

El regreso de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi y la ampliación del paisaje criollista en el cine sonoro

Por Nicolás Suárez*

Resumen: El objetivo de este trabajo es relevar una serie de cambios que los usos cinematográficos de la literatura criollista atravesaron en la década de 1930, en función de la participación de Homero Manzi como guionista de la *remake* de *Nobleza gaucha* de 1937. La figura de Manzi es crucial en este contexto, dado que él impulsó una ampliación del paisaje visual y sonoro en el cine criollista con el objetivo de componer una imagen nacional rica, que rompiera con el sistema de filmación en estudios y la hegemonía pampeana. Desde este punto de vista, se indaga la ampliación del criollismo a través del estudio en *Nobleza gaucha* de una reivindicación del paisaje visual y sonoro como elemento clave de un cine nacional, que se extiende en otros filmes a diferentes zonas más allá de la pampa. Finalmente, se da cuenta de cómo estas renovaciones redundan en una relectura de otras tradiciones literarias, cinematográficas y literario-cinematográficas de la cultura argentina.

Palabras clave: cine argentino, década de 1930, criollismo, paisaje, Homero Manzi.

O retorno de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi e a ampliação da paisagem criollista no cinema sonoro

Resumo: O objetivo deste trabalho é revelar uma série de mudanças pelas quais os usos cinematográficos da literatura *criollista* passaram na década de 1930, com base na participação de Homero Manzi como roteirista do *remake* de *Nobleza gaucha*, de 1937. A figura de Manzi é crucial neste contexto, uma vez que promoveu uma expansão da paisagem visual e sonora no cinema *criollista* com o objetivo de compor uma rica imagem nacional, que romperia com o sistema de filmagem nos estúdios e na hegemonia pampeana. Deste ponto de vista, a expansão do *criollismo* é investigada através do estudo em *Nobleza gaucha* de uma reivindicação da paisagem visual e sonora como elemento chave de um cinema nacional, o qual se estende em outros filmes a diferentes áreas além dos pampas. Finalmente, se percebe como essas reformas resultam em uma releitura de outras tradições literárias, cinematográficas e literário-cinematográficas da cultura argentina.

Palavras-chave: cinema argentino, década de 1930, *criollismo*, paisagem, Homero Manzi.

The Return of *Nobleza gaucha*: Homero Manzi and the development of *criollista* landscape and soundscape

Abstract: This article traces a series of changes that the cinematographic representation of *criollista* literature experienced during the 1930s, based on the role of Homero Manzi as screenwriter of the remake of *Nobleza gaucha* in 1937. Manzi was a crucial figure, since he encouraged an expansion of the *criollista* landscape and soundscape in order to create a rich national image that would break with hegemony of the Pampas as well as the representations of the studio system. Therefore, the expansion of *criollismo* vindicates landscape and soundscape as key elements of a national cinema that involve regions beyond the Pampas in other films. This article concludes with an assessment of the impact of these innovations on other literary, cinematographic and literary-cinematographic traditions.

Key words: Argentine cinema, 1930s, criollismo, landscape, Homero Manzi.

El presente trabajo obtuvo el primer lugar en el 7° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2018. El jurado estuvo compuesto por Cecilia Nuria Gil Mariño, Paula Jimena Rodríguez Marino y Román Setton.

Introducción

El 15 de septiembre de 1937, en el cine Monumental de la calle Lavalle, tuvo lugar el estreno de una segunda versión de *Nobleza gaucha*. Esta *remake* fue dirigida por Sebastián Naón, a partir de un guion coescrito por Hugo Mac Dougall y Homero Manzi, quien además redactó los versos de varias canciones especialmente creadas para el filme con música de Sebastián Piana. Los espectadores que asistieron al Monumental aquel miércoles de septiembre tuvieron la oportunidad, tal como consta en varias fuentes, de contemplar un espectáculo singular. Probablemente por primera vez en la historia del cine argentino, una película se presentaba como una adaptación ya no de una obra literaria, teatral o musical preexistente, sino como una reversión, precisamente, de otra película, que la nueva rehacía en su totalidad y no se limitaba —según un procedimiento habitual de la época— a incorporar la novedad del sonido sobre imágenes previamente filmadas. Algo de esta singularidad parecieron

captar sus productores, al “recordar [...] la famosa película muda que se llamó también *Nobleza gaucha*, y presentar, como prefacio, algunos trozos, rayados y turbios, de este viejo film, pidiendo al público que mire con cariño y con respeto esas sombras que se mueven cómicamente [...] pues ellas representan los primeros balbuceos del cine argentino” (Calki, *El Mundo*, citado en *Revista del Exhibidor*, 20 de septiembre de 1937). Además de celebrar la inclusión de esa breve cola con algunas escenas de la versión muda, otro cronista sugería hacerla extensiva al resto de las funciones, dado que su “valor de recordación es grande, por lo cual es interesante solicitarla a la distribuidora en cada exhibición del film” (*El Heraldo del Cinematografista*, n° 322, 22 de septiembre de 1937). Menos sentimentales, las publicidades del estreno en revistas especializadas prometían sin vueltas: “La película que llenó y llenará de oro a los exhibidores” (*Revista del Exhibidor*, 10 de septiembre de 1937).

Septiembre 10, 1937 REVISTA DEL EXHIBIDOR Pág. 7

NOBLEZA GAUCHA

La película que llenó y llenará de oro a los exhibidores

con **Olinda Bozan**

Marcelo Ruggero - Agustín Trueta
Venturita López Piriz - Pedro A. Laxalt - Lalo Harbin - Attilio Supparo - William Siren - Lea Franco

Una película argentina por los cuatro costados

Música y canciones criollas.
Auténtico ambiente campero.

Fecha de Estreno:
15 de Septiembre en el
MONUMENTAL

En Filmación:
4 Grandes Producciones

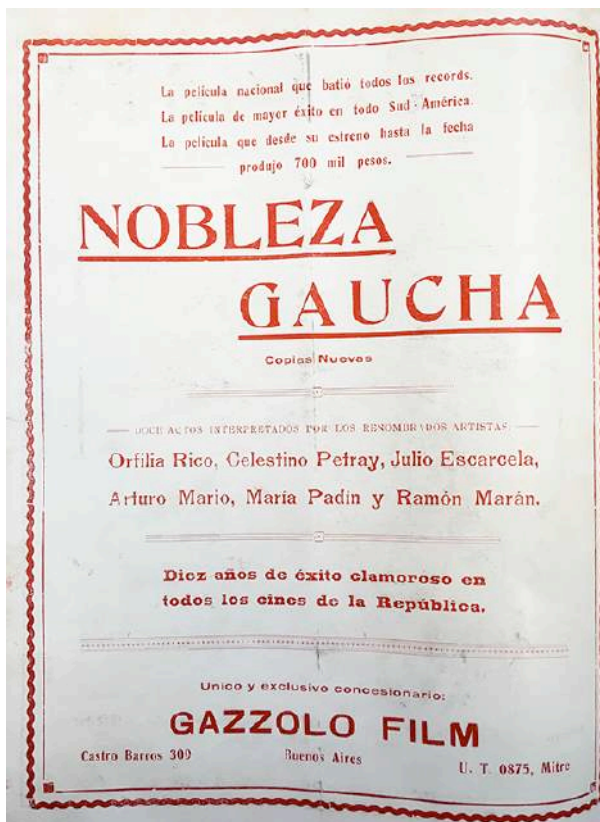
Muy en Breve:
LAS DE BARRANCO
Con OLINDA BOZAN

DOS ESCENAS CÓMICAS DE LA PELÍCULA

PRODUCTORA ARGENTINA DE FILMS
CALLAO 435 U. T. 35 - 5519

Publicidad de *Nobleza gaucha* en *Revista del Exhibidor*. 10 de septiembre de 1937.

Esa promesa y ese “valor de recordación” se sustentaban no solo en la memoria de los espectadores que habían presenciado el suceso del filme en 1915, sino también en la de aquellos que pudieron verlo en los años subsiguientes. Basten como prueba dos anuncios de la década del veinte que promocionaban la película de Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera con la leyenda “10 años de éxito” o “14 años de éxito”.



Publicidad de *Nobleza gaucha* en *La Película*,
año VIII, n° 398, 1924



Publicidad de *Nobleza gaucha*, circa 1929.
Archivo Jorge Finkielman

Esto permite inferir que, al menos en 1929, el filme todavía se seguía exhibiendo. Pero si en 1937 era esperable que el título *Nobleza gaucha* resonara en la memoria del público, esto es seguramente también gracias a que en 1931 se había estrenado una edición “sonora, hablada y cantada” del primer gran éxito del cine argentino, que contó con abundante publicidad:



Publicidad de *Nobleza gaucha* en *Excelsior*, año XVIII, n° 918, 15 de octubre de 1931.

El responsable de esta versión sonorizada fue el reconocido director Luis José Moglia Barth, quien tiempo después recordaría aquella tarea:

Es un asunto importante el de *Nobleza gaucha*. Yo hice la sonorización de la que había hecho Cairo en 1915; le agregué unos números musicales. [...] hice unos números en un cabaret con la orquesta de no me acuerdo quién; canciones, seguramente tangos, y una escena campera con Patrocinio Díaz y Virginia Vera, que eran las estrellas del momento (Calistro *et al.*, 1978: 269).

Su labor, por tanto, además de una sonorización de la versión anterior de *Nobleza gaucha*, involucró el aditamento de nuevas escenas. Moglia contaba, para eso, con el entrenamiento que le había dado su trabajo en la Cinematográfica Valle como asesor artístico y literario, encargado de hacer los títulos y pequeñas filmaciones e intercalaciones para películas extranjeras (Calistro *et al.*, 1978: 265). Pocos meses después, en abril de 1932, la American Film anunciaba el lanzamiento de una reedición del *Santos Vega* (1917) de Carlos de Paoli, que fue atribuida también a Moglia Barth y seguía “el éxito de *Nobleza gaucha* en su nueva versión sonora, hablada y cantada en nuestro idioma nacional” (*Imparcial Film*, año XVI, n° 713, 29 de abril de 1932).

De esta manera, la *Nobleza gaucha* de 1937 se inscribe en un proceso de versiones y reversiones cinematográficas que era corriente en aquellos años. Otro éxito del cine mudo argentino como *Perdón viejita* (José Agustín Ferreyra, 1927) fue reestrenado en 1932 en versión sonorizada. Incluso *Bajo la santa Federación* (1935) de Daniel Tinayre, que ya era una película sonora, fue reestrenada a mediados de 1936, “convenientemente reformada y con el agregado de nuevas escenas que dan mayor vigor a sus pasajes dramáticos” (*Revista del Exhibidor*, 30 de junio de 1936). Las películas no se daban por terminadas ni aun estrenadas. Producir un filme, sobre todo si este alcanzaba cierto grado de éxito, implicaba la posibilidad de rehacerlo, retocarlo, mejorarlo, tanto en función de los adelantos técnicos de la industria cinematográfica como del afán de amortizar al máximo la inversión realizada. Cabe destacar, al respecto, que lejos de constituir un relevo automático, la llegada del cine sonoro supuso un período transicional de varios años durante el que las películas mudas convivieron con las parlantes y hasta se cobraba por estas una entrada más cara, justificada por la infraestructura extra que era necesaria para exhibirlas.

En este marco, la película escrita por Manzi y Mac Dougall posee varios rasgos distintivos, pero lo principal es que era un título que tenía un carácter fundacional

para el cine argentino (porque además de ser el mayor éxito de público hasta el momento, era el primero) y, a diferencia de los otros reestrenos, en este no se trataba de retocar un trabajo anterior sino de volver a filmarlo, con otros actores, otras locaciones y hasta ubicado en otro tiempo. Un cambio fundamental en esa nueva versión es el uso de la literatura. En la versión de 1915 la literatura era, según el relato ampliamente difundido sobre la intervención de José González Castillo en los intertítulos, lo que *salvó* la película del fracaso (Fontana, 2011: 18). En la de 1937, en cambio, ya no hay un trabajo explícito con materiales literarios, lo cual no implica, desde luego, que no hubiera literatura, pero se trata de una literatura de otro tipo, si se quiere, “cinematográfica” (el guion y las letras de Manzi, escritas para la película).

Por qué Manzi y Mac Dougall deciden dejar de lado las citas literarias que tanto influyeron en el éxito de la primera versión —y que, por otro lado, bien podrían haber servido para ilustrar algunas escenas del nuevo filme— es por supuesto materia de pura especulación. En esa elección, sin embargo, parece operar un factor que, en las décadas siguientes, será recurrente en el cine argentino: el deseo de remitirse a una tradición que es menos literaria que, por decirlo de algún modo, cinematográfico-literaria. El imaginario literario está ahí, pero ya no es imprescindible explicitarlo. La sola recreación de historias que transcurren en el siglo XIX o, como sucede en *Nobleza gaucha*, de costumbres rurales que remiten a una edad de oro ubicada en aquel siglo, parece implicar la alusión a un siglo literario, el de los folletines y las grandes novelas decimonónicas, cuya función en tanto entretenimiento masivo luego es prolongada por el cine. En palabras de Franco Moretti, París era la Hollywood del siglo XIX (2015: 113), lo que supone también afirmar que la literatura era al siglo XIX lo que el cine al XX. A lo largo de su filmografía y en sus escritos en calidad de crítico cinematográfico, Manzi demostró ser consciente de esta articulación, que lo obligó a calibrar en su obra con mucha precisión las relaciones entre la literatura y el cine en vistas a una modernización del medio cinematográfico local.

Homero Manzi y su proyecto creador

Manzi era amigo y admirador de José González Castillo, a quien conoció a través de su hijo Cátulo, de modo que difícilmente hubiera podido ignorar la importancia del trabajo del padre de su amigo como redactor de los intertítulos con citas literarias en la versión de *Nobleza gaucha* de 1915. El influjo de González Castillo sobre Manzi como letrista se puede vincular, asimismo, con la inclinación de ambos hacia el tango no dialectal. Manzi no solo elude el lunfardo, sino que maneja un vocabulario culto, literario, que posiblemente provenga de las lecturas cultivadas bajo la influencia de González Castillo (Ford, 1971: 26-27). Esto se percibe en su interés por el hispanismo y los versos de arte mayor, comúnmente asociados a la lírica culta. De este modo, así como Manzi procuró, en el ámbito de la música, crear un tango más “literario”, también parece optar por una literaturización del cine, que se manifiesta en su preferencia por la adaptación de fuentes literarias como forma de compensar el lugar marginal que ocupa la escritura en la cinematografía argentina, en comparación, fundamentalmente, con los guionistas de la industria del cine norteamericano.

En su libro *Homero Manzi va al cine* (2018), Pablo Ansolabehere dedica un capítulo titulado “El escritor de cine” (65-107) a explorar estos esfuerzos de Manzi por elevar la calidad y prestigiar la actividad de los escritores en el cine argentino. A esta idea del recurso a la literatura como un modo de legitimar la escritura cinematográfica, puede agregarse otra que parece apuntar en sentido contrario, pero que en realidad da cuenta de la complejidad y los diversos matices de la tarea que se proponía Manzi. En ocasión de la muerte de Gardel en 1935, Manzi afirma que “llorar a un cantor es síntoma de romanticismo popular” y agrega que “esto no lo podemos destruir con preconceptos que en el fondo son el producto de una civilización *literaturizada*, alejada del calor y la vitalidad popular” (Ford, 1971: 84; el subrayado me pertenece).

Se advierte, entonces, una doble concepción de lo literario en Manzi que, si por un lado intenta construir —siguiendo la línea de González Castillo— un tango y un cine más literarios, por el otro parece buscar una desliteraturización de la cultura popular. ¿Cómo conciliar estos dos impulsos? Es como si hubiera dos valoraciones distintas de lo literario, una positiva y la otra negativa. En esta segunda acepción, lo literario se opone al “romanticismo popular” y es sinónimo de una “civilización literaturizada” que, en el contexto de los intensos debates sobre el nacionalismo en la década del treinta, podía interpretarse como extranjerizante. Es por eso que la defensa de la adaptación filmica de obras literarias que formula Manzi concierne a obras no de la literatura universal sino de la literatura argentina. En su opinión, “*Martín Fierro, Facundo, Juvenilia, Una excursión a los indios ranqueles, La Bolsa, Silbidos de un vago*, etc., etc., tendrán que ser tema obligado de las inmediatas producciones” (*El Sol*, n° 26, 22 de noviembre de 1939).

Los ejemplos que ofrece Manzi son todos de obras del siglo XIX, de corte romántico, que exaltan las costumbres, el territorio y la lengua nacionales. No resulta difícil, en este punto, relacionar esa vertiente romántica con otras zonas de su obra, como las duras críticas lanzadas contra el radioteatro *Chispazos de tradición* por practicar un uso excesivamente comercial e inauténtico de las tradiciones locales o el señalamiento de “El error de Gardel” —así se titula un escrito suyo— en las películas filmadas en el extranjero, donde hacía de “gaucho melancólico sobre el fondo de una pareja pampa francesa” (*Micrófono*, n° 13, 20 de septiembre de 1934). Esta postura romántica y el ruralismo se corresponden con las adhesiones políticas de Manzi: la preocupación por el colonialismo cultural y económico extranjero, así como la valoración de las masas anónimas del interior, son algunas de las inquietudes que comparte con sus compañeros de FORJA y que se remontan incluso a la militancia previa en el agrarismo defensivo yrigoyenista,

informando su propia producción cultural.¹ En este sentido, su crítica de la “civilización literaturizada” puede enmarcarse dentro del nacionalismo cultural y la inversión valorativa de la dicotomía civilización-barbarie que el revisionismo planteaba, como indica Alejandro Cattaruzza (2003: 146), con el fin de cambiar la versión dominante del pasado argentino por otra más “verdadera” y adecuada a los intereses nacionales.

El debut de Manzi como guionista se produce inmerso en estos debates. Antes de 1937, sus incursiones en el cine se habían limitado a la escritura de algunas canciones para *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y *Monte criollo* (Arturo Mom, 1935). ¿Pero por qué, a la hora de hacer su ingreso al mundo del cine con mayores pretensiones, Manzi elige hacer una remake de *Nobleza gaucha*? En 1939, apenas un par de años después del estreno del filme, Manzi resaltaba la necesidad de acudir a la adaptación de obras literarias como forma de impulsar la industria cinematográfica argentina. ¿No hubiera sido esperable, en función de ello, que su primer guion fuera una adaptación de un texto literario y no de otra película?

Abordar esta cuestión exige tener en cuenta algunas características del proyecto creador de Manzi y su posición en el campo cinematográfico en 1937. Por entonces, no era todavía un profesional del cine, aunque es factible que tuviera firmes intenciones de serlo. Debía, para eso, traducir en términos cinematográficos el capital simbólico que había acumulado en otras áreas de la cultura, como la canción popular y la crítica cultural. A tal fin, el auge del tango y la música folklórica, en conjunción con la llegada del cine sonoro y la habitual inclusión de números musicales en las películas, le brindaban una oportunidad ideal. Se trataba de aprovechar lo que Cecilia Gil Mariño denomina el “círculo virtuoso” de desarrollo mutuo del cine y la radio en los años treinta (2015: 41-42). Escribir canciones para el cine fue, pues, el paso inicial en la carrera de

¹ La participación de Manzi en la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina ha sido estudiada, entre otros, por Aníbal Ford (1971: 39-46), Horacio Salas (2001: 155-170) y Pablo Ansolabehere (2018: 136-137). Para un examen global de la acción del grupo de FORJA, se

Manzi antes de devenir guionista y, luego, director (aunque él concebía estas profesiones por separado y sin preeminencia de la segunda sobre la primera).

Para entender el lugar que ocupa *Nobleza gaucha* en la carrera cinematográfica de Manzi y las negociaciones que supuso este proyecto, quisiera detenerme sobre las figuras de Sebastián Naón y Hugo Mac Dougall —director y coguionista del filme, respectivamente. En 1937, poco antes de *Nobleza gaucha*, Sebastián Naón dirigió *La virgencita de madera*. Estas fueron sus dos únicas producciones. Previamente, en 1921, había sido miembro fundador de la Argentine-American Film Corporation S.A., una compañía presidida por su hermano Rómulo que se dedicaba a distribuir material filmico en Argentina, Chile y Uruguay. Diversos miembros de la aristocracia y empresarios de la industria nacional, como el ex ministro del Interior Manuel Augusto Montes de Oca, el director del diario *La Nación* Jorge Mitre y el poderoso empresario cinematográfico Augusto Álvarez, participaron del directorio de esta compañía, que introdujo el cine sonoro en varios países de Sudamérica. Ya en 1941, Sebastián Naón se incorporó al directorio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina que presidía Mario Soffici y del que también formaba parte Mac Dougall.

Este último estaba unido con Manzi no solo por una relación amistosa (se habían conocido tiempo atrás en Santiago del Estero) y profesional (a mediados de la década del treinta ambos se desempeñaron como periodistas en *Radiolandia*), sino también por una visión común de los rumbos que debía seguir el cine nacional y de la importancia que en él correspondía a los escritores. Sobre esta cuestión, Mac Dougall afirmaba en 1942: “No se trata de seguir haciendo refritos del teatro nacional o del cine norteamericano. Hay que empezar a mirar con ojos frescos todo lo que nos rodea. [...] Los escritores argentinos no deben perder esta oportunidad de apoderarse de un instrumento como el cine, que es un instrumento de la época” (citado en Di Núbila, 1959: 199). Uno de esos “refritos del teatro nacional” era precisamente *La virgencita*

de madera, el filme que Sebastián Naón había realizado a comienzos de 1937. La película se basaba en un sainete de Ricardo Hicken que fue interpretado por la compañía de los hermanos Ratti y alcanzó un rotundo éxito de público en la cartelera porteña. Rodada casi completamente en interiores y protagonizada por los mismos actores de la versión teatral, la película constituye un ejemplo de ese lugar común del oprobio crítico que, para André Bazin, es el *teatro filmado*. A diferencia de la novela, que requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen, Bazin define el teatro como un falso amigo porque, al ser en sí un espectáculo, “sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a este a una vía muerta, lo atraen a la pendiente de todas las facilidades” (2008: 102-103).

El comentario de Mac Dougall da cuenta de un vasto conocimiento de estos problemas de la adaptación cinematográfica y su adaptabilidad diferencial respecto de otras artes como la literatura y el teatro. La pregunta ineludible, en consecuencia, es qué pudo haber conducido a Manzi y Mac Dougall a aliarse con un director como Naón, que tenía una visión del cine tan diferente de la suya. Sebastián Naón era, al igual que su hermano Rómulo, un empresario del cine. La pertenencia de clase y las filiaciones políticas de los miembros de la Argentine-American Film Corporation, la mayoría de los cuales habían sido opositores a los gobiernos radicales y apoyaron luego el gobierno de Uriburu, constituyen posibles motivos adicionales de distanciamiento entre Manzi — partidario del nacionalismo popular post-yrigoyenista— y Naón. No obstante, la alianza entre ambos puede pensarse como una negociación entre el proyecto creador de Manzi y las demandas sociales que orientaban su obra desde el exterior. En otras palabras, la apuesta de Manzi en esta película apuntaba a reunir su propio interés por la cultura nacional y popular con el espíritu comercial que Naón, junto con el productor Juan la Rosa,² podía aportarle al filme.

² Juan la Rosa era el director de la Productora Argentina de Films (P.A.F.), empresa responsable de la producción de *Nobleza gaucha*. En 1935 esta compañía había presentado *Bajo la Santa Federación*, de Daniel Tinayre, siguiendo el éxito masivo del radioteatro de Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz. Un año después, en 1936, La Rosa estrena

Pero este afán de conjugar lo comercial con lo popular explica solo en parte el deseo de Manzi de adaptar *Nobleza gaucha*. La reedición del mayor éxito del cine argentino era, sin duda, una propuesta seductora para quienes poseían, como Naón y La Rosa, una mirada primordialmente comercial del fenómeno cinematográfico. Si la propuesta fue o no exitosa en términos de taquilla es, como suele ocurrir con el cine de esta época, una cuestión difícil de elucidar por falta de información. A juzgar por las publicidades, de todas maneras, la expectativa era grande. Un aviso publicado en la revista *Film* el 4 de octubre anunciaba: “Otro triunfo rotundo de la P.A.F. que los exhibidores en masa agradecen”. Desde ya que una publicidad semejante, pagada por los propios productores, no constituye información fehaciente. Pero el extenso listado de salas que programaron la obra incluido en el anuncio es un indicio, tal vez no —como reza el aviso— de que la obra “cumple su promesa de llenar de oro a los exhibidores”, pero al menos sí de que esos exhibidores, una vez transcurridas varias semanas desde el estreno, todavía seguían pidiendo la película para mostrarla.

Para Manzi, en tanto, la adaptación de *Nobleza gaucha* ofrecía varios atractivos más allá del cálculo comercial. Reversionar esta obra implicaba, según él mismo lo había hecho con Piana al recuperar la milonga como género musical, una vuelta al pasado. Tal podría ser la medida de la ambición del proyecto cinematográfico de Manzi motivada por la renovación técnica y formal que suponía la llegada del cine sonoro: volver a hacer el cine argentino, refundarlo. Este proyecto ha sido explicitado en buena medida por el propio Manzi a través de una serie de artículos publicados en el diario *El Sol* entre fines de 1939 y comienzos de 1940, en una sección titulada “Cine Argentino”. Sus comentarios abarcan problemas tan complejos y diversos como el estado de la industria, la importancia de la escritura en el cine, las decisiones de casting, el rol de los actores secundarios, el manejo del

Sombras porteñas, también dirigida por Tinayre. El encargado de musicalizar esta película fue Sebastián Piana, quien luego confeccionaría con Manzi la música de *Nobleza gaucha*.

vestuario, el uso del espacio cinematográfico y las posibilidades de internacionalización del cine local.

Entre estas notas, me interesa sobre todo una que se titula "El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía" y fue publicada el 31 de octubre de 1939.



Homero Manzi, "El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía", *El Sol*, 31 de octubre de 1939.

En ese texto Manzi elabora una lúcida reflexión acerca de la magnificencia del cine de estudios estadounidense: “El cine americano, que comenzó rodando sus primeras bandas bajo el sol y sobre los ásperos escenarios de la naturaleza, en su carrera progresista logró suplantar la realidad para encerrarla en sus gigantescos estudios”. Esa “falsificación” más tarde habría sido evidenciada por los cineastas franceses, que “cansados del estudio, un día salieron a la luz de la realidad y nos mostraron auténticos puertos, praderas de verdad y villorrios legítimos”. Tras exponer estas ideas, Manzi enseguida salta del cine hollywoodense y francés al argentino: “El cine nacional recorrió, en raudo viaje, idéntico camino. La decoración primera —recordemos las versiones mudas de *Nobleza gaucha* y *Resaca*— era la de Dios. Pampa. Cielo. Sol. Montes. Arrabal. Casuchas. Pero el progreso levantó, ya en plena era del cine sonoro, sus estudios petulantes y, entonces, en escala menor, se inventó la geografía del *señ* argentino.” Esa geografía del *señ* argentino, prosigue Manzi, era tan burda que el “milagro del engaño” del cine de estudios norteamericano jamás se produjo. En estas declaraciones, a la vez, Manzi deja entrever su referente en el ámbito local: se trata, nuevamente, de José González Castillo, que además de ser el responsable de las citas literarias contenidas en la primera versión de *Nobleza gaucha*, había redactado los intertítulos de *Resaca* (Alberto Weisbach, 1916). Siguiendo estos modelos, la propuesta de Manzi consiste en volver a rodear el cine nacional “con el ropaje leal de la naturaleza”, tal como recientemente había ocurrido en *Viento Norte* (1937) y *Prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici, con quien Manzi pronto tendría oportunidad de trabajar en otros proyectos. Finalmente, en el último párrafo de la nota, el autor concluye: “Películas regulares en su calidad dramática han podido apoyar su destino comercial en la belleza del paisaje. Por eso hay que otorgar de una vez por todas, a ese elemento, la jerarquía que viene reclamando. Y colocarlo en el plano de un primer actor. De manera que se le pueda pagar, dentro de los presupuestos, las ingentes sumas que ganan los otros primeros actores”.

El cierre permite inscribir el artículo en el plan integral de reformas para el cine argentino que Manzi venía impulsando desde sus columnas en *El Sol*. Así, por ejemplo, la elevación del paisaje a la categoría de primer actor es complementaria de la defensa de “un cine sin estrellas” y de la reivindicación de la figura del actor secundario. Del mismo modo, en el deseo metafórico de vestir el cine nacional “con el ropaje leal de la naturaleza” resuena otra nota de Manzi en la que discutía acerca de la función del vestuario como elemento clave en la composición dramática de los personajes.³ Todas estas indicaciones apuntaban, en última instancia, a una redistribución presupuestaria que permitiera reordenar las decisiones artísticas en la industria del cine en función de parámetros que Manzi quería menos ligados al cálculo comercial y más orientados hacia una mejora de su calidad estética, pero con la confianza de que ello finalmente redundaría también en el incremento de su popularidad.

En ese párrafo final, Manzi sostiene que “Películas regulares en su calidad dramática han podido apoyar su destino comercial en la belleza del paisaje”. Es difícil adivinar a qué filmes alude, aunque su juicio sobre estos parece bastante más ambiguo que la crítica sin ambages lanzada en la misma nota contra otros como *Puerto nuevo* (Mario Soffici y Luis César Amadori, 1934), *Melgarejo* (Luis José Moglia Barth, 1937) y *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937), que Manzi no tiene reparos en fulminar por incluir “un arrabal de utilería”, “una estancia con tierra sobre el parquet” o “un bosque de árboles sin raíces”. Es posible que en la alusión a esas “películas regulares” haya pesado la propia experiencia de Manzi en *Nobleza gaucha*. La obra recibió, en efecto, numerosos comentarios negativos en la prensa “por falta de continuidad” y, sobre todo, por la tarea de Naón: “La labor del director es solo discreta, si bien

³ La primera de las tres notas mencionadas se titula “Las películas sin estrellas” y apareció en el número dos de *El Sol*, el 29 de octubre de 1939. El comentario sobre la figura del actor secundario corresponde al artículo “Las segundas partes”, publicado en *El Sol* el 9 de noviembre de 1939. La reflexión acerca del uso del vestuario en el cine nacional, con el título genérico de “Cine argentino”, apareció en el mismo diario el 1 de noviembre de aquel año.

acusa un progreso sobre su trabajo *La Virgencita de madera*”, escribe acaso con involuntaria ironía el cronista del *Heraldo del Cinematografista* (n° 322, 22 de septiembre de 1937). En esas mismas reseñas, la construcción del paisaje aparece exaltada, al igual que en la versión de 1915, como uno de los pocos puntos álgidos de la obra. Pero, a diferencia de aquella versión, en este caso no hay alusiones al uso de la literatura. Esta omisión es lógica, si se tiene en cuenta que la película no trabaja explícitamente con materiales literarios. Pero la visión del paisaje que trasluce el filme es la de una pampa literaria, que oscila entre el tópico hernandiano de la edad de oro y la pampa rarificada y semiurbana del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

El tratamiento del paisaje parece constituir, de este modo, un factor fundamental en el proyecto cinematográfico de Manzi y su uso de la literatura criollista. La versión primigenia de *Nobleza gaucha* había inaugurado en sede cinematográfica una prolongación del criollismo que, al poner la pampa en movimiento, inventaba nuevas formas de experimentar la llanura en tanto escenario y paisaje de una historia nacional. La innovación que Manzi introduce un par de décadas después consiste en una doble ampliación del paisaje criollista en el cine, en un sentido tanto visual como sonoro. La *Nobleza gaucha* de 1937 es el primer paso que Manzi da en esa dirección y que en 1939 recoge —ya formalizado como plan de acción— en las páginas de *El Sol*, haciéndose eco de una serie de cambios técnicos, estéticos e históricos que están en el clima de época y que él busca acelerar y explotar.

Comunidades acústicas: el paisaje criollista en *Nobleza gaucha*

Si bien esos cambios exceden la obra de Manzi, su aporte es crucial dado que él fue quien sistematizó e impulsó de manera consciente una ampliación del paisaje visual y sonoro en el cine criollista, con el objetivo de componer una imagen paisajística nacional rica en su multiplicidad, que rompiera tanto con el sistema de filmación en estudios como con la hegemonía pampeana. El

examen de este proyecto requiere considerar sus condiciones de posibilidad tanto ideológicas (los debates políticos y culturales de la década del treinta sobre el nacionalismo y la imaginación histórica) como materiales (la novedad del cine sonoro y su relación con el proceso de nacionalización de la figura del gaucho por obra del Estado y del movimiento folklórico). Desde esta perspectiva, es posible indagar la ampliación del criollismo cinematográfico en los años treinta a través del estudio en la *remake* de *Nobleza gaucha* de una reivindicación del paisaje como elemento clave de un cine nacional, que en otros filmes del propio Manzi como *La guerra gaucha* (1942) y *Su mejor alumno* (1944) se extiende a diferentes zonas del territorio argentino para desbordar las imágenes dominantes de la pampa.

Las dos innovaciones fundamentales que con *Nobleza gaucha* Manzi introduce en el cine criollista, entonces, son: una ampliación del paisaje sonoro a partir de la incorporación de sonidos, ruidos y músicas que se relacionan con las modificaciones provocadas por los procesos de modernización en la vida rural, en la vida urbana y en la interacción entre ambas; y un retorno al rodaje en locaciones reales y escenarios naturales, en contra de la filmación en estudios. Este segundo aspecto experimentaría importantes cambios a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, gracias a nuevas producciones que fueron orientando la ampliación del paisaje criollista hacia otros horizontes más allá de la pampa clásica. A continuación, me ocupo sobre todo del primer fenómeno —la construcción del paisaje sonoro en *Nobleza gaucha*— para, finalmente, focalizar sobre el modo en que la ampliación del paisaje sonoro precedió a una ampliación del paisaje visual del cine criollista, que se extiende a nuevas geografías en las películas de Manzi y de otros cineastas que igualmente encuentran en la literatura decimonónica un material adecuado para producir ese corrimiento. De esta manera, la construcción del paisaje —visual o sonoro— se revela como un factor de gran importancia a la hora de anclar territorialmente los diversos modelos comunitarios que las películas ponen en

juego, en el marco de intensos debates por la definición de un cine nacional y de la nación misma.

Para estudiar estas operaciones, es preciso diferenciar las nociones de paisaje visual y sonoro. La primera de ellas, aplicada a los estudios fílmicos, exige a su vez distinguir los conceptos de paisaje y escenario (Lefebvre, 2006: 20-23). Al igual que la versión de 1915, la *Nobleza gaucha* de 1937 estratégicamente apela a la construcción de la pampa como paisaje y/o escenario de una historia nacional según necesidades dramáticas y narrativas del relato. Al inicio del filme, por ejemplo, luego de presentar los créditos sobre imágenes de campesinos anónimos realizando faenas campestres (la pampa como paisaje), se exhibe un plano “trucado” de la llanura detrás del movimiento de apertura de un telón teatral, que nos introduce de lleno en el relato y supone, por tanto, un uso de la pampa como escenario de la acción narrativa.

La noción de paisaje sonoro, por su lado, también requiere ciertas precisiones terminológicas. Fue introducida por primera vez por el compositor y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer para referirse a “cualquier porción del ambiente sonoro observada como campo de estudio”, ya sea que se trate de ambientes reales o de cualquier construcción abstracta como “composiciones musicales y montajes con cintas grabadas, particularmente cuando se los considera como un ambiente” (1994: 274-275). Esta definición, marcada por los movimientos ecologistas de la década del setenta, refleja las preocupaciones del autor por el problema de la contaminación sonora. Sin embargo, su concepción del paisaje sonoro en tanto “eventos escuchados y no objetos vistos” (1994: 8) fue percibida como un abordaje iluminador pero innecesariamente limitado. Es por ello que el enfoque aquí adoptado, de acuerdo con los planteos de otros críticos (Corbin, 1994; Thompson, 2002), asume que el paisaje sonoro (*soundscape*) supone, al igual que el paisaje geográfico (*landscape*), un ambiente físico y, a la vez, un modo subjetivo de percibirlo. Lejos de excluir el giro ecologista presente en las formulaciones de

Schafer, este abordaje posibilita considerar sus planteos desde un punto de vista diacrónico que permite vincularlos con algunas preocupaciones ambientalistas que comenzaban a emerger en la Argentina en la década del treinta. Ese período resulta de especial relevancia dado que la naturaleza del sonido y la cultura de la escucha en esos años experimentaron transformaciones inéditas. La aparición de nuevos modos de escucha y las alteraciones en el umbral de tolerancia auditiva pueden leerse, así, como indicadores de las condiciones sociales que los producen, a la vez que inciden en la conformación de imaginarios nacionales sensibles a los cambios en la percepción del paisaje. La noción de *comunidad acústica* (Schafer, 1994: 214-225) resulta útil para orientar el estudio de estos fenómenos, en tanto posibilita un abordaje de la categoría de comunidad en términos acústicos que se pueden complementar con los abordajes visuales tradicionales. Cotejar la *Nobleza gaucha* de 1915 con su *remake* de 1937 es, pues, una manera de intentar desentrañar algunas de estas cuestiones, que habilitan a relacionar el uso de la música y el sonido en el cine con la historia del sonido como una modalidad de la historia de la percepción.

El guion de Manzi y Mac Dougall mantiene respecto de la primera versión la estructura en tres actos distribuidos entre el campo y la ciudad. En el primero de ellos, Alberto, el joven dueño de una estancia, regresa cambiado luego de un viaje a París. Con la complicidad de Otto, un recio capataz alemán, se muestra duro con la peonada y persigue a Rosita (la debutante Venturita López Píriz), enamorada del gaucho Juan de Dios (encarnado por el cantante Agustín Iruستا). En el segundo acto, Alberto secuestra a Rosita y se la lleva a Buenos Aires. Juan, entretanto, queda detenido por agredir al capataz, que intenta implicarlo en un robo fraguado con Alberto. Este, con todo, no logra satisfacer sus deseos, ya que Rosita es encontrada en Buenos Aires por sus padres, el italiano Genaro (interpretado por Marcelo Ruggero) y su pareja (Olinda Bozán), a quien apodan la Capitana por su pasado como cantinera en el regimiento del

Comandante Baigorria.⁴ En el último acto, Rosita y sus padres regresan al campo, adonde Alberto los sigue para comprar su silencio y evitar problemas con la policía. Una vez en la comisaría, Juan perdona a Alberto por lo ocurrido y su “nobleza gaucha” ablanda el ánimo del patrón, que regresa a trabajar en el campo junto a él.

Un examen comparativo de las dos versiones de *Nobleza gaucha* requiere tener en cuenta los cambios que, de 1915 a 1937, se producen en el país en diversos órdenes. Uno de los rasgos cruciales del período es el agotamiento del modo de desarrollo que había sustentado el crecimiento de la economía argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Hacia 1920, la ocupación total de tierras dentro de la región pampeana puso término al proceso tradicional de crecimiento de la producción rural basado en la ocupación de nuevas tierras. A partir de entonces, la productividad pasó a depender de los rendimientos por hectárea, esto es, de la mecanización de las explotaciones rurales (Ferrer, 1963: 153). Este cambio de modelo incidió, junto a factores externos como el *crack* de 1929, para que en la década de 1930 se produjeran importantes modificaciones en las formas de intervenir y representar el territorio nacional, tal como se puede apreciar en la película de Manzi ya desde el epígrafe inicial. Allí se alude a un mismo tiempo a la imagen legendaria de la pampa (“que a pesar de su opulencia sigue amando en secreto sus tres lujos humildes: el rasguear de las guitarras, la limpia desnudez del horizonte y el lucero madrugador”) y a “La pampa de hoy... La que está en la punta de todos los caminos, alambrada y rica”. La referencia a una edad dorada previa a la modernización es casi tópica y se puede remontar al canto II del *Martín Fierro*, que a su vez había sido retomado en la *Nobleza gaucha* de 1915. Pero la “pampa de hoy” en 1937 no significaba lo mismo que a comienzos de siglo. Un fuerte indicio del cambio tecnológico en este período es la presencia invasiva de automóviles a lo largo del filme. Cuando el patrón regresa a la estancia lo

⁴ Presumiblemente, se trataría del Comandante Manuel Baigorria, un militar que combatió en las guerras civiles argentinas de la segunda mitad del siglo XIX y pasó largos años refugiado entre los indios.

hace a bordo de un auto cuya suntuosidad es destacada con *travellings* y planos cerrados de la carrocería reluciente. Una clase de ostentación muy distinta, evidentemente, de aquellos “lujos humildes” encumbrados en el epígrafe. Más adelante, ese mismo vehículo le sirve a Alberto para secuestrar a Rosita. El auto, pues, primero anuncia la llegada de cambios a una vida rural que hasta entonces se presentaba armoniosa y luego figura el perjuicio que esos cambios comportan para la población campesina.

En este aspecto, la reversión de Manzi no se aparta tanto de la de 1915, en la que el estanciero José Gran secuestra en su auto a la enamorada de Juan y, cuando este lo persigue montado a su caballo, se lee en los intertítulos: “Como el gaucho por el pueblera, el noble caballo es vencido por el mecánico automóvil”. Lo distintivo de la *remake* es el mayor énfasis en la mostración de los autos, una tecnología que en 1937 comenzaba a hacerse accesible a sectores más amplios de la población, encarnados en el personaje de Genaro. Cuando a Rosita le preguntan por su padre, ella responde que fue al pueblo, ya que está por comprar un auto: “Está chocho por el auto. [...] Yo le estoy prendiendo velas a la Virgen. [...] Se va a matar.” La visión del auto como una tecnología peligrosa coincide, en este parlamento, con una fascinación fetichista por la máquina que en varios pasajes del filme es explotada con fines cómicos. El efecto humorístico de estas escenas obedece en parte a los movimientos toscos y la gestualidad exagerada de Ruggero motivados por el zarandeo del auto antiguo, pero también al motor ruidoso y al uso excesivo de una bocina estridente que obligan al personaje a hablar a los gritos. Esto añade un componente cómico a la situación y, a la vez, delinea un régimen de distribución social del sonido y el ruido (entendido como “sonido no deseado” [Bailey, 2004: 23]). A diferencia del patrón (que se mueve en su automóvil moderno y silencioso) o del gaucho Juan (que todavía se desplaza a caballo y toca la guitarra, fundido con la naturaleza idílica de la pampa), Genaro se figura como un personaje ruidoso.

El ruido, en él, aparece como alegría, es la risa entendida según una idea próxima a la carnavalización bajtiniana de los placeres populares.⁵ Una escena ilustra la importancia que, entre esos placeres ruidosos, el filme atribuye a los autos. Cuando Genaro y la Capitana se dirigen a Buenos Aires para rescatar a Rosita, el motor del viejo Ford comienza a recalentar. Al no disponer de agua, Genaro lo enfría con vino y aprovecha para beber un poco. Esta imagen del automóvil como fuente de placer popular sintoniza con la masificación del automovilismo deportivo a mediados de la década del treinta. Ya unos años antes, Manzi había manifestado su interés por los autos con la publicación de una *Guía del automovilista* (1931), que le facilitaría su ingreso al mundo del periodismo. En agosto de 1937, pocas semanas antes del estreno de *Nobleza gaucha*, se había desarrollado la primera edición del Campeonato Argentino de Velocidad (que pronto se convertiría en el popular Turismo Carretera). Dicho evento fue creado por el Automóvil Club Argentino, que se encargaba de fiscalizar el automovilismo deportivo en el país. En un número especial de *Caras y Caretas* con fecha del 14 de agosto se dedican varias páginas a repasar el certamen y aparecen fotografías alusivas al ACA, institución que es referida también en la película: cuando Genaro se detiene en la ruta para observar un cartel que indica la distancia a Buenos Aires, se muestra un plano detalle del letrero en el que sobresale el logotipo del ACA.

⁵ Véanse las clásicas reflexiones de Mijail Bajtin (1998) en torno a la desacralización y la subversión de la “alta” cultura por la “baja”.



Fotograma de *Nobleza gaucha* (1937). Cartel del Automóvil Club Argentino.

La referencia se inscribe dentro del proyecto de expansión vial impulsado a nivel provincial desde la gobernación de Manuel Fresco y a nivel nacional desde la presidencia de Agustín Pedro Justo. La Ley provincial 4.540, promulgada en 1937, aseguraba una inversión de setenta millones de pesos para la construcción de más de dos mil kilómetros de caminos pavimentados. Además de una estética caminera funcional a la finalidad turística, este plan de construcción de nuevas rutas significaba un impulso cultural orientado a ensalzar costumbres pasadas para atraer al turista y, a la vez, educarlo en la tradición nacional (Casas, 2017: 163).

En esta misma línea, Alejandro Cattaruzza señala que, en 1936, Vialidad Nacional, el ACA e YPF invitaron a la Junta de Historia y Numismática a colaborar en la instalación de carteles conmemorativos de los sitios donde habían nacido o actuado personajes históricos destacados. A través de estas

acciones, los relatos del pasado iban encontrado su anclaje territorial, “cubriendo todo el país y haciendo posible reconocer [...] el paisaje en que las luchas del siglo XIX habían tenido lugar” (Cattaruzza, 2001: 466). A diferencia de los turistas internos que se movilizaban de la ciudad al campo y eran los destinatarios principales de estos carteles, *Nobleza gaucha* propone el recorrido inverso: paisanos que se desplazan del campo a la ciudad. La *remake* sigue, en este aspecto, la estructura narrativa de la versión de 1915. Pero si en aquella los intertítulos literarios de González Castillo servían para conectar la historia y el paisaje nacionales con el imaginario popular al que remiten, entre otras, las citas del poema de Hernández, en la adaptación de 1937, en cambio, sustituyendo a Fierro por “los fierros”, Manzi encuentra en el automovilismo y la nueva red de rutas otras formas de localizar territorialmente la historia nacional y conectarla con las pasiones populares.

La preocupación oficial por los modos de explotación económica y cultural del territorio no concernía exclusivamente la planificación del sistema vial, sino que abarcaba también otros proyectos. En el mismo número de *Caras y Caretas* que cubre el Campeonato Argentino de Velocidad, un artículo titulado “Nuevos parques nacionales” detalla el plan de la Dirección de Parques Nacionales de crear cuatro nuevos parques en la Patagonia. Este organismo, presidido por el arquitecto Alejandro Bustillo, se había fundado en 1934 con el objetivo de contribuir a la conservación de la biodiversidad y los recursos culturales. El propio Manzi se involucró en este tipo de debates al sostener una encendida diatriba contra la deforestación en su provincia natal, Santiago del Estero. Sus invocaciones románticas del paisaje pampeano en *Nobleza gaucha* se sitúan dentro de este auge del ruralismo que acarrea un nuevo culto de la naturaleza elemental, cuya contraparte es el ambiente corrompido de la ciudad que el filme retrata en el segundo acto pero que en los otros dos altera la paz rural de diversas maneras.

Bastante más esquemática que la primera *Nobleza gaucha* (en la que hay una interpenetración mutua y constante del campo y la ciudad, sin inclinarse valorativamente por uno u otra), la segunda contrapone, a una imagen idealizada de la vida rural, las disonancias de la ciudad moderna. La escena del tranvía⁶ aquí es *aggiornada* y sustituida por un viaje en subte en que el ruido de los molinetes, el silbato del guardia y el sonido mismo de la máquina construyen un paisaje sonoro abrumador, que impide a los protagonistas encontrar el goce de abandonarse a la masa, como ocurría en la primera versión. Del mismo modo, cuando la Capitana, desorientada a la salida del subte, finalmente se resigna y afirma “Vamos p’ande va la majada”, destila menos fascinación que desprecio, puesto que “majada” es un vocablo que alude tanto al ganado lanar como al estiércol de los animales. Lejos de los suaves mugidos que al comienzo del filme acompañan las imágenes de un rebaño de ovejas acarreado ordenadamente por una pampa de ensueño, ese uso metafórico del término “majada” en medio de los ruidos molestos de la ciudad conlleva una valoración negativa de la multitud. En esta misma escena, la Capitana y Genaro son empujados por los pasajeros que descienden de la formación. Ofendido, mientras se acomoda el saco, Genaro les grita: “¡Indios! Van a arruinar la gabardina”. El contacto con la masa, que al ser asociada con los indios constituye una actualización urbana de la barbarie, denota ciertos cambios en el régimen sensorial inducidos por el nuevo medio urbano. Las relaciones entre los anónimos habitantes de la ciudad son monitoreadas, en términos de Georg Simmel (2002: 388-402), más por la vista que por el oído. Por eso, la acusación de Genaro no obtiene respuesta de parte de los otros pasajeros, que siguen impertérritos su camino. Este pasaje de una cultura oral a una visual implicaba, a su vez, la subordinación de otras sensaciones como el olfato y el tacto: el cuerpo se desodoriza (de ahí que si en el campo Genaro y la Capitana jugaban cariñosamente con un chancho, en la ciudad en cambio aparezcan pulcramente ataviados) y el contacto corporal es conjurado por los

⁶ Patricio Fontana (2011), en su análisis de *Nobleza gaucha*, desmenuza esta escena como símbolo de la mirada de los procesos de modernización de la vida rural y urbana que propone el filme.

modales urbanos (con un efecto un tanto paradójico sobre el comportamiento de Genaro, que al impugnar ese contacto como algo peligroso —como cuando incorpora la vestimenta urbana— intenta asimilarse a la multitud que rechaza).

Pero si la película condena estas imágenes de la muchedumbre, cabe preguntarse qué modos de agrupamiento comunitario impulsa en reemplazo y qué relaciones pueden establecerse entre esos modelos comunitarios y los procesos de modernización de la vida rural y urbana. En este sentido, examinar la construcción de imágenes colectivas del pasado en la Argentina de comienzos del siglo XX exige considerar los dos fenómenos que, según Bronislaw Baczko, marcaron rupturas significativas en los imaginarios: “El pasaje de la cultura oral a la cultura escrita [...] gracias a la alfabetización, y la implantación durable de los medios de comunicación de masas” (1991: 31). Ambos procesos se ponen en juego a continuación de la escena del subte, cuando Genaro y la Capitana caminan por la calle y pasan delante de un afiche de la cervecería Quilmes en el que sobresale la imagen de un gaucho con la leyenda “¡Al gran pueblo argentino salud!”.



Fotograma de *Nobleza gaucha* (1937). Afiche de la cervecería Quilmes.

El mensaje implica la identificación del gaucho como arquetipo de la argentinidad y, además, su explotación comercial. Los transeúntes, de este modo, se mezclan con la imagen impresa y la “majada” se convierte en “pueblo” gracias a la mediación del gaucho.

Tal interconexión entre el nacionalismo cultural y los intereses comerciales era un procedimiento habitual en los medios masivos de la época, donde la imagen del gaucho servía para reforzar el carácter nacional de los productos promocionados. Estas estrategias eran frecuentes en los radioteatros costumbristas que Manzi cuestionaba con inquina, aunque sus críticas desde luego no impidieron que las canciones que escribió para *Nobleza gaucha* convivieran en la radio con usos más mercantiles del imaginario criollista. Las piezas musicales que, junto con Piana, Manzi compuso para el filme revisten un aire criollista que puede enmarcarse dentro del proceso de masificación del folklore como entretenimiento popular comercializado en la década del treinta, gracias a la difusión de la radio. En su historia de la música folklórica en Argentina, Oscar Chamosa (2012) plantea la tesis de que este movimiento se complementó con el discurso criollista en tanto compartían una narrativa común sobre la supremacía de la cultura rural en detrimento del cosmopolitismo urbano.

Acuñado a mediados del siglo XIX, el vocablo folklore refiere al “saber popular” y se vincula con la preocupación por el *volksgeist* o “espíritu del pueblo”, que desde fines del siglo XVIII en Europa daba cuenta de un creciente interés por las identidades culturales nacionales que se consideraban tradicionales y amenazadas por los procesos de modernización. Pero para el caso argentino, especifica Cattaruzza (2007: 85-109), la conservación de las tradiciones rurales folklóricas adquiere un carácter político puesto que era funcional al proceso de formación del estado-nación moderno. El afán proteccionista del acervo cultural no era ajeno, por ejemplo, a las acciones estatales que, a través de la mencionada Dirección de Parques Nacionales, tendían a transformar los recursos naturales en mercancías simbólicas.

La primera versión de *Nobleza gaucha* participaba ya de este proceso de politización del folklore, que en la segunda se hace más notorio porque la inclusión de piezas musicales realza los aspectos folklóricos del relato y se articula con el auge de la música folklórica. Pero si en la década del diez el nacionalismo cultural era sobre todo un patrimonio de la élite conservadora que lo empleaba para preservar sus privilegios amenazados por bruscos cambios políticos y sociales, a mediados de los treinta se convierte, según puntualiza Chamosa (2012: 16-17), en bandera del nacionalismo popular que profesaban, entre otros, los intelectuales de FORJA como Manzi, que solía apelar a nociones románticas para legitimar la representatividad de los movimientos a los que adscribía. En un discurso sobre el *volksgeist*, que traduce como “alma del pueblo”, Manzi proclamaba: “Yo soy un enamorado de este vocablo porque me parece hecho para explicar sintéticamente la base de la existencia del radicalismo” (Ford, 1971: 41). De todas maneras, su postura se distancia de otros puntos de vista sobre el fenómeno del folklore. A diferencia de la oposición tajante entre campo y ciudad que desembocaba en la exaltación del folklore y un discurso contrario al tango característico de los centros tradicionalistas, Manzi se mantuvo abierto a ambas influencias. Inclusive, en contraste con sus compañeros de FORJA, ansiosos por desconectar los problemas argentinos del mundo contemporáneo (Bergel, 2018), Manzi no era del todo hostil a los estímulos provenientes de la arena internacional, siendo la influencia del cine de Hollywood en su obra un ejemplo patente de ello.

La voluntad de nacionalizar influencias del cine norteamericano se corrobora en *Nobleza gaucha* cuando, como parte de una celebración, la Capitana proclama: “Les voy a enseñar un malambo de mi tiempo”. Desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, a mediados de la década del treinta, el zapateo filmado se prestaba a ser interpretado como una versión criolla del *stepdancing*, que gracias a la masificación del cine sonoro fue difundido mundialmente en películas como *Al compás de amor* (1937), con Ginger Rogers y Fred Astaire. La comparación resulta pertinente si se tiene en cuenta

que Manzi más tarde adaptaría varias obras de la literatura nacional siguiendo los moldes genéricos del cine de Hollywood. Él mismo definió *Huella* (1940) como “*El expreso de Shanghai en carreta*” (*Sintonía*, n° 391, 5 de marzo de 1941) y *Su mejor alumno* (1944) puede pensarse como un *biopic* construido según el modelo de *El joven Lincoln* (John Ford, 1939).

En la escena del malambo, este procedimiento se efectúa por medio de un incidente que dispara el baile de Olinda Bozán con un mecanismo específico de la comedia musical. La Capitana, desde un costado de la pista, observa sentada a Juan de Dios mientras éste baila un malambo. A su lado, Genaro duerme profundamente. Sus pies, sin embargo, dejándose llevar por la música, marcan con ritmo suave un escobillado y luego se planchan; enseguida, con ritmo vertiginoso, talonean, se cruzan, se separan y repiquetean, todo ello sin que el hombre despierte jamás de la borrachera.



Fotograma de *Nobleza gaucha* (1937). Marcelo Ruggiero practica un zapateo de malambo.

En palabras de Deleuze, en la comedia musical el bailarín o la pareja conservan una individualidad que es fuente creadora de movimiento; pero lo que cuenta es, como en los paseos de Fred Astaire que insensiblemente se vuelven danza, la manera en que se pasa de una motricidad personal a un elemento suprapersonal: “el momento de verdad en que el bailarín camina todavía, pero es ya un sonámbulo que será poseído por el movimiento que parece llamarlo” (2009: 88). Es así que las piernas de Genaro, quien permanece sentado, parecen flotar sin centro de gravedad y el bailarín, desprovisto de toda conciencia, nos introduce en la danza como en un sueño de metamorfosis por medio del cual el gringo se vuelve gaucho o participa, aunque sea momentáneamente, de la fiesta gaucha.

¿En qué consiste ese otro mundo que traza el malambo como movimiento de ensoñación? Didi-Huberman ofrece, en su estudio sobre el flamenco, algunas reflexiones generales sobre la danza que resultan apropiadas para abordar este problema. Afirma allí que “se baila casi siempre para estar juntos” y se refiere a la danza como un “paso común” (2008: 13), expresión que sugiere que cada baile delinea una forma específica de comunidad. Incluso el malambo, que se practica únicamente de a dos individuos pero adoptando un período cada uno, delinea a su manera una forma de estar o de vivir juntos. Vicente Rossi indica, al respecto, que es “un torneo de resistencia y entusiasmo”, “es danza de destreza y aguante, por lo tanto de hombres” (1958: 199). El zapateo de malambo como paso común, pues, adopta en la película un carácter homoerótico y convoca la memoria de una comunidad guerrera que en tiempos de paz solo persiste como remembranza nostálgica de ese tiempo pasado al que se remite la Capitana.

Sin embargo, el hecho de que también lo practique Bozán supone una torsión sobre esta danza tradicionalmente ejecutada entre hombres. Al realizar este baile ruidoso, la Capitana configura el ruido como una doble marca, no solo de clase —el ruido como un mecanismo de resistencia pasiva de los sirvientes—

sino también de género. Socializadas como el género tranquilo, si no silencioso, el ruido era en las mujeres un signo de liberación masculina (Bailey, 2004: 33), de manera que la Capitana solo podía acceder a esa comunidad homoerótica al precio de desexuarse. La práctica de una danza masculina como el malambo, de esta manera, suponía para la Capitana un mecanismo de despersonalización, un modo de ser otra. Este mismo efecto desidentificador de la danza se advierte en el personaje de Genaro. Una vez finalizado el zapateo de la Capitana, esta lo invita a bailar un gato, que era una de las danzas más difundidas en el Río de la Plata y de la cual podían tomar parte varias parejas simultáneamente. Este rasgo particular, que el gato comparte con otras danzas de diversas procedencias, permite que Genaro se incorpore al baile criollo pero enseguida, en virtud de su procedencia napolitana, introduzca variantes que lo convierten en una suerte de *mashup* de gato y tarantela (simula, por ejemplo, aplaudir la pandereta bajo sus piernas). Tal movimiento convoca una memoria que no es nostálgica, como el malambo de la Capitana, de una edad de oro perdida, sino que proyecta una comunidad de cuerpos que se acercan festivamente unos a otros. Ese era justamente el modelo de convivencia entre nativos y extranjeros propugnado por los centros criollos:

Grupos de jóvenes de ambos sexos y de origen étnico diverso se reunían en estos centros para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar la adquisición del sentimiento de nacionalidad, necesario para sobrevivir a la confusión cosmopolita y enfrentar los brotes xenofóbicos que acompañaron el entero proceso de modernización. Provincianos, extranjeros o hijos de extranjeros, los afiliados a los Centros Criollos se expresaban y se comportaban [...] con las modalidades del habla y de la conducta atribuidas o reconocibles en el universo literario (Prieto, 2006: 145).

No resulta difícil, así, imaginar el nombre de Genaro Petrugio, protagonista de *Nobleza gaucha*, mezclado entre los miembros habituales de un centro tradicionalista.

Criollos e inmigrantes, entre astros y extras

La cuestión inmigratoria resulta crucial en el funcionamiento del filme por varios motivos. En la versión de 1915 los personajes principales eran el gaucho Juan y su enamorada María, reservando para Genaro y su pareja los roles secundarios. En la de 1937, en tanto, Genaro y la Capitana devienen protagonistas, lo cual implicaba atribuir mayor importancia en la narración al problema de la inmigración. Este cambio, en una primera mirada, parece ir a contramano del proceso histórico ya que la *Nobleza gaucha* de 1915 era contemporánea a la etapa de integración de la gran inmigración europea, mientras que la adaptación se estrenó en pleno desarrollo del fenómeno de las migraciones internas.⁷ La ajenidad del nuevo migrante interno, que se incorporaba sin integrarse a la ciudad, ya no se explicaba —siguiendo los planteos de Gino Germani (1962)— por su origen extranjero sino por su pertenencia a esa otra Argentina rural y tradicional que había resistido el impacto modernizador.

¿Por qué, entonces, la película de Manzi confiere tanta atención a un problema que, al menos en las estadísticas, no tenía por entonces tanto peso como al momento del estreno de la primera versión, que sin embargo aborda la cuestión de las corrientes inmigratorias solo tangencialmente? En la segunda mitad de la década del treinta, nuevas circunstancias como la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial obligaban a reubicar el problema migratorio en un contexto de exaltación de lo nacional y hostilidad hacia lo extranjero: en el plano internacional, los conflictos que dividirían el campo occidental entre fascistas y antifascistas presionaban sobre la política exterior argentina; en el plano interno, las élites conservadoras se ponían en alerta por el tema de los refugiados y volvían a hacer del temor ante la “amenaza” subversiva un problema de discusión política nacional (Devoto, 2001: 288).

⁷ El flujo inmigratorio, que nunca había descendido de los 100.000 arribos en los años veinte (con un piso de 124.006 en 1930 y un techo de 195.063 en 1923), a partir de la crisis de 1930 descendió a menos de la mitad (Devoto, 2001: 287).

En este contexto, la pregunta que en *Nobleza gaucha* se formula un gaucho al ver al capataz alemán maltratando a un perro (“¿Para qué habrá mandado Alberto a este bárbaro?”) puede leerse no solo en sentido etimológico (el bárbaro como extranjero que balbucea una determinada lengua) o histórico (como una alusión a los germanos en tanto pueblos considerados bárbaros por la ciudadanía romana), sino también como una asociación de lo alemán con lo bárbaro que ligaba con el impacto del nazismo en la prensa argentina ante el ascenso y consolidación del Tercer Reich. En términos sonoros, la construcción barbarizante del personaje de Otto se descubre en su áspero acento alemán, a menudo inescrutable para los demás, que perciben su discurso como ruido o sinsentido. Esto permite trazar, respecto de Genaro, el otro personaje extranjero que aparece en el filme, una diferencia entre dos tipos de inmigración. El capataz alemán encarna el modelo del inmigrante no integrado socialmente, de ahí que su manera de hablar a los gritos funcione como ruido atemorizador, para amedrentar a los otros empleados. En Genaro, en cambio, según fue consignado, el ruido aparece como una manifestación alegre de los placeres populares. Tal divergencia se comprueba cuando el italiano sale a cazar por el campo y dispara muy cerca del capataz. A raíz de eso, se produce un altercado entre ambos: Otto responde a los escopetazos con gritos en alemán y Genaro le contesta con burlas en cocoliche. Son dos formas diversas de definir subjetivamente el ruido social. En ese esquema, la situación del personaje interpretado por Ruggero resulta bastante más ambivalente, ya que si por un lado la película lo muestra como un inmigrante capaz de asimilarse a las costumbres locales, por el otro no deja de marcar diferencias con respecto a los habitantes nativos. Esta distinción se consolida cuando el estanciero se propone sobornar a Genaro y a Juan para comprar su silencio sobre el secuestro de Rosita y reflexiona: “Al italiano lo arreglás con billetes. Pero al otro, al cantor...”. Las habilidades vocales se traducen, de este modo, en cualidades morales: mientras que el personaje que habla en italiano es potencialmente corrupto, el que es capaz de entonar un canto autóctono parece insobornable.

Esa animadversión hacia lo foráneo en el filme se extiende incluso a las actitudes extranjerizantes de quienes habían nacido en la Argentina, como Alberto, cuyo comportamiento agresivo hacia la peonada se justifica en función de un viaje a Europa del que habría vuelto transformado: “Estos franchutes me lo han cambiado”, se lamenta la Capitana. David Viñas describe esta clase de viaje como un *viaje bumerang* en el que no importaba tanto ir porque se iba para volver: “se viaja a Europa para santificarse allá y regresar consagrado” (2005a: 43). Viñas cita, a modo de ejemplo, una escena de “Los siete platos de arroz con leche” en la que Mansilla anota: “Criados de ambos sexos salieron en todas las direcciones para comunicarles a los parientes y a los íntimos que el niño Lucio había llegado” (2000: 70). La escena se repite, casi calcada, en *Nobleza gaucha*: Alberto arriba a la estancia en su automóvil y los criados se acercan al portón para recibirlo al grito de “¡El niño Alberto! ¡Compañerito!”. Los miembros del personal de la estancia son utilizados, en este y otros momentos a lo largo del filme, como extras. Según Didi-Huberman, a la manera de un telón de fondo formado por rostros, cuerpos y gestos, esta clase de actores innecesarios para la peripecia constituyen un accesorio de humanidad que sirve de marco para que brillen las estrellas que protagonizan el relato. De ahí surge, sostiene, el problema vital que los extras plantean al cineasta: ¿cómo filmarlos, cómo devolverles su diferencia, su singularidad? (2014: 154).

En *Nobleza gaucha* hay dos estrategias para tratar este problema. Una es lo que ocurre con la muchedumbre en el subte y en las calles de Buenos Aires, donde los extras se pierden como fantasmas a los que Genaro se dirige sin obtener respuesta. Otra es lo que sucede con los criados y la población campesina. La milonga que canta Juan es ejemplar al respecto. En las escenas musicales, dada la dificultad de realizarlas en una sola toma o simplemente por necesidades del montaje, es habitual que el editor recurra a lo que se denominan *cutaway-shots*: planos que carecen de valor narrativo pero que tienen un puro valor editorial como puentes para pasar de una imagen a otra. Lo notable en este caso es que a esos planos sin vida la película les otorga un

valor expresivo: al recorrer los gestos de cada uno de los campesinos, la imagen hace de la masa informe de los extras una comunidad de rostros que sienten y toman parte de la historia. Lo mismo sucede cuando los empleados de la estancia deben comparecer ante el amo recién llegado que quiere poner las cuentas en orden y les pregunta cuánto ganan por su trabajo y a qué se dedican. Por un breve instante, esos cuerpos sin historia adquieren un nombre y se hacen carne.⁸ Didi-Huberman alude a este tipo de operaciones con un juego de palabras: “hace[r] de la imagen un lugar de lo común, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes del pueblo” (2014: 163). En *Nobleza gaucha* la construcción de ese lugar común está depositada casi exclusivamente, de modo un tanto maniqueo, en el personaje de Alberto. Así es que cuando este llega a la estancia, pasa de largo con su auto ante la mirada de los criados que habían salido a recibirlo. Solo cuando su tío, con quien comparte la cotutela del terreno, refiriéndose a los criados le pregunta “¿Y a ellos no los saludás?”, el sobrino responde: “Estoy cansado. Los espero luego en el escritorio”. El regreso del amo que para Mansilla —en la lectura de Viñas— era consagración, se transmuta aquí en desilusión.

Poco después, Manzi y Mac Dougall volverían sobre el motivo del viaje *bumerang* frustrado en *Huella* (1940), donde el capataz de carretas interpretado por Enrique Muiño lleva consigo a su sobrino, un “mocito con ideas raras” recién llegado de Europa, “para que se haga hombre en la huella”. Ese anticosmopolitismo, que no era nuevo en la cultura argentina, debe comprenderse, a su vez, en relación con las convenciones del melodrama, según las cuales la población rural pobre a menudo es representada como víctima inocente y noble, mientras los villanos son personajes urbanos desagradables o terratenientes ricos. En ambas películas, conforme a esas convenciones, el final ofrece algún tipo de reconciliación interclasista. La muerte del tío sirve, en *Huella*, para que su sobrino recapacite. Con una

⁸ Una muestra de ese interés se puede encontrar en la preocupación de Manzi por el problema de los actores secundarios, en tanto “legión que ambula entre el astro y el extra” (*El Sol*, 9 de noviembre de 1939).

modulación menos trágica y más acorde con el tono cómico del filme, en tanto, las imágenes finales de *Nobleza gaucha* muestran a Juan y Alberto arreando el ganado juntos, como si la alianza criolla entre el gaucho y el patricio, finalmente, permitiera ordenar la “majada” como figuración de las masas bárbaras que han sido domesticadas.

La reconciliación final, sin embargo, carece en la versión de 1937 de las connotaciones cristianas que tenía en la de 1915. En esta última, la muerte de José Gran obedecía a un ideal fuertemente católico de justicia divina: el estanciero rico debe pagar sus culpas. En la remake, en cambio, la resolución adopta un tono más secular y supone aceptar, con resignación casi cómica, la impunidad de las clases privilegiadas y la corrupción policial. En este sentido, se puede contrastar la interacción de los protagonistas con la autoridad policial en cada caso. En la primera versión, Juan y don Genaro se acercan a un vigilante para pedirle indicaciones sobre cómo moverse en la ciudad y este los asesora cordialmente; en la segunda, Genaro es testigo y cómplice de la corrupción de la policía, cuyo silencio había sido comprado previamente por Alberto. Este cambio de una versión a otra se corresponde con la clásica definición de la década del treinta como una *década infame* que se ha vuelto casi de sentido común. La policía era, desde esta perspectiva, una más de las instituciones corrompidas en esos años marcados por una fuerte crisis de valores.

Un radical como Manzi, Félix Luna, pinta ese estado de situación —que para él afectaba al propio partido— con una definición elocuente: “Dios ya no era criollo” (1986: 249). La frase sería apropiada para retratar el proceso de secularización de *Nobleza gaucha* de 1915 a 1937, si no fuera el caso que el héroe de la versión de Manzi se llamaba, precisamente, Juan de Dios. Pero esta nominación no funciona ya como marca católica sino de una deidad abstracta, como podía serlo Juan Pueblo (el personaje vestido de gaucho que evocaba el sentido común del argentino y cobró gran difusión en la prensa

gráfica) o de un modo similar al que empleaba Manzi cuando afirmaba que, en los comienzos del cine argentino, la decoración primera era “la de Dios”. De esta manera, la visión optimista del mundo y de la nación moderna del post Centenario que, si bien con algunos matices, ofrece la primera *Nobleza gaucha*, en la segunda se torna –a tono con los nuevos tiempos de crisis– bastante más cínica y problemática, ya que la deificación de lo gauchesco y la armonía final no se logran sin aceptar cierta dosis de corrupción.

Más allá de la pampa

La extensión del paisaje criollista que Manzi impulsó con *Nobleza gaucha* involucraba una ampliación del paisaje sonoro y un retorno al rodaje en locaciones reales en contra del anquilosado sistema de estudios, pero esos cambios todavía se ceñían a la pampa clásica que durante décadas había sido el *locus* del criollismo. Recién a finales de la década del treinta, en la obra de Manzi y otros cineastas, la ampliación del paisaje criollista en el cine se abriría hacia otras zonas extrapampeanas.

Una figura relevante, desde este punto de vista, es la de Mario Soffici, quien un par de semanas después de la aparición de *Nobleza gaucha*, en octubre de 1937, estrenó *Viento norte*. La película retoma los episodios de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) en que Lucio Mansilla narra la historia de Miguelito, un gaucho que se refugia entre los indios para huir de la justicia. Una vez más, al igual que con las diferentes adaptaciones de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914; Luis José Moglia Barth, 1936) y *Juan Moreira* (Mario Gallo, 1910; Nelo Cosimi, 1936), entre otros textos, la literatura decimonónica aparecía como fundamento primordial para relatar cinematográficamente los comienzos de una historia nacional. Con la colaboración del dramaturgo Alberto Vaccarezza, Soffici modifica el relato de Mansilla y, entre a otras variantes, retira a Miguelito de la tribu para situarlo en un rancho en la pampa junto a su familia. El filme, como la *Nobleza gaucha* de Manzi, no escatima en

motivos criollos: se baila un gato y un malambo, se recitan versos y se exhibe el trayecto de una caravana de carretas mientras se entonan canciones autóctonas. Siguiendo la acción de la novela, la película está situada en la pampa, pero como operación transpositiva resulta novedosa ya que convierte en un filme criollista un relato tomado de una novela que en principio no lo era.

El manejo preciso de los tiempos del melodrama, un montaje afinado, el hábil uso de la planificación alternando primeros planos con grandes planos generales y la participación de intérpretes de renombre como Enrique Muiño y Ángel Magaña son algunos de los factores que contribuyeron a la enorme repercusión del filme. Pero uno de los rasgos más destacados de la renovación del criollismo que emprendió Soffici es su interés manifiesto por el uso de las locaciones, que personalmente se ocupaba de estudiar y recorrer en la etapa de preproducción de sus películas. Para dimensionar la importancia estética de esta cuestión, es necesario considerar el espacio fílmico no como un componente aislado o decorativo, sino como el centro alrededor del cual orbitan los otros elementos compositivos de una película. Soffici continuaría esta búsqueda en trabajos como *Prisioneros de la tierra* (1939) y *El camino de las llamas* (1942), que ubican la acción narrativa en el interior del país y, específicamente, en paisajes que difieren de la pampa, como el litoral y los andes mendocinos. Esta relocalización del criollismo se articula con la imagen corriente en la época del interior como sede de la auténtica tradición nacional. Si bien los fundamentos de este discurso ya circulaban en ámbitos intelectuales desde los años del Centenario, lo novedoso en los años treinta era que la idealización del paisano criollo del interior como arquetipo de la argentinidad se tornaba una cuestión de Estado, en buena medida gracias al proceso de canonización del gaucho que —a través de diversos esfuerzos oficiales como conmemoraciones, fiestas cívicas, monumentos y acciones escolares— culminaba el ciclo de construcción del gaucho como arquetipo de la argentinidad que se había iniciado a fines del siglo XIX con la instauración del

Día de la Tradición como celebración oficial en 1939.⁹ Parte del consenso popular necesario para la implementación de este tipo de medidas provino del proceso de masificación de la música folklórica y, puntualmente, de la emergencia de artistas del interior que encarnaban nuevas figuras de lo criollo alternativas al gaucho pampeano, que hasta entonces había acaparado la escena criollista.

Desde una perspectiva cinematográfica, el viraje hacia la filmación en nuevos puntos del interior argentino debe recortarse contra el fondo tanto de estos fenómenos pertenecientes a una serie cultural más amplia como de otras películas que se producían localmente o se importaban del exterior. Una nota publicada en *Sintonía* (n° 400, 23 de julio de 1941) exaltaba las películas de Soffici adoptando este criterio: “A la pantalla local se le presenta un problema de difícil solución. El de competir con la industria extranjera y aportar algo más que lujosos interiores y ventajas idiomáticas. Para ello se precisan directores dotados de más amplia visión que en armonía con los enfoques diestros y la iluminación adecuada, se sientan identificados con el propósito de crear y sostener un clima genuino del país”. En el contexto de fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta, esos “lujosos interiores” seguramente apuntaban al cine de “teléfonos blancos”. A menudo localizados en elegantes ambientes de clase alta, estos filmes solían incluir teléfonos blancos como parte de sus decorados. Los teléfonos blancos no solo eran un símbolo de riqueza que servía como marca distintiva del género, sino que también implicaban una época: la era del cine sonoro (Landy, 2000: 8) y, podría agregarse, un modo particular de delinear comunidades acústicas. En su variante argentina, este género dio lugar al cine de ingenuas, en el que se presentaban escenarios lujosos que idealizaban el universo burgués a partir de relatos de jóvenes

⁹ Para un estudio de estas cuestiones, son de imprescindible consulta los trabajos de Cattaruzza (2001: 429-476) y Cattaruzza y Eujanian (2003: 217-262).

huérfanas y virginales que creían en el amor puro y los valores del hogar familiar.¹⁰

A estas comedias burguesas que transcurrían mayormente en “lujosos interiores” y universos idílicos donde primaban la armonía social y los valores tradicionales, se pueden contraponer los filmes de Manzi y Soffici, con su preferencia por el campo y el interior argentino como escenarios narrativos. Pero esta clase de películas, que Ana Laura Lusnich (2007: 23-24) denomina dramas sociales-folklóricos, también se desmarcan de otros dramas sobre el pasado nacional como la mencionada *Amalia* (1936) o *Stella* (Benito Perojo, 1943), que pueden considerarse el cine de teléfonos blancos del siglo XIX o un cine de ingenuas decimonónicas. En *Amalia*, al diluir la trama política en favor de la intriga amorosa, Moglia Barth hace de la protagonista un personaje ingenuo y disminuye su potencia de apropiación política. En el caso de *Stella*, como apunta David Viñas, a diferencia del carácter panfletario del texto de Mármol, la novela de César Duayen (seudónimo de Emma de la Barra) había constituido ante todo un fenómeno comercial:

El fenómeno del *best-seller* cuenta en la literatura argentina con un verdadero epítome: en *Stella* (1905) confluyen, decantan y se reorganizan los síntomas principales de la crisis de la ciudad señorial. En primer lugar, su gran difusión debe anexarse con la presencia de un público de clase media, sobre todo de mujeres, seducidas por la presentación de escenarios de “la alta sociedad”, con sus rituales y prestigios a reproducir y a acatar. El mismo título –que exalta el nombre de la protagonista– reactualiza la estratagema inaugurada por *Amalia*, operación que se apoya en una nomenclatura “elegante” a la que, al mismo tiempo, contribuye a difundir generacionalmente (Viñas, 2005b: 65).

¹⁰ Este conjunto de películas, que durante décadas circularon de manera difusa en la crítica cinematográfica, fue relevado y estudiado sistemáticamente como un corpus por Alejandro Kelly Hopfenblatt (2014).

Las palabras de Viñas muestran una proximidad entre *Amalia* y *Stella* que el cine confirmaría a través de la conversión en ingenuas de ambos personajes, de modo tal que su potencial de apropiación pasaría a estar determinado menos por la coyuntura política de cada filme que por la imitación del gesto elegante de sus protagonistas. Es sintomático de ello que, así como a comienzos de siglo César Duayen respondía cartas de sus lectoras en *Caras y Caretas* sugiriéndoles recetas de belleza y cocina, la imagen de Zully Moreno —protagonista del filme de Perojo— haya sido empleada para un anuncio en que la marca Arizu, “El vino de las familias”, presentaba la transposición de *Stella*.

... Y EN LA MESA, SEA DE ARIZU!

La que tenemos — Arizú, Barba y Fierro — Zully, hermosa y deslumbrante hasta la impresión — encarnación en el hogar de las tres hermanas que en el cine de París, Roma y Moscú — La hermosa Alejandra de Arizú y la deslumbrante de Moscú.

Todo adentro a la pantalla. Stella, que siempre será un granito como el que se encuentra en la granja de Barba. Cuando la estrella del cine se encuentra en la granja de Barba, Barba hasta ella y hasta, glorioso, es Dios por la salud de la granja.

Para el Señor se la tiene una mirada hermosa. Incluir, fíjese, en las películas y acciones. Los que siempre en el mundo del cine, de la granja, se embargan a todos.

Para la que jamás se a volver la alegría al cine de Alejandra. La mujer, la que siempre en la granja de Barba, en el mundo del cine, de la granja, se embargan a todos.

ZULLY MORENO
en la comedia del "estrellito"
y la Pequeña
STELLA RIO

Stella

la hermosa y genial novela de CESAR DUAYEN (*Duñe Enca de la Barra de Llamo*) llevada a la pantalla por PAMPA FILM SOCIEDAD ANÓNIMA presentada por **ARIZU** EL VINO DE LAS FAMILIAS. S. A. Viñedos y Bodegas Arizu - Mendoza - Buenos Aires

NUESTRAS industrias, se superan día a día. El cine argentino ofrece hoy, producciones tan dignas y bellas como las mejores importadas. La vitivinicultura, establecida que los vinos del país pueden compararse sin desmedro con los mejores del mundo. Y lo afirma, con un vino de la calidad extraordinaria de ARIZU, orgullo de la producción y preferido en todas las mesas hogareñas.

Publicidad de la marca de vino Arizu con la imagen de Zully Moreno en *Stella* (1943). Biblioteca ENERC.

A este grupo deben añadirse otras adaptaciones de textos del siglo XIX que no estaban protagonizadas por personajes femeninos pero constituyen una suerte de *cine de ingenuos decimonónicos*, como *Juvenilia* (Augusto Vatteone, 1943) y *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944). En antagonismo con estas películas de interiores que abrevan de la tradición de la literatura liberal culta del siglo XIX, el discurso criollista como visión del pasado nacional ofrecía una plataforma bastante más abierta a las modernas técnicas de filmación y era capaz incluso de fagocitar historias que *a priori* se juzgarían pertenecientes a una tradición literaria diferente (algo que no ocurría a la inversa). El ejemplo más elocuente es la adaptación de *La guerra gaucha* (1905) de Leopoldo Lugones, quien en torno al Centenario había realizado ingentes esfuerzos por despegar el *Martín Fierro* de la tradición del criollismo popular. La versión cinematográfica que en 1942 Manzi escribió junto con Ulyses Petit de Murat aprovechaba las posibilidades comerciales que brindaba el prestigio del nombre de autor de Lugones, para fusionar el imaginario gauchesco con el de la Revolución de Mayo en un relato que desplazaba el centro de gravedad geográfico del criollismo desde la pampa hacia el monte salteño e incorporaba, en ese corrimiento, escenas musicales con intérpretes del folklore andino como los hermanos Ábalos. Ya unos años antes, siguiendo la estrategia de adaptación episódica de una conocida obra literaria que Soffici utilizó en *Viento norte*, Manzi había emprendido con *Huella* (1940) una relectura criollista de un capítulo del *Facundo* de Sarmiento, obra híper canónica del liberalismo argentino decimonónico. Es así que, entre las opciones que a principios del siglo XX con *Amalia* y *Nobleza gaucha* (primer largometraje y primer *blockbuster* nacionales) se perfilaban como un doble comienzo del cine argentino, el espíritu criollista de la segunda —con gran elasticidad formal y adaptativa— gana la partida.

Bibliografía

- Ansolabehere, Pablo (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bailey, Peter (2004). "Breaking the Sound Barrier" en Mark Smith (editor). *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press, pp. 23-35.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Bergel, Martín (2018). "FORJA: un pensamiento de la desconexión" en Carlos Altamirano y Adrián Gorelik (editores). *La Argentina como problema. Una historia intelectual del pensamiento argentino*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 235-247.
- Calistro, Mariano et al. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Abril.
- Casas, Matías (2017). *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cattaruzza, Alejandro (2001). "Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional" en *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. *Nueva Historia Argentina*, Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana, 429-476.
- ____ (2007). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (2003). "El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas" en Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, pp. 143-182.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian (2003). "Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna" en *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, pp. 217-262.
- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Corbin, Alain (1994). *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. París: Albin Michel.
- Deleuze, Gilles (2009). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Devoto, Fernando (2001). "El revés de la trama: políticas migratorias y prácticas administrativas en la Argentina (1919-1949)" en *Desarrollo Económico*, vol. 41, n° 162, julio-septiembre, pp. 281-304.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *El bailar de soledades*. Madrid: Pre-Textos.

- ____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*, vol. 1. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Ford, Aníbal (1971). *Homero Manzi*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- Ferrer, Aldo (1963). *La economía Argentina. Las etapas de su desarrollo y problemas actuales*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Fontana, Patricio (2011). "El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915)" en *El matadero*, n° 7, pp. 13-35.
- Germani, Gino (1962). *Política y sociedad en una época de transición (de la sociedad tradicional a la sociedad moderna)*. Buenos Aires: Paidós.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Halperin Donghi, Tulio (2005). *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hernández, José (2001). *Martín Fierro* (edición crítica). Nanterre: ALLCA XX.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2014). "Un modelo de representación para la burguesía: la reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas" en *Imagofagia*, n° 10. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/629/539> (Acceso: 28 de marzo de 2019).
- Landy, Marcia (2000). *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefebvre, Martin (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema" en Martin Lefebvre (editor). *Landscape and Film*. London/New York: Routledge, pp. 19-59.
- Luna, Félix (1986 [1958]). *Alvear*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Mansilla, Lucio Victorio (2000). "Los siete platos de arroz con leche" en *Entre Nos – Causeries del Jueves*. Buenos Aires: Elefante Blanco.
- Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Adolfo (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rossi, Vicente (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- Salas, Horacio (2001). *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires: Vergara.
- Schafer, Raymond Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Simmel, Georg (2002). "La metrópoli y la vida mental" en *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 388-402.

Thompson, Emily (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press.

Viñas, David (2005a). *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

____ (2005b). *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

* Nicolás Suárez es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y estudió Guion en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Recibió una beca del Conicet para realizar una tesis sobre las adaptaciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Dicta clases de Teoría y Análisis Literario en la Universidad Nacional de las Artes. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio Feisal en el Festival de Mar del Plata) y dirigió el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale y Gran Premio en el Festival de Biarritz). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del 2º Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Recibió el Premio al Mejor Ensayo Publicado de estudiante de Posgrado en 2017-2018, de la Sección de Cine de LASA (Latin American Studies Association). E-mail: nicola_suarez@yahoo.com.ar