimos un libro. En esa época se estaba am-

pliando el mercado. El mercado de las postales comenzaba en la Argentina de 1900 y estaban los vendedores de Olds. La primera edición de postales la hizo Rosauer en 1900, 1901 y de 110 fotos, 100 fotos eran de Olds. El fue el proveedor del primer gran editor de postales de la Argentina que fue Rosauer. Ya había otro mercado, las postales comenzaron a venderse muchísimo y eran un gran negocio. Comenzó también la época de la fotografía institucional para empresas. Por ejemplo Olds trabajó mucho para Drysdale, que era una gran empresa importadora. Las empresas hacían álbumes, eran formas de promoción e incluso publicaban ya, y para esto basta ver *Caras y Caretas*, las empresas hacían propaganda con las fotografías documentales de sus instalaciones y de sus productos. Ahora podría decirse que la fotografía se generaliza entre las clases populares en la década del veinte o del treinta.

MZL: ¿Qué pasa con los fotógrafos ambulantes y las clases populares?

LP: Ellos retratan los tipos populares y lo relativamente exótico que era la extrema pobreza, el conventillo

MZL: La casa de chapa de Olds

LP: La pobreza decente no está fotografiada. No hay fotografías. De la casa chorizo hay muy pocas fotos excepto algunas en los años treinta, excepto de algún fotógrafo aficionado que tenía su camarita y le sacaba a su gente, al chico con el perro, con sus juguetes. Pero la pobreza decente no se fotografía. Yo saco fotos en mi casa pero no puedo fotografiar a mi madre barriendo, te da un escobazo ¡cómo le vas sacar una foto así!. Ahora bien, las fotos de los aficionados son importantes porque nos dan visiones excéntricas.

MZL: Ud. enfatiza mucho la existencia de convenciones y que las clases popula-

3. Luis Priamo: "Dos cartas, una panadería y la luz", *Punto de vista*, N° 30, julio-octubre de 1987.

res estarían atrapadas por esas convenciones.

LP: La cuestión sería así: ¿qué se quiere recordar? ¿qué corresponde recordar? el casamiento, el bautismo; y ¿qué me gusta recordar? las fiestas, los cumpleaños, y en el campo cuando se carneaba, no hay muchas cosas más.

MZL: *Se recuerda lo agradable, ¿y la muerte?*

LP: También interesa recordar la muerte. Esta es una diferencia esencial entre hoy y ayer. En el pasado interesaba recordar al muerto, pero muerto.

MZL: *¿Hay una explicación de por qué interesa recordar al muerto?*

LP: Primero formaba parte de la tradición, la mascarilla, los recordatorios mortuorios, el dibujo formaban parte de la tradición iconográfica, por cierto no de las clases populares, pero estaba en la cultura. Por otro lado la fotografía heredó toda la tradición iconográfica de la pintura y de las otras artes, El retrato del muerto era el dibujo del muerto. Tercera cuestión, los retratos de niños muertos. Como nunca había sido retratado era entonces el único retrato. Por eso hay muchos retratos de niños muertos y de niños muertos en los brazos de la madre o en los brazos del padre, o con los ojitos abiertos, para dar sensación de vida.

MZL: *Recuperar el instante de la vida*

LP: El recordatorio del ser y también recordarlo muerto. Recordarlo en el momento del más allá porque por último la muerte era un estado, cosa que hoy no queremos aceptar, no nos gusta mucho. Pero no es contradictorio que hoy sea un gran negocio la fotografía de la muerte violenta, cuando más violenta mejor. No es contradictoria esta fascinación que ejerce la

muerte violenta. Por qué razón se publican fotos de personas arrojándose al vacío. En el momento en que están por arrojarse y cuando se arrojan, ¿por qué razón?, ¿qué interés tiene el hecho de que alguien se mate? ¿por qué razón las agencias compran por precio de oro estas fotos?, ¿qué interés o necesidad están satisfaciendo? La fascinación del momento, el hombre que muere es algo muy fascinante siempre, y la foto no es demasiado brutal para pasar los límites.

MZL: *¿Esto sería una diferencia con el acercamiento fotográfico de los "antiguos"?*

LP: En el pasado era normal, en *Caras y Caretas* hasta el quinto año hay como seis o siete fotografías de muertos. Lo estoy investigando. Antes se fotografiaba al muerto en el ataúd en su casa, hoy es tabú. Antes también se publicaban fotografías de muertes violentas. Por ejemplo *Caras y Caretas* tiene la foto de un delincuente baleado. Todos los géneros de fotografías de muertos están allí: el patriota muerto, el delincuente muerto, el patriota moribundo (Mitre), la foto de crónica roja.

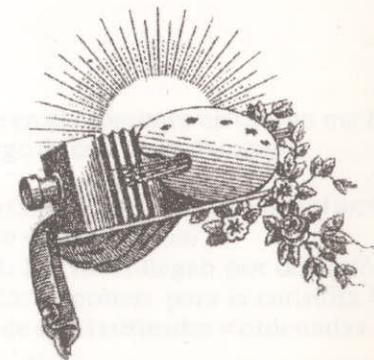
MZL: *¿Fotógrafos como Paillet tomaban fotos de muertos?*

LP: Sí, muchas; de Paillet se conservan varias y en su índice de negocios también figuran varias fotos que se tomaron por encargo.

MZL: *¿En los álbumes de familias aparece la muerte?*

LP: Si hay fotos de muertos en los álbumes. Las fotos de los muertos se colgaban en la pared de la casa o en el panteón. En mi trabajo sobre las fotos y la vida privada hay fotos donde incluso está la fotografía con la marca del óvalo del marco ■

Archivos



Visitando los archivos: el departamento de documentos fotográficos del Archivo General de la Nación

Lo estado actual de los archivos públicos, nacionales, provinciales y municipales, merece un amplio debate entre los funcionarios a cargo de esas instituciones y los historiadores e investigadores que los utilizan. Los problemas a debatir son múltiples y pueden agruparse en 3 ejes precisos: 1. qué conservar y qué desechar de la variedad de documentos disponibles en la sociedad; 2. mediante qué instrumentos (legislación) se puede proteger el patrimonio histórico; y 3. la formación y selección de los responsables de dirigir esas instituciones.

El Archivo General de la Nación (AGN) es el más importante repositorio documental del país. Está dividido en diferentes departamentos: documentos escritos, biblioteca y difusión, cine, audio y video y documentos fotográficos.

Entrepasados: ¿Cuándo se crea el Departamento Fotográfico?

Myriam Alvarez: No tengo una idea exacta sobre cuál fue el momento de su creación, probablemente fue en la década del cincuenta pero sí sé que en 1992 se produjo una reestructuración de las dependencias del Archivo que

Recientemente se dio a conocer a la opinión pública el estado del material de imágenes (fotos y dibujos) de los diarios *Crítica* (1912-1963) y *Noticias Gráficas* (1931-1964) depositados en el AGN (Clarín, 29-10-2000). La amenaza de su pérdida acecha sobre las imágenes que se publicaban en los diarios mencionados y, aunque esa amenaza puede extenderse a otros reservorios, lo cierto es que recuperar las fotografías y los dibujos depositados en el Departamento de Documentos Fotográficos es imprescindible para reconstruir varias décadas de historia argentina.

Para conocer la organización del Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, Entrepasados ha entrevistado a la jefa del mencionado departamento la señora Myriam Casals de Alvarez.

fue en el momento en que yo me hice cargo de este Departamento.

E. ¿Cómo llegan las fotografías al archivo para su preservación?

MA: Las fotos llegan por donación y todas se ponen para la consulta luego de ser clasificadas y ordenadas. No

hay un criterio que nos permita decir esta foto sirve y aquella otra no. Todo lo que entra es un documento y tiene validez. Nosotros tenemos colecciones de álbumes que no se sabe exactamente cómo llegaron. Aproximadamente en los años cincuenta se había formado una comisión de recuperación del patrimonio histórico que hacía compra de materiales y esa es otra manera de formar un archivo. Y también por apropiación. Nosotros tenemos una colección de 46 álbumes que eran de la Asociación de Fotógrafos Aficionados. Esa sociedad comenzó su actividad en 1889 y a ella estaban asociadas una cantidad de personalidades con cierto gusto por la fotografía. Esa sociedad tuvo su sede en diferentes lugares hasta que al final, después de unos 3 ó 4 años, se afincó en la Avenida de Mayo, donde también crearon una galería de arte. Hay 46 álbumes; 45 son de fotos y el 46 tiene todo lo perteneciente a una revista que sacaba el Parlamento. Aunque no tiene fotos entra dentro de la colección porque se recibió como parte de ella. La colección de la sociedad de fotógrafos aficionados tiene una riqueza increíble porque por donde ellas iban sacaban fotografías, lo que antes era muy difícil.

Como Ud. sabe la foto empieza con el daguerrotipo entre 1850-1853. El daguerrotipo se diferencia de la foto porque es una foto en sí misma, no tiene negativos. Lo que los diferencia es el soporte. En este caso el soporte es metal, después vino el soporte de vidrio y recién en 1880 Kodak sacó el soporte flexible, que hizo que la fotografía se popularizara un poco más. En esa época hacer una foto era muy complicado pues había que trabajar con los negativos húmedos y se necesitaba transportar el laboratorio y el material para hacer una fotografía.

Sólo los que tenían dinero podían hacer fotografías, por eso se dice que las fotos que se tienen de esa época sólo son las pertenecientes a la burguesía. También hay fotos en las que aparece gente trabajando. En esa época de auge económico venían a la Argentina muchas empresas extranjeras y la única manera que tenían de mandar una prueba de los trabajos que estaban realizando era sacar una foto y, entonces, fotografiaban a la gente trabajando.

E: Hay un índice del material existente en el archivo que se refiere al denominado Archivo Justo.

MA: Claro, también hay otras donaciones como las fotografías que vinieron con el "fondo Justo" que está en documentos escritos. Ese material tenía fotos, en general fotos que le mandaban al general Justo y también están los 13 álbumes de Witcomb.

E: La donación parece que es el único modo de construir un fondo documental.

MA: No, nosotros también tenemos la obligación de tener los actos administrativos y de gobierno. Hasta hace un tiempo nos enviaban las fotografías de los actos oficiales desde Presidencia de la Nación pero ahora no las mandan más. Nos han mandado fotos de la casa de gobierno, en la época de Menem pero ahora no las envían. También hay otro problema que está relacionado con las cámaras digitalizadas. Los periodistas sacan una foto y la envían directamente al diario, entonces no queda nada para remitirnos.

E: Pero ¿no es una obligación?

MA: No hay una ley de archivos donde diga que es obligación. Y muchas veces eso no depende de nosotros.

E: Si las donaciones no se producen y las fotos de los actos oficiales no llegan ¿qué va a hacer el departamento en el futuro?

MA: Y, algo vamos a tener que implementar. Yo he estado recientemente en un congreso de archiveros de Sevilla y otras instituciones también están interesadas en ver qué hacer, y sobre todo, qué hacer frente a los soportes modernos, porque una foto también puede estar en un diskette o en un CD. Estas nuevas formas de almacenar información tienen el obstáculo del costo. Es muy costoso porque las compañías, las empresas que hacen ese tipo de trabajos cambian sus equipos cada tres o cuatro años, y cada tres o cuatro años uno tiene que volver a invertir y en general es difícil que se invierta en este tipo de cosas cuando hay otras prioridades y otras necesidades. Pero a veces hay también mala disposición para conservar. Yo siempre digo que el archivo tiene que enseñarse desde el primario porque en general uno dice que cuando uno cosa no le sirve hay que archivarlo, pero no, no se archiva lo que no se va a usar, lo que no sirve hay que tirarlo. Hay que archivar justamente porque uno lo va a necesitar, entonces hay que guardarlo bien. Respecto a la fotografía también se dice: cómo va a ser un documento la foto si yo tengo una foto en mi casa y saco la foto que quiero. Sin embargo es un documento porque esa foto será un documento para los nietos y para las otras generaciones. Pero la fotografía necesita que se le coloque atrás un epígrafe. Si no tiene nada escrito no van a servir de nada porque van a decir - Ah, mirá estas son fotos de la abuela y no sé ni quiénes son, tiralas. Pero si la persona pone por lo menos el lugar y la fecha ya es un documento. La foto no es igual al documento escrito, tiene muchas vías de entrada, con una fotografía se

pueden ver aspectos técnicos, la forma y las transformaciones de un barrio y también otras cuestiones como la vida en la sociedad, el papel de la mujer, los deportes. Además yo creo que la educación es fundamental para la conservación de los documentos.

E: ¿El archivo planea desarrollar alguna actividad o gestión en el sentido de mejorar la adquisición y conservación de los materiales?

MA: La dirección, en estos momentos la directora es la Dra. Bercoff, tiene interés en realizar todos los adelantos necesarios para modernizar la institución pero nosotros sabemos que la tecnología es cara y los presupuestos no alcanzan.

E. Ud. le da mucha importancia a la cuestión técnica, incluso me comentó la importancia del laboratorio en el revelado de las fotos ¿tiene el archivo una sección destinada a investigar sobre la imagen fotográfica?

MA: Aquí todos hacemos todo. Claro que también hacemos investigación, aquí trabajan personas que son profesoras de historia. Para colocar la información a una foto hay que realizar una investigación: ver a qué época pertenece, quiénes son las personas que están en la foto. El trabajo es lento porque antes de colocar un epígrafe hay que hacer toda una investigación. En el archivo la rapidez no quiere decir eficiencia, uno puede hacer algo muy rápido pero si nos olvidamos de colocar un dato ya no es eficiente. Eficiente es cuando las cosas se hacen rápido y bien. Ahora si hay que demorar dos días más para hacer una averiguación es mejor hacerlo y poner el dato justo porque después dicen ese dato lo saqué del AGN. Entonces el dato tiene que ser correcto porque somos el referente de los que vienen a buscar información.

E: *¿Los negativos requieren un cuidado especial?*

MA: Sí, una temperatura constante, que no pase los 20 grados, y también cuidarlos de la humedad. En el departamento yo hice hacer una reestructuración en el modo en que se archivan las fotografías. Anteriormente las fotografías se colocaban en sobres, y los sobres en un fichero de metal que los estropeaban. Ahora están en cajas con el "ph" menos ácido posible. Hicimos un estudio para saber el grado de alcalinidad de las cajas y guardamos las fotos en sobres de papel y a éstos en las cajas. Este sistema tiene una ventaja doble: no tiene metal y tiene aireación. Los negativos están en cajas en papel "glacier", en un lugar oscuro y en estanterías.

E: *¿Y las polillas?*

MA: No hay polillas

E: *¿Cuánta gente consulta este departamento?*

MA: Alrededor de dos mil quinientas personas por año. Hay meses y días que viene mucha gente y otras veces en que el número es menor. Las personas que consultan tienen intereses muy diversos. Algunos vienen a ver si está el papá, la mamá o el abuelo; otros consultan el material para hacer una monografía para la facultad, y también están los que vienen a buscar ilustraciones porque están escribiendo un libro o buscando información sobre un personaje.

E: *¿Cuántas personas trabajan en el departamento?*

MA: Cinco personas incluida yo, en el laboratorio trabajan dos laboratoristas y una persona que es la encuadernadora. Cuando hay alguna foto deteriorada esa persona también trabaja en la restauración. También hacemos copias de las fotos deterioradas y res-

tauramos el original para evitar su deterioro.

E: *¿Cómo está organizado el archivo?*

MA: Para que una foto salga a la consulta, primero hay que investigar si no tiene referencias claras, luego clasificarlas, ordenarlas, inventariarlas, darles una ubicación física, hacer la ficha y el catálogo y, por supuesto, ponerlo a disposición del investigador. Nosotros tenemos catálogos del material que está a la consulta. No sólo tenemos catálogos, también hay fichas y un índice temático y otro onomástico. El investigador puede buscar por un tema y, al mismo tiempo por el nombre de las personas que pueden encontrarse en ese acto o evento. Por ejemplo si hay una sesión en la Legislatura donde se debate un tema importante la fotografía puede encontrarse por el nombre del tema o por el de los legisladores destacados que intervinieron activamente en la sanción de una ley. Los dos índices te remiten a la misma caja. En suma, hay dos fichas: en una está el tema, la descripción de la foto, o sea el epígrafe que tiene la foto atrás y el número de caja en la que está guardado y el número de inventario que tiene. El investigador se fija en las fichas busca la caja que necesita y la pide. La documentación está en cajas numeradas del 1 al 3777, aproximadamente, porque recién ahora estamos haciendo el inventario, nunca se había hecho. Calculamos que tenemos 1.000.000 de fotos. En estos momentos estamos haciendo un doble trabajo. Estamos revisando en cada caja que cantidad de sobres hay y cuantas fotografías en cada uno de ellos, luego verificamos si todos tienen el número de inventario. Lo que estamos haciendo es confirmar que el material que está adentro del sobre es el que está consignado

afuera, si hay alguna fotografía que está y no tiene el número de inventario se lo ponemos; y, además, numeramos los sobres. Cuando los investigadores revisan y separan las fotografías que son de su interés para pedir negativos o para sacar con equipo propio una reproducción se guían por el número de inventario y, una vez que terminaron nosotros podemos guardar más rápidamente el material que se consultó. Es obligación nombrar la fuente cuando uno usa el material del AGN y quiero decirle que en caso de que no se mencione la fuente se puede negar la obtención de nuevas copias porque no se cumplió con el reglamento.

E: *¿Qué otros tipos de actividades realizan?*

MA: Desde hace unos pocos años realizamos muestras itinerantes. Es el caso de la muestra "La mujer y la familia bajo la lente Witcomb". Pero quisiera aclarar algo. A veces hay una confusión entre el archivo de Witcomb de placas fotográficas y la colección de Witcomb que son 13 álbumes de fotografías en soporte papel. El archivo son alrededor de 250.000 placas de la colección en soporte papel y en soporte flexible que están acondicionadas en cajas en el subsuelo. El archivo hizo una limpieza de alrededor de 12.000, se limpiaron, acomodaron y acondicionaron las placas, además, se les dio un tratamiento para los hongos. Ahora se está haciendo otra vez este trabajo. La fundación Restauro hizo el trabajo en forma gratuita y en colaboración con la carrera de museología del colegio Otto Krausse. Eran profesores los que trabajaban como aporte al archivo y también servía para su *curriculum vitae*.

La exposición itinerante se hizo con placas del tamaño de 30 x 40 y hay de 40 X 50, se hicieron fotogra-

fías por contacto. Se apoyó la placa sobre el papel e incluso en algunas se ve que se terminó el vidrio y hay un pedacito negro. Eso lo hicimos así para que se vea el tamaño de los negativos, porque mucha gente no sabe que existían negativos de ese tamaño. A veces también hemos dejado visible el final del telón de fondo de las tomas porque cuando la foto era entregada a la persona que la había pedido estaba recortada. En este caso se mantuvo la foto original. La muestra se refiere a la mujer y a la familia porque yo creía que el papel de la mujer era bastante limitado y poco conocido, entonces se escogieron aquellas que representaban a las mujeres que realizaban diversas actividades. Ya empezamos a trabajar en otra muestra. La muestra se expuso por primera vez en la Academia Nacional de la Historia, después fue a Rafaela, porque el AGN es de todos los habitantes del país y después se expuso en las VI Jornadas de Historia de las Mujeres en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. También estuvo en un Congreso sobre fotografía que se hizo en Berazategui.

E: *¿Cual es su formación?*

MA: En mi caso yo hice un curso de un año sobre archivos que organizó el AGN con el INAP. Ese curso se hizo durante 9 meses con tres horas por día. Después hice otros cursos sobre archivos. En realidad fue así. Yo primero estuve de encargada del cuarto piso, en Documentos Escritos, en ese momento yo no tenía ninguna relación con la fotografía, bueno, salvo que a mí me gusta sacar fotos. En realidad cursos de archivos fotográficos no hay, por eso fui a diferentes cursos de archivos y a congresos donde se hablaba de la historia de la fotografía. Fui tratando de formarme en el aspecto específico de la fotografía.

E. ¿Ud. conoce si los archivos provinciales tienen departamentos de fotografías?

MA: De eso no estoy informada. La interventora, Dra. Bercoff, realizó una reunión este año de archivos federales para mantenernos en comunicación. Es importante comprender que no somos compartimentos estancos que todos estamos en la misma tarea de difundir la cultura.

E: ¿Quiere agregar algo más?

MA: Sí, que el horario del Departamento es de Lunes a Viernes, de 13,30 a 16,30. Que el personal indica a las personas que quieran consultarnos cuáles son los pasos a seguir. Que la consulta es gratuita pero si quiere copias de fotografías hay que pagar un arancel. También que para facilitar la consulta se realiza un número limitado de copias por cada investigador ■

El Rodaballo

Revista de política y cultura

Primavera/Verano 2000 Año VI n° 11/12



Ezequiel Adamovsky, **Seattle: una nueva resistencia global**

Dardo Scavino, Toni Negri, **Sartre y Gorz: los compromisos de la filosofía**

Las formas de la política revolucionaria: mito, razón, pasión, utopía

Blas de Santos **sobre la Universidad de las Madres**

Horacio Tarcus: **Historia de una pasión revolucionaria**

Ana Longoni: **La militancia como ética del sacrificio**

Helios Prieto **para una crítica de la violencia: el PRT-ERP**

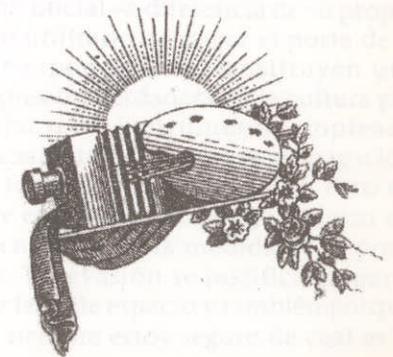
Roberto Pittaluga: **Utopía y redención en el anarquismo argentino**

Guillermo David: **Tragedia y escritura en el pensar guevariano**

Feminismo y socialismo: sobre el debate Butler/Fraser, C. Bacci, M. L. Fernández, A. Oberti, O. Acha, P. Ben, D. D'Antonio, P. Halperin, D. Lago,

Reseñas Críticas de M. Franco sobre P. Bourdieu y E. Palti sobre R. Rorty

Lecturas



Los avatares del liberalismo argentino a través de una cuantificación filatélica

David Bushnells*

En los estudios sobre la cultura popular los sellos postales constituyen un género intrínsecamente diferente a temas más transitados como los deportes, las telenovelas o las tiras cómicas. Hasta podría dudarse que puedan estudiarse dentro del mismo marco conceptual. Una posible será la afición de coleccionarlos, como actividad espontánea y recreativa (aunque esta actividad está menos difundida en América Latina que en Estados Unidos o Europa). Sin embargo, como puntualizó hace dos décadas el investigador de la cultura popular David Skagg, en uno de los escasos artículos sobre el tema, "ningún artefacto gubernamental simboliza tan fielmente la imagen que tiene una nación de sí misma"¹. Los sellos poseen semejante potencialidad sobre todo si los administradores del sistema postal conocen y profesan ellos mismos los valores y actitudes del ciudadano común y corriente. Y, claro está, que a veces el mismo diseño se origina en una propuesta ciudadana, como ocurrió con el segundo bloque conmemorativo argentino emitido en 1940 en observación del centenario del primer sello postal que tuvo su origen en una propuesta del Centro filatélico de Córdoba².

En otros casos, seguramente, el sello-artefacto constituye no tanto la expresión de una imagen existente que

la nación tiene de sí como un mecanismo para la manipulación de la cultura popular, buscando la implantación de una imagen particular de acuerdo con los intereses del grupo dominante, o también la difusión de determinada imagen de la nación en el exterior, otro aspecto de la cuestión que en este ensayo se deja explícitamente de lado. Lo mismo puede suceder, obviamente, con las tiras cómicas o las telenovelas, pero queda en pie una sutil diferencia en cuanto éstas se moldean conscientemente de acuerdo con los gustos populares en la esperanza de que el público compre los folletines o sintonice el canal de la novela.

Siendo el correo a la vez un servicio esencial y un monopolio estatal (en el pasado porque hoy ha sido privatizado en gran parte), los diseñadores de sellos no tienen la misma necesidad de complacer al público para vender su producto. De esta forma, es pertinente preguntarse si los sellos en su condición de símbolos de confección oficial –a diferencia de su propósito utilitario de pagar el porte de la correspondencia– constituyen una expresión verdadera de la cultura popular o un instrumento empleado conscientemente para la propagación de ideologías determinadas. Pero en este ensayo me propongo soslayar esta cuestión en la medida de lo posible. Tal evasión se justifica en parte por falta de espacio y también porque no siempre estoy seguro de cual es la

* The University of Florida



Bernardino Rivadavia



respuesta adecuada. Si por esto el tratamiento del tema parece a veces puramente descriptivo, ofrezco la excusa metodológica de que antes de emprender el análisis definitivo de un tema primero hay que saber lo que quiere analizarse.

Los historiadores han reconocido desde hace muchos años la importancia simbólica y aun propagandística de las monedas, en especial en lo que se refiere al estudio de la antigüedad. El análisis de la significación política y cultural de las emisiones postales es un poco inusual fuera de las revistas especializadas de los filatelistas, aunque no sea sino porque los sellos –un invento decimonónico– han tenido una trayectoria más breve y compitieron siempre con una gama más amplia de símbolos y recursos propagandísticos que las monedas del mundo antiguo. Esta relativa falta de atención es lamentable en las investigaciones sobre América Latina, porque varios países de la región ofrecen excelentes oportunidades para el estudio de las tendencias ideológicas tales como se reflejan en la selección de próceres o de motivos temáticos para recibir el homenaje de una emisión postal.

Un ejemplo demasiado obvio sea tal vez la presencia preponderante de la efigie de Bolívar en los sellos de Venezuela o de Artigas en las de Uruguay, lo que traduce nitidamente las tendencias

historiográficas y de la cultura popular de los dos países aun cuando no nos aporta ningún conocimiento nuevo a nivel global sobre dichos países. De mayor importancia es el hecho de que el retrato de Francisco Solano López apareció por primera vez en un sello paraguayo recién en 1945, pocos años más tarde que lo hiciera su padre Carlos Antonio López o el dictador Rodríguez de Francia (Soco, *349, 382, 413)³.

Obviamente, los latinoamericanistas sabríamos que el segundo López, a quien los líderes de su país en otra época habrían relegado al olvido (o a algo peor aún), es hoy el máximo héroe nacional del Paraguay; pero la fecha de su debut filatélico nos ayuda a precisar cronológicamente cuando se produjo la recuperación de su imagen.

Es bien sabido también que en la Argentina una tradicional interpretación liberal de la historia nacional, consagrada oficialmente a la caída de Juan Manuel de Rosas en la misma década en que se emitieron los primeros sellos argentinos, ha perdido en este siglo buena parte del favor, tanto oficial como popular que tenía antes. Pero una mirada a la relativa popularidad de los próceres liberales en comparación con figuras de signo alternativo en las emisiones postales argentinas podría contribuir a determinar de manera más exacta las cambiantes tendencias ideológicas e historiográficas de la nación.



Mariano Moreno



José de San Martín

Los primeros sellos argentinos, de 1858 a 1862, ostentaron exclusivamente versiones del escudo nacional. De 1864 a 1867 todas las emisiones llevaban el retrato del más distinguido de los fundadores del liberalismo argentino, Bernardino Rivadavia excluyendo incluso al libertador General San Martín. El detalle parece curioso, pero el logro definitivo de la unidad nacional se concretó en la década de 1860 por parte de los herederos políticos de Rivadavia, quienes al parecer pensaban aprovecharse del simbolismo oficial para inculcar su propia visión del pasado y el futuro de la nación. Fue el mismo Bartolomé Mitre como presidente de la república quien insistió en la selección del prócer liberal "en conmemoración de los altos méritos de este distinguido ciudadano"⁴. El ministro argentino en París, Mariano Balcarce, encargado de gestionar la edición en Europa de las planchas necesarias, cuestionó la decisión argumentando que "a pesar de sus

méritos y servicios incuestionables, (Rivadavia) simboliza un partido político cuando en una feliz época como la presente, la fraternización y patriotismo deberían evitar todo lo que despierte recuerdos de nuestras divisiones y desgracias políticas⁵. Sin embargo, acató la orden presidencial de manera que casi desde los comienzos el simbolismo político se hizo presente de manera evidente en las emisiones postales.

San Martín hizo su aparición tardíamente en 1867 como otras figuras que o eran favoritas del liberalismo (por ejemplo, Mariano Moreno) o héroes cuya fama, como la de San Martín, trascendía las consideraciones partidistas (por ejemplo, Manuel Belgrano). No obstante, durante unos años Rivadavia continuó en firme posesión de la denominación postal de mayor uso, que en aquella época era de cinco centavos. Es

José de San Martín



Mariano Moreno





Juan Lavalle

más, fue recién en 1888 que apareció brevemente una figura a quien los historiadores de la escuela liberal siempre habrían mirado con reserva y que ha sido un favorito de variadas escuelas revisionistas. Se trata de Manuel Dorrego, el ex gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1827-28, que combinaba una ideología básicamente liberal con una retórica y unas tácticas populistas y que se convirtió en una de las figuras predilectas de rosistas y otros antiliberales gracias a su ejecución ordenada por el jefe unitario (y por eso calificado como liberal) Juan Lavalle. Su consagración filatélica tuvo lugar mientras el joven prohombre liberal Ramón J. Cárcano encabezaba la Dirección General de Correos y telégrafos y formó parte de una emisión que, por lo demás, se ajustaba perfectamente a los patrones de la época⁶.

Durante el siglo veinte han disminuido las emisiones dedicadas a figuras históricas de cuño liberal, pero muy pocos de sus adversarios más importantes han obtenido reconocimiento filatélico. Ha reaparecido Dorrego una sola vez durante el gobierno de Alfonsín y el mismo Rosas tuvo que esperar hasta 1991 cuando, durante el gobierno de Carlos Menem, se emitió un sello conmemorando la repatriación final de sus restos desde un cementerio británico. Figuras cuyos nombres trascienden las divisiones facciosas, como San Martín y Belgrano

y otros cuya importancia histórica es en última instancia apolítica, fueron los principales beneficiarios de la decadencia liberal.

Estas tendencias en el diseño de los sellos se prestan fácilmente al estudio cuantitativo, dado que es posible contar y comparar la frecuencia de aparición de personajes o de temas específicos. Hay sin embargo varias maneras posibles de cuantificar y comparar. El investigador puede examinar tanto una muestra como todas las emisiones de un país; puede cuantificar los sellos diferentes en que apareció el retrato de una persona determinada o puede contar los años en que uno o más sellos con tal retrato seguían usándose; y puede adoptar una metodología que asigne mayor valor a la aparición en las denominaciones postales de mayor uso o del más alto valor facial. En el caso argentino las tendencias parecen suficientemente nítidas, al menos hasta el tercer cuarto del siglo veinte, para que cualquiera de estas metodologías rinda resultados más o menos similares. Por esto la selección de método en la preparación de los cuadros que siguen se ha fundamentado en la sencillez y en la facilidad de reproducción del análisis. Se han contabilizado todas las emisiones principales—incluidas las de sobretasa pero no las pequeñas diferencias de color, los errores, etc— a las cuales se da cabida en el catálogo *Sellos postales '98, 1856-1998*⁷. Y cada

Vicente López y Planes



Juan A. Alvarez de Arenales



Dr. Angel Carranza



Narciso Laprida

estampilla obtiene el mismo valor en la cuantificación.

En el Cuadro I, las emisiones se dividen en tres categorías básicas:

1. las que ostentan los retratos de Bernardino Rivadavia, Domingo F. Sarmiento y otras figuras relacionadas con los logros, mitos y tradiciones del liberalismo argentino;
2. las dedicadas a San Martín, Belgrano y otras figuras militares o políticas cuya imagen histórica no se asocia principalmente con una corriente ideológica particular;
3. las emitidas en honor de figuras que por diversos motivos gozan de mayor favor entre los grupos antiliberales de derecha o de izquierda que entre los adherentes contemporáneos de la tradición liberal. Dentro de esta última categoría, los sellos con retrato de Eva Perón constituyen una mayoría absoluta.

Es obvio que no todos los estudiosos asignarían una figura histórica determinada a la misma categoría. Y las hay también cuya clasificación no está sujeta a ninguna duda pero que deben haber sido totalmente desconocidas para la vasta mayoría de los usuarios del sistema postal que pegaban sus retratos a la correspondencia. La mayor parte de los casos dudosos son figuras de importancia menor que no aparecen con frecuencia y cuya clasificación no puede afectar de modo sensible los resultados

generales. No obstante, cabe dejar constancia que el término "liberal" se esgrime aquí en un sentido lato que incluye el ala activista de la Revolución de Mayo de 1810, representada por Mariano Moreno y Juan José Castelli, los unitarios posteriores sin excepción y la mayoría de los dirigentes argentinos desde la caída de Rosas hasta la llegada de la Unión Cívica Radical al poder en 1916. A veces, las diferencias entre algunos de estos "liberales" bien pueden ser más importantes que las similitudes, pero un imaginario no tiene que ser lógicamente consistente. También la categoría "consenso nacional" se usa en un sentido lato, ya que aparte de personajes suprapartidistas o apolíticos abarca a algunos de vigorosa actuación política pero de difícil clasificación, como es el caso de Hipólito Yrigoyen y de Enrique Mosconi.

Es de recalcar que a los efectos del análisis político, generalmente no se



Juan Bautista Alberdi



José Hernández

han tenido en cuenta las figuras cuya significación primordial es cultural o científica y técnica, como por ejemplo Estanislao del Campo o Bernardo Houssay. Las pocas excepciones son figuras literarias e intelectuales cuya obra o imagen pública ha adquirido una evidente connotación política como el caso de Jorge Luis Borges como liberal o José Hernández como antiliberal. Tampoco se tienen en cuenta personalidades extranjeras (John F. Kennedy, Juan XXIII, Santa Rosa de Lima, Indira Gandhi y otros)⁸ por más que su elección para los honores postales puede revestir alguna significación política interna. Tampoco, en fin, se han contabilizado los edificios y otros objetos materiales, aun cuando sean evocativos de una figura cuyas apariciones postales sí se tienen en cuenta.

En cuanto a la dimensión cronológica, los totales en las categorías referidas,



Estanislao del Campo

incluyendo la de figuras extranjeras (si bien no se ofrece un listado nominal de éstas), se presentan en el Cuadro V según períodos históricos. Estos son: 1858 (año de emisión del primer sello postal de la Confederación Argentina) a 1880, 1881 a 1900 y 1901 a 1916 equivalentes respectivamente a la etapa formativa, el apogeo y los años finales del régimen oligárquico (liberal en sus ideas aunque no siempre en sus hechos); 1916 a 1930 correspondiente a los gobiernos radicales; 1930 a 1943 período en el que hubo un intento de restauración del régimen oligárquico; 1943 a 1955, años de los gobiernos mi-



Estanislao López

litares y de los primeros gobiernos peronistas; 1955 a 1966, restauración parcial y abortada de la democracia liberal; 1973 a 1976 que corresponde a la segunda época peronista; 1976 a 1983, el gobierno de la dictadura militar; y 1983 a 1989 período de la restauración democrática liderada por el radicalismo.

Los datos del Cuadro V demuestran bien claramente la pérdida de prestigio de los héroes del liberalismo argentino. Mientras en los dos primeros períodos los liberales gozaban de una mayoría absoluta (Rivadavia apareció en más sellos que San Martín), durante los primeros años del siglo veinte esta relación se alteró bruscamente. Las figuras liberales se vieron desplazadas principalmente



French y Berutti

por San Martín, cuyo culto iba en ascenso reflejando tanto el auge de cierto nacionalismo como el impacto específico del centenario de la Revolución de Mayo⁹. Esta tendencia declinante continuó durante las administraciones radicales. Aunque Yrigoyen y en mayor medida Alvear adherían a un modelo político liberal, se distanciaron simbólicamente de lo que consideraban el liberalismo corrupto imperante en el período anterior. Durante sus gobiernos las figuras liberales casi desaparecieron de los sellos y fueron sustituidas por el retrato de San Martín con una monotonía no igualada ni antes ni después. Sin embargo, hubo cierto repunte de la emisión de sellos con figuras liberales a la caída del radicalismo o, más precisamente, tan pronto el régimen militar interino del general Uriburu, que conmemoró sólo la rebelión que lo llevó al poder, dio lugar a los gobiernos de la Concordancia de Agustín P. Justo y sus sucesores.

Ha existido desacuerdo con respecto a la categorización política e ideológica de la Concordancia, que combinaba elementos del liberalismo argentino tradicional, de un hispanismo católico francamente antiliberal y de otras vertientes. Pero los coleccionistas conocedores de la serie de sellos inaugurados en 1935 bajo los auspicios del presidente Justo, que continuó circulando hasta comienzos de la década de 1950, no dudan sobre la influencia liberal. La emi-



Dalmacio Vélez Sarfield

sión reviste particular interés porque, con una sola excepción, cada valor hasta 20 centavos inclusive fue dedicado a una figura histórica distinta y porque los próceres liberales no sólo formaron una clara mayoría sino que acapararon las tres denominaciones de uso más extendido: 1 centavo (Sarmiento), 5 centavos (Moreno) y 10 centavos (Rivadavia). A Justo José de Urquiza, el vencedor de Rosas, se le asignó la denominación de 2 centavos, Juan Bautista Alberdi, el autor intelectual de la Constitución de 1853, apareció en la de 6 centavos, Nicolás Avellaneda en la de 8 y Bartolomé Mitre en la de 12. Belgrano mereció la estampilla de medio centavo—bastante común en aquellos lejanos días preinflacionarios aunque no precisamente de gran prestigio—y San Martín ocupó la denominación de 3 centavos, que no era para cartas de primera clase. Guillermo Brown, fundador de la Marina argentina y un prócer de imagen relativamente apolítica a pesar de su asociación posterior con Rosas, quedó en el puesto más bien oscuro de 4 centavos. Para completar la serie, el francés Luis Braille, de importancia científica y cultural, fue honrado con la estampilla de 2,5 centavos, un toro con la de 20, y Martín de Güemes, jefe de los gauchos salteños durante la guerra de independencia, recibió por primera vez un tributo filatélico en el valor de 15 centavos. Güemes parecía tal vez un poco

Martín de Güemes



fuera de lugar en esta galería de prohombres, porque su imagen en la historiografía argentina clásica era bastante mixta. Execrado por los liberales porteños de su propio tiempo, relegado a la penumbra por el Mitre historiador¹⁰, se convirtió tardíamente en una figura a quien liberales y antiliberales en conjunto le reconocen importantes méritos. De todos los próceres honrados en sellos de la Concordancia, Güemes tenía ganado su lugar de la manera menos firme desde la perspectiva de la ortodoxia liberal. Por esto resulta bastante lógico que en su puesto original de los 20 centavos lo separaba de las demás figuras humanas el toro de los sellos de 15 centavos. Recién en 1942, después de haber reaparecido en algunas nuevas variedades del sello de 20 centavos, Güemes cambió su lugar con el toro y ascendió a la estampilla de 15 centavos.

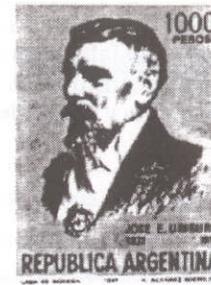
El período de la Concordancia fue además uno de los que dedicaron el menor número de emisiones a San Martín y otros héroes independentistas de aceptación suprapartidista, aun cuando entre éstos se incluye a Güemes. Se trata de otro indicador, tal vez, de las tendencias antinacionales tan frecuentemente atribuidas a los gobiernos de la llamada "Década infame". Pero San Martín repuntó con amplitud bajo el régimen peronista, debido en parte al mero hecho de que en 1950 fue conmemorado el centenario de su muerte. En este período, nuevamente escasean las emisiones



en honor de los héroes liberales, aunque no desaparecen (como tampoco faltaron entre los nombres con los cuales se bautizaron las líneas ferroviarias nacionalizadas en 1948). A pesar de la alianza entre el peronismo y ciertos sectores del nacionalismo historiográfico-político, la única figura netamente antiliberal que aparece en los sellos de la primera época peronista fue la misma Eva Perón: eso sí, las emisiones hechas póstumamente en honor suyo constituyen de lejos el grupo más numeroso.

Caído Perón en 1955 por obra de la llamada Revolución Libertadora, los gobiernos siguientes no fueron -a juzgar por las evidencias filatélicas- una simple reedición de la Concordancia, tal como a veces alegaban los peronistas y otros opositores. Sus emisiones ostentaron más retratos de figuras liberales que las del gobierno de Perón, y homenajearon a Rivadavia por última vez hasta la década del ochenta. Pero San Martín, Brown y demás héroes de consenso nacional dominaban holgadamente el escenario filatélico, al lado de las figuras culturales y científicas que por primera vez entraron masivamente en la galería postal. La misma tendencia se acentuó durante el segundo peronismo, volviéndose hasta monolítico con excepción de un nuevo sello en honor a Eva Perón.

Tampoco el golpe militar de 1976 produjo grandes cambios en los patrones de selección de diseños postales. En



José E. Uriburu

las series de sellos definitivos del nuevo gobierno militar se favoreció sin excepción las figuras políticamente neutrales (San Martín, Belgrano, Brown), los monumentos arquitectónicos y simples diseños numéricos. Demostró una preferencia algo similar por los temas apolíticos en sus emisiones conmemorativas, pero levantó la proscripción de los héroes liberales para honrarle a Rivadavia con un sello de 1980; a Adolfo Alsina, vicepresidente de Sarmiento, en el centenario de su muerte; a Mariano Moreno en el bicentenario de su nacimiento (quien a la vez tenía un séquito de admiradores de izquierda); y a algunos otros liberales: desde la escritora Victoria Ocampo hasta el prohombre del militarismo liberal, Pedro Eugenio Aramburu. Es perceptible en todo caso una continuidad en esta materia que se prolongaría a lo largo del régimen democrático restaurado de Raúl Alfonsín.

Pero por otro lado, aunque los datos filatélicos confirman el debilitamiento de la tradición liberal, sus adherentes han tenido al menos la satisfacción de que no alcanzara reconocimiento filatélico su archienemigo Rosas sino con el advenimiento del gobierno, difícil de clasificar, de Carlos Saúl Menem. Y en fin, la mayoría de figuras clasificadas en el Cuadro III como antiliberales en realidad no lo eran totalmente: por ejemplo, el publicista católico Angel Estrada cuyo antiliberalismo se enfocaba particularmente



Pacto de San José de Flores

sobre medidas específicas que afectaban el papel de la iglesia. Sólo Eva Perón, el general rosista Angel Pacheco -honrado por la dictadura militar de Juan Carlos Onganía el mismo día de la emisión de sendos sellos en honor de los diarios de clásica tradición liberal *La Prensa* y *La Nación*- y el novelista Manuel Gálvez pueden aceptarse sin reservas como contrahéroes. A Pacheco lo identificaron, por supuesto, en el decreto respectivo simplemente como "prócer y guerrero de nuestra independencia"¹¹.

En tiempos recientes, al menos desde 1955, y bajo regímenes diversos es obvia la falta de patrones tan claramente definidos como antes. Hasta cierto punto, semejante situación ha sido seguramente el reflejo de una inestabilidad política y socioeconómica más generalizada. Pero puede ser también que se trate de una manera de concentrar la atención de los ciudadanos en "íconos" históricos de la aceptación más amplia posible y en figuras de las artes y ciencias generalmente poco conocidas pero cuyas obras constituyen un claro motivo de orgullo nacional). Estas tendencias ¿reflejan una actitud generalizada de la misma cultura popular, de sanción de polémicas históricas, o un intento de manipulación de tal cultura desde arriba? Sin duda hay algo de las dos cosas, aun cuando también hubo otros usos del simbolismo nacional, en especial durante el segundo peronismo

y durante la dictadura militar inaugurada en 1976. Sea lo que fuere, el correo nacional ha secundado consciente o inconscientemente los esfuerzos de

quienes buscaban superar las fisuras del "ser nacional". No falta ahora sino lanzar una emisión simultánea de los retratos de Rivadavia y Rosas, de Sarmien-

Notas

1. David Curtis Skaggs, "Postage Stamps as Icons" en Ray B. Browne y Marshall Fishwick, *Icons of America*, Bowling Green, Ohio, 1978; pág. 198.

2. *Revista de Correos y telégrafos*, año 4, número 33, Mayo de 1940, p. 37. Cabe advertir que el proceso de selección de diseños, de importancia obvia para el objeto de este artículo, no es fácil de precisar a través de los años y bien puede haber sufrido frecuentes cambios. En la actualidad hay participación de una comisión asesora cuyos miembros incluyen especialistas en historia y otras disciplinas.

3. Para la identificación de sellos no argentinos se emplea la numeración de Soco Publishing Company, *Standard Postage Stamp Catalogue*, una publicación anual en varios tomos que es la obra de referencia filatélica de mayor uso en los Estados Unidos y en varios países.

4. Citado por Walter B. L. Rose, "Origen y emisión de los primeros sellos postales en la República Argentina", en *Revista de Correos y telégrafos*, año 4, N° 33, mayo de 1940, pág. 87.

5. *Idem*, págs. 86 y 87.

6. En su libro autobiográfico *Mis primeros ochenta años*, Buenos Aires, Viau, 1945, pp 187-210. Cárcano dedicó un capítulo entero a su gestión en la Dirección General de Correos, mencionando la problemática de uniformes para los carteros y otras cuestiones, pero no diciendo nada sobre los diseños de sellos. Sin embargo, siendo un administrador activo e innovador, y te-

niendo en cuenta también su propia afición historiográfica, es difícil concebir que no hubiera intervenido en la selección de diseños postales. Véase además: Ricardo Sáenz Hayes, *Ramón J. Cárcano en las letras, el gobierno y la diplomacia, 1860-1946*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1960, págs. 117-121.

7. Editado por Daniel Hugo Mello Teggia, Buenos Aires, 1998. Es una actualización de anteriores catálogos, de autoría variable; vgr. su antecesor inmediato: Miroslavo Samowerskyj, 1992, *Sellos postales de la República Argentina, Buenos Aires, 1992*, 28a edición

8. Los casos mencionados corresponden a los catálogos N° 685, 688, 1585 y 1612.

9. Véase al respecto Carlos I. Salas, *Bibliografía del general José de San Martín y de la emancipación sudamericana*, 5 vols., Buenos Aires, 1910. Es sin duda significativo que esta primera gran bibliografía sanmartiniana haya aparecido precisamente en ocasión del centenario de la Revolución de Mayo, aun cuando San Martín estaba todavía en España en mayo de 1810 y no tuvo nada que ver con los acontecimientos de mayo.

10. Bartolomé Mitre, "Episodios históricos: Belgrano y Güemes" en *Obras Completas*, 17 volúmenes, Buenos Aires, 1938-60, T. II, págs. 271 a 355.

11. *Boletín de la Secretaría de Estado de Comunicaciones*, Vol. 41, N° 8856, 26 de agosto de 1969, pág. 593.

Cuadro I Figuras políticas, militares, científicas y culturales en los sellos argentinos *Figuras liberales*

Alberdi, Juan B.: 83, 369, 475, 624, 1542 (5)	396, 612, 851, 930 (9)
Alsina, Adolfo: 1163 (1)	Moreau de Justo, Alicia: 1583 (1)
Alvarez de Arenales, Juan A.: 1300 (1)	Moreno, Mariano: 17, 70, 84, 160, 368, 463, 637, 1162, A67, B12 (10)
Alvear, Carlos M.: 21, 40 (2)	Ocampo, Victoria: 1330 (1)
Aramburu, Pedro E.: 1236 (1)	Paso, Juan José: 160, 620, B12 (3)
Avellaneda, Marco: 413 (1)	Paz, José C.: 422 (1)
Avellaneda, Nicolás: 65, 82, 394, 1343 (4)	Pellegrini, Carlos: 414, 1379 (2)
Beruti, Antonio: 154, 416 (2)	Posadas, Gervasio: 22, 86 (2)
Borges, Jorge Luis: 1657 (1)	Pujol, Juan G.: 240, 563, B10 (3)
Cané, Miguel: 765 (1)	Ravignani, Emilio: 1584 (1)
Castelli, Juan José: 156, A68, B13 (3)	Rivadavia, Bernardino: 8-15, 18, 32, 33, 38, 63, 78, 79, 81, 94-98, 309, 310, 370, 395, 459-460, 476, 1239, B15 (30)
Derqui, Santiago: 76 (1)	Roca, Julio A.: 67, 355, 415, 697 (4)
Echeverría, Esteban: 578 (1)	Rocha, Dardo: 358 (1)
French, Domingo: 154, 416 (2)	Rodríguez Peña, Nicolás: 149, 150 (2)
González Joaquín, V.: 696 (1)	Saavedra Lamas, Carlos: 1060 (1)
Juárez Celman, Miguel: 62, 77 (2)	Sáenz, Antonio: 903 (1)
Lagos, Ovidio: 802 (1)	Sáenz Peña, Roque: 575 (1)
Lamadrid, Gregorio Aráoz de: 88 (1)	Sarmiento, Domingo F.: 64, 80, 164, 364, 387-390, 472, 648, 662, 693, 1702 (13)
Laprida, Francisco N.: 196-200, 1586 (6)	Vélez Sarsfield, Dalmacio: 35, 74, 1077 (3)
Lavalle, Juan: 417 (1)	Uriburu, José E.: 1302 (1)
Levene, Ricardo: 1545 (1)	Urquiza, Justo José: 60, 73, 255, 365, 473, 558, 612 (7)
López, Lucio V.: 766 (1)	
López, Vicente: 37, 61, A88, 1503 (4)	
Mansilla, Lucio V.: 1328 (1)	
Manso de Noronha, Juana Paula: 790(1)	
Mitre, Bartolomé: 71, 85, 256, 257, 371,	

Se especifican los números de catálogo de los sellos en que aparecieron (entre paréntesis el total de sellos para cada figura). La letra A antes del número significa una emisión aérea y B un bloque u hoja-bloque conmemorativo.

Cuadro II
Figuras políticas, militares, científicas y culturales
en los sellos argentinos
Figuras de consenso nacional

Alberti, Manuel: 151, 621, B13 (3)	Luzuriaga, Toribio: 1427 (1)
Alvarez Thomas, Ignacio: 1664 (1)	Matheu, Domingo: 156, 622, B13 (3)
Azcuénaga, Miguel: 151, 621, B13 (3)	Namuncurá, Ceferino: 1594 (1)
Balcarce, Antonio G.: 16 (1)	Necochea, Mariano: 992A (1)
Basavilbaso, Domingo de : B7 (1)	Oro, Justo Santa María: 966 (1)
Belgrano, Manuel: 19, 34, 68, 99-105, 158, 253, 254, 363, 471, 645, 863, 864, 866, 911, 948, 972, 1005, 1006, 1034, 1058, 1066, 1073, 1088, A68, B13, B16 (32)	Pringles, Juan Pascual: 992D (1)
Beltrán, Fray Luis: 1544 (1)	Pueyrredón, Juan Martín: 780 (1)
Bouchard, Hipólito: 1217 (1)	Rosales, Leonardo: A44 (1)
Brown, Guillermo: 89, 367, 393, 570, 574, 783, 870, 888, 921, 954, 976, 1008, 1010, 1029, 1035, 1067, 1068, 1085, 1103, 1345, 1425, A45 (21)	Saavedra, Cornelio: 23, 153, 619, B12 (4)
Carreras, Francisco de: 678 (1)	San Martín, José de: 20, 36, 39, 66, 87, 106- 109, 132, 147, 163, 203-239, 141-251, 266- 308, 311, 314-320, 366, 392, 462, 474, 491, 503-509, 546, 552, 568, 569, 604B, 604C, 644, 720, 732, 781, 782, 797, 869, 881, 887, 915, 936, 937, 944, 945, 949, 953, 957, 974, 975, 991, 992B, 1007, 1009, 1011, 1021, 1036, 1038, 1039, 1065, 1071, 1086, 1087, 1089, 1090, 1131, 1132, 1151, 1158, 1159, 1161, 1211, 1218, 1289, 1311, 1312, 1346, 1424, A38, B1, B8, (193)
Drago, Luis María: (623)	Suárez Manuel I.: 992C (1)
Espora, Tomás: A44 (1)	Vernet, Luis: 1343 (1)
Frías, Félix: 1301 (1)	Vieytes, Hipólito: 149 (1)
Funes, Gregorio: 90 (1)	Yrigoyen, Hipólito: 714 (1)
Güemes, Martín: 372, 373, 398, 423I, 447, 899, 900 (7)	Zapiola, José Matías: 1238 (1)
Jufre, Juan: 659 (1)	
Larrea, Juan: 158, 622, B13 (3)	
Las Heras, Juan: 778, 1240 (2)	

Se especifican los números de catálogo de los sellos en que aparecieron (entre paréntesis el total de sellos para cada figura). La letra A antes del número significa una emisión aérea y B un bloque u hoja-bloque conmemorativo.

Cuadro III
Figuras políticas, militares, científicas y culturales
en los sellos argentinos
Figuras de predilección antiliberal

Bunge de Galvez, Delfina: 1389 (1)	868, 1502 (6)
Dorrego, Manuel: 69, 1389 (2)	Larreta, Enrique: 710 (1)
Duarte de Perón, Eva: 517-536, 545, 946 (22)	López, Estanislao: 1587 (1)
Esquiú, Mamerto: 724 (1)	Lugones, Leopoldo: 711 (1)
Estrada, José Manuel: 420 (1)	Marechal, Leopoldo: 1388 (1)
Galvez, Manuel: 1390 (1)	Newbewry, Jorge: 684, A136 (2)
Hernández, José: 578A, 693A, 779, 824,	Pacheco, Angel: 849 (1)
	Ramírez, Francisco: 1588 (1)

Se especifican los números de catálogo de los sellos en que aparecieron (entre paréntesis el total de sellos para cada figura). La letra A antes del número significa una emisión aérea y B un bloque u hoja-bloque conmemorativo.



Narciso Laprida



Francisco Ramírez



Félix F. Frías

Cuadro IV

Figuras políticas, militares, científicas y culturales en los sellos argentinos

Figuras culturales o científicas sin mayor resonancia política

Acuña, Hugo Alberto: 1016, 1577 (2)	Laserre, Augusto: 1446 (1)
Agote, Luis: 768 (1)	Leloir, Luis Federico: 1059 (1)
Aguirre, Julián: 852 (1)	Lillo, Miguel: 770 (1)
Alippi, Elías: 892 (1)	López Buchardo, Carlos: 855 (1)
Ambrosetti, Juan B.: 769 (1)	Magnasco, Osvaldo: 817 (1)
Ameghino, Florentino: 572 (1)	Marcó del Pont, José: 1671 (1)
Anchorena, Aaron de: 822 (1)	Mascías, Alberto: 987 (1)
Arata, Pedro N.: 840 (1)	Matienzo, Benjamín: 857 (1)
Arteaga, Francisco de: 1241 (1)	Moreno, Francisco P.: 771, 1014 (2)
Ascasubi, Hilario: 763 (1)	Mosconi, Enrique: 1206 (1)
Hernández, Francisco L.: 1327 (1)	Moyano, Carlos María: 1012, 1444 (2)
Boero, Felipe: 853 (1)	Muñiz, Francisco J.: 772 (1)
Bradley, Eduardo: 1020 (1)	Nale Roxlo, Conrado: 1329 (1)
Brochero, José Gabriel: 686 (1)	Obligado, Rafael: 767 (1)
Cagliero, Juan: 717 (1)	Oneto, Antonio: 1483 (1)
Carranza, Angel J.: 1500 (1)	Pagano, Angelina: 895 (1)
Carriego, Evaristo: 1391 (1)	Palacios, Pedro B.: 1387 (1)
Casacuberta, Juan Aurelio: 893 (1)	Parravicini, Florencio: 896 (1)
Casaux, Roberto: 894 (1)	Payró, Roberto J.: 712 (1)
Castillo, Agustín del: 1580 (1)	Piedra Buena, Luis: 1013 (1)
Del Campo, Estanislao: 764, 1501 (2)	Piedrahita, Luis: 1443 (1)
Discépolo, Armando: 1658 (1)	Pueyrredón, Carlos A.: 1659 (1)
Fernández, Miguel: 841 (1)	Py, Luis: 1445 (1)
Ferreyra, José A.: 1512 (1)	Rawson, Guillermo: 814 (1)
Gaito, Constantino: 854 (1)	Rojas, Ricardo: 713 (1)
Galván Moreno, Celedonio: 1670 (1)	Roldán, Belisario: 979 (1)
Gallardo, Angel P.: 842 (1)	Sánchez, Juan C.: 1341 (1)
Gardel, Carlos: 1514, 1515, 1576 (3)	Sobral, José M.: 1015 (1)
Gorriti, Juan Manuela: 788 (1)	Storni, Alfonsina: 791 (1)
Grierson Cecilia: 789 (1)	Torre Nilsson, Leopoldo: 1513 (1)
Güiraldes, Ricardo: 709 (1)	Vucetich, Juan: 661 (1)
Hicken, Cristóbal M.: 844 (1)	Williams, Alberto: 856 (1)
Holmberg, Eduardo: 843 (1)	Zanni, Pedro: 800 (19)
Houssay, Bernardo A.: 1061 (1)	

Se especifican los números de catálogo de los sellos en que aparecieron (entre paréntesis el total de sellos para cada figura). La letra A antes del número significa una emisión aérea y B un bloque u hoja-bloque conmemorativo.

Cuadro V

Selección de figuras para diseños postales por categoría y por períodos políticos

Período	Liberales	Antilib.	Consenso Nacional	Científicos-culturales	Extranjeros
1858-80	8	—	—	—	—
1881-1900	39	1	23	—	—
1901-16	13	1	33	—	—
1917-30	6	—	92	—	—
1930-44	21	1	10	—	2
1943-55	7	21	17	—	6
1955-66	21	6	29	7	14
1966-73	7	5	23	32	7
1973-76	—	1	30	7	2
1976-83	12	3	25	14	18
1983-89	8	3	3	13	9

Historia y Cine en Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan

Valeria Manzano*

"En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto (...)."

J. L. Borges

La problematización de la relación entre el cine y la historia cuenta, en el panorama internacional, con una ya larga trayectoria. Desde los trabajos pioneros de M. Ferro hasta los más recientes de J. M. Caparrós-Lera, se ha construido un consenso importante acerca de la necesidad de restituir al cine en tanto documento para el conocimiento del pasado ya sea éste mediato o inmediato¹. El carácter y los alcances de esa construcción, mientras tanto, continúan siendo el telón de fondo de las discusiones principales que se frecuentan en el área².

En el plano local, la década de 1990 fue testigo de un creciente número de trabajos que abordan la relación entre el cine y la historia. Como en el cuento de Borges, tomaron la forma de *una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos*, de cuyo balance pretendemos dar cuenta en las siguientes páginas.

En la selección que hicimos de trabajos a comentar, hemos excluido aquellos que se concentran específicamente en historizar el cine, pues obedecen a otro tipo de motivaciones y discusio-

nes, que tienen que ver con las coordenadas estéticas, estilísticas o meramente técnicas del medio en sí. Aunque en éstos muchas veces las referencias a contextos de producción o características de las formas de representación (histórica y culturalmente concebidas) son abundantes y extremadamente sustanciales no abordan la relación de la cual queremos dar cuenta aquí³.

Una de las primeras puntas de *divergencia* en los trabajos que hemos seleccionado, tiene que ver precisamente con la forma de desaznar la vaguedad de la consigna que aquí elegimos. La pregunta sería, entonces, ¿qué historia? ¿qué cine? Un segundo eje de ordenamiento es el dado por la perspectiva (disciplinaria, metodológica, teórica) desde la cual se aborda la relación. Ese es el que elegimos para estructurar las *convergencias* y los *paralelismos*.

Desde la literatura, la estética, la teoría cultural: el cine, artefacto de la modernidad

Al despuntar la década del '90 vieron la luz un conjunto de ensayos de Eduardo Romano, uno de cuyos objetos centrales es desentrañar la problemática de la transcripción entre los lenguajes cinematográficos y literarios⁴. Esta relación se instaura, desde la perspectiva del autor, como paradigmática del proceso de modernización del sistema literario rioplatense, que se

* (UBA).



inicia
hacia
1880-1910 y
cuyo movimien-
to general sería el de
incorporación de la "alteri-
teridad". Desde su perspec-
tiva, entonces, la "moderniza-
ción" del sistema literario juega y se
instituye con la idea de deconstruir/re-
construir *fronteras*: espacios sociales y
simbólicos que están anclados en el
centro de las modernas sociedades ca-
pitalistas y se constituyen en metáforas,
en tanto horizontes de lo imaginaria-
ble y de lo posible.

De esta manera la relación múltiple
entre Literatura/Cine/Fronteras es la
que propone seguir Romano a lo largo
de sus ensayos. ¿Cómo lo hace? Des-
pués de analizar el impacto de las imá-
genes en movimiento (como artefactos
propiamente modernos) en las prácti-
cas escriturarias de Quiroga, Borges,
Cortázar, Puig, pasa a un segundo mo-
vimiento, en el que podemos precisar
de qué manera entra en juego la posibi-
lidad de un análisis de los procesos his-
tórico-sociales a partir del cine (y la lite-
ratura). Tomaremos como ejemplo el
que consideramos más logrado de los
ensayos, *Alcides Greca, director y novelis-
ta*. Parte de una presentación somera de
Alcides Greca en el círculo de moder-
nistas santafesinos, abre la puerta para

trazar los modos en los cuales desde es-
te sujeto "de enunciación" se representa
a la frontera y, más allá, a la "alteri-
dad": las tribus mocovíes del Chaco
santafesino, en el semidocumental *El
último malón* (1917). A partir de ese mo-
do de representar (en los cuales se in-
cluye una redefinición del folletín co-
mo artefacto de la intersección entre
cultura culta/cultura popular), Romo-
no traza rasgos de la mirada modernis-
ta y, con ella, de la problemática de la
propiedad y la explotación. Aquí, en-
tonces, es no sólo la historia de la litera-
tura la que se pone en foco, sino funda-
mentalmente la de sujetos históricos
que se encuentran tras el umbral de esa
frontera. Recupera, entonces, la coyun-
tura de esos sujetos en *relación conflicti-
va* con quienes los representan. Ade-
más, da otra vuelta con la cual acercar-
se a las modalidades de circulación de
las imágenes en movimiento y su capa-
cidad de generación de imaginarios:
sin profundizar en la recepción de las
mismas, se adentra en los caminos de
su presentación (publicidad, orienta-
ción a un público).

En este ensayo se ponen en juego
muchos de los elementos que impor-
tan a la hora de establecer vinculacio-
nes entre el cine y la historia, sin que é-
sta sea la privilegiada. Posiblemente,
comparte con muchos otros que ahora
reseñaremos una carencia: la de un ade-
cuado análisis de los recursos propios
del lenguaje cinematográfico, que per-
mitirían recuperar más ajustadamente
las "formas de representar" en el cine.

También desde los procesos de mo-
dernización y tomando como puntal
las problemáticas de transcripción en-
tre distintos géneros populares, Elina
Tranchini propone un recorrido a par-
tir del criollismo y las formas de repre-
sentación que asumió⁵. Partiendo de
caracterizaciones similares a las de
Adolfo Prieto acerca de las particulari-
dades del mismo, pero aseverando, co-

mo hipótesis que a partir de 1910: *Fue el cine de ins-
piración criollista (...) en el que la incorporación de lo
criollo y su reproducción en imágenes funcionó como nú-
cleo de irradiación de configuraciones próximas al mundo
de las culturas populares, proporcionó una inspiración es-
tética renovadora, y resultó un factor de persistencia en la
construcción de un imaginario criollista*⁶, la autora toma va-
rios aspectos de la creación de esas imágenes.

Es destacable el modo en el cual historiza la emergencia de
ese criollismo en el cine y de cómo la oposición "campo/ciu-
dad" va tomando una forma particular de "moralización",
creando referencias homogeneizadoras de un espacio social
que no era tal. El punto más interesante está dado, funda-
mentalmente, en cómo la autora da cuenta de esas emer-
gencias y tensiones a partir de los propios soportes
del dispositivo cinematográfico: puestas en escena,
narración, enunciación, etc. También in-
daga en las características de la recepción
de esas imágenes (en movimiento en los
'30 y no lo hace sólo a partir de la crítica
especializada, sino que incorpora di-
versos artefactos (como los comenta-
rios en la revista de la Confederación
General del Trabajo) de los cuales apa-
rentemente poco podría indagarse. Este
trabajo, ya desde sus aspectos for-
males, constituye uno de los acerca-
mientos que más y mejor explota las
potencialidades del cine como "me-
dio" de construcción de conocimiento
histórico.

Desde un lugar muy distinto, David
Viñas propone trabajar sobre el impac-
to del cine en la cultura y las prácticas
culturales argentinas⁷. La actitud crí-
tica del "vanguardismo politizado" con
respecto al cine en los '20 ó '30 se va
cruzando con la creciente seducción
que en esta tradición genera. A esa ten-
sión, agrega Viñas, colabora que el nue-
vo medio se iría instaurando no sólo
como objeto de reflexión sino también
como "punto de fuga" para el ejercicio
de la escritura. Emergen camadas de
guionistas que, como Sixto Pondal Ríos
o Ulises Petit de Murat, se distanciarían
de espacios literarios más tradicionales,
convirtiéndose en *generacionalmente
paradigmáticos*⁸. Así, partir de la trayec-



toria de Nicolás Olivari, que llega ima-
ginaria/"realmente" a Hollywood, el
autor sienta las bases para la recons-
trucción del impacto del cine tanto en
las tradiciones vanguardistas como en
la cultura popular.

Si bien no toma bajo ningún aspec-
to las producciones del cine argenti-
no, el trabajo de Viñas es importante a
la hora de pensar en la emergencia de
nuevas sensibilidades y prácticas cul-
turales de los sectores populares que a
partir del cine se van construyendo y
solidificando. La disposición, el im-
pacto, el lugar del cine como vehículo
de circulación de imágenes significa-
ntes no puede ser desatendido a la hora
de recuperarse éste como documento
para conocer el pasado. La pregunta a
la que ayudaría a responder este traba-
jo se orienta más que al ¿qué nos dicen
esas imágenes del pasado? al, ¿cómo
eran vistas esas imágenes en su pasado
"contemporáneo"?⁹

En lo referente a una estética del cine, varios de los artículos compilados por Sergio Wolf son particularmente interesantes por la forma en que trabajan autores y géneros y las perspectivas que ofrecen para la relación entre cine e historia¹⁰. En un artículo que sobre el cine de Carlos Schlieper, el crítico Abel Posadas se interroga sobre las características de las comedias del realizador y concluye que éste: *demonstró en su serie el ascenso al poder de la nueva burguesía 'flor de ceibo' nucleada en torno a la Confederación General Económica*, que luego terminaría siendo *devorada por el frondifrigerismo*¹¹. A partir de un excelente análisis de decorados, de estructuras de conformación de personajes y técnicas de montaje, Posadas da cuenta del *modus operandi* de las comedias schlieperianas y los modos en que se representa aquel actor social. Su análisis e interpretación de las primeras películas del realizador ofrecen pautas metodológicas muy interesantes para develar los modos de representación específicamente cinematográficos, tanto como la perspectiva de quien "mira". Su análisis de la comedia como punto de fuga, crítica y hasta "ridiculización" de la sociedad o de determinados sectores sociales y la forma en que lo pone en práctica en su escritura son muy destacables. Ahora bien, la hipótesis que maneja con respecto a la raigambre de esas comedias y el ciclo que se abre y cierra en función de los avatares de la "burguesía de la CGE" es un tanto arriesgado o apresurado. Por un lado, nos descubre un supuesto importante de su análisis: entender al cine como "reflejo" de las variaciones en las estructuras sociales y de tal importancia que estaría operando directamente al modo del espejo, *pari pasu*. Por otro lado, y en un movimiento en el que es acompañado por otros articulistas de esa compilación¹², pone un énfasis exagerado en las marcas del autor en las películas que analiza. Tal es el

caso que su hipótesis fundamental para el análisis de estas comedias parece sostenerse más que en el final de un ciclo histórico, en el final de un ciclo vital: el del propio Schlieper.

Dentro de esa misma compilación querríamos destacar el trabajo de Carlos García, quien esboza un cruce entre las nociones de "cine de autor" y "género" (*genre*) que resulta muy productiva una vez que ha trazado un eje a desarrollar: la construcción de las relaciones de género (*gender*) en las películas de Carlos Christensen¹³. A partir de seguir la trayectoria del director y analizando puntualmente cinco de sus películas, reconstruye el hilo de lo "exagerado" y "lo siniestro" en decorados, iluminación y fundamentalmente en la "psicología" de los personajes. Se aboca luego a historizar al melodrama en su versión argentina de las décadas del '40 y '50 planteando que: *los protagonistas (...) están siempre consumiéndose en un tormento interior que, a más que procurarles un sufrimiento voluptuoso, pareciera prometerles el acceso a un imposible goce*¹⁴. De esta manera, logra esbozar y dar cuenta de las construcciones estereotipadas acerca del "sacrificio de la mujer y el del hombre débil" y de cómo éstas —arraigadas en otras producciones culturales, como el tango— son reforzadas y vueltas a significar por el cine.

Es un acierto de García haber puesto en perspectiva varias películas a partir de un mismo eje: las relaciones de género. La principal dificultad radica en que no lo liga a los procesos sociales "por fuera de la pantalla", dando la impresión que el contexto social en que esas imágenes son producidas poco tiene de significativo en su análisis. Por otro lado, si bien es muy importante la historización del género melodrama, este procedimiento parece recaer en el trabajo de García, en la descripción de elementos formales y su

operatoria en los distintos films, sin que se pongan en cuestión concepciones naturalizadas acerca del propio género (tales son en su caso, lo "exagerado" y "el sufrimiento").

Pascual Quinziano, en un artículo acerca de la comedia y sus soportes, pone en evidencia las diferencias entre las comedias de la narración clásica hollywoodense y las producidas en Argentina entre los '30 y principios de los '50¹⁵. Estas últimas, afirma a modo de hipótesis, no constituyen un género "puro", ya que intervienen reiteradamente "factores dramáticos o melodramáticos" que refuerzan una moralidad implícita a la hora de la risa. De esta manera, la crítica social que aparece develada en los *gags* (enfrentando un mundo "frívolo" de "gente bien" a la de los trabajadores humildes —como en el caso de *Catita* y las frecuentes "platinadas" a las que se opondrá— se obtura ante el habitual cierre ordenado, reforzado en la composición exagerada de "malos muy malos" que de parodia deviene en caricatura. El imperativo "moral", entonces, pone un freno a la crítica y a la misma instauración del género como diferenciado o específico. Podemos resaltar que la advertencia y la hipótesis principal con la cual se maneja Quinziano son muy sugestivas y logra sostenerla a partir del trazado de coordenadas en las que se envuelven a diferentes directores y períodos. Sin embargo, faltaría bucear en torno a una interpretación (o una explicación) que pudiera apuntalarlas históricamente. En esa aparente imposibilidad del cine argentino para sostener la comedia, ¿qué está implicando esa pretendida moralidad? ¿Qué relaciones están siendo establecidas entre el cine y otros discursos y prácticas de control y "orden"? ¿Por dónde pasa la fijación de límites?

En su conjunto, consideramos que los aportes analizados en este aparta-

do confluyen en un abordaje de la relación entre el cine y la historia que, si bien no es el privilegiado en sus enfoques, aportan ejes a tener en cuenta. Desde la estética del cine, la literatura y la historización de la modernidad, estos trabajos dan la pauta de la centralidad del cine como documento para el (re)conocimiento de procesos histórico-culturales del pasado.

Desde la Historia al Cine, desde el Cine otra vez a la Historia -

"El film se observa no como obra de arte, sino como producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite".

Marc Ferro¹⁶

Este pareciera ser el programa que aglutina a los trabajos en este apartado (y el siguiente), definido a partir de aquéllo que podríamos pensar un análisis sociohistórico de los films con el objetivo de llegar a construir, así, nuevos conocimientos históricos. La perspectiva parecería ser prometedora, como el programa que el propio M. Ferro diseña: iluminar, dar cuenta de, áreas del pasado que fuentes documentales más tradicionales ignoran y que tienen que ver con los espacios de lo simbólico, imaginario o bien, con construcciones sociales de representaciones.

En un artículo que es parte de una compilación, Matías Godio juega con poner en el centro de la escena un lugar y una fecha: Plaza de Mayo, 17 de Octubre, *hay una plaza que instaura una temporalidad perdida: una herida que abre para siempre el fuego a lo imprevisible*¹⁷. A partir del ordenamiento secuencial de tres films¹⁸ da cuenta de la forma en que emerge una "estructura de sentimientos" peronista y como se

resignifica históricamente. Rastrea cómo las películas representan la tensión entre individuos particulares, sujetos colectivos y el Estado. Godio, en su esfuerzo por "indicar" las miradas que proponen los films sobre el Estado (originalmente analizadas a partir de un elemento icónico de fundamental importancia en la formación y transformación del Estado en Argentina: los rieles del ferrocarril), subsume la "ruptura" a la continuidad. Rescatar, por ejemplo, de *Las aguas bajan turbias* el elemento de huída "hacia el interior de los cuerpos" obstruye la posibilidad de un análisis político del film, que el lo que el propio autor se propone como objetivo. En ese caso, otorgándole todo el énfasis al "individuo particular", pierde la capacidad de relacionarlo con los otros elementos que pretendía ponerlo en tensión (los sujetos colectivos y el Estado).

Las dificultades que presenta son dos. Por un lado, traza un eje que luego no sigue y esa ramificación de sus propias miradas sobre los films terminan dándole al ensayo un carácter vago e inconcluso. Por otro lado, al no analizar los contextos inmediatos de la realización de los films, pierde de vista los elementos que los diferencian y los anuda de tal manera que pierden su carácter de artefactos históricos.

Unos años más tarde, Mabel Fariña vuelve a indagar en las imágenes del Estado y la sociedad y particularmente la puesta en tensión de la relación en el último cuarto del siglo XX¹⁹. Así, a partir de cuatro films y fundamentalmente de la construcción de la figura de los "héroes" en los mismos²⁰ concluye que: *Se abandonan las identificaciones colectivas fuertes y clasistas. La sociedad se fractura primero, para fragmentarse y atomizarse después. El Estado pierde roles hasta su casi disolución. En ese mismo movimiento, los héroes no ganan, ni disfrutan una celebración. La*

elección del seguimiento de estas figuras es acertada y brinda particular atención a la construcción de "héroes particulares y colectivos" centrándose detenidamente en los contextos inmediatos de producción de esas representaciones en la narración fílmica.

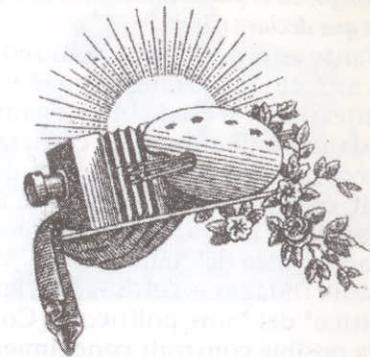
La principal dificultad del trabajo consiste en que su eje, la relación entre la Sociedad civil y el Estado, no es historizado adecuadamente. La autora reconoce que en las transformaciones en esa relación, la dictadura militar de 1976-1983 marcó una profunda fractura, pero en la selección de los films analizados no aparece ninguno de ese septenio. Ese quiebre, entonces, no es debidamente resaltado en este artículo y con esto, pierde parte de sus potencialidades la hipótesis que lo guía.

Con respecto a ese último período se destaca un artículo de Sergio Wolf y las relaciones que establece entre puestas en escena y narraciones de films del período con aquello que el denomina "estética de la muerte"²¹. De esta manera, *el encierro como situación* (por ejemplo, en *Ultimos días de la víctima*: Aristarain, 1982), *la justificación del sistema de bandos como discurso del poder* (por ejemplo en los films de los *Supergentes*), y *la mitificación de un tiempo muy lejano e "incontaminado"*, son los tres elementos que el autor señala para una caracterización del "cine del proceso". Logra develar, de esta manera, la omnipresencia de un discurso y una práctica que permea los fundamentos mismos de las representaciones. Este esfuerzo es válido en dos sentidos. El primero, en que puede trazarse ejes con los cuales "desenmarañar" aquello que podría ser inabarcable: "el cine del proceso", que no sólo se integra por haberse producido en ese septenio sino fundamentalmente por la estética a la que hace alusión. El segundo tiene que ver con la recuperación del *inconsciente político* (como

afirmaría F. Jameson) de productos culturales que aparentemente poco o nada podrían decir acerca de esa estética (como son muchos que se pretendían a sí mismos en tanto "comedias familiares" o puro *entertainment*).

Acerca del "cine político", mientras tanto, giran un cúmulo de trabajos. Tres de ellos²² se centran en los movimientos estético/políticos emergentes a partir de la década del '60 (*Cine Liberación*, *Tercer Cine*, por ejemplo) en un intento de historizar esa emergencia y discutir la entidad del cine como praxis política. En todos ellos es interesante la forma en la cual prestan su atención a la relación (buscada por sus realizadores) entre los films y el horizonte de la recepción: nudo gordiano de un cine que se pretende praxis revolucionaria. Así, acierta M. P. López cuando anota sobre el protagonismo de la "palabra" en el intento de "pedagogía descolonizadora" de los films; también lo hace A. Bonvecchi cuando focaliza en la anulación del espectador y el carácter inconcluso de creación de una nueva hegemonía. La principal contribución de estos trabajos, el haber indagado la relación producción-recepción, constituye un punto importante para discutirlos.

En conjunto, estos artículos presentan dos grandes problemas. En primer lugar, quedan aprisionados en las intencionalidades de los realizadores: que "el mensaje llegue a los sujetos para que devengan revolucionarios" constituye un programa explícito de esos movimientos y estos artículos vienen a develar, precisamente, esa inconclusión evidente. Por otro lado, al privilegiar la relación producción-recepción, dejan de lado el carácter representacional del lenguaje cinematográfico para concentrarse en descripciones de "qué" se muestra, más que en "cómo" se lo muestra. Si bien lo estético y lo político no pueden dejar de im-



brincarse, la atención privilegiada en lo segundo les impide dar cuenta de la forma que asume.

Desde la relación estética y política, Raúl Beceyro arremete una crítica política al "cine político" y a algunos productos posteriores (como *El exilio de Gardel*, Solanas, 1987), que son "deudores" del mismo²³. Arranca, entonces, desde donde los artículos antes revisados terminan: el carácter de las producciones de ese cine, fundamentalmente *Cine Liberación*, centrándose en la noción de "populismo". La recuperación de "la voz del pueblo", la pretensión de "profundizar la realidad en el cine", son los puntales teóricos y políticos de ese movimiento que se vale (fundamentalmente en el caso de Solanas) de las técnicas de la publicidad para "acercar su mensaje". Los espacios sobrecargados de carteles, de palabras, la relación pretendidamente difusa entre lo "representado" y lo "documental" son los mecanismos que se ponen en juego en esas producciones. Precisamente el carácter representacional del documental es puesto el centro de la cuestión por parte del autor, quien en su crítica política afirma: *El cine que enarbola la pseudo progresista manera de hablar el lenguaje del pueblo, en realidad*

prolonga, en el plano ideológico, la injusticia que declara combatir.

Tanto en el de Beceyro, como en los tres artículos arriba mencionados, se plantean una serie de interrogantes, fundamentalmente si los contrastamos con la apuesta productiva de S. Wolf, que podemos sintetizar en una pregunta, ¿Cómo analizar, interpretar o hacer crítica del "cine político"? ¿Es posible indagar en el "inconsciente político" del "cine político"? ¿Cómo sería posible construir conocimiento histórico más allá de la crítica política?

Comentaremos, por fin, dos conjuntos de trabajos que no se concentran en la historia política argentina, como así tampoco en el "cine político". El primero de ellos está conformado por ensayos de Alberto Ciria ordenados en torno a algunos ejes temáticos: las relaciones de género, las transcripciones entre distintos artefactos de la cultura popular (teatro, tango). En todos ellos la propuesta parecería adecuarse a considerar la doble operatoria que esbozara M. Ferro: "cine como fuente y cine como agente de la historia". En tanto "fuente", Ciria se plantea recuperar procesos de historia cultural o de generación de imágenes acerca de determinados sujetos sociales por ejemplo, las mujeres en el cine de María Luisa Bemberg. Busca reconocer, además, el impacto del cine como "agente", en el caso, de, por ejemplo, "la generación del '60" y las culturas juveniles.

Nos parece que los objetivos van mucho más allá de lo que Ciria logra. Básicamente, porque los films operan en sus ensayos como "elementos ilustrativos" de determinadas corrientes o movimientos generales y no como documentos para la construcción del conocimiento. Con "ilustrar" nos referimos a la acción, en estos casos, de desarrollar un tema (por ejemplo, el de las relaciones sociales de género) e indicar que

en tal o cual film aparece tratado, muchas veces incluyéndose una descripción de la trama y los personajes en los mismos, pero sin siquiera abordar cómo aparece "tratado". No queremos dejar de reconocer la erudición cinéfila de Ciria, pero ésta se transforma en una cortina de información que, en general, poco ofrece para avanzar en los propósitos que se había trazado.

Esa misma tarea de "ilustración" es la que se repite en la mayoría de los trabajos compilados por F. Mallimacci e Irene Marrone, centrados en indagar sobre "el" imaginario social de las décadas del '30 y '40²⁴. Más allá de las condiciones en las cuales los artículos fueron producidos (ver nota 24), creemos que contribuyen a repensar las problemáticas de las representaciones de la familia, las mujeres y, en cierta medida, los trabajadores y trabajadoras. Lo hacen, más que a partir del análisis fílmico, desde un lugar esquivo de descripción de tramas y personajes en los que se "reflejarían" las problemáticas que cada artículo aborda. Sólo en algunos casos²⁵ ese "imaginario" que se pretende iluminar logra ser anclado en las coordenadas históricas en las que tiene lugar y sentido (más allá que todos incluyan –casi reglamentariamente– referencias históricas a un contexto general). No nos estamos refiriendo necesariamente a la falta de "teoría de las imágenes" o de la producción cultural (que sin embargo es notoria) sino precisamente a un manejo muy escaso de las potencialidades del lenguaje con el cual se trabaja.

A modo de conclusión general, los artículos de esta última compilación vienen a confirmar (e incluso a exagerar) uno de los peligros más comunes a la hora de restituir al cine como documento histórico: la falta de un manejo de conceptos con los cuales abordar a las imágenes en movimiento, circunscribiéndolas al análisis de unos cuan-

tos "personajes" y acciones más o menos evidentes. Rescatamos, una vez más, las palabras de M. Ferro:

"En estas condiciones no basta con emprender análisis de films, (...), recurriendo según las necesidades a los conocimientos y vías de abordaje de las diferentes ciencias humanas. Es necesario aplicar esos métodos a cada parte del film (imágenes, imágenes sonoras, imágenes silenciosas); a las relaciones entre los componentes de esos elementos; analizar tanto la intriga, el decorado, la planificación, como las relaciones del film con lo que no es film: la producción, el público, la crítica, el sistema político. De este modo podemos esperar comprender no sólo la obra, sino también la realidad que representa"²⁶.

De cómo el cine argentino narra la historia argentina

La forma en la cual algunos films abordan el relato histórico configura hoy uno de los terrenos más abonados en las producciones internacionales de historiadores sobre cine. Desde la intolerancia a la aceptación, es innegable que el cine se ha hecho cargo de relatar el pasado y que esas imágenes han moldeado la "imaginación histórica" social tanto o más que los libros de historia²⁷. En "el caso argentino", observamos nuevamente a los senderos bifurcarse.

En un trabajo en el cual la *frontera* vuelve a ser el centro, Eduardo Rinesi se interroga sobre la construcción de una ideología de la nación y cómo en esta asume protagonismo el ejército y con él, la sangre y la violencia²⁸. De esta manera, mientras en los orígenes mismos de la literatura argentina se instituye la



figura del "traidor", marcándose los límites más acá del desierto (las ideas de "desertores" y "fronteras" permean al ensayo), vale la pena –plantea Rinesi– formular un paralelismo con el cine (con *El fusilamiento de Dorrego*, Mario Gallo, 1910). Tomando como "caso" *Pampa Bárbara* (Demare, 1945), y en un análisis sorprendente de la función narrativa de los cielos y el horizonte, el autor la compara con los *westerns* hollywoodenses para concluir que mientras en los segundos los espacios abiertos contaban con una débil presencia institucional, en el film argentino la avanzada era la del ejército. En una reactualización de la narración, Rinesi apunta a la coyuntura de la realización del film y a cómo esta revalorización de las Fuerzas Armadas (estándartes de la "nación") en un pasado de gloria pretendía la identificación entre el "pueblo" y las mismas.

En otro de sus ensayos, Raúl Beceyro²⁹ se centra en la forma en la cual el pasado inmediato de la última dictadura militar es narrado en *La Historia oficial* (Puenzo, 1985) y, a partir de éste, de las dificultades del cine argentino para representar el horror. Analiza aspectos de la fotografía, del guión, de las características del "lenguaje del cine publicitario". Este último aspecto es de una centralidad casi absoluta en su interpretación del film, ya que desde allí se entenderían, plantea Beceyro, las innu-

merables repeticiones y refuerzos de imágenes y palabras. Concluye que el film está destinado a un público de "clase media" que pueda comprender los iconos que se presentan, tanto como una misma manera de "nombrar" la historia. Nos parece que este trabajo presenta dos dificultades, de acuerdo a los objetivos que el propio autor parece seguir. Por un lado, y a pesar de la lucidez con la cual encara el análisis detallado del film, no logra articular una visión de conjunto. Así, concluir que un film está "destinado a..." es una redundancia: todo producto cultural tiene un horizonte de recepción que no es universal y cuyas características están diseñadas en su propia construcción. Por otro lado, y en un rasgo que comparte con el trabajo de E. Rinesi, el contexto inmediato en el que se produce el film no está restituído en el análisis, perdiéndose de esta manera las posibles significaciones que adquiere. Si en el ensayo de Beceyro, este último sería "obvio" (lo escribe ante el estreno del film), en el caso del de Rinesi es una ausencia cara.

Precisamente es a partir de la definición del contexto en el cual se produce el relato histórico en el film *El grito sagrado* (Amadori, 1952) desde donde analizan el film Alberto Lettieri, Paula Félix-Didier y Marcela Gené³⁰. Se proponen contestar al cómo y por qué ese relato tuvo lugar y las repercusiones que adquirió. El esfuerzo en vincular el relato narrado con las vicisitudes de la cristalización de elementos ideológicos del peronismo en el poder se logra en este trabajo a partir de un detallado análisis de la iconografía y el guión. Presentan, además, las tensiones en la relaciones del régimen peronista con los artistas y las políticas de "favoritismo" del primero con algunos incondicionales, como sería el caso de Luis Amadori.

Se incorporan algunas categorías pa-

ra el análisis del film, como la de melodrama, que no llega a elaborarse en este trabajo (más allá de una descripción de algunos elementos formales) y que oscurece el cumplimiento de los otros objetivos. La interpretación se hubiera visto enriquecida, además, con la incorporación de la esfera de la recepción, aunque fuera la más inmediata (en revistas especializadas o las del propio movimiento peronista). Incluso, y sin negar la validez del análisis un sólo film, consideramos que las políticas oficiales del peronismo para con el cine deberían ser pensadas a partir de un conjunto más amplio, con los cuales poder cotejar la amplitud y características más significativas de la misma.

Este último trabajo es una variación de una ponencia presentada en el Simposio sobre "Historia y Cine" durante las Jornadas Inter Escuelas-Departamentos, en la Universidad de Comahue, en septiembre de 1999, coordinado por el Lic. Mario Ranaletti y el Dr. Jose Saszbón. En el mismo cristalizó "formalmente" el interés que entre los historiadores está despertando el abordaje de la relación entre el Cine y la Historia. Entre las ponencias presentadas, pueden destacarse algunas características. Por un lado, una tendencia a trabajar sobre un sólo film, del cual por lo general, se restituía el contexto inmediato de producción. Por otro lado, los films seleccionados fueron "históricos" casi en su totalidad, evidenciando que -al igual que en el panorama internacional- el punto privilegiado de la relación entre el Cine y la Historia es precisamente cómo aquel representa a ésta.

Pero el interés creciente por esa relación tiene un barómetro más, constituido por la cantidad de público asistente en esa ocasión y la cantidad de intervenciones y preguntas que formuló.

A modo de conclusión

En estas páginas se ha pretendido dar cuenta de los abordajes con los cuales se está encarando la relación Cine/Historia. Producción e interés *in crescendo*, variedad de acercamientos: ¿a qué corresponde? ¿dónde confluyen los senderos?

El núcleo de las *convergencias* puede situarse precisamente en el intento conjunto de indagar en los procesos de representación de la realidad social y las creaciones sociales de significados. Las más de las veces no explicitados, son estos los puntos teóricos en los cuales los trabajos pueden unificarse. Esta no explicitación puede ser lamentada si consideramos que las categorías con las cuales se manejan los trabajos son extremadamente connotadas (sean estas *representación, ideología, imaginarios*).

Pero hay aún una lectura posible y necesaria que tiene que ver con la particularidad de la coyuntura "historiográfica". Los procesos culturales vienen asumiendo creciente protagonismo en la producción historiográfica argentina y podemos pensar que es atribuible a la posibilidad que ofrecen para matizar y dar cuenta de ejes de la historia social antes no tenidos en cuenta. El cine constituye un documento privilegiado, abierto a una multiplicidad de enfoques y perspectivas de "lectura" posibles, y es en ellas donde se ponen en juego las temáticas que "más interesan" (a juzgar por lo producido hasta el momento): género, Estado y política, "fronteras".

Ahora bien, también hemos señalado en cada uno de los trabajos cuáles

nos parecen los principales problemas, pero hay uno que resalta en su dimensión a la vez teórica y metodológica: la ausencia de familiaridad con los códigos y lenguajes propios de las imágenes en movimiento. No sólo se pierden gran parte de las potencialidades del "documento", sino que se lo llega a pensar "como ilustración de...".

Nos parece que por las características que posee, el trabajo de E. Tranchini es muy importante e iluminador: elige un eje (el criollismo) y logra historizarlo desde su emergencia y principales tensiones; recupera los problemas vinculados con la recepción y busca las formas en los cuales esas representaciones adquieren y forman significados.

Si bien las perspectivas institucionales para el establecimiento de un área que permita el intercambio fluido paracen efectivamente ajenas, eso no implica la posibilidad de dar lugar a debates y discusiones por diferentes medios. Y si atendemos al interés despertado por la única ocasión institucional para el intercambio de lo ya producido (el Simposio de 1999), sería necesario recoger esa demanda de espacios, al menos, garantizando seminarios en diferentes unidades académicas, que permitan la familiarización con debates y marcos teóricos.

Una década es tiempo corto y mucho más cuando las producciones son dispersas y provenientes de distintas disciplinas que se cruzan menos de lo que deberían. Así y todo, hay senderos trazados ya y otros muchos que necesitan todavía andarse: períodos y problemas que son plausibles de trabajar "cine mediando" ■

Bibliografía

- Beceyro, R.: *Cine y Política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- Caparrós-Lera, J.M.: *La Guerra de Vietnam entre la Historia y el Cine*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Ciria, A.: *Más allá de la pantalla. Cine argentino, Historia y Política*, Bs. As., De la Flor, 1995.
- España, C. y Manetti, R.: "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas", en: Burucúa, J. E.: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, vol. 2, Bs. As., Sudamericana, 1999.
- : "El cine argentino, una estética comunicacional: de la práctica a la síntesis", en *Ibidem*.
- Fariña, M.: "Imágenes de la Sociedad y el Estado en el cine argentino", en: Manetti, R. y Valdez, M.: *De(s)velando imágenes*, Bs. As., EUDEBA, 1998.
- Félix-Didier, P.; Gené, M. y Lettieri, A.: "*Cine e Historia en el peronismo. El Grito Sagrado*", en *Film* N°41, 1999.
- Ferro, M.: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Gonzalez, H. y Rinesi, E. (comps.): *Decorados. Apuntes para una Historia Social del cine argentino*, Bs. As., Manuel Suarez editor, 1993.
- Mallimacci, F. y Marrone, Y. (comps.): *Cine e Imaginario social*, Bs. As., Oficina de Publicaciones del CBC - Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Romano, E.: *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Bs. As., Catálogos, 1991.
- Rosenstone, R.: *El Pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Stevens, D. (comp.): *Based on a True Story. Latin American History at the movies*, Denver, SRP, 1998.
- Tranchini, E.: *El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista*, Bs. As., Federación Argentina de Industrias Gráficas y Afines, 1999.
- Wolf, S. (comp.): *El Cine Argentino. La otra Historia*, Bs. As., Letra Buena, 1994.

Notas

1. Ferro, M.: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1997 (en francés, 1978). Caparrós-Lera, J.M.: *La Guerra de Vietnam entre la Historia y el Cine*, Barcelona, Ariel, 1998.
2. En algunos espacios académico-universitarios europeos y norteamericanos el área de intersección entre la Historia y el Cine cuenta con

recursos que no son propiamente los de la disciplina "Historia" como tampoco los de Comunicación o Artes Visuales. Tal es el caso, por ejemplo, del *Centro de Investigaciones Film-Historia* (dependiente de la Universidad de Barcelona) que desarrolla tareas de investigación y dicta cursos de post-grado, además de editar una revista semestral con el mismo nombre. Puede citarse, además, el programa multidisciplinario de la *University of Birmingham*, que dentro de los denominados *Cultural Studies* ofrece la posibilidad de un Master con especialización en *Film and History*. A nivel de publicaciones, merece mencionarse *Screening the past*, una revista electrónica producida por la Universidad de La Trobe, Australia. Los emprendimientos mencionados, sólo a modo de ejemplos, datan de los últimos diez años.

3. Como es el caso, por ejemplo, de los artículos de Claudio España y Ricardo Manetti: "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas" y, "El cine argentino, una estética comunicacional: de la práctica a la síntesis", ambos en: Burucúa, J. E.: *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, vol. 2, Bs. As., Sudamericana, 1999.

En estos trabajos la forma de interpretación de espacios estructurantes de la narrativa fílmica (por ejemplo, *la casa* en el cine de los 30' y 40') tanto como las discusiones en torno al melodrama y "lo popular" dan cuenta de la proximidad de estas perspectivas con las de quienes pretenden "hacer" historia a partir de documentos fílmicos. Puntos de encuentro que hacen que las barreras entre "historiar el cine" y "hacer historia" a partir del cine, sean muchas veces difusas.

4. Romano, E.: *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) Frontera(s)*, Bs. As., Catálogos, 1991.

5. Tranchini, E.: *El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista*, Federación Argentina de Industrias Gráficas y Afines, 1999.

6. *Ibidem*, pág. 104

7. Viñas, D.: "Nicolás Olivari: cronista del cine precursor y viajero imaginario", en: Gonzalez, H. y Rinesi, E. (Comp.): *Decorados. Apuntes para una Historia Social del cine Argentino*, Bs. As., Manuel Suarez, 1993.

8. *Ibidem*, págs. 14-15.

9. Para las disposiciones y las condiciones de recepción en la década de 1930' puede ser útil, e incluso necesario, pasar revista a las consideraciones de otro escritor atento a las variaciones y creaciones de significados: Roberto Arlt. Puede leerse en el artículo *El cine y los ce-*

santes (El Mundo, 24/07/1932): "¿Se explica ahora usted, amigo mío, que los cines baratie-ris, en ciertos días de la semana, por los suburbios, estén repletos de hombres que peinan canas o que se podan barbas? Es la miseria. El cansancio. La tristeza. La necesidad de buscar olvido. Un hombre sin trabajo...y aquí ya tenemos la respetable cifra de quinientos mil desocupados que necesita meterse en alguna parte donde lo que sus ojos miren sea completamente distinto a aquello que, día a día, noche a noche, le recuerda que no produce ni para sí mismo. El hombre se mete en el cine...". En Arlt, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Bs. As., Simgurg, 1997.

10. Wolf, S. (Comp.): *Cine Argentino. La otra Historia*, Bs. As., Letra Buena, 1994.

11. Posadas, A.: "Carlos Schlieper. Cine prohibido para mayores", *Ibidem*, págs. 11-24.

12. Quienes creemos compartimos los mismos ejes para trabajar con "autores" son: Tarruela, R.: *Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera*, págs. 25-43.; Cabrera, G.: *Hugo del Carril: La perspectiva oculta*, págs. 65-73.

13. García, C.: "Carlos Hugo Christensen. Revelación del Melodrama", *Ibidem*, págs. 43-63.

14. *Ibidem*, pág. 48.

15. Quinziano, P. (en colaboración con Sergio Wolf): "La Comedia: un género impuro", en *Ibidem*, págs. 129-145.

16. Ferro, M.: *op. cit.* pág. 39.

17. Godio, M.: "Notas para una antropología política de la imagen popular", en: Gonzalez, H. y Rinesi, E. (Comps.): *op. cit.*, págs. 73-84.

18. *Kilómetro 111* (Soficci, 1937); *Las aguas bajan turbias* (del Carril, 1952); *Gatica, el mono*, (Favio, 1993).

19. Fariña, M.: "Imágenes de la Sociedad y el Estado en el cine argentino", en: Valdez, M. y Manetti, R.: *De(s)velando imágenes*, Bs. As., EUDEBA, 1998, págs. 97-106.

20. Los films son: *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974); *Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid, 1984); *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) y *Tango feroz* (Piñeyro, 1993).

21. Wolf, S.: "El Cine del Proceso. Una estética de la Muerte", en: Wolf, S. (comp): *op. cit.* págs. 267-279.

22. Lopez, M.P.: "El cine como 'cross a la mandíbula'", en Gonzalez, H. y Rinesi, E.: *op. cit.*, págs. 131-145; Bonvecchi, A.: "Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine en la praxis revolucionaria", en *Ibidem*, págs. 159-173; Ferraro, M.: "Violencia, castigo y humillación de los cuerpos. A propósito de Los traidores de Raimundo Gleyzer", *Ibidem*, págs. 175-177.

23. Beceyro, R.: "Contra el populismo", en: *Cine y Política. Ensayos sobre Cine Argentino*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1997, págs. 34-59.

24. Mallimacci, F. y Marrone, Y. (Comps.): *Cine e imaginario social*, Bs. As., Oficina de Publicaciones del CBC - Universidad de Buenos Aires, 1996. Es preciso recalcar que en esta compilación se reproducen trabajos de los alumnos de Historia Argentina de la carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En cierta medida, esto explica el carácter extremadamente monográfico y repetitivo de los mismos, ya que abordan -casi con exclusividad- la década de 1930'. Al menos cinco de los trabajos toman obras de Manuel Romero, sin que se registren entre ellos diferencias de enfoque o perspectiva importantes.

25. Recalcamos el trabajo de Chan, A., Heurtley, J. y Mastronardi, D.: "La circulación de imaginarios sociales en el cine de Manuel Romero", en *Ibidem*, págs. 137-165.

26. Ferro, M.: *op. cit.* pág. 39.

27. Uno de los trabajos más destacados es el de Rosenstone, R.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997. Muy recientemente, una serie de conocidos latinoamericanistas reunieron sus trabajos en: Stevens, D.: *Based on a true story. Latin American History at the movies*, Denver, SRP, 1998.

28. Rinesi, E.: "Imágenes del desierto. Ideología de la nación", en: Gonzalez, H. y Rinesi, E. (comps.): *op. cit.* págs. 49-72.

29. Beceyro, R.: "Narrar el horror", *op. cit.* págs. 21-33.

30. Félix-Didier, P., Géne, M. y Lettieri, A.: "Cine e Historia en el peronismo. El grito sagrado", en *Film* N°41, 1999.

ENTREPASADOS

Indices N° 1 a 17

N° 2 - Principios de 1992

Artículos

Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900. *Patricio GELI*

Crítica en los años '30: entre la conspiración y el exilio. *Silvia SAIITA*

Itinerario intelectual y político de los Maestros-ciudadanos (Del fin de siglo a la década de los '20). *Leticia PRISLEI*

Galería de textos

Folklore, antropología e historia social. *E. P. THOMPSON*

Historia y Educación

Esquizohistoria e historiofrenia. Del secundario a la carrera de Historia y vuelta al secundario. *Ana María BARLETTA* y *Gonzalo DE AMEZOLA*

Entrevista

Historia y cultura: una conversación con Carlo Guinzburg

En Debate

Buenos Aires I; el video como ensayo de historia
Adrián GORELIK, *Beatriz SARLO* y *Graciela SILVESTRI*

Centralidades y periferia. Para pensar la antigüedad tardía
Horacio BOTALLA y *Hugo ZURUTUZA*

Fuentes de Archivo

Los archivos de la inmigración. *Ema CIBOTTI*

Una red para proteger la memoria obrera y popular. *Susana FIORITO*

N° 3 - Fines de 1992

Artículos

Historia contadas en los márgenes. La vida de Doña María: historia oral y problemática de géneros. *Daniel JAMES*

Memorias militantes: Un lugar y un pasado para los trabajadores argentinos
L. GUTIÉRREZ y *M. Zaida LOBATO*

Ciudad o Aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros. *Fernando ALIATA*

Historia y Educación

La localidad en la escuela. Entre el consenso y el desconcierto
Patricia PICCOLINI y *Juan RUIBAL*

Entrevista

Acerca de la historia de las mujeres: Una entrevista a Reyna Pastor por *Mirta Zaida LOBATO*

En Debate

Memoria y ciudadanía. *Edgard DE CECCA*

V Centenario y después. *Enrique TANDETER*

Problemas en las teorías actuales del discurso colonial. *Benita PARRY*

Fuentes de Archivo

El acervo histórico de la Facultad y Museo de La Plata: huesos y flechas para la nación
Irina PODGORNY

N° 4/5 - 1993

Artículos

El aporte en la historiografía argentina de una generación ausente: 1983-1993.
Ema CIBOTTI

Una estrategia socialista para el laberinto argentino. Apuntes sobre el pensamiento político de Juan B. Justo. *Patricio GELI* - *Leticia PRISLEI*

Trabajadores y movimiento obrero: entre la crisis de los paradigmas y la profesionalización del historiador. *Mirta Zaida LOBATO* - *Juan SURIANO*

Una genealogía para el parricidio: Juan María Gutiérrez y la construcción de una tradición literaria. *Jorge MYERS*

El concepto de la nación en la región del Plata (1810-1831). *Michael RIEKENBERG*

Historia y Educación

Algunas consideraciones respecto de los contenidos en la enseñanza de la historia
Jorge SAAB

Entrevista

Reflexiones sobre la historia política y el oficio de historiador:
Una entrevista con Antonio Annino *Ema CIBOTTI*

Fuentes de Archivo

La situación de los archivos frente a la privatización de las empresas públicas
Graciela SWIDERSKI - *Elisabet CIPOLLETA*

La OEA y un proyecto para la identificación de fuentes privadas

N° 6 - Principios de 1994

Artículos

Domiciliarios y transeúntes en el proceso de formación estatal bonaerense (1820-1832). *Carlos CANSANELO*

Hacia una Antropología de la Producción de la Historia. *Rosana GUBER*

La construcción del consenso en los inicios del sistema político moderno argentino: formación y disciplinamiento de la oposición pública (1862-1868)
Alberto LETTIERI

¿Quién habla por la ciudad? La política porteña y el affaire CHADE, 1932-1936
Luciano PRIVITELLIO

Ciudadanía, participación política y la formación de la esfera pública en Buenos Aires, 1850-1880. *Hilda SABATO*

En Debate

Las virtudes del parricidio en la historiografía. Comentario sobre la mirada de Ema Cibotti a la "generación ausente". *Roy HORA y Javier TRIMBOLI*

Redefinición de las luchas por los límites: un debate posible para las nuevas generaciones en la Sociología. *Lucas RUBINICH*

Galería de textos

Edward Thompson. Historia social y Cultura política: La formación de la "esfera pública" de la clase obrera, 1780-1850. *Geoff ELEY*

Entrevista

Halperín en Berkeley. Latinoamérica, historiografía y mundillos académicos
Entrevista a Tulio Halperín Donghi. *Diego ARMUS y Mauricio TENORIO GRILLO*

Historia y Educación

Las fuentes orales en la enseñanza de la historia. *Silvia FINOCCHIO, Daniel PLOTINSKY y Dora SCHWARSZTEIN*

Nº 7 - Fines de 1994

Artículos

Periodismo político y política periodística, la construcción pública de una opinión italiana en el Buenos Aires finisecular. *Ema CIBOTTI*

Periodismo y política en los años '60: Primera Plana y el golpe militar de 1966
Daniel H. MAZZEI

La armonía de los opuestos: Industria, importaciones y la construcción urbana de Buenos Aires en el período 1880-1920. *Fernando ROCCHI*

El período colonial en la historiografía argentina reciente. *Enrique TANDETER*

En Debate

Reconsiderando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente. *Nancy FRASER*

Galería de textos

Barbarie, una Guía para el usuario. *Eric HOBBSBAWM*

Entrevista

Historia y prácticas culturales. Entrevista a Roger Chartier
por *Noemí GOLDMAN y Leonor ARFUCH*

Historia y Educación

La selección de contenidos curriculares: los criterios de significatividad en el conocimiento escolar. Apuntes para la selección de contenidos de historia
Lea F. VEZUB

Fuentes de Archivo

Entre historiadores y anticuarios. Acerca del proyecto de recuperación, protección y clasificación del archivo de la Justicia Letrada del Territorio Nacional del Neuquén
Enrique MASES

Archivos de Protocolo: la conservación de la propiedad, la conservación de los documentos. *Verónica SECRETO*

Nº 8 - Principios de 1995

Editorial

Entre pasados ante las reformas de los Contenidos Básicos Comunes

Artículos

Notas para un estudio de las relaciones entre Juan B. Justo y Alfredo L. Palacios
Ricardo NUDELMAN

Ideas y prácticas "políticas" del anarquismo argentino. *Juan SURIANO*

Galería de textos

Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Carlo GINZBURG*

Entrevista

De la política a la historia. Entrevista a Eugene Genovese. *Gustavo PAZ*

Historia y Educación

Contenidos Básicos Comunes en Ciencias Sociales

Los Contenidos Básicos Comunes de Ciencias Sociales para la Educación General Básica
María Dolores BEJAR

¿Ciencias sociales sin proceso histórico? Análisis de los nuevos contenidos básicos de Ciencias Sociales para la educación general. *María Ernestina ALONSO*

Fuentes de Archivo

Los archivos fílmicos. Un ejemplo local: la Cinemateca Argentina
Susana STRUGO

Nº 9 - Fines de 1995

Artículos

El lento y contradictorio proceso de inclusión de los habitantes de los territorios nacionales a la ciudadanía política: un clivaje en los años "30
Orietta FAVARO y Mario Arias BUCARELLI

El gaucho que supimos construir. Determinismo y conflictos en la historia argentina
Jorge GELMAN

Dossier

Problemas y dilemas de la historia oral

Presentación. *Mirta Zaida LOBATO*

Entrevista a Paul Thompson. *Daniel JAMES*

Tendencias y temáticas de la historia oral en Argentina. *Dora SCHWARZSTEIN*

Virginidad ortodoxa/recuerdos heterodoxos: hacia una historia oral de la disciplina industrial y de la sexualidad en Medellín, Colombia. *Ann FARNZWORTH-ALVEAR*

Memorias de mestizaje en el movimiento campesino nicaragüense. *Jeffrey L. GOULD*

Poesía, trabajo fabril y sexualidad femenina en la Argentina peronista. *Daniel JAMES*

En Debate

El pasado que no pasa:

La *Hisoriekerstrit* y algunos problemas actuales de la historiografía. *Jorge Omar ACHA*

Galería de textos

La teoría crítica, el materialismo histórico y el supuesto fin del marxismo: retorno a la miseria de la teoría. *Bryan D. PALMER*

Fuentes de Archivo

Los historiadores y la recuperación de fuentes no tradicionales: el archivo fílmico del Canal 10 de Córdoba (Noticias de las décadas del '60 y del '70)
Silvia ROMANO y María Cristina BOIXADOS

Nº 10 - Principios de 1996

Artículos

La idea del verde en la ciudad moderna. Buenos Aires 1870-1940. *Diego ARMUS*

Historia y experiencia. *José SAZBON*

Dossier

Repensar a Jorge Sábato

Jorge Sábato y la historiografía rural pampeana: el problema del otro
Juan Manuel R. PALACIO

En busca del empresario perdido: Los industriales argentinos y las tesis de Jorge Federico Sábato. *Fernando ROCCHI*

En Debate

La historiografía argentina en la democracia: Los problemas de la construcción de un campo profesional. *Luis Alberto ROMERO*

Entrevista

"Simplemente amo la historia" Entrevista a Robert Darnton. *Jeremy ADELMAN*

Galería de textos

¿Repensar la microhistoria?. *Edoardo GRENDI*

Microanálisis y construcción de lo social. *Jacques REVEL*

Fuentes de Archivo

El Instituto Internacional de Historia Social de Amsterdam. Modelo para armar
Patricio GELI

Nº 11 - Fines de 1996

Artículos

Apuntes de viaje: Juan B. Justo en los Estados Unidos. *Patricio GELI y Leticia PRISLEI*

Conflictos y armonías en la frontera bonaerense, 1834-1840. *Silvia RATTO*

El honor y el delito. Buenos Aires a fines del siglo XIX. *Beatriz C. RUIBAL*

Fiestas Federales: Representaciones de la República en el Buenos Aires rosista
Ricardo SALVATORE

En Debate

Entre lo micro y lo macro: la historia regional. Síntesis de una experiencia
Susana BANDIERI

¿Revolución o Invención? Moses Finley, Tulio Halperín Donghi y el análisis histórico de la política. *Julián GALLEGO*

Galería de textos

Exodus. *Benedict ANDERSON*

Entrevista

La sociología actual ante la globalización, los fundamentalismos y la identidad
Entrevista a Anthony Giddens
por *José Mauricio DOMINGUEZ, Mónica HERZ y Claudia REZENDE*

Historia y Educación

La historia local y regional de la enseñanza. *Marcelo LAGOS*

Nº 12 - Principios de 1997

Artículos

Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol, Buenos Aires 1900-1910
Julio D. FRYDENBERG

Académicos, doctores y aspirantes. La profesión médica y la reforma universitaria:
Buenos Aires 1871-1876. *Ricardo GONZALEZ LEANDRI*

Reflexiones sobre el populismo en Italia: el fenómeno Lauro. *Valeria NAPOLI*

Los primeros años de la *Revista de Filosofía, Cultura, Ciencias y Educación*:
la crisis del positivismo y la filosofía en la Argentina. *Luis ALEJANDRO ROSSI*

En Debate

Campesinado y Nación (a propósito de *Peasant and Nation*, de Florencia Mallon)
Tulio HALPERIN DONGHI

Galería de textos

Muerte y memoria de la Rusia moderna. *Catherine MERRIDALE*

Entrevista

Feminismo sin ilusiones Entrevista a Elizabeth Fox-Genovese.
Gustavo PAZ y Alma IDIART

Historia y Educación

La enseñanza de la historia en el tercer ciclo de la EGB: una aproximación a la

compleja relación entre construcción del conocimiento y organización de los contenidos. *Silvia FINOCCHIO*

Archivos

El sistema de documentación e información sindical de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, una experiencia original. *Sergio GREZ TOSO*

N° 13 - Fines de 1997

Artículos

El nido de la tempestad. La formación de la casa moderna en la Argentina a través de manuales y artículos sobre economía doméstica (1870-1910) *Jorge Francisco LIERNUR*

De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna. *Irina PODGORNÝ*

Dichos y hechos del gobierno peronista (1946-55). Lo fáctico y lo simbólico en el análisis histórico. *Noemí GIRBAL-BLACHA*

La búsqueda de la historia. Reflexiones sobre las aproximaciones macro y micro en la historiografía reciente. *Fabián Alejandro CAMPAGNE*

En Debate

El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años sesenta. *Alejandro CATTARUZZA*

Galería de textos

Formación cultural de la nación en la Alemania del siglo XIX. *Dieter LANGEWIESCHE*

Entrevista

Historia, Tradición e identidad política en el Brasil. Entrevista a José Murillo de Carvalho. *Jorge MYERS y Elías PALTÍ*

Historia y Educación

Un caso particular. El proceso de renovación de la enseñanza de la historia en el nivel de secundaria en México: 1922-1993. *Marcela ARCE TENA y Mireya LAMONEDA HUERTA*

Archivos

Comentario sobre el no alineamiento y los archivos. *Marisol SAAVEDRA*

N° 14 - Principios de 1998

Artículos

Ciudadanos y vecinos. De la igualdad como identidad a la igualdad como justicia *Oreste Carlos CANSANELLO*

Los trabajadores en los orígenes del Movimiento Popular Neuquino. *Juan QUINTAR*

La Argentina y la partición de Palestina: ¿Una tercera posición peronista?

Raanan REIN

El ocio peronista: vacaciones y "turismo popular" en Argentina (1943-1955)

Eugenia SCARZANELLA

Entrevista

La historia siempre debe tener un ojo crítico.

Entrevista a Natalie Zamon Davis. *Jeremy ADELMAN*

Galería de textos

¿Quién es dueño de la Historia? La Historia en la profesión*. *Natalie ZAMON DAVIS*

La postura determinista: algunos obstáculos para el futuro desarrollo de la aproximación lingüística a la historia en los años '90. *Gareth STEDMAN JONES*

Historia y Educación

Idas y vueltas en la enseñanza de la historia: la transformación brasileña

Silvia FINOCCHIO

Archivos

Mercaderes en la conquista española. El uso del Archivo de Indias. *Luigi AVONTO*

Lecturas

"El desierto y su semilla" de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir. *Sylvia SAITTA*

N° 15 - Fines de 1998

Artículos

Los espacios de la identidad en las autobiografías de inmigrantes italianos en Argentina y en Brasil. *Camilla CATTARULLA*

"Pobres y ricos"; cuatro historias edificantes sobre el conflicto social en la campaña bonaerense (1820-1840). *Juan Carlos GARAVAGLIA*

Las sociedades de amigos del país. Una alternativa de inversión en el Buenos Aires de 1820. *Daniel REYNOSO*

Historiografía, trabajo y ciudadanía en Brasil. *Alexandre FORTES y Antonio Luigi NEGRO*

Dossier: Historia y Cine

El cine como fuente y reflexión para la investigación histórica

Entrevista a Marc Ferro y a Robert A. Rosenstone. *Mario RANALLETTI*

Sobre La lista de Schindler. *Geoff ELEY y Atina GROSMANN*

Historia y Educación

Los otros en la historia escolar: las naciones extranjeras en los manuales de historia argentina entre 1956 y 1989.

Luciano de PRIVITELLIO

Archivos

El Centro de Investigación de la Cultura de Izquierda en la Argentina. Recuperar la memoria histórica de las clases subalternas

Jorge CERNADAS, Roberto PITTALUGA y Horacio TARCUS

Lecturas

La alteridad de lo propio: el conocimiento y el "otro" en la constitución de identidades. Apuntes teóricos para el trabajo historiográfico. *Ezequiel ADAMOVSKY*

Acerca de patriotas y cosmopolitas en el cambio de siglo. *Lilia Ana BERTONI*

Artículos

Polémicas por la historia. El surgimiento de la crítica en la historiografía argentina, 1864-1882. *Alejandro Claudio EUJANIAN*

Unidades domésticas, familias, mujeres y trabajo en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII. *José Luis MORENO y Marisa M. DIAZ*

Nosotros y la "Nueva generación": Una lectura sobre la tramitación de las diferencias entre los '20 y los '30. *Leticia PRISLEI*

Las relaciones de Argentina con Chile y Brasil entre 1945 y 1955. *Marisol SAAVEDRA*

En Debate

Nuevos públicos, nuevas políticas, nuevas historias. Del reduccionismo económico al reduccionismo cultural: en busca de la dialéctica. *Emilia VIOTTI DA COSTA*

Galería de textos

Distancia y Perspectiva. Dos metáforas. *Carlo GINZBURG*

Entrevista

"Hay que renovar los estudios sobre la izquierda".

Entrevista a Bruno Groppo. *Patricio GELLI*

Historia y Educación

El país que nos contaron. La visión de Argentina en los manuales de geografía (1950-1997). *Silvina QUINTERO*

Lecturas

Florencio Sánchez en Rosario: política, periodismo y la literatura en la periferia del campo intelectual del novecientos. *Agustina PRIETO*

Artículos

La construcción de un mito: Elena Greenhill, la inglesa "bandolera" de la Patagonia. *María E. ARGERI*

Libaneses y sirios. Actividad comercial y participación en el espacio público neuquino. *Orietta FAVARO y Graciela IUORNO*

La imagen del enemigo y sus transformaciones en *La Nueva República* (1928-1931). *Daniel LVOVICH*

Galería de Textos

¿El mundo es un texto? De la Historia Social a la Historia de la sociedad dos décadas después. *Geoff ELEY*

Entrevista

El pasado debe pensarse en términos éticos. Una conversación con Alessandro Portelli. *Mirta Zaida LOBATO y Dora SCHWARZTEIN*

Historia y Educación

Problemas y dilemas en la enseñanza de la Historia reciente. *Gonzalo DE AMÉZOLA*

Solicitud de Suscripción Entrepasados – Revista de Historia

Deseo adquirir los siguientes números:

Nombre:

Domicilio:

Código y ciudad:

País: Tel.:

Envío: Giro postal Cheque bancario

Los cheques y giros postales deben enviarse a nombre de Carmelo Juan Suriano
Casilla de Correo Nº 28, (1657), Loma Hermosa, Pcia. de Buenos Aires, República Argentina.
Ante cualquier duda, comunicarse telefónicamente al 4769-9013

Suscripción: En Argentina U\$S24 (dos números)
En el exterior; vía superficie U\$S30 (dos números)
vía aérea U\$S40 (dos números)

Solicitud de Suscripción Entrepasados – Revista de Historia

Deseo adquirir los siguientes números:

Nombre:

Domicilio:

Código y ciudad:

País: Tel.:

Envío: Giro postal Cheque bancario

Los cheques y giros postales deben enviarse a nombre de Carmelo Juan Suriano
Casilla de Correo Nº 28, (1657), Loma Hermosa, Pcia. de Buenos Aires, República Argentina.
Ante cualquier duda, comunicarse telefónicamente al 4769-9013

Suscripción: En Argentina U\$S24 (dos números)
En el exterior; vía superficie U\$S30 (dos números)
vía aérea U\$S40 (dos números)

Boletín de la Asociación de Historiadores - Revista de Historia

Boletín de la Asociación de Historiadores - Revista de Historia

Este libro fue impreso por CaRolGo en Diciembre de 2000
Tucumán 1484 5to. D (C1050AAD) - Teléfono: (54-11)4372-2067 - Fax: (54-11)4371-6709
e-mail: carolgo@sinctis.com.ar