

# América Latina Historia et Mémoire. Les Cahiers ALHIM

23 | 2012 :

Migrations latino-américaines et cinéma

## Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha*

PABLO ALVIRA Y RONEN MAN

---

### *Resúmenes*

In the early twentieth century, the fear of cosmopolitan immigration crowd, led to a large number of Argentine intellectuals and politicians to consider the need to create a sense of belonging to the nation, to build an Argentine identity that allows to "nationalize" the immigrant conglomerate. Most of the artistic and cultural expressions of the period were functional to this project of the dominant class, including cinema, which revealed as an ideal vehicle for the configuration of this collective imaginary, excluded the social criticism and omitted the presence of the subaltern classes. But, in the decade after the Centennial of the Revolution of May of 1810, appeared a series of films that gave visibility to both the political and social problems, and the subaltern groups. This paper discusses *Nobleza Gaucha*, the first film in those series, emphasizing its representation of subaltern groups, immigrants and natives, which involves considering its particular reinterpretation of "criollismo" and its quest for realism, defiantly for hegemonic discourses.

A comienzos del siglo XX, el temor a la a la multitud inmigratoria y cosmopolita, llevó a un número considerable de intelectuales y políticos argentinos a plantearse la necesidad de crear un sentimiento de pertenencia a la nación, construir una identidad argentina que permitiera "nacionalizar" al conglomerado migrante. Gran parte de las manifestaciones artísticas y culturales del momento fueron funcionales a este proyecto de la clase dominante, entre ellos el cine, que revelado como un medio ideal para la configuración de este imaginario colectivo, excluyó la crítica social y omitió la presencia de las clases subalternas. Sin embargo, en la década posterior al Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, aparecieron una serie de films que otorgaron visibilidad tanto a los problemas de orden político y social como a los grupos subalternos. En el presente texto se analizará *Nobleza Gaucha*, la primera película de

aquella serie, haciendo énfasis en su representación de los grupos subalternos inmigrantes y criollos, lo que implica considerar su particular relectura del criollismo así como su búsqueda del realismo, desafiante para los discursos hegemónicos.

## ***Entradas del índice***

**Keyword :** Argentina, immigration, cinema, criollismo, subaltern classes

**Palabras claves :** Argentina, inmigración, cine, criollismo, clases subalternas.

## ***Texto integral***

# **Introducción**

- 1 Hacia el primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, el proyecto de país de la clase dominante argentina implicaba, en el plano cultural, la necesidad de crear sentimiento de pertenencia a la nación, orientada a construir una *identidad argentina* que permitiera homogeneizar al dispar conglomerado migrante junto al nativo criollo. Como gran parte de las manifestaciones artísticas y culturales del momento, el cine también fue funcional a dicho proyecto, el cual implicaba la exclusión de la crítica social y la invisibilización de las clases subalternas. Por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, el cine se reveló como un medio ideal para la configuración de este imaginario colectivo.
- 2 Sin embargo, en la década posterior al Centenario aparecieron una serie de films que otorgaron visibilidad a problemas de orden político y social de la época. El presente artículo se centrará en el primero de aquellos films, *Nobleza Gaucha*, estrenada en 1915, donde grupos sociales excluidos, que no necesariamente respondían a identidades previas en términos de identidad étnica, lingüística o religiosa, son presentados como parte de un conglomerado de subalternidad, tendiendo vínculos y solidaridades.
- 3 Retomando las tradiciones del melodrama y el folletín, el argumento de *Nobleza Gaucha* es sencillo: una joven (“La criollita”) vive un romance con un peón rural (“Juan”), pero ella es codiciada por un estanciero, patrón de Juan (“José Gran”). Impunemente, el terrateniente la rapta y se la lleva a su mansión en Buenos Aires. El gaucho, auxiliado por un campesino inmigrante italiano (“Don Genaro”), viaja a la capital y rescata a la joven. De vuelta en el campo, el patrón se vale de sus influencias con el comisario para acusar falsamente al peón de cuatrero<sup>1</sup>. En la escena final, el peón triunfa cuando tras una persecución a caballo el estanciero cae por un barranco. Juan intenta ayudarlo, siendo ya demasiado tarde, pero dejando en evidencia su esencia gaucha “noble” al quitarse el sombrero ante la muerte del villano.

# **Discursos hegemónicos**

## **Imaginarios**

- 4 Hacia el primer Centenario, el imaginario supuesto por las clases dirigentes nacionales debía ser el de un consenso hegemónico necesariamente estricto y homogéneo sobre la base de unas ideas-fuerza bien definidas. Sin embargo, la sociedad argentina de aquel entonces, lejos de lograr plenamente esos acuerdos hegemónicos, estaba atravesada por una intensa discusión y problematización, representada en la mayoría de sus aspectos por la denominada “cuestión social”. Dicha problemática abarcaba todas las temáticas que implicaban la adaptación de la realidad nacional al contexto de urbanización y de incorporación al mercado capitalista mundial a través del modelo económico agroexportador, y estaba prioritariamente entrecruzada por la cuestión obrera y anarquista. El temor a la masa y la multitud inmigratoria y cosmopolita, que no se incorpora a la vida rural sino que se mantiene de manera “parasitaria” en las zonas urbanas, unido a una proceso de urbanización acelerada, modificación de las estructuras productivas y de nuevas clases sociales que transforman la realidad social, demuestran la debilidad de unas herramientas ideológicas nativas en ciernes, con un aún bajo nivel de la cohesión social dominante y sin una capacidad concreta de unificación y asimilación de este conflictivo mapa social.
- 5 Ante esta crisis de legitimidad, podemos ver el intento de las elites intelectuales por lograr un afianzamiento de los lazos consensuales en clave nacional, de frente a la inminente crisis hegemónica y al cuestionamiento que pesaba sobre las bases de poder; para lo cual recurrieron estratégicamente al momento cúlmine que implicaban los festejos del primer Centenario de la patria en sus aspectos simbólicos. En este aspecto es importante destacar, siguiendo a Lilia Ana Bertoni, que “en la primera década del nuevo siglo, la concepción culturalista, en franco avance, fue expulsando poco a poco del campo nacional a toda postura nacional que fuera compatible con el universalismo, el cosmopolitismo, la diversidad cultural o la multietnicidad, o que simplemente aceptara la heterogeneidad cultural” (Bertoni, 2001: 315). Esto nos sugiere que evidentemente una parte importante de las clases dirigentes estaban atravesando tempranamente una transición en el aspecto cultural que los alejaría de los principios liberales y universalistas decimonónicos, para insertarse cabalmente en la construcción de imaginarios uniformadores en claves nacionalistas y esencialistas, visualizados patentemente en las décadas posteriores.
- 6 Según Sarlo y Altamirano (1997) el horizonte ideológico del Centenario si bien estaba aún ampliamente hegemonizado por el discurso liberal, comienza a tener una serie de fragmentaciones expresadas en algunos cuestionamientos al modelo, que iniciándose en Europa hacia fines del siglo XIX, plantean una “revisión de las certidumbres democráticas, racionalistas y progresistas”. En este sentido queda configurada una disputa dual en el interior de los sectores dominantes entre estas dos tendencias opuestas que comienzan a plantearse como irreconciliables. Por una parte, una postura que privilegia la continuidad de la hegemonía liberal o quienes incluso proponen la profundización reformista de la misma, por otra, los que directamente rechazan lo alcanzado en términos más conservadores y tradicionalistas, bregando por una regeneración telúrica de lo autóctono, pretendidamente buscada pero nunca alcanzada. En el aspecto cultural estas dos propuestas tendrán sus expresiones concretas en una tendencia caracterizada como “positivista” frente a una más eminentemente “nacionalista”.

# Inmigración y criollismo

- 7 Según el registro del segundo Censo Nacional en 1895, la población del país alcanzaba prácticamente los 4.000.000 de habitantes, de los cuales el 34% eran extranjeros. Para el tercer Censo, levantado en 1914, la población casi se había duplicado, con 7.885.000 habitantes, con un porcentaje elevado ahora al 43% de extranjeros. En algunos centros urbanos del Litoral, y particularmente en Buenos Aires, el número de inmigrantes, durante largos años, igualó al de la población nativa, creando así un aire de extranjería, de cosmopolitismo tan arrollador como confuso en sus manifestaciones y tendencias.
- 8 En el curso de la primera década de este siglo había ido tomando forma la certidumbre de que la inmigración era un agente disolvente para la convivencia social. “Esa certidumbre brotó y halló eco sobre todo en los miembros de la elite de “viejos criollos” y de allí surgió también el movimiento dirigido a dotar a la figura del gaucho de una nueva función cultural (...) [como un] elemento activo de identificación”. “Ante la amenaza de disolución a la vez nacional y moral, la tradición es invocada como la reserva” (Altamirano, 1997: 205). En ese momento de inquietudes el *Martín Fierro* de José Hernández se convierte en héroe épico edificante, en el período en que se funda la literatura argentina en la búsqueda de una poesía nacional.
- 9 Frente al aire de extranjería y cosmopolitismo circundante, sin embargo, el tono predominante fue el de la expresión criolla o acriollada. Esta consistió en una singular imagen del campesino y de su lengua, atribuibles al estilo de vida criollo, a despecho de la circunstancia de que ese estilo perdía por entonces sus bases de sustentación específicas: el “gaucho” (Prieto, 1988:13)<sup>2</sup>. Desde un estudio de los procesos de constitución de identidades colectivas subalternas, el éxito del género del folletín evidenciaba la presencia de un público popular, que podía acceder al mercado de bienes culturales aun sin estar plenamente alfabetizado. Durante la década del ‘80, los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez establecieron el repertorio temático y las proyecciones del criollismo popular, cuyo ejemplo paradigmático es *Juan Moreira*. “La nueva invención del gaucho, y con él de su pasado, se convertía así en expresión de una resistencia cultural, quizás tenue e incierta, que anunciaba la organización de identidades alternativas a la propuesta desde el estado y los sectores ilustrados” (Cattaruzza y Eujanian, 2000: 7).

Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social. (Prieto, 1988:14).

- 10 Según Prieto, hacia la segunda década del siglo XX se confirma el ocaso del criollismo popular, situando en los años 20 su definitiva extinción. En un principio la reacción de la élite cultural ante el criollismo pareció oscilar entre la fascinación y la cólera, pero desde comienzos del nuevo siglo, se formula un programa de política cultural destinado a contener el avance de la literatura popular de signo criollista, sostenido por intelectuales del calibre de Ernesto

Quesada, Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas. En este sentido, la conversión en épica nacional del poema de Hernández será una operación realizada por la cultura letrada para arrebatarse la figura del gaucho de las manos subalternas otorgándole un giro, desde arriba, a una identificación popular<sup>3</sup>. “Esta apropiación desplazaba el foco de atención de una cuestión de contenido (la rebeldía frente a las injusticias) a una vinculada a la forma (la originalidad de un idioma y de un género nativo)” (Cattaruzza y Eujanian, 2000: 19). De todas maneras, esta reapropiación sólo es posible a partir del clima cultural abierto desde los sucesos de 1913<sup>4</sup>.

## Cine, inmigrantes y pedagogía nacionalista

<sup>11</sup> El cine comenzó su historia en Argentina en 1896, pocos meses luego de su presentación en París por los hermanos Lumière. Entre los pioneros locales, los más importantes fueron tres inmigrantes: el aristócrata belga Henri Lepage, el comerciante austríaco Max Glücksmann y el fotógrafo francés Eugenio Py. Todos portando una vasta experiencia previa como fotógrafos. Estos hombres de origen europeo se integraron a la élite sin demasiados conflictos. Lepage era un barón, pero incluso Glücksmann, que era un inmigrante judío que llegó sin recursos a la Argentina, en pocos años se integró al proyecto modernizador aportando a las representaciones de orden y progreso que la clase dominante intentó forjar. Desde principios de siglo, la burguesía porteña asistió a las “vistas” cinematográficas en salas acondicionadas especialmente para su asistencia.

<sup>12</sup> Así como el estilo en los primeros films es el de los inventores europeos y americanos del cine -la calle, con su movimiento y una perspectiva mínima para conferirles cierta profundidad a las fugas y líneas internas del cuadro-, los temas de muchos de estos registros documentales son similares a sus contemporáneos extranjeros. Los dos discursos cristalizados entre fines del siglo XIX y el Centenario, liberal y nacionalista, ofrecieron contenidos a las realizaciones. La matriz positivista da lugar a films que muestran avances científicos y técnicos: *La expedición de La Uruguay al Polo Sur* (1903), *Diversas prácticas de vuelo en el Palomar* (1913) u *Operación de quiste hidatídico (1899-1900)*, además de ser manifestaciones de una fe ciega en el progreso, estos films también permitían asociar los logros a la supremacía cultural y social de la burguesía (Marrone, 2003: 33).

<sup>13</sup> Otras películas “están signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público. Es una clase la que se reconoce y celebra” (Kohen, 2004: 3). Los títulos de los cortometrajes nos remiten a espacios y personajes de la burguesía porteña. Como bien señala Irene Marrone (2003: 32), “Al capturar estas imágenes del poder y convertirlas en un objeto de consumo para un público que se va ampliando, el cine se convierte en un instrumento esencial para la legitimación del Estado”.

<sup>14</sup> Hacia el Centenario, el discurso cultural nacionalista se impone apelando a la tradición en pos de la consolidación de una identidad nacional. El cine se hace eco de esta necesidad de una *educación patriótica*, y este imperativo temático conduce también a un salto en lo formal: el desarrollo de la ficción a través de las reconstrucciones históricas, tendiente a componer una genealogía heroica del patriciado como *La Revolución de Mayo* y *El fusilamiento de Dorrego*, ambas

filmadas por el inmigrante de origen italiano Mario Gallo, el autor más importante del género histórico.

15 Irene Marrone (2003) ha estudiado este corpus fílmico que bien puede considerarse, según su expresión, un “álbum del patriciado”. El escenario es primordialmente la ciudad de Buenos Aires, y sus temas excluyentes son los burgueses porteños o los logros por ellos impulsados. Es notable la ausencia de las clases subalternas en estos registros. Ni los indígenas, ni los campesinos, ni los obreros aparecen salvo como muchedumbre anónima en algún acto patrio. Más allá de sus diferencias, los registros -ya sean de matriz positivista o de cuño nacionalista- coincidieron en que se debían excluir la crítica social y política, siendo para ello oportuno invisibilizar a los actores subalternos y sus conflictos.

16 Si aquellos cineastas inmigrantes se integraron a la clase dominante, los inmigrantes como colectivo fueron borrados en esta etapa. El corto *Desfile de carrozas del Centenario*, muestra a la burguesía homenajando a la “madre patria” España, en comunión con la realeza y reivindicando una genealogía común. En esos días de 1910, sin embargo, se dieron los episodios más violentos de un período de fuerte impugnación al régimen por parte de las clases subalternas, la mayoría de ellos inmigrantes: atentados anarquistas y huelgas que desembocaron en el dictado del estado de sitio con su consecuente legislación represiva y xenófoba. Nada de eso quedó en los registros fílmicos. Las colectividades de inmigrantes parecen haber sido retratadas sólo en ocasión de festejos institucionales, principalmente con motivo de conmemoraciones o de visitas ilustres extranjeras, antes que centrarse en los aspectos más populares de las festividades (Marrone, 2003: 34-36).

## **Nobleza Gaucha. Momento de cambios**

### **El film**



17 El estallido de la Primera Guerra Mundial interrumpió la hegemonía que hasta

entonces el cine europeo tenía en las pantallas argentinas, dando comienzo al período más prolífico de la producción local de la etapa silente, que perduró hasta 1917 cuando la entrada de las *majors*, encabezadas por la Fox, marcó el comienzo de la hegemonía norteamericana en el mercado cinematográfico local.

18 Este breve florecimiento del cine argentino, que alcanzó su punto más alto en 1916, fue inaugurado por el estreno de *Nobleza Gaucha* en 1915, que se convirtió en el primer gran suceso del cine argentino. Realizada por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, con el apoyo de la Sociedad General Cinematográfica, empresa que competía con la de Glücksmann por el dominio del mercado argentino. Protagonizado además por famosos actores del teatro y del circo criollo -Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Scarcella, María Padín- el film se presentó en la capital, así como en la campaña bonaerense e incluso en el interior del país, siendo la primera producción local exhibida internacionalmente.

19 Fotogramas del film argentino *Nobleza Gaucha*, de 1915 :



20 Una de las cuestiones más significativas en torno a la película es que desde el éxito masivo de *Nobleza Gaucha*, el público cinematográfico estará constituido principalmente por espectadores criollos e inmigrantes, tanto en las grandes ciudades como en los pueblos del interior. Los carteles o intertítulos que explican las películas mudas, comenta Elina Tranchini (2000: 118), “se exponen varios segundos, dando a tiempo al lector recientemente alfabetizado, al lector



que deletrea, y al público analfabeto que mira la película y comenta”.

21 Factor fundamental en el derrotero de la película fue la participación del escritor y guionista José González Castillo<sup>5</sup>. Cuando la película fue estrenada, la primera recepción fue indiferente, por lo que se llamó a González Castillo para que supervisara el film. El escritor sustituyó muchos de los intertítulos originales por fragmentos de los poemas gauchescos *Martín Fierro* de José Hernández, *Santos Vega* de Rafael Obligado *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez y *Fausto* de Estanislao del Campo. Luego de estrenarse con los cambios, la película fue un rotundo éxito que se sostuvo por varios años. Según Andrea Cuarterolo (2009: 152), con el agregado de estos versos el film adquirió “un matiz de rebeldía y protesta social que combinaba mejor con las situaciones representadas”.

22 *Nobleza Gaucha* marca la aparición de elementos que introducen la conflictividad social, y hacen visibles a sujetos hasta entonces ausentes en la cinematografía argentina, produciendo grietas en un ambiente cultural dominado aún por el nacionalismo y restos del positivismo, e inaugura una serie de films que se pueden considerar como los antecedentes del cine político y social argentino (Lusnich, 2009; Cuarterolo, 2009). Este cambio en la representación es producto de varios factores que convergen hacia mediados de la década de 1910: una particular relectura de la gauchesca en el marco de un revalorizado criollismo; la búsqueda de un mayor realismo en la representación, tanto en lo temático como en lo formal y, por supuesto, el propio peso de la conflictividad social de la década

## Relectura criollista

23 En una revisión de la tesis de Adolfo Prieto, Elina Tranchini ha planteado que el criollismo lejos de declinar durante la década de 1910, se conformó en una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo argentino de la primera mitad del siglo XX. El relevo de este discurso criollista lo tomó el relato cinematográfico, convirtiéndose en la nueva materia de la imaginación estética para la difusión de los símbolos de identificación del criollismo. De esta manera y en tanto que nuevo eje discursivo desde la década de 1910, el cine produciría imágenes residuales y representaciones identificadoras para los sectores populares, que reemplazarían a los relatos literarios y ficcionales anteriores, como la literatura gauchesca, los folletines, el melodrama o el circo criollo, a la vez que tomaría desde este último ámbito a sus principales actores y directores (Tranchini, 2000).

24 Esta subsistencia del criollismo popular, del que forma parte *Nobleza Gaucha*, sirvió como contrapartida frente a la resignificación que del criollismo estaba realizando la cultura letrada. Sin embargo, gran parte del éxito de *Nobleza Gaucha* debe ser atribuido a la consagración definitiva del *Martín Fierro* desde las letras como poema épico nacional impuesto tras los debates de 1913<sup>6</sup>. Este contexto podría ayudar a explicar la recepción extremadamente positiva de la película hacia 1915, a partir de la inserción de los intertítulos con versos de los poemas gauchescos ahora canonizados. *Nobleza Gaucha* representa entonces una tensión, porque mientras contribuye a la permanencia de aquel criollismo subalterno (“moreirista”) que según Tranchini pervive en el discurso cinematográfico, la efectividad de su relato se apoya en la reapropiación



intelectual de la gauchesca.

25 *Nobleza Gaucha* ensaya una representación criollista del mundo rural, atravesada por otras formas exitosas del arte popular, como el folletín y el melodrama. Más allá del conflicto dramático que motoriza la trama, el film muestra imágenes de las faenas campestres (arreo, yerra), destrezas criollas (doma) y distintas formas de sociabilidad rural (bailes) como muestrario pampeano destinado a generar empatía con el público.

26 Retoma, por otra parte, el tradicional culto al coraje, representado en un héroe individual, que si bien cuenta con la asistencia y guía de un inmigrante en su travesía hacia la capital, este es representado como un mero auxiliar, que no se compromete con las escenas claves que representan al coraje y valentía, ya sea en la liberación de la protagonista o en la persecución del villano. En ese sentido el migrante permanece en segundo plano respecto del héroe que es siempre el criollo. Mientras, al migrante italiano le quedan reservadas ciertas escenas cómicas, que demuestran las dificultades para adquirir las cualidades criollas.

27 A pesar de ciertos esquematismos, en la película pueden constatarse las nuevas formas de sociabilidad, los vínculos y las alianzas que entretejen los grupos sociales subalternos en sus antagonismos con las clases dominantes, ya sea en los aspectos económicos como en los aspectos simbólicos, conformando yuxtaposiciones y mestizajes, como los casos de un “gaucho” criollo y un “gringo” inmigrante, que encuentran en el “cocoliche” un dialecto común para comunicarse, poniendo en cuestión la “pureza” de un idioma nacional español, al tiempo que sugiere nociones novedosas sobre lo que se interpreta por *criollismo*, en tanto un aspecto no esencialmente autóctono, sino pasible de hibridación<sup>7</sup>.

## Realismo y conflictividad social

28 *Nobleza* inaugura una serie de películas de la década del período silente cuyos máximos exponentes son, como ya lo hemos planteado en otro lugar (Alvira y Man, 2011), la propia *Nobleza Gaucha*, *El Último Malón* (Greca, 1917)<sup>8</sup> y *Juan Sin Ropa* (Quiroga - Benoit, 1919)<sup>9</sup>. La ruptura de mayor alcance de estos films consiste en la presentación de una realidad social conflictiva y coloca como sujetos de la acción a las clases subalternas en plena confrontación con las clases dominantes<sup>10</sup>.

29 Si bien hubo autores con un definido compromiso político, muchos de los hombres y mujeres que participaron de esta incipiente etapa industrial del cine argentino, eran profesionales sin un compromiso político particular. Sin embargo, estos films nacieron, según indica Andrea Cuarterolo (2009: 148), como respuesta a una serie de debates que “se focalizaron en dos problemáticas concretas: la urgencia por consolidar un cine nacional con características propias y la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorepresentación”. Estas películas se acercaron a la realidad de su tiempo a través de varios caminos: el abordaje de temas sociales o políticamente conflictivos para la época, la designación de un otro como protagonista del relato, y la elección de espacios alternativos o la problematización de los espacios convencionales. La búsqueda del realismo acabó por desafiar el orden imaginado por los discursos hegemónicos.

30 La visibilidad otorgada a problemas de orden político y social coincide, por otra parte, con una madurez estética y narrativa del relato cinematográfico. Así *Nobleza Gaucha*, además de ser el primer film concebido en términos industriales, muestra progresos en el lenguaje fílmico: la cámara ya no está quieta, los encuadres y el montaje se muestran efectivos y tienen una función dramática más precisa, por lo que también aparece como pionera en la introducción de códigos específicamente cinematográficos: flashback, plano-contraplano, montaje paralelo, primeros planos, entre otros recursos que dan unidad estético-narrativa a un argumento basado el folletín<sup>11</sup>.

31 Muchos autores han encontrado en *Nobleza Gaucha* una expresión cinematográfica inicial de la inversión de la tradicional dicotomía sarmientina, a la luz de la lectura nacionalista que cambia los polos del binomio, privilegiando positivamente al espacio rural por sobre el urbano. Si bien en una mirada superficial estos estereotipos aparecen potenciados, en una lectura crítica del film observamos al campo como un espacio problematizado, no idílico, cruzado por la conflictividad social. Esa conflictividad en el espacio rural se había hecho muy visible con los recientes sucesos de la revuelta de arrendatarios santafesinos en el Grito de Alcorta de 1912, que sería el primero de una serie de conflictos rurales que llegarán hasta la década del veinte.

32 Lejos de ocultar estas cuestiones problemáticas, la película propone -aunque un tanto esquemáticamente- un espacio rural contradictorio, “con personajes nobles pero también con autoridades corruptas que responden a los intereses de los terratenientes y donde la única posibilidad de cambio proviene de la combinación de fuerzas” (Cuarterolo, 2009: 151). Esta alianza de fuerzas y sectores sociales se presenta en la unión del peón rural criollo, que personifica al héroe, con un inmigrante italiano que tras un paso por la gran ciudad termina recalando en la campaña y que hace las veces de auxiliar y guía (aunque tosco y cómico) del personaje principal. En esta singular conjunción, se percibe como los intereses clasistas pueden atravesar ciertas distancias que impondrían las barreras lingüísticas o étnicas.

33 En *Nobleza Gaucha* se representa al *patrón* en los términos más tradicionales de una oligarquía terrateniente, semifeudal y parasitaria. *Juan Sin Ropa* tres años más tarde, caracterizaría acertadamente a una burguesía más moderna, capitalista y empresarial. Ambas películas, sin embargo, coinciden en atribuir a la clase dominante los rasgos comunes de autoritarismo, impunidad, arbitrariedad. Según los intertítulos, el estanciero es el “Nuevo señor feudal, hasta la justicia le obedece”, mientras “El orgullo es su autoridad y el rebenque su razón”. El secuestro y cautiverio de la joven por parte del estanciero en *Nobleza Gaucha*, puede leerse como el ejemplo extremo de esta impunidad. A él responden sin dudar también las autoridades de la campaña. Luego del rescate de la joven por parte de Juan, el estanciero buscando venganza escribe una carta al comisario:

Amigo comisario:

Vigíleme a Juan, el gaucho compadre y cuatrero... He sido víctima de sus pillajes y quiero un correctivo. Su amigo,

José Gran.

34 Pero los hechos llevan al peón a desconocer esta autoridad constituida. Cuando divisa al patrón, Juan sale a perseguirlo en su caballo iniciando la

persecución final en pos de, según reza el intertítulo, la “verdadera justicia.” La muerte “no respeta en sus designios ni al rico ni al fuerte”. En este final también, como acertadamente señala Tranchini (2000: 140 n.26) se manifiestan la evasión a la justicia oficial y el culto al coraje, constantes del criollismo.

## Consideraciones finales

- 35 El legado de *Nobleza Gaucha* no fue unívoco. La introducción temática del conflicto entre clases planteado por la película tomó dos caminos diferentes: uno, el seguido por la ya mencionada serie de films que hicieron más visibles a las clases subalternas y más complejo el tratamiento de los conflictos, y que perduraría ya avanzando en la época sonora; el otro camino, seguido por buena parte de la producción silente, redujo el conflicto a una mera oposición esquemática entre campo y ciudad, atenuando los aspectos conflictivos y a la vez idealizando al espacio rural.
- 36 También expresa una tensión entre un evidente criollismo popular, primero expresado desde la literatura y luego relevado por el registro cinematográfico, en oposición a la reapropiación que hizo del criollismo la cultura intelectual letrada. En este sentido conviene matizar una periodización que puede tornarse rígida al ubicar la muerte definitiva del criollismo hacia la década del 1910, ya que hemos visto como de alguna manera el criollismo es reconvertido por nuevos registros y pudo tener vigencia durante buena parte de la primera mitad del siglo
- 37 Por otra parte, mediante la búsqueda de un mayor realismo en la representación, el eje cinematográfico criollista sirvió como una efectiva fuente de identificación y asimilación tanto para los nativos inmersos en un proceso modernizador desconcertante, así como para los migrantes que intentaban crear puentes y asimilarse con lógicas propias a la sociedad receptora, incluso por fuera de las estrategias de los sectores dominantes y de las políticas estatales por incorporarlos de una manera homogénea y meramente pasiva.

## Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos, “La fundación de la literatura argentina”, en ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

----- y SARLO, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

ALVIRA, Pablo y MAN, Ronen, “Grietas en los discursos hegemónicos de la Argentina post-Centenario. La representación de los conflictos sociales en el cine silente”, en *Actas VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011.

BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

CATTARUZZA, Alejandro y EUJANIAN, Alejandro, “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Dispositivos estatales y representaciones populares en la constitución de

imágenes colectivas del pasado en la Argentina (1879-1940)", en *Storiografia*, Roma /Pisa, Vol. 4, 2000.

CUARTEROLO, Andrea, "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)", en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

DEVOTO, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

ESPAÑA, C. Y MANETTI, R., "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas", en Burucúa, J. E. (dir.) *Nueva Historia Argentina: arte sociedad y política*, vol. 2, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

GARAVAGLIA, Juan Carlos, "¿Existieron los gauchos?", en *Anuario IHES*, 1987.

GELMAN, Jorge, "El gaucho que supimos construir. Determinismo y conflictos en la Historia Argentina", en *Entrepasados (Revista de Historia)*, n° 9, 1995.

GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Muchnik, Barcelona, 1981.

GIORDANO, Mariana, "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX", *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 185, n° 740, 2009, disponible en <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/395>>

KOHEN, Héctor, "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires", 2004, disponible en <[http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi\\_EMHM\\_SP/Kohen.html](http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html)>

LUSNICH, Ana Laura, "Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina", en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009

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

MAYO, Carlos, "¿Una pampa sin gauchos?", en *Anuario IHES*, 1987.

TERÁN, Oscar, *Visa intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

TRANCHINI, Elina, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945", en *Entrepasados (Revista de Historia)*, n° 18/19, 2000.

## Notas

1 Cuatrero es la persona que roba ganado. Esta acusación del todo creíble por las autoridades, es fundamental en la película ya que le adosa al personaje de Juan todas las características distinguibles del gaucho maleante.

2 De todas maneras, los renovados aportes desde la historiografía social durante la colonia y el siglo XIX, están más inclinados a cuestionar la preeminencia de ciertas imágenes estereotipadas sobre la figura del gaucho, restringiéndolo específicamente a un momento determinado del proceso histórico distinguible sólo durante la primera mitad del siglo XIX, en el que se conformó la figura "real y ficcional" del gaucho, mientras que la misma no puede extenderse indiscriminadamente a cualquier otro período histórico en el cual las evidencias demuestran que primó la imagen del campesino medio y la vida familiar en pequeñas unidades productivas. Para ello véase Gelman (1995).

3 En este punto es imprescindible retomar los aportes de Carlo Ginzburg (1981) para repensar las relaciones de reciprocidad y de circulación mutua que se producen entre una cultura alta/letrada en relación a las culturas popular/subalternas, insistiendo en que es necesario verlas como dos instancias en diálogo y superpuestas dialécticamente y no como simples directrices culturales que casi siempre siguen un sentido unilineal desde arriba hacia abajo.

4 El emblemático año de 1913, propone un giro en la reapropiación del criollismo. Una encuesta aparecida en la revista *Nosotros* consultaba sobre el significado del *Martín Fierro* y se preguntaba si era efectivamente un poema nacional que expresaba

la voz y el alma de la raza. Ese mismo año y como disparador de este debate cultural, Lugones había dictado sus conferencias en el Odeón, donde definió a la obra de Hernández como el poema épico de la Argentina y lo insertó en una genealogía literaria que se remontaba a *La Ilíada*. A su vez se creaba en 1913 la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras, bajo la dirección de Ricardo Rojas, quien en su discurso de toma de posesión proclama que el *Martin Fierro* era para los argentinos, lo que la *Chanson de Roland* es para los franceses y el *Cantar del Mio Cid* para los españoles, es decir el poema épico nacional, aunque ahora lo ligaba a una tradición medieval más bien que clásica.

5 José González Castillo fue un reconocido dramaturgo, director de teatro, letrista de tango y guionista de cine. De filiación anarquista, escribió los libretos de numerosos films, entre los que se destaca el de *Juan Sin Ropa*, película fundamental del período, donde varios de los tópicos presentados en *Nobleza Gaucha* relativos a la realidad social se profundizan.

6 González Castillo también había realizado el guión de la película *Juan Moreira* de 1909, film dirigido por Mario Gallo y también financiado por la Sociedad General Cinematográfica, sin embargo dicha película basada en un poema gauchesco ha quedado en el olvido. En el contexto de 1910 la figura del gaucho estuvo casi totalmente ausente en la iconografía y en la literatura oficial que celebraba el Centenario de la Revolución de Mayo. Entre los dos films, cabe destacar el desplazamiento discursivo de González Castillo que se produce desde un “moreirismo” emblema de un criollismo popular con tintes subversivos, hacia otro criollismo también popular pero integrado al sistema, que pone el énfasis en el culto al coraje y la nobleza del héroe individual.

7 Por una limitación de espacio aquí sólo podemos dejar planteada la revalorización que se produce de la tradición hispana de la mano del idioma español puro. Esta estuvo sustentada en la caracterización negativa de los dialectos menores, en particular el cocoliche y mediante ello la acusación de simulación que recibe la comunidad italiana, en la pluma de autores como E. Quesada en tanto vocero de la Academia Argentina de Letras.

8 *El Último Malón* narra en forma de *docudrama* los acontecimientos de la rebelión mocoví de 1904 en San Javier, Santa Fe. Ante una realidad de miseria y explotación, los mocovíes de la zona se rebelan y atacan a la población blanca. Los mocovíes son masacrados luego de una lucha desigual por las calles de San Javier, a lo que sigue la persecución y dispersión de los sobrevivientes.

9 En *Juan Sin Ropa*, un peón rural viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones laborales y de vida. Allí se emplea en un frigorífico, para luego convertirse en líder de una huelga que culmina en una violenta represión. Perseguido, vuelve al campo, donde termina siendo un importante líder y dirigente agrario.

10 Hay que señalar que la efectividad de esta visibilización queda menguada al situar a las mujeres, pobres o ricas, como sujetos pasivos constituyendo el objeto de las disputas de los protagonistas, bajo los condicionamientos ideológicos y estéticos del melodrama y el folletín. Habría que esperar recién a la década de 1930, para que las protagonistas de las películas sean mujeres.

11 La puesta a punto y estandarización de estos recursos formales se dan sobre todo, aunque no exclusivamente, en Estados Unidos, destacándose la figura de David W. Griffith. Fueron *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) y sobretodo *Intolerancia* (Griffith, 1916), no sólo por sus méritos intrínsecos sino por el peso de su influencia, las obras que marcan la última etapa de la transición hacia el cine “clásico”, cuyos presupuestos estéticos narrativos se convierten en modelo de gran parte del cine occidental. *Gunche* y *De la Pera* probablemente aportaron conocimiento de primera mano adquirido en su paso por los Estados Unidos, donde sus obras fotográficas habían sido premiadas el año anterior.

## **Para citar este artículo**

### *Referencia electrónica*

Pablo Alvira y Ronen Man , « Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha* », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23 | 2012, [En línea],

Puesto en línea el 10 octubre 2012. URL : <http://alhim.revues.org/4263>. consultado el 24  
septembre 2013.

## ***Autores***

### **Pablo Alvira**

Universidad Nacional de Rosario /  
ISHiR-CONICET (Argentina)

### **Ronen Man**

Universidad Nacional de Rosario /  
ISHiR-CONICET (Argentina)

## ***Derechos de autor***

© Todos los derechos reservados