

# Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril

Eredua, aldaerak eta haustura Argentinako zinemaren garai klasikoan: Demare, Soffici, Del Carril

Model, Variants and Rupture in Classical Period of Argentine Cinema: Demare, Soffici, Del Carril

Pablo Alvira<sup>1</sup>

zer

Vol. 17 - Núm. 32  
ISSN: 1137-1102  
pp. 157-169  
2012

*Recibido el 19 de enero de 2011, aceptado el 25 de abril de 2012.*

## Resumen

Este artículo es una aproximación al período clásico del cine argentino que indaga en la adecuación local del Modo de Representación Institucional, a través del estudio de una serie de seis películas pertenecientes a tres directores paradigmáticos de aquel período: Lucas Demare, Mario Soffici y Hugo del Carril. Sin perder de vista el contexto y la perspectiva histórica se introduce un análisis formal: se examina la estructura narrativa, el sistema de personajes y los procesos de enunciación para establecer cómo estos films reprodujeron el canon hegemónico del cine internacional, cuáles fueron las variantes locales y en qué medida se produjeron rupturas que prefijaron desarrollos posteriores.

**Palabras clave:** cine, historia, lenguaje, géneros, narrativa.

## Laburpena

Artikulu honek Argentinako zinemaren garai klasikoarekiko hurbilketa egitea du xede, Erakundezko Irudikapen Moduaren tokiko moldaketaren analisiaren bitartez. Horretarako, garai horretako hiru zuzendari paradigmatikoren sei film aztertzen dira: Lucas Demare, Mario Soffici eta Hugo del Carril-en lanak hain zuzen ere. Testuingurua eta ikuspegi historikoa ahaztu gabe, forma-azterketa burutzen da: narrazio-egitura, pertsonaien sistema eta enuntziatio-prozesuak, alegia. Helburua galdera hauei erantzutea da: film hoiek nazioarteko zinemaren kanon hegemonikoa nola berregin zuten, zeintzuk izan ziren tokiko aldaerak eta geroko bilakaera baldintzatuko zuen haustura izan zenentz.

**Gako-hitzak:** zinema, historia, historia, hizkuntza, generoak, narratiba.

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Rosario (Argentina)-ISHIR- CONICET, pabloalvira@yahoo.com.ar , secretaria@ishir-conicet.gov.ar

**Abstract**

This article is an approach to the classical period of Argentine cinema inquiring into local adaptation of the Institutional Mode of Representation, through the study of six films from three paradigmatic filmmakers of that period: Lucas Demare, Mario Soffici and Hugo Del Carril. Without losing sight of the context and historical perspective, we introduce a formal analysis: examines the narrative structure, character systems and enunciation processes to determine how these films reproduced the hegemonic canon of international cinema, what were the local variations and to what degree were produced ruptures that prefigured later developments.

**Keywords:** cinema, history, language, genres, narrative.

## 0. Introducción

En el presente trabajo intentaremos una aproximación al período clásico del cine argentino, a partir del estudio de una serie de seis películas de tres directores diferentes. Analizaremos cómo estos films reprodujeron el canon hegemónico del cine internacional del período, cuáles fueron las variantes locales y en qué medida se produjeron rupturas dentro del esquema clásico.

La periodización está basada en el renovador trabajo de Claudio España y su equipo de investigadores, que diferencian tres ciclos o fases del cine argentino: el cine silente, 1896-1932; los “años dorados” o período clásico, 1933-1956; y la irrupción de la modernidad y del cine de autor, desde 1956 al presente. Estos autores se dedican, además, al estudio concreto del segundo período, que fija como fechas límite la aparición de películas sonoras sin discos -1933- y la sanción de la ley de creación del Instituto Nacional de Cinematografía en 1956 (España, 2000).

Para el estudio, tomamos en primer lugar la aceptada formulación de los Modos de Representación enunciada por Noel Burch (1991), que refiere en ella la existencia de varios Modos de Representación en la historia del cine: Primitivo (MRP), Institucional (MRI) y Moderno (MRM). Esta distinción pretende dar cuenta de la estructura básica de los textos fílmicos, situándolos además en el contexto de su evolución histórica. En este sentido, también nos son útiles en esta aproximación los análisis de David Bordwell (1960) respecto del cine clásico y de Jacques Aumont y colaboradores (1996) acerca de cuestiones generales de narratología. Por otra parte, utilizamos la categoría de *drama social-folclórico* expuesta por Ana Laura Lusnich, que plantea la existencia de dos modelos narrativos hegemónicos durante el período clásico del cine argentino: el drama social-folclórico y el drama social-urbano; retomamos, además, varios de los problemas planteados en su estudio (Lusnich, 2007).

Los films que seleccionamos pertenecen a tres directores paradigmáticos de uno de los modelos hegemónicos dentro del período clásico del cine argentino: el drama social-folclórico, más allá de que en los tres casos su filmografía desborde el período clásico, o que, aún dentro de él, participe del otro modelo hegemónico, el drama social-urbano. Las películas analizadas son, con una breve referencia temática, las siguientes:

- *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). Film épico por excelencia de la cinematografía local, su historia se desarrolla en torno al accionar de las guerrillas gauchas de Güemes en Salta, durante las guerras de independencia.
- *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). También ambientada en el siglo XIX, pero esta vez situada en la frontera y centrada en la vida en los fortines.
- *Kilómetro III* (Mario Soffici, 1938). Mezcla elementos de comedia y melodrama, el conflicto dramático tiene como fondo el enfrentamiento entre agricultores de la pampa húmeda y los ferrocarriles ingleses y acopiadores de granos.

- *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Basado en cuentos de Horacio Quiroga, trata de la explotación de los mensúes –los trabajadores de la yerba mate- en los yerbales del Alto Paraná.
- *Surcos de sangre* (Hugo del Carril, 1950). Melodrama rural situado en algún valle fértil argentino y centrado en los conflictos que estallan en una sociedad fuertemente clasista y patriarcal.
- *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). Paradigma del cine de denuncia social, aborda el mismo tema que *Prisioneros de la tierra* pero en clave realista, menos melodramática, basándose en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela.

## 1. El cine argentino. De los orígenes a la edad de oro

El cine de los orígenes, o “cine de los pioneros”, ha sido asociado en la formulación de Noël Burch con el Modo de Representación Primitivo. En él predominaban los fines de espectáculo frente a los narrativos, por lo que ha sido llamado también “cine de atracciones”. Abarcaba diversas propuestas: el registro de la realidad cotidiana, las reconstrucciones, la reproducción de espectáculos en vivo, los cuadros escénicos, el chiste visual, entre otras variantes.<sup>2</sup> Los films paradigmáticos de este período son las películas de los hermanos Lumiere o de Edwin Porter, además de películas “científicas” como las filmaciones médicas o los registros etnográficos en las colonias.

En Argentina, los pioneros fueron un puñado de fotógrafos y aventureros, entre ellos Eugenio Py, que hizo el primer registro de actualidad importante que se conserva: *Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires* (1900). El estilo es el de los inventores 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 algunos de estos primeros registros son similares a los contemporáneos europeos, como los que muestran avances científicos y técnicos (*Operaciones del Doctor Posadas*, 1900; *La expedición del la Uruguay al Polo Sur*, 1903; *Diversas prácticas de vuelo en el Palomar*, 1913). Otros registros directamente retrataban a espacios y personajes de la clase dirigente de Buenos Aires: *Un paseo por Palermo* (c. 1903), *Visita del teniente General Mitre al Museo Histórico Nacional* (1901), *Fiestas Patrias* (c. 1903), entre otros. En torno a 1910 se dieron los primeros desarrollos del cine de ficción, a través de las reconstrucciones históricas, como *La Revolución de Mayo* y *El fusilamiento de Dorrego*, ambas filmadas por Mario Gallo. Según Claudio España (1999: 241): “En la primera intención está la vocación de narrar y de emplear para ella el modo de la historia popular: la viñeta, la iconografía escolar, el folletín, la novela de desván. En el germen de la modalidad de representación conviven la pintura realista y naturalista, la escenificación teatral y (...) el relato gauchesco y las letras de difundidas canciones”.

---

<sup>2</sup> Podemos mencionar algunos rasgos básicos, ya conocidos, que concurren en el cine primitivo: la autarquía del encuadre, donde todo se subordina a un encuadre fijo, que además se presenta de modo teatral; la no continuidad del montaje, la yuxtaposición de planos se realiza sin intención narrativa; y la no clausura del relato.

Hacia fines de la segunda década del siglo XX, se afianzó una de las líneas posibles de desarrollo del cinematógrafo, en detrimento de las otras: el cine narrativo, que estableció un lenguaje y unos procedimientos de significación que, básicamente, siguen aún vigentes. La puesta a punto y estandarización de recursos como la narratividad en el espacio, el travelling, el plano-contraplano, el montaje paralelo y muchos otros, aseguró que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal y continuidad temporal y espacial.<sup>3</sup> Hubo películas claves en la transición de un modelo narrativo a otro que permitieron pensar, por varias razones, en un destino industrial para el cine argentino. Sobre todo *Nobleza Gaucha*, (Cairo-Gunche-Martínez de la Pera, 1915), el primer film concebido en términos industriales: “La película deja entrever un esfuerzo de producción en el que no faltan la presencia de los productores ni el trabajo en estudios” (España y Manetti, 1999: 243). Además 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.

Además de *Nobleza Gaucha*, hay que señalar *El último malón* (Alcides Greca, 1917) y *Juan Sin Ropa* (Benoit-Quiroga, 1919). Si bien estos filmes se desarrollaban argumentalmente bajo la influencia del melodrama y el folletín, en lo que respecta al lenguaje cinematográfico se apartaron de modelos previos, “primitivos”, haciendo uso de recursos formales modernos para lograr una representación de esa realidad social compleja que abordan temáticamente.

Desde 1920 aproximadamente hasta las décadas de 1950-1960, cuando entró en crisis, el MRI hegemonizó el cine mundial en todos los aspectos, narrativos e industriales. Desde luego, con importantes variantes regionales del modelo, aunque con las características más generales y estables del MRI o cine clásico: continuidad de la diégesis, transparencia narrativa, causalidad lineal, alta clausura del texto. Una vasta serie de mecanismos estético-narrativos contribuyeron a la consolidación y eficacia del modelo se impusieron en la última década del cine silente. Sintetizado por David Bordwell (1991: 215): “Los principios básicos de la práctica cinematográfica hollywoodense ya están aquí: la historia como base de la película, la técnica como una hebra imperceptible, el público bajo control que entiende la trama, y la clausura completa al final”.

La hegemonía del cine clásico se sustentó en dos pilares. Por un lado, en la eficacia obtenida por sus características narrativas: “el cine de ficción clásico es un discurso (el hecho de una instancia narrativa) que se transforma en historia (que hace como si esta instancia narrativa no existiera).” Este pacto ficcional basado en la “apariencia de verdad”, en la consecución de “lo verosímil”, se fortalece con el llamado “efecto-género” (Aumont *et al.*, 1996: 147). Por otro lado, el discurso clásico se impuso con la supremacía definitiva lograda por la industria cinematográfica estadounidense en el período de entreguerras, seguida, aunque muy lejos, por el cine francés. El cine consiguió el equilibrio y la madurez de un arte consolidado. Según

---

<sup>3</sup> Los cambios fundamentales se dieron sobre todo, aunque no exclusivamente, en Estados Unidos, destacándose la figura de David W. Griffith. Varias cinematografías ya habían hecho notables progresos en cuanto al desarrollo de un lenguaje, como la italiana y la francesa. Para un panorama de estos desarrollos, ver G. Sadoul (2004).

André Bazin (1966: 128): “estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como *Jezebel*, de William Wyler; *La diligencia*, de John Ford, o *Le jour se lève*, de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado su existencia total, pero que al menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen, todas las características de la plenitud de un arte ‘clásico’”.<sup>4</sup>

En el cine argentino, esta “madurez” artística coincidió también con el desarrollo de una industria. Los años “clásicos” son también conocidos como la “edad de oro” del cine de estudios en Argentina. Entre 1933 y 1945 este país se convirtió en el principal centro de producción y distribución de películas en idioma español. Surgieron productoras y estudios dando lugar a una actividad “industrial” que garantizó la realización y distribución estable de películas. A la par del desarrollo de estas modalidades de producción, se consolidaron en el período modelos narrativos que, por un lado, se apropiaron de los parámetros del cine clásico: la política de géneros, el *star system*, la puesta en escena, la transparencia narrativa, la sintaxis textual, y, por otra parte, adaptaron estos parámetros e incorporaron elementos de otras series artísticas nacionales (producciones literarias, teatrales y plásticas) dando forma a modelos de *cruce* autóctonos (Lusnich, 2007: 23).<sup>5</sup>

## 2. Clásico y rural

### 2.1 El drama social-folclórico

Los film que analizaremos aquí forman parte del “drama social folclórico”, uno de los dos modelos de representación hegemónicos —el otro es el “drama social urbano”— en el período de emergencia y desarrollo de la industria cinematográfica argentina, el período “clásico” del cine nacional. Esta categoría de análisis es formulada por Ana Laura Lusnich partiendo de la tradición del análisis textual y las reflexiones posteriores centradas en las nociones de Modo de Representación. Lusnich define al drama social-folclórico como “un modelo de cruce en el que se actualizan y/o reformulan estructuras cinematográficas históricamente establecidas (el MRI, las

---

<sup>4</sup> Siguiendo con la distinción establecida por Burch, cabe considerar también un Modo de Representación Moderno (MRM). Esta modernidad cinematográfica — que negaba el supuesto básico del cine clásico: la transparencia narrativa y la ilusión de la representación— se consolidó hacia los años sesenta, con la eclosión global de los llamados “nuevos cines”. En Argentina, las dos tendencias representativas de esta modernidad fueron la llamada *Generación del 60* (Kohon, Murúa, Kuhn, Birri, entre otros), fuertemente innovadora en lo formal, y el *Tercer Cine* (fundamentalmente *Cine Liberación* y *Cine de la Base*), directamente implicado en la lucha política del período; en el medio, pero sin adscribir a ninguna ni formal ni temáticamente, se situaba uno de los realizadores más importantes, Leonardo Favio.

<sup>5</sup> Para poder definir estos modelos, además de Noël Burch, son importantes otros autores contemporáneos, que forman parte de una renovación teórica y metodológica tanto en la historiografía del cine como en el análisis textual: Jesús González Requena (1980), Vicente Sánchez Biosca (1990), Vicente Benet (1992) y Jenaro Talens (1986).

versiones tradicionales del relato biográfico y del film de ambientación histórica), tanto como producciones correspondientes a otras series artísticas de circulación en nuestro medio (expresiones de la literatura, el teatro y la plástica nacional)” (2007: 22-23).<sup>6</sup> Asimismo, esta autora atribuye al corpus fílmico del modelo una estructura relativamente estable, sustentada en tres rasgos que la definen: el diseño de una estructura narrativa y dramática transparente; un sistema de personajes basado en la interacción de dos categorías básicas: el protagonista y el entorno social; un estilo visual y sonoro que intensifica la presencia de elementos significantes que cumplen funciones narrativas y dramáticas precisas; una estructura enunciativa que incluye la construcción de relatos enmarcados y la homogeneización de las distintas instancias narrativas; y el registro y el desarrollo de las dicotomías civilización/barbarie y campo/ciudad en el nivel semántico de los films.

Por otro lado, este corpus de films comparte otra característica: se trata de films “históricos” o de ambientación histórica, ya que se asumen como reconstrucciones de un pasado más o menos reciente, poniendo en escena el contexto del proceso de conformación de la nación (*Pampa bárbara*, *La guerra gaucha*) o mostrando conflictos sociales y económicos (*Prisioneros de la tierra*, *Kilómetro 111*, *Surcos de sangre*, *Las aguas bajan turbias*).<sup>7</sup> Según Lusnich (2007: 91), “el film de ambientación histórica prioriza la reconstrucción material y la fijación icónica, de modo que (...) el poder de las imágenes hace que las formas de otros tiempos se nos presenten de manera inmediata, lo que trae como consecuencia una repercusión muy directa sobre el papel que representa el entorno decorativo en estos films.” La historia en el cine ya tenía importantes precedentes en el cine argentino, como hemos visto más arriba. Estos films se sitúan en la tradición inaugurada por *La Revolución de Mayo* y que se prolonga prolíficamente en la década de 1910.

## 2.2 Estructura narrativa

En primera instancia, y de modo general, los films estudiados se adhieren a un esquema que además de darle cierta homogeneidad los sitúa directamente en la tradición del cine clásico americano: se trata de una concepción hegemónica de la narración que define una organización y funcionalidad precisas para cada parte que la componen. La narración fija como principios la construcción de un mundo cerrado y ordenado de forma lógica y la suposición de que la acción surge principalmente de personajes individuales que actúan con motivaciones claras, entre otras características.

Siguiendo este sistema formal, los films argentinos de ambientación histórica de este período cumplen con rasgos generales que tienen que ver con la estructura del relato: criterio único en el desarrollo de la narración (sucesión lineal de los acontecimientos), programa narrativo estándar (comienzo, desarrollo y desenlace) y un proceso dramático (presentación, giro inicial, punto de ataque, crisis, giro segundo, clímax, resolución). Sin embargo, como bien señala Lusnich (2007: 96-97), varios

---

<sup>6</sup> Según esta autora, el otro modelo espectacular hegemónico, el *drama social-urbano*, encuentra en los films *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), *Dancing* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933) los primeros títulos destinados al gran público.

<sup>7</sup> Para las relaciones entre Historia y Cine, ver Marc Ferro (2000), Robert Rosenstone (1997) y Pierre Sorlin, (2005).

de los films estudiados introducen variaciones en este diseño narrativo y dramático. *Kilómetro III* introduce el “sintagma alternante”, estrategia que ya experimentada tempranamente por Griffith y Porter, consistente en incluir en el relato dos líneas de acción paralelas con estricta simultaneidad temporal y que se resuelven sobre el final unificándose en el espacio. En la mencionada película de Soffici, los personajes de Don Ceferino y su sobrina Yolanda desarrollan acciones simultáneas, con conflictos dramáticos diferentes él en el campo y ella en la ciudad, que se resuelven con el desplazamiento de Don Ceferino a la ciudad. También *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, aunque sólo en el clímax final, adoptan esta estructura que permite complicar las acciones manteniendo la unidad de la diégesis y sin alterar el tiempo cronológico.

*Surcos de sangre*, por su parte, introduce un *flashback* que a diferencia del canon hegemónico parte desde el comienzo del relato y sin variaciones dura hasta poco antes del final, cuando el personaje/narrador delegado Pablo Fontán regresa a la ciudad después de años en la cárcel, restituyendo el orden temporal que se había subvertido cuando la voz de Fontán presenta al comienzo del relato la historia de su familia desde su propio nacimiento.

Una de las películas del corpus altera el proceso dramático estándar. *Prisioneros de la tierra*, como observa Lusnich, reemplaza de forma extraordinaria el clímax (y su resolución positiva) por el anticlímax: “En estas ocasiones, los protagonistas no sólo fracasan en su encuentro con el oponente sino que este enfrentamiento implica la muerte y el aislamiento” (Lusnich, 2007: 98). La huida del yerbal por parte del mensú Podeley y su compañera se ve frustrada por la muerte de la mujer a manos de su padre alcohólico. Podeley se queda y asiste al funeral, pero es descubierto por los capataces y lo matan.

Otro aspecto tiene que ver con tendencias que le dan complejidad a la trama, complicando la o las líneas de acción principales. Estas complicaciones que interrumpen, desvían o postergan el desarrollo de la acción principal, perturban la homogeneidad y estandarización en la organización de los textos fílmicos del modelo. Por ejemplo el desarrollo de la intriga sentimental, que en todas las estudiadas aparece, pero sólo en el caso de *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* esta estrategia adquiere centralidad. Para los protagonistas de estas dos historias, en un entorno tan hostil, la relación amorosa es no sólo contención sino también futuro, cuyo resolución positiva está ligada, sobre todo en la película de Hugo del Carril, a la liberación de la explotación. También complejiza la trama, pero por el camino del hiato, la introducción del “sintagma descriptivo”, forma narrativa que dilata el desarrollo del relato y retrasa la resolución del conflicto. Presente en gran parte las producciones argentinas, el sintagma descriptivo aparece, de acuerdo a Lusnich, en una serie de “escenas y/o secuencias que, intercaladas en distintas secciones del relato, se dedican exclusivamente, a través de situaciones de canto, baile, juego y trabajo cotidiano, a la presentación del entorno, los hábitos y el estilo de vida rural” (Lusnich, 2007: 118). En nuestro corpus, son los dos films de Del Carril los que apelan a esta estrategia, con los actos musicales del propio Hugo del Carril. Más allá de sus escenas de trabajo cotidiano, que son consustanciales al desarrollo de la acción, en *Las aguas bajan turbias* las canciones cumplen las funciones de solidarizar y concientizar a los mensúes.



### 2.3 Los personajes

Hay una característica de los films de ambientación históricos, y es que el sistema de personajes se divide en dos categorías complementarias: el protagonista y el entorno, cobrando éste último mayor importancia que en otras obras y condicionando fuertemente la acción de los personajes (Lusnich, 2007: 119).

En los casos de *Pampa Bárbara* y *La guerra gaucha*, films que abordan el proceso de constitución de la nación, el trayecto de los personajes es bastante lineal y se adapta al conocimiento común que se tiene de la biografía de los héroes históricos. En cambio, en los films del corpus que se centran en conflictos sociales –los otros cuatro– su itinerario es variable y hasta cierto punto más imprevisible, ya que los personajes son indisciplinados respecto del statu quo y su acción se ve obstaculizada por oponentes a priori de mayor envergadura. En este sentido, Ana Laura Lusnich propone la existencia de dos orientaciones disímiles: “la construcción de protagonistas sólidos y estables, vinculables a la tradición del héroe clásico (...) y una tendencia que cercena esta seguridad y opera alterando el funcionamiento de los procedimientos que habitualmente designan al héroe” (Lusnich, 2007: 126). En *Pampa bárbara* y *La guerra gaucha*, son personajes que se convierten en héroes por sus desempeños en el ejército y también por sus rasgos morales. Los protagonistas de los films de Lucas Demare son figuras militares que trazan un paralelo con los héroes de la patria, y que logran conseguir legitimación institucional y social.

En los otros cuatro films, los protagonistas son complejos e inestables: su carácter va cambiando a medida que se desarrolla la acción y demoran hasta conseguir la armonía y el equilibrio que les permita resolver los conflictos y superar el destino trágico. Don Ceferino (*Kilómetro III*), Pablo Fontán (*Surcos...*) y Santos Peralta (*Las aguas...*) luchan con las estrategias más disímiles y a veces desesperadas, sobreponiéndose a las vejaciones públicas y privadas infringidas por el Estado, los patrones o el patriarcado. El caso de *Prisioneros de la tierra* marca una ruptura aún mayor: “Por sobre todas, la secuencia de los latigazos con que el mensú Podeley se arroja sobre el cuerpo de Korner, el patrón, hasta dejarlo exhausto sobre el oleaje del río, adquiere sentido de tragedia (...) el raro caso del héroe ‘cruel’” (España y Manetti, 199: 262). Esteban Podeley luchará contra todo y no conseguirá más que la desgracia.

La importancia del entorno es un rasgo original de los films “históricos”. Allí encontramos a los colaboradores y los detractores del sujeto, pero también a la naturaleza.<sup>8</sup> Según Lusnich (2007: 134), en los colaboradores “representados por la pareja, la familia, la comunidad o el ejército, es posible constatar que éstos cumplen dos funciones en especial: una es contener y apuntalar al protagonista, la segunda es tornar tolerables las marcas de su individualidad.” Los gauchos-soldados en las dos películas de Demare, los colonos en *Kilómetro III*, las mujeres en casi todas las películas estudiadas, se constituyen en esquemáticos y estereotipados asistentes de los protagonistas. Si en los casos mencionados se trata de un entorno social que sólo nos confirma las características del personaje principal, las dos películas de Hugo del Carril rompen con este mandato del relato clásico, sobre todo en su variante melo-

<sup>8</sup> Las funciones de los personajes, aunque caracterizadas de modo breve e incompleto, se remiten al modelo actancial de Greimas. Ver A. J. Greimas (1983).

dramática. En estos dos films el entorno social (la comunidad en *Surcos*..., los demás trabajadores en *Las aguas*...) ayuda a *construir* el itinerario del protagonista, que conoce, duda, se transforma y decide de acuerdo a la experiencia vivida con los demás.

Los estereotipos también dominan la construcción de los detractores o antagonistas, siguiendo una tradición del cine histórico: “la imagen que se construye de ese ‘otro lado’ adopta como rasgos y procedimientos generales la simplicidad y la estilización y, (...) localiza la resistencia en el exterior del sujeto” (Lusnich, 2007: 138). Es el caso de los realistas en *La guerra gaucha* y el cacique Huincul en *Pampa Bárbara*, aunque con una diferencia importante: en la primera es todo el sistema colonial el oponente, aunque un personaje central haga de vocero (el jefe realista Viana); en la segunda, el antagonista está mucho más individualizado: el mítico cacique, invisible, fuerte, resistente, y sin embargo previsiblemente destinado a un final trágico. Los empresarios ingleses y los acopiadores en *Kilómetro III* y los patrones en *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, son antagonistas que forman parte de un sistema inicuo de explotación que incluye al Estado, al capital extranjero, y a sus colaboradores locales (concesionarios, contratistas y capataces). Una sensible variación la podemos detectar en la construcción más compleja del feroz pero opaco Köhner, el patrón en *Prisioneros de la tierra*: es despiadado y violento con los mensúes, melancólico aficionado a la música clásica, y amoroso y desinteresado pretendiente de Andrea, el personaje femenino.

El entorno natural es un factor importante en gran parte de los films históricos. El “desierto”, la pampa agraria, la selva, el valle, y sus condicionantes para la vida son muy importantes en las películas trabajadas. Pero en ninguna como en *Prisioneros de la tierra*: la resistencia de la naturaleza, su influencia permanente en la conducta de los personajes, es decisiva. La selva con sus alimañas, el calor agobiante y la lluvia persistente, parecen conducir a la violencia, el alcoholismo y la muerte. El papel del entorno natural en la película de Mario Soffici es lo que, desde el nivel semántico, marca una diferencia fundamental con el otro film que aborda la misma temática, *Las aguas bajan turbias*. En el film de Hugo del Carril adquieren centralidad las relaciones sociales, los conflictos de clase, como condicionantes de la acción del protagonista y de la resolución del conflicto dramático.

## 2.4 La enunciación

Como bien señala Ana Laura Lusnich, en el film de ambientación histórica no se aprecia un predominio absoluto de aquel narrador omnisciente como se da en otras variantes del film clásico.<sup>9</sup> Según esta autora, “promueve un traspaso más fluido entre el meganarrador y los narradores delegados, reapareciendo el primero en las distintas fases y momentos del relato (presencia que se verifica mediante el posicio-

<sup>9</sup> Siguiendo las distinciones hechas por Aumont *et al.* (1996: 111 y ss.), hablamos de *instancia narrativa* en primer lugar, y de *narrador* como parte de ella en segundo lugar. La instancia narrativa “real” (aquel lugar abstracto donde se realizan las elecciones para la conducción del relato y la historia y donde son jugados los códigos filmicos), que en el cine clásico se tiende a borrar al máximo; y la instancia narrativa “ficticia”, que es interna a la historia y está explícitamente asumida por uno o varios personajes, en diferentes roles, como el meganarrador o él/los narradores delegados, que son los que nos ocupan aquí. Acerca de esta cuestión, ver también Gaudreault y Jost (1995: 47-69)

namiento de la cámara y las técnicas de focalización) y reduciendo el segundo su protagonismo como agente y promotor de la narración” (Lusnich, 2007: 166). Por lo general, es determinante la aparición del narrador omnisciente en el comienzo y final de la historia, que también son apertura y clausura del relato. *Surcos de sangre* se desvía de esta norma, ya que el narrador delegado (el personaje Pablo Fontán) asume la potestad de la narración en las fases de apertura y clausura. En este caso, a través del relato oral del protagonista, que como ya hemos mencionado, desencadena un extenso *flashback* que caracteriza la película.

Una característica notable de los films de ambientación histórica y presente en casi todas las películas de nuestro corpus es lo que Lusnich (2007: 170) denomina “la construcción de relatos enmarcados”. Mediante procedimientos como la *voz over* y carteles al principio y al final del relato se trata de fijar la perspectiva del meganarrador y, a la vez, de las instancias que propician y regulan la realización de los films (el director, el productor, la industria, el Estado). Descartando su eficacia para el desarrollo de la estructura narrativa, ya que explican lo que no se ve del universo diegético y focalizan en un aspecto de la historia, estos “marcos” funcionan de forma normativa, reflexiva o incluso expresiva. Proporcionan casi invariablemente el signo ideológico de los relatos y promueven valores y modelos de identificación, que, eso sí, varían notablemente en cada película. Esto se ve claramente analizando dos películas de nuestro corpus: *Pampa bárbara* y *Las aguas bajan turbias*. Ambos films abren y ocultan el relato con narraciones en *voz over* (apertura y cierre en *Las aguas bajan turbias*, apertura en *Pampa bárbara*) o carteles (cierre en *Pampa bárbara*), introduciendo al espectador en el problema histórico y a la vez dando su perspectiva político-ideológica, y cerrando los relatos con la confirmación de que lo justo se impone en última instancia, apoyando así la resolución del conflicto dramático. Ahora bien, lo que promueven no podría ser más diferente: el film de Demare y Fregonese se basa en la dicotomía civilización/barbarie y asume –algo tardíamente– los presupuestos ideológicos del Estado-nación, mientras que la película de Hugo del Carril se presenta como denuncia y como reivindicación de la necesidad la organización de las clases subalternas, aquellas masas que sostenían con su trabajo el proyecto oligárquico. De esta forma, se inserta activamente en el tempo político, en sintonía con el programa del primer peronismo.

Respecto de la función expresiva que mencionábamos, es notable como los prólogos y epílogos condensan simbólicamente y metafóricamente los conflictos: el extenso cartel al principio de *Las aguas bajan turbias* no sólo presenta el contexto histórico “real” y las premisas del conflicto dramático, sino que anticipa la potencia audiovisual que desarrollará la película, mostrando las situaciones límite a que se ven sometidos los mensúes.

### 3. Consideraciones finales

Hemos tratado de explorar aquí una de las adaptaciones locales al Modo de Representación Institucional, durante el período clásico del cine argentino -la llamada “época de oro”- indagando en las adecuaciones al modelo clásico, las variantes que desplegó e incluso en las pequeñas rupturas que prefiguraron desarrollos posterior-

res.<sup>10</sup> Nos centramos en uno de los modelos hegemónicos que tuvieron lugar en Argentina: el drama social folclórico. Dentro de este modelo, analizamos un corpus de seis películas, de tres de los directores más representativos. Podemos constatar que, en general, esta variante del modelo clásico posee características bastante estables y constantes, si bien con frecuentes desviaciones de la norma y con alguna que otra ruptura de los esquemas clásicos.

En lo que tiene que ver con la estructura narrativa, las películas analizadas se sitúan en la tradición del cine clásico americano (transparencia, programa narrativo estándar, etc.) y dentro de las convenciones generales del cine de ambientación histórica, aunque introduciendo variaciones notorias como sintagmas alternantes y *flashbacks* de características inusuales, que de todas formas no desquician el relato sino que le añaden complejidad, al igual que otras estrategias que refuerzan la particularidad local, como el sintagma descriptivo. Una de ellas, *Prisioneros de la tierra*, se aleja decididamente del esquema en un punto clave: reemplaza el clímax por el anticlímax, con la consecuente resolución negativa del conflicto dramático.

En cuanto al sistema de personajes, la construcción de los protagonistas varía sensiblemente: en las dos películas de Lucas Demare cumplen con el trayecto lineal asociado a los héroes de la patria; en los otros films, son complejos, inestables y de carácter cambiante. Más aún, en *Prisioneros de la tierra* se construye un antihéroe, o “héroe cruel”. Respecto al entorno, fundamental en las películas de ambientación histórica, tanto colaboradores como oponentes se ajustan a los estereotipos, con una sensible variación otra vez en el oponente de *Prisioneros de la tierra*. El entorno “natural” aparece como determinante en todas las películas, salvo *Kilómetro III* y *Las aguas bajan turbias*. Esta última es particularmente diferente a todas las demás: el eje en las relaciones sociales de producción y su puesta en escena evidencia una comprensión de los procesos históricos inusual para las películas de la variante.

En relación a las relaciones entre enunciado y enunciación, se observa un traspaso fluido entre el meganarrador y los narradores delegados, aunque con apariciones decisivas del narrador omnisciente en momentos clave del relato. Y se destaca notoriamente la construcción de “marcos” para los relatos, mediante procedimientos como los carteles y la *voz over*, que cumplen funciones a la vez normativas, reflexivas y expresivas, con *Las aguas bajan turbias* como caso paradigmático de la utilización de estos marcos, en los tres sentidos mencionados.

---

<sup>10</sup> Los mismos directores que analizamos participan de la “modernidad” de la etapa siguiente, principalmente Hugo del Carril y Mario Soffici. En el caso del primero, con la notable *Más allá del olvido* (1956); Soffici, por su parte, realiza un film formalmente complejo como *Rosaura a las diez* (1958).

## Referencias bibliográficas

- AUMONT, J., A. BERGALA, M. MARIE y M. VERNET (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BENET, Vicente (1992). *El tiempo de la narración clásica: los films de gánsters de la Warner Bros, 1930-1932*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- BORDWELL, D., J. STAIGER y K. THOMPSON (1960). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BRUNETTA, Gian Piero (1993). *El nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- BURCH, Noël (1991). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- DI NUBILA, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Vol. I. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- ESPAÑA, Claudio (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ESPAÑA, Claudio; MANETTI, Ricardo (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”. **En:** BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina: arte sociedad y política*. Vol. 2. Buenos Aires: Sudamericana.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Editorial Paidós.
- GREIMAS, A. Julien (1983). *La semiótica del texto*, Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1980). “Film, texto, semiótica”. **En:** *Eutopías*. Vol. 91. Valencia: Universidad de Valencia.
- LUSNICH, Ana Laura (2007). *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- METZ, Christian (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- PAZ GAGO, José María (2001). “Teorías semióticas y semiótica fílmica”. **En:** *Cuadernos* n° 17. Universidad Nacional de Jujuy.
- SADOUL, Georges (2004). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1990). *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- TALENS, Jenaro (1986). “El análisis textual: estrategias discursivas y producción de sentido”. **En:** *Eutopías. Teoría/Historia/Discurso*. Vol. 2. N° 1. Valencia.