

Vol. 7, No.3, Spring 2010, 38-81

[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

**El primer cine industrial y las masas en Argentina: la  
sección “Cinematografía” del semanario “CGT”  
(1934-1943)\***

**Joaquín Calvagno**

Universidad de Buenos Aires/CONICET

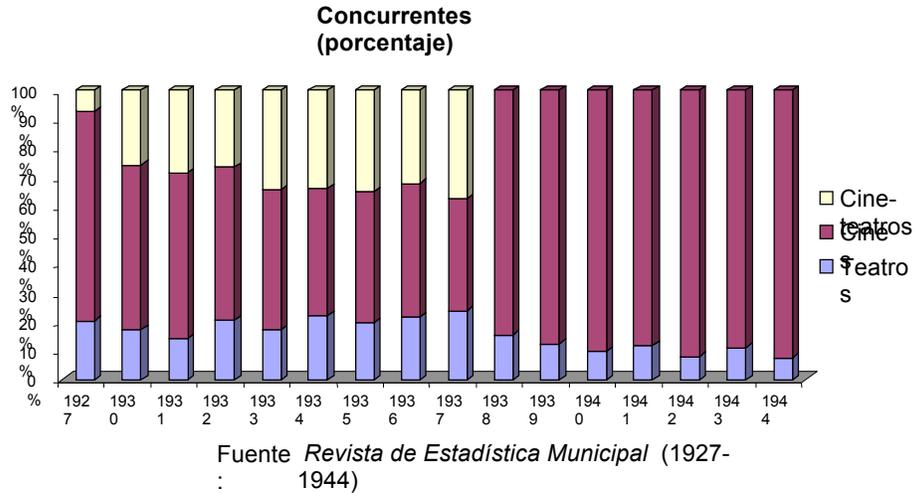
*1. Los comienzos del sonoro: las masas y lo popular*

Entre 1933 y 1945 Argentina se convirtió en el principal centro de producción y distribución de films en español, con casi dos decenas de productoras y estudios, un funcionamiento sistemático y distribución estable. Con el atractivo adicional de las producciones nacionales, el cinematógrafo, que ya desde la década anterior atraía una concurrencia mayor que el teatro, confirmó su supremacía en el gusto del público.<sup>1</sup>

---

\* El autor quisiera agradecer a Mónica Szurmuk por sus comentarios sobre este trabajo.

<sup>1</sup> Durante la crisis, muchas salas de barrio se convirtieron en cine-teatros que ofrecían funciones cinematográficas a precios económicos.

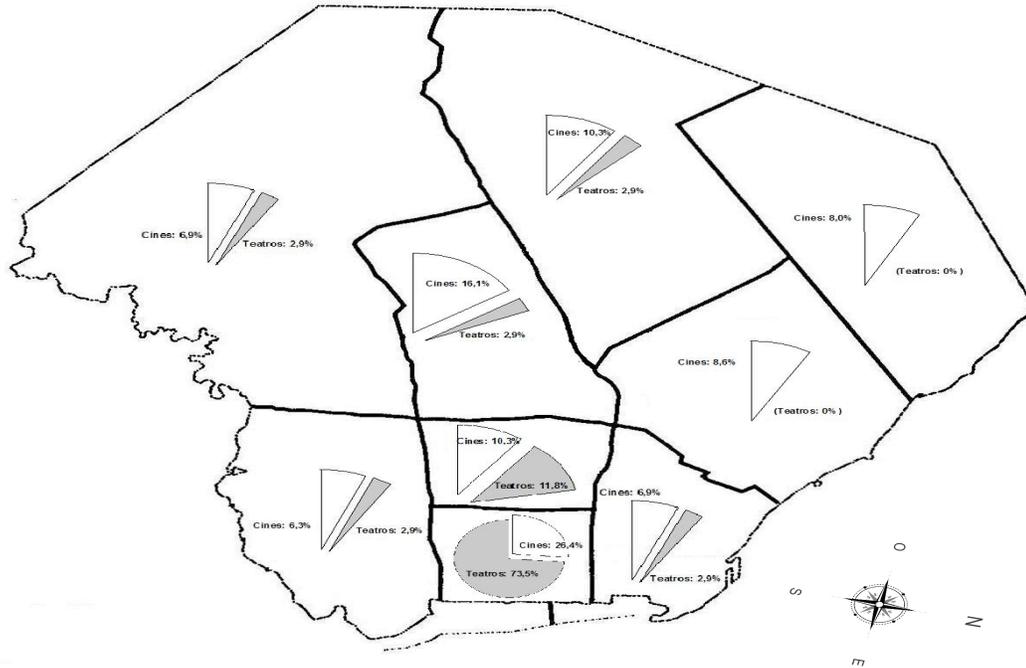


En 1940 había 174 salas de cine en Buenos Aires, contra apenas 34 establecimientos dedicados al teatro. A diferencia de las salas teatrales, que estaban concentradas en el área céntrica, los cinematógrafos se hallaban distribuidos de manera más uniforme en toda la capital, incluyendo los nuevos barrios populares del oeste y el noroeste y los distritos del sur, más antiguos pero igualmente populares. Diversas fuentes coinciden en que el público obrero y popular que concurría a las salas de barrio, así como el público modesto de las localidades del interior, prefería las películas en castellano, y las argentinas, antes que las mexicanas o españolas.<sup>2</sup> Por el contrario, en las salas de primer orden ubicadas en la zona céntrica se exhibían únicamente films extranjeros, mayormente norteamericanos (*La Película*, 10 dic. 1938: 1; *Heraldo*, 31 mayo 1939, 65; *Heraldo*, 8 jul. 1942). El precio de la butaca de cine se mantuvo en una media de 75 centavos en los diez años que van entre 1933 y 1943, un valor considerablemente inferior al de las localidades teatrales. En los cines de barrio se ofrecían funciones de tres, cuatro y hasta cinco películas por un valor accesible a un presupuesto modesto, ofreciendo un esparcimiento dominical<sup>3</sup> para los trabajadores de ambos sexos, ocupados durante la semana, y para familias, niños y niñas, cuya asistencia se veía favorecida porque la entrada para

<sup>2</sup> Las películas habladas en otros idiomas solían ser subtituladas, lo que suponía un impedimento para públicos populares en los que destacaban inmigrantes, niños y, especialmente en el interior, analfabetos. El doblaje no había prosperado, aparentemente debido a que las voces no eran argentinas. Además, el sistema tenía problemas técnicos. (*Heraldo*, 8 jul. 1942: 108)

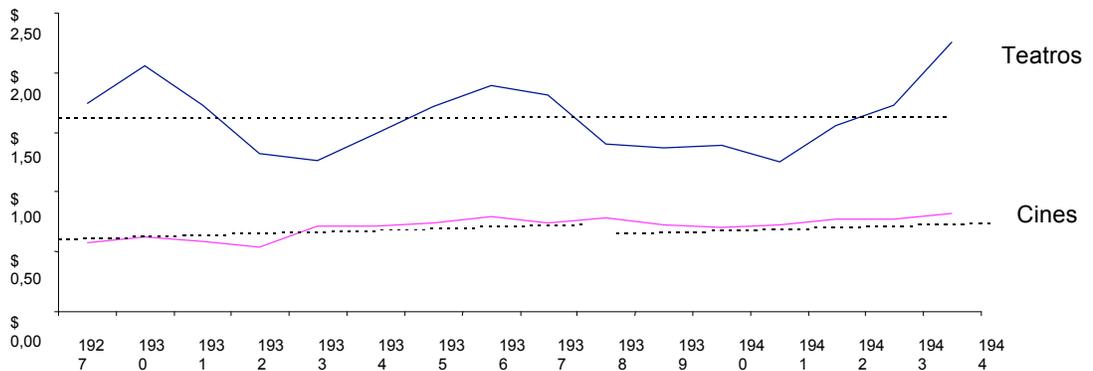
<sup>3</sup> Las salas de barrio sólo se llenaban durante el fin de semana (*La Película*, 4 ago. 1938: 1+)

Número de salas de cine y teatro sobre el total de la Capital Federal, agrupado por circunscripciones. (Porcentaje calculado al 1° de enero de 1940)



Elaboración propia a partir de datos de Revista de Estadística Municipal 628-629-630 LIII ene.-feb.-mar. 1940: 5

Precio por localidad (promedio anual y tendencia)



Fuente *Revista de Estadística Municipal* (1927-1944)

menores era de un valor módico. El cine, junto con la radio, proporcionó a las gentes de las diversas ciudades y provincias una primera vivencia cotidiana de la nación, que se transmutaba así de mera idea política en

vivencia, sentimiento y cotidianidad (Maranghello “El cine”). No fue extraño que para un público conformado por trabajadores, empleadas y amas de casa se produjeran films en los que ellos y ellas eran también protagonistas. Una corriente realista, social y urbana aprovechó los formatos de consumo de las masas—el sainete, la revista, la comedia sentimental, el musical, el tango, el fútbol—para narrar sus experiencias, signadas por los procesos de urbanización, la inmigración europea, las migraciones internas, la dicotomía centro/suburbio, la conformación y derrotero de diferentes sectores sociales, la desocupación y la renovación de las costumbres (Lusnich *El drama* 31+).

Gino Germani señaló este proceso de modernización acelerada como la clave explicativa del fenómeno peronista. Como resultado del mismo, se conformó un núcleo popular sin experiencia política y sindical, esencialmente distinto del sector obrero ya establecido, que pudo ser manipulado por una élite militar sobre la base de una forma de tradicionalismo ideológico. No se ha reparado suficientemente en que, además de esta dinámica de cambio ecológico, la tesis de Germani sobre los orígenes del peronismo descansaba en una percepción de los problemas políticos contemporáneos que tenía una deuda fundamental con la Escuela de Frankfurt (Blanco 107 115+). En última instancia, la clave explicativa del fenómeno totalitario residía en el diagnóstico frankfurtiano de una crisis en la cultura, que anclaba en el nacimiento de una sociedad de masas y la consiguiente separación entre élites y masas; en el ejercicio potencial de la manipulación merced a los modernos medios de comunicación y propaganda, y en la gestación de un tipo psicosocial pasible de ser manipulado. Germani sostuvo que la irracionalidad de las masas en los orígenes del totalitarismo resultó de su “impermeabilidad a la experiencia”, de su incapacidad para actuar conforme a sus verdaderos intereses, aún cuando en el caso peronista esto estuviera matizado por las condiciones de política oligárquica y represión, y el déficit de individuación emanaba de la persistencia de una cultura política tradicional, de tipo paternalista. De acuerdo a la tesis germaniana, en el período anterior al peronismo las direcciones sindicales, celosas de su autonomía, de orientación izquierdista e internacionalista, deberían haberse mostrado indiferentes o refractarias

la construcción de una identidad nacional y a la masificación de la cultura, aducido origen de la heteronomía de las masas. En este trabajo pretendemos abordar, inspirados por esta problemática, una experiencia de intervención en la cultura cinematográfica en una publicación sindical.

A partir de 1938 “CGT”, semanario de la Confederación General del Trabajo (CGT),<sup>4</sup> comenzó a editar la sección “Cinematografía”, que consistía en una crónica de las películas en cartel, noticias del mundo del teatro y la cinematografía, entrevistas a representantes del espectáculo y comentarios de opinión. Se señaló como uno de sus objetivos el darle al periódico sindical “la agilidad necesaria para hacerlo más asequible a todos los sectores de opinión” (27 abr. 1938: 12).<sup>5</sup> Era propuesto también como un espacio donde saldar cuentas con aquellos “que no merecen contar con el aplauso de la masa laboriosa, que es, a fin de cuentas, la que labra las reputaciones de muchos de los que después gozan burlándose de nuestras más caras aspiraciones” (27 mayo 1938: 12). Suponía también conformarse a un formato gráfico generalizado, que hacía ya tiempo habían adoptado las publicaciones que competían con la de la CGT. Esto representaba una adaptación a esa realidad en la que el cine, el fútbol, la radio o el mundo de las estrellas eran parte actuante de la vida diaria de las personas. Pero suponía una revisión parcial, aunque significativa, de formulaciones anteriores con respecto a las formas de la moderna cultura de masas.

Sin duda no era unilateral el camino para conjugar las finalidades de la organización obrera con su voluntad de penetrar en el tiempo de ocio de los trabajadores y sus familias, donde se encontraban con la competencia de otros tantos espacios de sociabilidad y con diversas alternativas para decodificar los mensajes fílmicos. Era una transacción sutil con las innovaciones de una sociedad modernizada. Entonces, a fines de la década de 1930, consumado el avance de la industria de masas sobre

---

<sup>4</sup> Establecida la CGT en septiembre de 1930, desde 1934 emprendió la publicación de «CGT» con una tirada semanal. En diciembre de 1935 fue desplazado el grupo *sindicalista revolucionario* que permanecía al frente de la dirección de la Confederación desde el momento de su creación. Gracias al apoyo del poderoso sindicato ferroviario y de gremialistas socialistas y comunistas, la CGT ubicada en Independencia 2880 retuvo el mayor número de organizaciones y afiliados. Este trabajo se refiere al periódico de esta central.

<sup>5</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a publicaciones periódicas corresponden a «CGT».

la cultura popular, un par de colaboradores de la central obrera se propuso influir por medio de la censura o el aplauso, sobre la producción y el consumo del arte, de manera de acercarlo a las orientaciones sindicales. La prensa obrera semanal se convirtió así en un espacio de enunciación dentro del campo de la cinematografía, una institución de consagración similar a las muchas tribunas que ya existían, en la forma de publicaciones especializadas, suplementos, páginas, columnas y audiciones dedicados a la pantalla (Bourdieu 142).<sup>6</sup>

A pesar de la clásica admonición de Foucault contra toda tentación de asumir la coherencia del autor y de la obra como fundamento de una hermenéutica, nos detendremos en la trayectoria de quienes asumieron la tarea de la crítica desde las páginas de “CGT”. Entre ellos sobresalió Manuel F. Fernández. Aunque desarrolló una labor profesional como secretario de redacción en un diario local de Berazategui (una pequeña localidad cercana a Buenos Aires), Fernández estuvo ligado a la Unión Ferroviaria y a su periódico, *El Obrero Ferroviario*, por lo menos desde mediados de los años veinte. En “CGT” se desarrolló como redactor, cronista, ocasional poeta y crítico cinematográfico. Al principio, Fernández compartió la tarea de la redacción con Ángel Boffa, un actor teatral y cinematográfico, destacado militante del Sindicato Argentino de Actores (Klein 39+). Al poco tiempo éste abandonó esa responsabilidad, que quedaría en lo sucesivo a cargo de Fernández exclusivamente.

---

<sup>6</sup> En el Buenos Aires de principios de los cuarenta podían verse o escucharse comentarios y críticas cinematográficas en los diarios *Acción Argentina*, *Argentinisches Tagenblatt*, *Buenos Aires Herald*, *Crítica*, *El Diario*, *El Mundo*, *El Nacional*, *El Pueblo*, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *La Vanguardia*, *Libre Palabra*, *Noticias Gráficas* y *The Standard*, en las radios *El Mundo*, *Excelsior*, *Belgrano*, *Porteña*, *Argentina*, *Mitre*, *Municipal*, *Callao* y *Prieto*, así como en las revistas *El Hogar*, *Estampa*, *Vosotras*, *Aquí Está*, *Radiolandia*, *Antena*, *Mundo Argentino*, *Sintonía* y *Para Ti*, lo mismo que, por supuesto, en las numerosas publicaciones dedicadas a la crítica cinematográfica: *Cine Prensa*, *La Película*, *El Herald*, *Cine*, *Film*, *El Imparcial*, *Cine Argentino* y *La revista del exhibidor*. Incluso varios de los modestos periódicos barriales tenían una página dedicada a las novedades de la cinematografía (*Heraldo*, 2 ene. 1942: 8; *Heraldo*, 13 ene. 1943: 1)

2. *Las tradiciones en el sindicalismo: arte social, pedagogía y reforma popular*

El primer amago de una propuesta novedosa en relación con los medios de comunicación de masas apareció en 1936, cuando la CGT anunció el proyecto de hacer frente a la influencia “de los poderosos medios de difusión de que dispone” la clase dominante, mediante el uso racional de “los modernos medios de propaganda—la prensa, la radiotelefonía y el cinematógrafo”. Alentaba “la exhibición de películas de carácter social y educativas, especialmente confeccionadas [...] para poder congregar a grandes masas de obreros, sus mujeres y niños, que ahora difícilmente acuden a una conferencia, por atrayente que sea el tema” (3 ene. 1936: 2). Esta propuesta venía a sintetizar prácticas ya vigentes: hacía varios años, la Unión de Obreros Municipales había rodado el documental *Qué hacen y qué pueden hacer las instituciones gremiales*, exhibida en numerosas ocasiones para difundir la obra sindical (*La Vanguardia*, 28 jul. 1934: 4; *La Razón*, 8 ene. 1939: 6). Por otra parte, en las veladas sindicales se proyectaban films de diversa índole—documentales, ficciones de trascendencia social o política, films de simple entretenimiento—con propósitos que variaban desde amenizar un ciclo de conferencias, cultivar al público o inducir en él la simpatía por determinada causa.

Sin embargo, entre los intelectuales ligados al gremialismo no existía una posición homogénea al respecto. En 1936 Fernández razonaba, sintetizando un parecer consolidado desde tiempo atrás, que a través del control de “todos los medios de propaganda: la prensa, la radio, el telégrafo”, la burguesía daba “importancia extraordinaria a las manifestaciones deportivas [...], creando ídolos y fanatismos estúpidos y explotando los más bajos sentimientos del populacho”. En una imagen que abusaba del efecto argumentativo de la moralidad sexual, condenaba “la cultura que se prostituye noche a noche en las salas infectas de los cabarets y las ‘boites’ de moda, a los pies de las bailarinas famosas [...] la que irradia de los grandes films de Hollywood con la aparatosidad de estrellas [...] ascendidas a la cumbre del arte no por lo que valen sino por lo que han sabido dar a tiempo a los tiburones del cine” (31 ene. 1936: 1). Fernández ponía en paridad la propalación radial “de venenos alcohólicos” y de los

resultados de las carreras—lacas combatidas desde antiguo por los dirigentes obreros—con el nuevo opio de las pueblos: las audiciones radiofónicas que fomentaban la idolatría por las luminarias de la pantalla (25 oct. 1935: 4). Frente a esta moderna industria del espectáculo de masas, Fernández delineaba idealmente una cultura obrera bien inmunizada contra toda influencia corruptora. Claro que, como solía ocurrir, en determinado punto encarecía a los trabajadores para que se abstuvieran de cualquier contacto con el monstruo de la industria de masas, lo que revelaba que la postulación de una cultura proletaria militante, sólida e intangible, no pasaba de ser la expresión de un ideal. Estas denuncias recuerdan en mucho a las formulaciones de Adorno y Horkheimer en contra de la masificación de la cultura, transformada en un sistema de diversión industrializada que embotaba el juicio. Evocan, asimismo, a los intelectuales reaccionarios que percibían en la masificación en avance, una decadencia de las formas de relación asociativa que localizaban en la comunidad tradicional, y que Fernández hallaba en la vitalidad de la acción obrera y sindical (Swingewood).

La moderna cinematografía planteó un desafío a la izquierda y el sindicalismo. Desde el momento que abordaba a su auditorio a partir de un medio ajeno al contacto directo y a la palabra escrita, comprometía toda la primacía de enunciación que los medios obreros reclamaban para sí como guías de la mentalidad obrera. La atracción del cinematógrafo amenazaba con sustraer a los trabajadores y a sus familias de otras tramas de vinculación, incluyendo a las organizaciones de clase. Sin embargo, el cine nacional había dado muestras de una auténtica preocupación ante las cuestiones sociales, que hallaba respuesta en un público que lo seguía con entusiasmo; y Fernández y Boffa tenían un conocimiento bastante pormenorizado del medio local, lo que facilitó la posibilidad de un entendimiento. La tentativa de dar al arte cinematográfico una función pedagógica y política era una estrategia para orientar el desafío que esta nueva industria representaba, en un sentido congruente con el papel que los dirigentes pretendían arrogarse como tutores legítimos de los trabajadores. Como ningún otro medio, el cine tenía la más vasta influencia

en el público popular sobre el que aspiraba a influir el sindicalismo.<sup>7</sup> Esta estrategia era heredera de las experiencias que anteriormente vincularon a sindicatos y vanguardias, como la de los “Artistas del Pueblo” (Frank), y se alimentaba de la convicción crecientemente admitida por las izquierdas, de que artistas e intelectuales debían asumir un compromiso con su tiempo. El propio Fernández—como se revela en el obituario de José Santos Chocano aparecido con su firma en 1934 (28 dic.: 4)—participó de este parecer, aunque se abstuvo de ceñir al arte a disposiciones políticas o estéticas rígidas.

### 3. *La industria cinematográfica y el star system*

Un rango de las apelaciones de Fernández se dirigía a quienes eran los verdaderos artífices de esta industria: distribuidores, exhibidores, productores y, sobre todo, directores cinematográficos, instándolos a comprometerse con la causa de los trabajadores. Esta propuesta remitía a las características del campo de la cinematografía local: dinámico y permeable, y a la orientación de varios argumentistas y directores. Las culpas por las penurias del arte filmico nacional solían recaer sobre estudios y productores. Se les endilgaba su falta de visión y su vocación mercantil. La subordinación a esos “platudos’ que por tener dinero se creen con derecho a fijar las líneas de un arte futurista”, impedía el triunfo de una concepción fílmica más fiel a la sensibilidad autóctona (15 ago. 1941: 8).<sup>8</sup> Desde una posición de izquierda, Fernández volvía a impugnar la masificación de la cultura y ponía en cuestión los mecanismos de funcionamiento de una industria que avasallaba al arte, que “se está midiendo por la cantidad de pesos que produce un dramón radical o una desesperante pesadilla cinematográfica” (18 jul. 1941: 7). La crítica se extendía hasta el entero sistema de promoción y lanzamiento de “las ‘estrellas’, hechas entre bastidores y en conciliábulos misteriosos de puertas

---

<sup>7</sup> “CGT” sostenía que “El 90 % de la clientela de la producción de películas nacionales está entre nuestros lectores. / Millones de obreros prefieren el cine criollo como su espectáculo favorito.” (24 jun. 1938: 11) En 1942, dos cadenas de distribución, la Metro y Geralcine hicieron publicidad en el semanario “CGT” adhiriendo a la celebración del día del trabajador.

<sup>8</sup> Un juicio muy distinto merecieron las experiencias alternativas del teatro o el proyecto de Artistas Argentinos Asociados, que pretendía eludir la subordinación a “los tiburones de la cinematografía” (10 oct. 1941: 7).

adentro”, (18 jul. 1941: 7) y de “divos’ que desprestigian a la república”, feminización que marcaba al varón que se degradaba en objeto de las masas y del placer escópico (Huysen 101; Mulvey 835+). Esto lo lograban, denunciaba, mediante trucos de publicidad, elevando “a figuras endebles de los círculos artísticos, cuya fama se debe no a sus méritos ni a su capacidad, ni a su cultura” (1 ago. 1941: 7), y gracias a la existencia de “clubs de miles de mujeres lo bastante neuróticas como para sentirse atraídas por dos o tres muñecas sin arte ni mérito” (20 nov. 1942: 7). La identificación femenina que habitó en el primer cine industrial latinoamericano era en parte lo que provocaba esta reacción de los críticos varones (López). Fernández arremetía contra los métodos de producción de la industria del espectáculo, en la que cumplían la parte principal “los figurones de publicidad cinematográfica y periodística” (6 nov. 1942: 7). Este sistema venía a abrir un cortocircuito en las líneas de consagración del mérito individual, introduciendo subrepticamente, “una personalidad que no existe”, palabras que traslucen el estupor de Fernández ante el despliegue de un mundo fantasmagórico. El encumbramiento de las estrellas no respondía a la lógica puritana del trabajo, de acuerdo con la cual el sacrificio traslucía los “méritos adquiridos a través de la actuación consciente y de un acreditar constante de capacidad y de talento”, sino a los dispositivos delusorios de la industria del entretenimiento, que introducían una distinción escandalosa en la ponderación de unos y de otros.

Avanzando en una formulación teórica, se diría que los procedimientos de consagración de las estrellas se verificaban, en primer lugar, en términos de su *valor de uso*, en tanto que la corporalidad humana se transmutaba en astros consumidos a medida que su imagen etérea se plasmaba en la tela o la revista. Se instalaba así una relación fetichista entre las masas y las figuras del celuloide, en las que se proyectaban los deseos y frustraciones de aquéllas. Esta relación era análoga a la que se establecía entre dirigentes y dirigidos—pudiendo ensayarse los saltos o el tránsito del arte a la política<sup>9</sup>—en la nueva era de comunicación de masas que entonces

---

<sup>9</sup> Durante la democracia radical fue creado el partido de la Gente de Teatro, que en su primera y única presentación electoral alcanzó un margen considerable de los sufragios. En los años treinta, actores y actrices utilizaron su fama para amplificar la proyección pública de varias demandas gremiales e incidir en la

estaba despuntando y cuyas consecuencias no podían enterearse del todo en un país gobernado por el fraude. (Es significativo que quien intentaría ulteriormente personificar al pueblo-nación, asociándose con la incorporación política de las masas y las mujeres, fuera actriz, política y mujer.) En particular, el registro de la presentación pública de las estrellas adelantaba ya a un género de fabricación del carisma que divergía del tipo clásico destacado por Max Weber, basado en la metodicidad y el sacrificio, que era justamente el que primaba en los planteles militantes de un sindicalismo pre-burocrático y tenía una familiaridad congénita con el trabajo capitalista. Por el contrario, la estetización de las figuras públicas asociadas entonces con el espectáculo, descansaba sobre una noción del genio, del individuo irrepetible, que representaba una reformulación del carisma (Falasca Zamponi).

Pero el problema no se vinculaba sólo con este cortocircuito en las identidades de las masas, que amenazaba con suspender lealtades de otra índole e instalar pasiones consideradas artificiales. La fabricación de las estrellas repercutía a su vez sobre su *valor de cambio*, que no guardaba proporción con el de los trabajadores del ramo—sujetos a horarios arbitrarios y a una explotación desenfrenada—y frente al cual figuras ya consagradas en las tablas o en los estudios corrían el riesgo de verse desvalorizadas. Redondeando su ataque al *star system*, Fernández recuperaba un *leit motiv* de los estudios y productores—la denuncia de los contratos escandalosamente elevados de las principales estrellas, que repercutía directamente sobre sus bolsillos—para reivindicar el trabajo de todos los que intervenían en la producción cinematográfica. Comenzaba por poner en juicio el funcionamiento injusto y arbitrario de la industria fílmica y de sus artificiosas jerarquías, para continuar en una denuncia de las condiciones laborales y salariales de actores, extras, obreros y técnicos de la industria.

El encumbramiento artificial de estas figuras, hecho por estos medios, producía serias anomalías en el arte cinematográfico. Su consecuencia más funesta marchaba en desmedro de la calidad de una

---

negociación política (De Privitellio; Klein). También desde “CGT” se ensayaría una estrategia de este tipo.

obra, y en primer lugar de su narrativa, pues “los argumentos hay que escribirlos para el señor o la señora que ha de ser figura primerísima, y si el argumento se niega a someterse a esa tiranía ¡que lo parta un rayo!” (15 ago. 1941: 8). No eran pocas las realizaciones nacionales que podían “gustar al sector del público encariñado con las gracias teatrales del protagonista. Pero en la que inútilmente se buscan valores técnicos ni interpretativos” (13 feb. 1942: 7). Fernández lamentó en reiteradas ocasiones el rumbo que parecían tomar las producciones locales. Destacaba con tono puritano los pésimos ejemplos que ellas brindaban a los espectadores, abogando por mantener bien alta la reputación del argentino frente a propios y ajenos. Sorprendentemente, este tipo de opiniones, que continuaban las sostenidas tradicionalmente por el sindicalismo y eran compartidas por un socialismo inclinado a reprimir muchos aspectos de la cultura popular, no se distinguían en mucho de las de Carlos Alberto Pessano, joven director de la revista *Cinegraf* y asiduo colaborador del diario católico y reaccionario *El Pueblo*.<sup>10</sup> Los films de los estudios Lumitón y de su director estrella, Manuel Romero, eran las víctimas favoritas de Pessano y de Tato, como también las de Fernández (Spinsanti y Spadaccini). Pessano coincidía en que si la pantalla representaba al país en la imagen de malevos, guitarristas y tangos, era porque los productores, “mercachifles del celuloide”, sólo miraban la faz comercial de la industria. (Maranghello “Cine y Estado” 24+) Extrañamente cercanos, izquierda y derecha abrevaban en una corriente de rasgos elitistas y moralistas que ponderaba el potencial pedagógico de la cinematografía y reivindicaban al arte por sobre la degeneración que le imponía su producción mercantil. Fernández condenaba un arte industrializado que se agotaba en la exterioridad de la forma y del estilo y se mantenía alejado de la vida. Lejos de la fascinación por la técnica (Sarlo “Una modernidad”), se hacía eco de la contraposición europea, de corte aristocrático, entre *Zivilitation* y *Kultur*, y de una visión

---

<sup>10</sup> Pessano se preocupó por la potencialidad educativa de la cinematografía, condenando cualquier atisbo de inmoralidad, en línea con las disposiciones papales. Inquieto por aventar cualquier interpretación que atentara contra la reputación del país en el exterior, se mostró particularmente sensible por la calidad de las cintas que se exportaban. Pretendía que el cine argentino difundiera las bellezas naturales, los hitos de la historia y los textos folklóricos, a fin de alimentar el espíritu nacional. (Kriger 191-201)

crítica y pesimista de la cultura contemporánea, similar a la que sostenía entonces el influyente Ortega y Gasset. “Mucha técnica, pero hueca... No se pone, como debiera hacerse, al servicio del arte y de la civilización” (21 jul. 1939: 8).

Resulta llamativa la recurrencia con que las mujeres eran víctimas de las invectivas de Fernández. La pesada monotonía de los films “fabricados para uso exclusivo de figuras intrascendentes, saturados de romanticismos neuróticos y enfermizos” era atribuida a las posibilidades de consumo que hallaban en las disposiciones irracionales de su público femenino, incapaz de adquirir una distinción superior en sus gustos (4 jun. 1943: 7). En tanto los géneros del primer cine, el melodrama lacrimógeno y la comedia sentimental, fueron emblemáticamente femeninos—aunque los varones no estuvieron en modo alguno excluidos de sus públicos—Fernández, lo mismo que Jorge Luis Borges o Ulyses Petit de Murat, exaltaban, por contraposición al sentimentalismo, la reciedumbre de un dramatismo despojado (Sarlo *El imperio*; Maranghello “El modelo”). Si esto lo colocaba en la corriente modernista que había proclamado la supremacía de la tragedia, también obedecía a la confianza, acaso ingenua, del realismo social en formas discursivas que provocaran la identificación del público (Adorno y Horkheimer 198; Trastoy 485). Fernández eludía referirse a las producciones que le interesaban en lo que hacía a sus tramas románticas, que solían ser el atractivo principal para el público popular, juvenil o femenino que las consumía con avidez (aunque otorgó un distinguo a films cuya economía diegética descansaba, en parte, en su protagonista femenino<sup>11</sup>). Destacaba su espesor técnico y artístico, su significación en lo que tenía que ver con la identidad nacional, sus alcances sociales, etc., tópicos que identificaba implícitamente con posiciones emblemáticamente masculinas: la estética, la política, el sindicalismo. Cuanto mucho, comentaba que unidos a los aspectos que él consideraba ponderables, una película tenía los pasajes sentimentales que podían interesar al espectador medio. Como otros varones dedicados a la crítica cinematográfica o

---

<sup>11</sup> En *Bruma en el Riachuelo*, por ejemplo, exaltaba la reciedumbre de su protagonista, abandonada por un hombre con quien había tenido un hijo y sin embargo “llena de bondad, pero también de energía para defender a los suyos” (15 mayo 1942, 7).

literaria, Fernández trazaba así su distinción con respecto al gusto de las masas populares, femeninas a la vez que feminizadas: un rasgo elitista y misógino compartido por muchos defensores del alto arte (Huysen 89+). Heredero, quizás sin advertirlo, de los temores maníacos frente al avance de las masas y las mujeres, Fernández condenó la mercantilización de la cultura mediante la alegoría de la prostitución femenina. Aunque era hombre de ideas progresistas—destacó el film *Yo soy su marido* como “una sátira bien dirigida contra la tendencia industrial a no permitir que las mujeres casadas retengan sus puestos de trabajo” (11 jul. 1941: 7)—no dejaba de mostrar cierta suspicacia frente al desempeño de la mujer en una labor que retribuía márgenes de independencia y publicidad que sospechaba riesgosos. La forma en que ellas solían aparecer con mayor frecuencia en sus reseñas críticas o en sus expresivos manifiestos—verdaderos metadiscursos del gran texto cinematográfico—era como objetos de representación del deseo y la dominación masculinos. En su forma más baja, como imaginarias “cocottes” fulgurando en la tela—“compañeras’ de juergas [de los potentados de las empresas] en los cabarets o en las ‘boites”—o, bajado el telón, como figuras cuyo camino a la consagración estaba envuelto en sospechados negocios sexuales (31 ene. 1936: 1). Ambas actividades, contrapuestas a los roles femeninos de madre, amante, novia, hermana, hija, amorosa compañera del obrero, significaban la resignación de una pureza que, a consideración de Fernández, era lo más digno de su ser. Para las mujeres que erraran por el difícil camino hacia el estrellato, el resultado no era nada seguro. Fernández no pudo evitar la tentación de utilizar sus veleidades literarias para hacer una ilustración moral de esas desventuradas explotando un registro tanguero y folletinesco. Así surgió la historia de la muchachita que “cantaba en un oscuro cafetín de barrio, ante el núcleo de admiradores compuesto por los muchachos de la ‘barra de la esquina.’” Lanzada de un día para el otro al estrellato, esos mismos muchachos pudieron verla protagonizando un comercial en la pantalla del cinematógrafo. Pero tan rápido como ascendió, así de vertiginosa fue también la caída: “Llegó anoche de vuelta y no ha parao de llorar” (11 sep. 1942: 7).

Así, frente al avance de la cultura cinematográfica la fascinación alternaba con la vena crítica y un tono frecuentemente pesimista. Sin embargo, a la vez, “CGT” desarrolló una “obra en pro del acercamiento entre artistas y trabajadores” que comprendió una serie de reportajes a los artistas argentinos a través de todo un año, procurando mostrar que en cada uno de ellos había “un camarada sincero, que conoce los problemas del trabajo y apoya y comparte todas nuestras inquietudes” (1 jul. 1938: 11).<sup>12</sup> Se trataba de personalidades ligadas al teatro, varias de las cuales destacaban en los elencos cinematográficos y radiofónicos, que exhibían una genuina simpatía con la causa de los trabajadores (aunque en ocasiones esto era, sin más, una muestra de cortesía, sino un subrepticio autobombo) o apoyaban activamente las causas patrocinadas por el sindicalismo, como la defensa de la República española o la lucha contra el fascismo mundial.<sup>13</sup> Utilizando los típicos planos fotográficos y los comentarios de rigor del mundo estelar (al estilo de “[Ángel Magaña,] el destacado galán, joven y firme valor de la cinematografía argentina”), Fernández aprovechaba así a su manera la atracción de las figuras del estrellato para hacer una obra educadora que reconocía el nuevo lugar que los artistas y el mundo artístico tenían en tramas identitarias atravesadas por la industria de masas.

#### 4. Visiones de Hollywood la fascinación y la sospecha

Aunque en sus primeras reflexiones Fernández condenó a Hollywood como sinécdoque de la mercantilización de la cultura, lo que tendió a primar fue la admiración. Primeramente, como ocurría con otros latinoamericanos de izquierda (Borge 43), Fernández pudo valorar la cinematografía norteamericana por el simple hecho de que trajera “un soplo de renovación y de futurismo artístico”, como era el caso de *Fantasia* de Walt Disney (6 feb. 1942: 7), o una composición extraordinaria, como en

---

<sup>12</sup> Este intercambio era fruto de una estrategia de la Asociación de Actores, que pretendía avanzar en la sindicalización. Con ese fin, Ángel Boffa se encargó de preparar la columna “La voz del actor”, dedicada a las reivindicaciones de los artistas de cine, radio y teatro.

<sup>13</sup> Es evidente que esta búsqueda de apoyos en el mundo del estrellato no hacía más que reproducir las infructuosas tentativas del sindicalismo por alcanzar el favor de los hombres en el poder.

las obras de Alfred Hitchcock y Orson Welles. En segundo término, las producciones norteamericanas habían podido incorporar en sucesivas ocasiones aspectos nacionales propios de los países sudamericanos, que constituían uno de sus principales mercados de consumo. Fernández alababa *Saludos de Disney*, “un verdadero caleidoscopio de colores, música, detalles y cosas nuestras, que convierten a esta producción [...] en algo que, realmente, merece ser visto y valorado por los pueblos de Sud América”. Luego de alegrarse por ver a los personajes de Disney hacer un safari por el subcontinente y entremezclarse con sus paisajes y sus personajes típicos (“¡Hay que ver a Bucéfalo transplantado con sus implementos de ‘cow boy’ del far west del norte al far west del sur y vestido de gaucho!”) Fernández concluía que “las impresiones recogidas por él se ajustan a la más estricta realidad” (9 oct. 1942: 7). Lejos de una visión crítica de cómo la cinematografía estadounidense estigmatizaba la realidad nacional y latinoamericana, consideraba, por el contrario, que venía a reflejarla con respeto y fidelidad. Sin duda, la política del Buen Vecino y la batalla universal contra el nazifascismo habían amenguado la veta antiimperialista de años anteriores,<sup>14</sup> en una evolución paralela a la de muchos liderazgos sindicales y políticos. En el fondo, la imitación—y emulación—de Hollywood por parte de la cinematografía argentina, la promisoría acogida de ésta en los públicos hispanoparlantes y el entusiasmo de Fernández con estos progresos, facilitaban el acercamiento con la metrópoli del cine.<sup>15</sup>

Otro motivo de esta correspondencia era que, como sostiene Borge, Hollywood supo dar cauce a una serie de preocupaciones universales en una coyuntura atravesada por eventos de impacto mundial: la crisis del

---

<sup>14</sup> Si la repugnancia por el fascismo había llevado a Fernández en 1935 a vitorear la rebelión de Etiopía, menos de un año después sostendría que ningún derecho había en el reclamo de independencia de los árabes de Palestina con respecto a ingleses y judíos “so pretexto de la guerra de razas” (6 jun. 1936: 4). El eje principal que articulaba la percepción política de Fernández estaba ya entonces en la oposición fascismo-democracia; no en el par imperialismo-liberación.

<sup>15</sup> Las diferencias entre Fernández y el responsable de la columna cinematográfica del periódico anarquista *La Protesta* (poseedor de una cultura artística y literaria superior y más inclinado al esteticismo, fue un amante del cine arte europeo), explican en parte por qué Fernández estuvo en condiciones de sintonizar mejor con el cine popular de Hollywood, así como con su remedo local (*La Protesta* mayo 1943: 11).

capitalismo y la justicia social; la guerra, el fascismo y la libertad (19). Fernández apreció especialmente los films norteamericanos que dejaban traslucir una crítica al régimen social imperante, como era el caso de *El ciudadano*, de Welles, o *Cuán Verde era mi valle*, de John Ford. El antifascismo resultó ser otra de las vías de comunicación entre el cine norteamericano y la política de izquierda. Aunque no podía dejar de observar con cierto fastidio que los argumentos de espionaje y de guerra eran “el tema del día, que los norteamericanos sirven hasta en la sopa” (13 nov. 1942: 7), Fernández celebró las producciones bélicas, dramáticas y de espionaje, producidas con reconocidos fines de propaganda. A un punto tal que el requerimiento de que los trabajadores se alistaran en el ejército y relegaran sus demandas en pos de la unión sagrada, tenía primacía sobre observaciones estéticas y sobre cualesquiera motivos sociales. Aunque Fernández reconociera que una trama era endeble, estaba convencido de que el público sabría ver más allá y advertir en “el incesante ajeteo del mecanismo de la producción de guerra [...] una cuña puesta en el andamio que abatirá al fascismo” (11 sep. 1942: 7). Aunque se lamentaba cuando se ponía al desnudo la esencia repetitiva de la propaganda industrializada, Fernández compartía plenamente sus propósitos y también, en el fondo, sus medios pedagógicos. Su novela *Senderos de luz*, publicada en 1943, no era otra cosa que una melodramática historia de espionaje ambientada en la Europa de Hitler. Interrumpida por largos parlamentos que reivindicaban a la humanidad, era llamativamente similar a más de un argumento hollywoodense. A tal punto estaba Fernández empapado en los formatos del consumo de masas (12 feb. 1943: 3).

Pese a su orientación internacionalista y su fascinación con la capacidad técnica y creativa de la industria norteamericana, con frecuencia Fernández no se abstuvo de posar una mirada crítica sobre Hollywood. En parte, reaparecían así sus reticencias frente a la cultura de masas; pero también—especialmente después de 1941, cuando ya se temía por el futuro de la cinematografía argentina—se traslucía una sensibilidad más acendrada frente a las consecuencias nacionales de la hegemonía de Hollywood. Fernández objetó esporádicamente las convenciones de los géneros, las consecuencias de la industrialización del arte y la

instrumentación política de la cinematografía. Observó que muchas de sus producciones eran poco más que un burdo pretexto para la propaganda anticomunista, además de hacer ostentación de un mundo feliz e irreal en el que no había pobres ni desdichados y los ricos se distraían en extravagancias. La crítica a los elementos estructurales del género recayó especialmente sobre el folletín. El romance inevitable y casi siempre forzado y la moraleja del bien triunfando siempre sobre el mal alimentaban una tranquilización paralizante.<sup>16</sup> A los argumentos de Hollywood solía faltarles lógica y consistencia, refugiándose en soluciones catastróficas, “de manera que cuando en un triángulo sobra una punta la eliminan, aunque sea a tiros” (23 abr. 1943: 7). Las filmaciones en estudios reflejaban mal los espacios en los que discurría la narración, puesto que se utilizaban escenarios “de pega ‘made in Hollywood’”, transformándose esta crítica en un reclamo por la filmación en exteriores como el método que mejor convenía para revelar la especificidad de lo local. Lo mismo podía objetarse en relación al idioma: Fernández criticaba a los musicales norteamericanos porque, para “el público de habla española [...] todas las canciones resultan terriblemente similares y monótonas” (21 nov. 1941: 7). Además de una demanda de verosimilitud había aquí un reclamo de adecuación a la realidad nacional, que Hollywood no podía realizar. El tono subía cuando se veía afectada la idiosincrasia nacional. Así, las incoherencias de *El quijote de las pampas*—“[u]na de esas producciones en las cuales no se sabe si el protagonista es argentino, mejicano o guatemalteco [...] Es gaucho cow-boy, tenor, llanero; todo lo que se quiera” (19 feb. 1943: 7)—causaban un escozor en el sentido común y en el orgullo nacional de Fernández, apenas sí atemperado por su simpatía con Norteamérica. En los medios desafectos al bando aliado, éste se transformaba, por contraste, en violenta descarga de un sentimiento nacional herido. *Argentine Nights* (traducida como *Burlones burlados*), película norteamericana en la que el dúo cómico de los hermanos Ritz traía a la Argentina una orquesta de señoritas, fue quitada de cartel después de que “un grupito de elementos

---

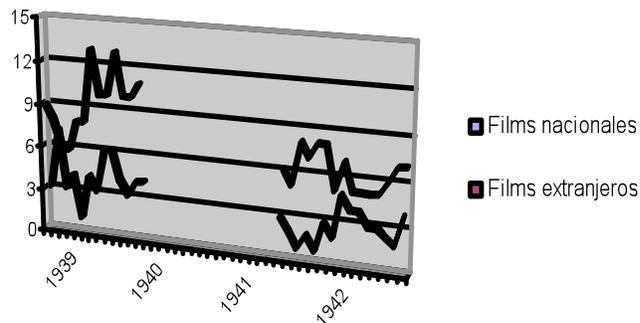
<sup>16</sup> Similar menosprecio le valía el *western*, construido a partir de “situaciones arbitrarias, de revólveres que se disparan sin cargarse nunca”, y de desarrollos inverosímiles, con “[l]a batalla final en la que; claro está; triunfa el héroe que vuelve contra las pruebas contra el consabido e infaltable ‘villano’”. (4 jul. 1941: 7; 1º mayo. 1942: 27; 11 jul. 1941: 7)

seudo nacionalistas organizaron el escándalo” con la intención de lograr su prohibición (*Heraldo*, 7 mayo 1941, 63).

##### 5. *Modelo para armar: una cinematografía nacional*

El destinatario principal de las exhortaciones de la sección “Cinematografía” eran los trabajadores y trabajadoras que constituían una parte sustancial del público cinematográfico y eran los lectores del semanario obrero. El propósito de las mismas era regular las posibilidades de significación del texto cinematográfico, el que por su propia índole estaba abierto a un margen incontrolable de interpretaciones. Al lado de los films extranjeros, a través de crónicas, entrevistas y artículos de opinión fueron destacadas las producciones nacionales. Éstas llegaron a ocupar el 63 % de los comentarios entre fines de 1938 y principios de 1939,

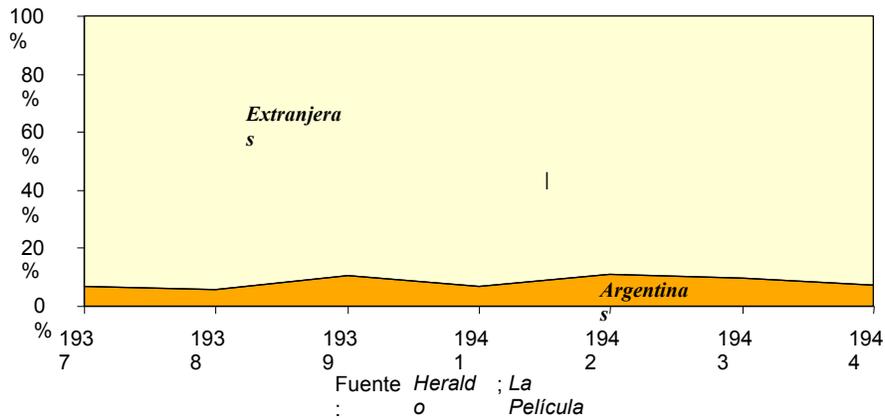
Comentarios cinematográficos en «CGT»



Fuente: «CGT»

en tanto la producción nacional alcanzó apenas un promedio anual del 8 % de los estrenos del período 1937-1944. Se pretendía que el cine

Estrenos según su origen (porcentaje)



nacional alcanzara varias metas. Una, estética a la vez que educativa: lograr una “intensificación de la cultura artística” del pueblo. La segunda, “el conquistar para el cine nacional el puesto al que tiene derecho ante todos los pueblos del mundo” (1 ago. 1941: 7). Ciertamente, estas intenciones eran ampliamente compartidas. (No ocurría lo mismo con la tercera, que trataremos en el próximo apartado.)

“CGT” lanzó su mirada aprobatoria sobre “el progreso de nuestra industria cinematográfica, aportando [...] su pequeño granito de arena, ‘proletario’, por así decir”, puesto que suponía la expansión del mercado de trabajo (28 oct. 1938: 12). En una formulación nacionalista de sesgo vitalista y espiritual, considerando que “nuestro cine ha menester ser insuflado de un fuerte espíritu argentinista, para que refleje nuestra vida y sea real y verdaderamente nuestro” (12 dic. 1941: 7), Fernández ensalzó las particularidades idiomáticas, las obras canónicas de la literatura, la música autóctona, los paisajes y la historia del país. Sus exhortaciones ponían de relieve el protagonismo de la cinematografía en la construcción de una identidad nacional que a fines de los años treinta alcanzaba contornos definidos.<sup>17</sup>

Igual que otros críticos que observaban con buenos ojos el progreso de la cinematografía nacional, Fernández lamentaba que más de una producción local estuviera “firmemente calcada de cualquiera de las norteamericanas”. En una demanda abiertamente proteccionista, concluía

<sup>17</sup> Varios de estos propósitos eran ampliamente compartidos y fueron acreditados en el sistema de premios a la cinematografía nacional diseñado por el concejal socialista Miguel Navas.

que incluso cuando se trataba de un remedo de una norteamericana, que “[n]ada original ni novedoso agrega [...] al acervo del cine argentino”, “es preferible destacar lo nuestro y no traer mercadería del extranjero” (18 sep. 1942: 7). Si muchas veces Fernández amonestó a un director –que habitualmente era Romero– por adaptar una producción del ejemplo extranjero, en otras ocasiones alabó el hecho de que se hicieran adaptaciones al gusto local. Por otra parte, una corriente norteamericana con preocupaciones sociales ofreció muchas producciones, algunas de las cuales fueron adaptadas a los gustos locales, tarea en la que descolló justamente Romero. Así, el hecho de que su *Mujeres que trabajan* estuviera basada en el ejemplo de las norteamericanas *Entre bastidores* y *En la ciudad de acero* no ofreció reparos para Ángel Boffa. De un modo similar, Fernández celebraba que una obra de origen extranjero, cuyo argot madrileño “hubiera resultado algo extraño para nosotros”, hubiese sido aclimatada en una transcripción cinematográfica “que es más nuestra, indudablemente” (20 mar. 1942: 7).

Además del idioma y una idiosincrasia propios, la realidad fisonómica y vital del interior empezaba a ocupar un lugar central en el imaginario de lo nacional. En línea con las tendencias a buscar la realización en exteriores pero también como una pedagogía de lo nacional, Fernández sostenía que “el cine argentino tiene que salir de las paredes de utilería para ir a nuestros maravillosos escenarios de llanura o de montaña a buscar la belleza panorámica que estamos obligados a enseñar al pueblo argentino, ausente, en su inmensa mayoría de esas regiones” (16 oct. 1942: 7). Además de las zonas serranas que comenzaban a abrirse al turismo, en esta verdadera pedagogía patriótica del territorio hacía entrada la Patagonia, lo que se conjugaba con una sensibilidad más acentuada con respecto al problema de la soberanía nacional que era compartida por la dirección de la CGT, enrolada en el antifascismo. Pero lejos de la virtud, los escenarios del interior podían encarnar la barbarie, tal como aparecía retratado en *Los Afíncaos*, drama que Leónidas Barletta llevó de las tablas del Teatro del Pueblo a la pantalla grande. La película se sostenía sobre el enfrentamiento entre dos hacendados norteños por una joven maestra rural e introducía una mirada decididamente negativa sobre la Argentina

profunda, lo que, a considerable distancia de la bienvenida que le proporcionó Fernández, le valió la censura de la Comisión de Contralor Cinematográfico. El cronista de “CGT” observó plasmados allí elementos regresivos del interior rural, constitutivos del imaginario de la izquierda: el arraigo pernicioso de “instintos atávicos”, el analfabetismo y la superstición religiosa; la postergación en que vivían campesinos e indígenas, “últimas figuras de otrora poderosa raza”; la opresión de los terratenientes “dueños de vidas y haciendas”, y la acuciante cuestión de la tierra (26 sep. 1941: 7).

Asimismo, Fernández exaltó el criollismo, que a través del cine se había perfeccionado como un signo privilegiado para la constitución de una identidad nacional. En varias de las películas centradas en conflictos sociales y en las de intriga sentimental, el relato aparecía sistemáticamente intercalado por secuencias, a veces de duración considerable, que representan el entorno, los hábitos y el estilo de vida rural (Lusnich *El drama* 117+). En films como *El matrero*—un romance en que el gaucho malo, amansado por el amor de una mujer, terminaba siendo asesinado—Fernández apreciaba “la melodía musical nativa”, sus escenas bucólicas y la figura misma del gaucho reconciliado con la ley y la civilización. Sin duda, la tradición de la gauchesca, ahora en los planos de una intriga romántica, continuaba siendo un vehículo extraordinariamente popular en la mediación de la identidad nacional, como lo prueban tanto los anuncios de la película—“que todo argentino debe estar orgulloso de ver”—como las consideraciones del *Heraldo*, que juzgaba que a pesar de una factura defectuosa, por su tema a *El matrero* le esperaba una buena acogida del público (19 jul. 1939: 102). Estas estampas populares, elevadas a una categoría mitológica, continuaban unidas a la imagen identitaria de la Argentina en momentos en que se producían transformaciones de fondo en la existencia material de sus poblaciones rurales. En más de una nota de “CGT” y en algunas de las firmadas por el propio Fernández, se había retratado a los trabajadores y a los militantes del interior del país como criollos de vieja ralea, hombres de estirpe gaucha,<sup>18</sup> y se había atestiguado

---

<sup>18</sup> En la glosa de un trabajador y militante ferroviario del interior cordobés, Fernández se remitía a elementos de la enseñanza escolar y una articulación decididamente positiva del legado criollista. Veterano de las heroicas huelgas ferroviarias de 1917 y 1918, este “valiente soldado” era pintado como un “[c]riollo

la trágica declinación de los trabajadores rurales y el éxodo de las familias de arrendatarios, que eran los semblantes en los que mejor podían reconocerse las figuras criollas que irradiaban en films como *El matrero*. El cronista de “CGT” celebraba que en esta película hubieran quedado plasmadas figuras populares, escenas laboriosas y personajes procedentes de un mundo popular (21 jul. 1939: 8).

Aunque en el Centenario había cristalizado un modelo hegemónico del criollismo (Prieto 98+, 145+), las interpretaciones continuaron abiertas. Sucesivamente, dramaturgos, anarquistas, escritores de la vanguardia, argumentistas de teatro, radio y cine, lo mismo que sus diversos públicos, trabajaron y reflexionaron sobre estos materiales con propósitos y maneras divergentes. Fernández también sostuvo una intervención sobre el criollismo. En un artículo de 1936, a través de un juego entre el campo y la ciudad, entre naturaleza y artificio, entre lo verdadero y lo trivial, redescubría la patria verdadera en la virtud del trabajo campesino, desvinculada de la retórica huera de “los burócratas y los galardonados” de la ciudad (24 jul. 1936: 4). Al mes siguiente dedicaba unas estrofas a los reseros de las pampas, “con sus andanzas heroicas, estos pastores argentinos [...] recios, indomables, insensibles al latigazo implacable de la lluvia”. En ellos Fernández delineaba una figura de lo popular que conjugaba el orgullo del trabajador artífice de su propia existencia y el temple indomable del criollo; una identidad histórica nacional (“son el recuerdo viviente de los gauchos de Güemes”), y un cúmulo de tópicos de carácter positivo que remataban el ideal masculino de la gauchesca: lealtad, firmeza, valor. Fernández ofrecía esta figura como un ejemplo para trabajadores y militantes: “mírate en el espejo de esos hombres en cada uno de los cuales se perpetúa la figura recia de ‘Don Segundo Sombra’” (23 ago. 1936: 4).<sup>19</sup> La gauchesca proveía un arquetipo masculino de solidez indudable, en función de compensar los excesos sentimentales que solían hibridarse en los géneros de masas: era este, precisamente, el caso de *El matrero*. A través de esta égloga rural lo que Fernández glorificaba en la

---

lindo”, “anciano de férrea estirpe gaucha con toda la pinta brava de un guerrillero de Lamadrid”. (17 abr. 1936: 4)

<sup>19</sup> En oportunidad de la muerte del peón de campo en que Güiraldes se había inspirado para componer su legendario personaje, Fernández le dedicó un honroso epitafio.

estampa del gaucho no era ya la rebelión frente a la injusticia y el rechazo de una sociedad inicua, como querían los anarquistas.<sup>20</sup> No era tampoco la lealtad como signo de subordinación jerárquica en un orden de deferencias bien establecidas, como quisiera Ricardo Güiraldes (Montaldo; Sarlo “Una modernidad”); sino la valoración del trabajo como fundamento de la existencia social, la inclusión de trabajadores e inmigrantes en una colectividad humana y una identidad obrera y masculina, cimentada en el trabajo y la tradición.

Esta hermenéutica ajustada de las tradiciones de la gauchesca, nos ofrece una clave para aproximarnos a la visión de Fernández de la cinematografía rural-folklórica. A la postre, en 1939 algunos dirigentes de la CGT llegaron a ver y a sentir el criollismo como un vehículo de comunidad e integración, asociado con una serie de valores decididamente positivos. Entonces, Fernández podía destacar al “criollo de aquella vieja guardia” como una personificación de virtudes legendarias que, en la forma, brotaban de la médula tradicionalista, pero cuya sustancia implicaba una crítica del mundo contemporáneo que—a diferencia del contraataque del nacionalismo de derecha—no era de carácter reaccionario (Buchrucker 31+, 273+). El “purismo nativo en todas sus actuaciones” encarnaba una negación de “los intereses creados”, del egoísmo, de las influencias foráneas, de la frivolidad de quienes, “aventados sus valores [...] asignan más valor a un paso de fox” que a los problemas de la parte más extensa de la población (13 oct. 1939). El criollismo representaba la exaltación de un temple distinto: de la solidaridad y el compañerismo, de la vivencia de lo popular y la respetabilidad de lo vernáculo.

Algo similar valía para las variantes musicales de estos géneros tan populares. Fernández no podía aceptar que la “auténtica música argentina” fuera el tango, género urbano de orígenes cercanos y oscuras asociaciones. En contraste, el folklore brotaba de un hondo pasado desde el interior del país. A distancia de los poetas marginales que ensalzaron un mundo cosmopolita y patibulario; a distancia también del imaginario tanguero que insuflaba muchas narraciones literarias, teatrales y cinematográficas, e

---

<sup>20</sup> Era tal, no obstante, la devoción de Fernández por el criollismo, que en varias ocasiones elogió las reposiciones teatrales de *Juan Moreira*, obra que inmortalizaba al gaucho alzado.

idealizaba escenarios nocturnos o suburbanos (Sarlo, “Una modernidad”), Fernández, quien no podía lisonjearse de visiones de lo popular que conceptuaba poco edificantes, entrevió en la gauchesca una versión alternativa de lo popular-nacional.

Igualmente decidido fue su apoyo a las cintas de trama histórica. A propósito de *Nuestra tierra de paz*, que evocaba “la figura del glorioso general San Martín”, subrayó su orientación “patriótica” y la colaboración del ejército durante la filmación (26 mayo 1939, 7). Desde algunos años atrás el sindicalismo confederado había abrazado a las figuras de la historia nacional, participando con fervor del homenaje a Domingo F. Sarmiento en ocasión del cincuentenario de su muerte. Fernández había compuesto unas glosas históricas que ofrecían un retrato de los próceres como figuras de talla legendaria e inaccesible, sobre la base de elementos que replicaban los saberes aprendidos en la escuela. En ambos aspectos venía a coincidir con *Nuestra tierra de paz*, que se ceñía con discreción a los episodios convencionales de la vida del prócer, sacrificando un “mayor efecto emocional” (*Heraldo*, 12 jul. 1939: 38). En el mismo momento en que las fuerzas armadas pretendían hacer de San Martín una figura fundamentalmente militar, en función de la consolidación de su prestigio y de su implantación como la médula de la nación argentina, otros sectores se aprestaron a disputar la instrumentación de la figura del gran capitán. Entonces el sindicalismo coincidió con los sectores que reivindicaron a San Martín como una figura liberal y progresista, artífice de la libertad americana. Años antes, sin embargo, Fernández observaba que la misión de los ejércitos en los países capitalistas era una “Misión guerrera. Misión de muerte y exterminio” (7 jun. 1935: 4). Conteste con ello, en 1939 había criticado acerbamente *Alas de mi patria*, ficción dirigida por Carlos Bocosque, que registraba la breve historia de la aviación argentina. Pero este rechazo no nacía sólo de una disposición antiguerrera. Fernández impugnaba una película que dejaba la impresión de “que el patriotismo está en las alas y los motores de la aviación” (21 jul. 1939: 8), cuando él abrigaba una noción de la patria que, lejos de las conquistas de la técnica, hundía sus raíces en la historia, el territorio y la identidad criolla.

Junto con los films nacionales de ambientación histórica, Fernández destacó aquellas obras literarias asociadas con “lo mejor de las tradiciones nacionales”. A veces simplemente, como en *Locos de verano*, porque expresaban “una idiosincracia típicamente nuestra, que vivía en 1900 y sigue viviendo aún” (27 feb. 1942: 7). Otras veces aprovechaba para politizar el signo del canon nacional. Así, resaltó que la adaptación cinematográfica de *Juvenilia* había acertado al conservar “la esencia fundamental de las enseñanzas impartidas por aquellos profesores y [el] respeto que a los mismos merecían las instituciones de la República, que hoy manosea cualquier aventurero sin escrúpulos aunque reciba sueldo del Estado” (4 jun. 1943: 7). *El viejo Hucha*, primera producción de Artistas Argentinos Asociados, había sido apreciada por toda la crítica como una moraleja de que la pasión del dinero, lejos de lograr la felicidad, frustraba cualquier intento de acercarse a ella. Dirigida por Demare, *El viejo Hucha* narra la historia de un inmigrante cuya única preocupación era amasar una fortuna para sus hijos, pero sólo lograba que ellos lo despreciaran. Llegado al final de la vida, a su lado sólo quedaba su infeliz mujer. En sintonía con otros críticos, Fernández reiteraba aquí tópicos histórico-morales cercanos al ensayo sobre el ser nacional: “Este ciclo de padres ricos y tacaños, hijos derrochadores y nietos pobres [...] ha sido señalado como fenómeno social característico de la vida argentina” (3 abr. 1942: 7).

Fernández dio destaque también a la serie de films centrados en las luchas por la independencia y la guerra contra el poder español, la lucha entre unitarios y federales, la conquista del desierto y la organización nacional. *La guerra gaucha* fue saludada por Fernández como un noble “esfuerzo por hacer cine de marcado acento argentino, reviviendo en la pantalla uno de los momentos más dramáticos de nuestra historia”: los tiempos de las guerras de independencia en que enfrentaron a godos y criollos (7 ago. 1942: 7). Además de su contenido histórico y nacional, Fernández destacaba su significación política inequívoca: se trataba de una protesta contra la dominación totalitaria que entonces escarneaba al mundo. A propósito de *Frontera sur*, “película evocativa e histórica de episodios de la conquista militar del desierto”, no obstante lo folletinesco de su argumento (*Heraldo*, 27 ene. 1943: 7-8), Fernández subrayó el

“elevado concepto del patriotismo en la acción de los soldados que marchan a luchar contra el indómito aborigen” (22 ene. 1943: 7). Tanto en *La guerra gaucha* como en *Frontera sur*, la epopeya militar ponía a héroes anónimos, figuras humanizadas de los próceres de la historia escolar, ante la responsabilidad de tomar las armas al servicio de la patria, en la defensa de la frontera o de la lucha por la independencia. El gaucho malo y errante aparecía neutralizado por su contribución a la gesta libertadora o por su conversión en disciplinado soldado (Lusnich *El drama* 30+, 126+). Significativamente, el sindicalismo argentino ya venía sirviéndose, para acreditar sus aspiraciones, de las figuras del soldado anónimo y del gaucho al servicio de los ejércitos patrios, trazando una línea genealógica entre ellas y las masas trabajadoras.<sup>21</sup> Los sentidos potenciales investidos en este género de epopeyas patrióticas y ciudadanas y el entusiasmo que despertaban en Fernández, echan serias dudas sobre la hipótesis de que el primer cine industrial en blanco y negro quisiera o pudiera servir inequívocamente a los fines de alcanzar la subordinación de las masas al poder omnímodo del Estado-nación. La complejidad de las mediaciones hegemónicas que se han puesto de manifiesto aquí sugieren que la construcción de lo nacional-popular consistió históricamente en un escenario agrisado de disputas.

#### 6. ¿Un cine para los trabajadores?

Aunque la demanda de que el cine argentino debía asumir un carácter propio era ampliamente compartida, la cuestión de cuáles eran los elementos a los que éste debía dar cauce alimentó uno de los debates más importantes de aquella época. Por ejemplo, dando voz a los intereses de la industria cinematográfica argentina en el exterior, el corresponsal sudamericano de la revista *Variety* decía que el público extranjero esperaba que las películas argentinas fueran cada vez más argentinas, para dar aire a la música, las escenas y los personajes convencionales de la ciudad porteña (*Heraldo*, 8 jul. 1942). Desde el punto de vista de Fernández—he aquí

---

<sup>21</sup> El primer programa de la audición “La voz etérea de la Unión Ferroviaria” consistió en un romance en honor a la “existencia legendaria” del “general Martín Güemes” a cargo de la compañía radioteatral de la estación (4 dic. 1942: 7).

finalmente la tercera de sus metas—el cine argentino sólo podría encontrar una idiosincrasia propia cuando se decidiese a encarnar una definición de lo nacional en la que los problemas sociales tuvieran primacía, un arte cinematográfico “provisto de médula”, que “deje una enseñanza” (15 sep. 1939: 8). De este modo, Fernández reconfiguraba los propósitos del clásico realismo social en un sentido espiritual y nacionalista. Una razón que solía ser esgrimida para abogar por un arte cinematográfico de contornos realistas y sociales era el hecho por todos aceptado de que “el público que sostiene nuestro cine” era de extracción obrera y popular; estimándose que, por contraste, “[l]a ‘petit’ aristocracia y sus lacayos prefieren lo ajeno porque es más ‘chic’” (9 oct. 1942: 7). En este punto los argumentos comenzaban a alejarse de la observación positiva para encaramarse en dudosas especulaciones sociológicas sobre los gustos del sector obrero. Mientras “[e]sas comedias de salón—decía Fernández—, esas falsas exhibiciones de un lujo insolente [...] pueden gustar a la aristocracia vacuna”, “la médula del pueblo argentino” está ansiosa de empaparse “del dolor, de la miseria, en que el vasto universo del trabajo desenvuelve su vida” (21 jul. 1939, 8). Lo mismo que otros intelectuales cercanos al sindicalismo y a las izquierdas, Fernández y Boffa pretendían que el cine oficiara como un instrumento de pedagogía política y un dispositivo de reforma de la cultura popular.<sup>22</sup> Continuaban el proyecto de la izquierda humanista, exigiendo un arte que encarnara “no sólo un bello espectáculo, sino también, [...] verdad social” (10 jun. 1938: 11). Lejos de la ortodoxia comunista, no se supeditaban a la disyuntiva perentoria de reforma o revolución, ni a la depreciación del arte, condenado por su carácter ideológico. Estaban prestos a aplaudir cualquier iniciativa estética que obrara en un sentido congruente con sus propósitos. De cualquier manera, su sociología dualista del arte se aferraba a la articulación convencional burguesía/proletariado y a la idealización de un hipotético “gusto obrero”, dos rasgos típicos de la ortodoxia marxista de los treinta (Martín-Barbero 30). A pesar de que impugnaba la mediocridad artística, Fernández no la atribuía a las masas—a las que exculpaba al atribuirles criterios estéticos

---

<sup>22</sup> En esta caracterización tan sospechosamente tajante “CGT” coincidía otra vez con *Conducta*, la revista del Teatro del Pueblo (Sasegata).

antitéticos—sino a un sistema de producción cultural que no les entregaba aquello que reclamaban. Este vínculo problemático con el discernimiento del público popular, adquiriría especial visibilidad en el tratamiento de las películas en que Romero se aproximaba a algunas de las cuestiones que eran reclamadas desde la sección “Cinematografía”.

Así, en su comentario de *Mujeres que trabajan*, Boffa consideraba que Romero había acertado al poner la mira “en uno de los problemas sociales, que es hora se traten, desechando de una buena vez el gastado y pernicioso filón del hampa o la exaltación de la humana bajeza”. Claro que esta obra popularísima con filones de protesta social no dejaba de ser una comedia costumbrista con toques de folletín, que explotaba a la perfección los ambientes urbanos y sus personajes femeninos. Boffa se refería a ello explícitamente diciendo que la película no definía “un género determinado” (8 jul. 1938: 11). Como en otros films de Romero, a pesar de la diáfana dicotomía moral y social que definía personajes nítidos y afilados diálogos, el desarrollo de la narración ratificaba la conciliación de clases y la solidaridad que emanaba de la familia y los amigos, transformada aquí en sororidad de pensión. Aún así, dejaba enseñanzas con las cuales el actor se decía satisfecho. Es significativo que por sobre la cuestión de la explotación económica, Boffa resaltara el peligro de que las mujeres fueran abusadas sexualmente por sus patrones o superiores varones—una subversión en las prioridades de asignación del uso sexual de sus cuerpos, consagradas por el derecho patriarcal—, que era uno de los argumentos tradicionalmente utilizados para impugnar el desempeño laboral de las mujeres fuera del hogar y componía uno de los tópicos neurálgicos dentro las representaciones sociales y las ficciones narrativas referentes a la caída moral de las mujeres (Sarlo *El imperio*). Días después, observando gustoso el éxito arrasador que la película había tenido, Boffa reiteraba su “ferviente anhelo de que las demás productoras siguiendo el ejemplo de Lumitón y de Romero, adquieran argumentos que reflejen algunos de los tantos problemas argentinos de corte económico-social”, cumpliendo “su misión instructiva de la masa laboriosa” (15 jul. 1938: 11). El cine de Romero parecía adecuarse a su aspiración: por su comprobada efectividad a la hora de llegar a los gustos del público masivo; por la maniquea pero efectiva

construcción moral de sus personajes, unos, arquetipos del mal—mujeres pero sobre todo hombres de clase alta, noctámbulos e hipócritas, canallas corrompidos entregados a una vida muelle y amoral—otros, portadores de una ética, hombres y especialmente mujeres que se reafirmaban en su identidad y en su entorno vincular (Tarruella). Sin embargo, como hemos visto, los críticos de “CGT” no podían digerir las populares producciones de Lumitón y de Romero.

En paralelo a la corriente realista urbana en que descolló Romero, se desarrolló otra vertiente del film dramático. A considerable distancia de la condena institucional de renegados y caudillos, el drama social-realista de ambientación rural y folklórica reinventaba las tradicionales figuras transgresoras de la gauchesca, asociándolas con la inmigración y las ideologías obreras. Sus directores y argumentistas pretendían hacer un cine de crítica social, con una intención didáctica, que encontró un ambiente propicio en el breve renacimiento democrático que signó la breve presidencia de Roberto M. Ortiz entre 1938 y 1940. En los dramas testimoniales de Mario Soffici, Fernández pudo encontrar los tópicos que demandaba para la cinematografía argentina,<sup>23</sup> y es muy posible que ellas le ayudaran a precisar sus ideales: una definida preocupación social, un dramatismo poético y despojado, protagonistas incorruptibles, la presencia prominente del paisaje, los elementos étnicos y los cancioneros regionales (Lusnich, “Relaciones arte/poder” 302+, Lusnich, *El drama* 71 122+, Grinberg 39+).

*Prisioneros de la tierra* obedecía a la pauta de argumentos “tan largamente esperada por nosotros, [...] grandes y diversos problemas de orden económico-social”. Ambientada en la selva misionera en el pasaje entre los siglos XIX y XX, esta película de Soffici exponía la explotación y sumisión de los peones mensú de los yerbatales, haciendo hincapié en la imposición de una naturaleza hostil así como el anhelo de liberación. “CGT” destacaba su carácter testimonial, “...su noble intención de enjuiciar la barbarie perpetrada por mandones en plena selva misionera”. Fernández destacaba que en ella adquirirían relieve poético, además, la imagen de la

---

<sup>23</sup> En cambio, Fernández fue implacable con las comedias, más ligeras, que Soffici filmó por imposición del negocio cinematográfico.

afanosa colmena, del trabajo fecundo, al lado de la representación de la liberación (25 ago. 1939: 7). La imagen de un interior relegado y salvaje convenía perfectamente con las imágenes que “CGT” había hechos suyas. Un entorno histórico alejado y vistoso brindaba cierto distanciamiento para retratar alegóricamente problemas que podían ser interpretados como propios por los trabajadores de entonces. Es muy posible que para *Prisioneros...* valiera una interpretación análoga a la que Boffa había hecho en su reseña de la obra teatral *Oprimidos* acerca de tópicos tales como el sentido político del realismo, el género dramático y heroico y la elucidación que el público obrero podía hacer de ellos.

No juzgamos ahora la calidad artística de la pieza [...]; nos interesa destacar que ella contiene un hondo problema social que muestra cómo todavía se escarnea a los trabajadores nativos [...]. En toda la obra campea un furor de protesta, que el público capta rápidamente estallando en prolongados aplausos. A cada frase del personaje heroico –salvador de los oprimidos y vejados trabajadores– se manifiesta en los espectadores una sensación de alivio; es que el público une a su condición de espectador la de masa oprimida, aun cuando actúe en un centro civilizado como nuestra capital federal. [...](10 jun. 1938: 11)

Este testimonio ratificaba la compenetración poco menos que absoluta que un público urbano y ampliamente popular establecía entre sus circunstancias existenciales y el drama social-rural. Aunque Boffa reconociera a renglón seguido que una obra le bastaba tener esa “gracia amable y sencilla, que gusta generalmente al público popular, y con ello se justifica[ba]” su aceptación (13 ene. 1939: 11). Más allá de esta hipótesis sobre la intelección del drama social por parte del público obrero y popular (y la indulgencia ante una hibridación del género considerada quizá inevitable), se abre un interrogante acerca del modo en que este público pudo haber procesado esta película en particular. Tres años antes del estreno de *Prisioneros de la tierra*, un importante conflicto en los yerbatales había llegado a su fin abruptamente cuando las fuerzas oficiales y las bandas de la Legión Cívica desbarataron a las organizaciones de trabajadores y campesinos de Misiones, sin que la opinión nacional se viera conmovida más allá del estrecho ámbito de los círculos obreros. Entonces, Marcos Kaner, militante comunista y destacado dirigente de la Federación Obrera Posadeña, atribuyó esa indiferencia a la distorsionada visión que los

habitantes de las grandes ciudades del país tenían de la campaña misionera. Ello—sostuvo—era consecuencia de la difusión en la prensa y en la literatura de una pastoral en el que un mundo de leyenda vivía imperturbable. Pero la sindicalización en las regiones agrícolas del norte continuó su avance, aún con grandes dificultades, y la denuncia de las formas del trabajo en el interior ocupó un lugar cada vez más importante en las preocupaciones de legisladores, sindicalistas y periodistas. En *Prisioneros...* reaparecían los tópicos de la gravitación del territorio y la discontinuidad temporal, pero ambos elementos servían a un propósito de denuncia que estaba muy lejos de la bucólica tranquilidad de la que se había lamentado Kaner. La promisoría recepción de *Prisioneros...* por parte del público y la crítica quizá indicaba que algo estaba empezando a cambiar en la valoración de la cuestión social y campesina.

A diferencia del dramatismo de *Prisioneros...*, *Kilómetro 111*, también dirigida por Soffici y estrenada un año antes, mereció un juicio muy distinto. En este caso, se impugnó la mixtura de una problemática social que hubiera merecido una consideración más seria, con el ligero tono tragicómico en el que la efectividad de Pepe Arias estaba consagrada. Sin duda alguna, a la vez que Fernández depositaba su confianza en la efectividad emocional del género dramático, desconfiaba de una performance satirizante que podía desviar el ojo popular de aquello que él consideraba relevante. Puede descartarse que Fernández, aún cuando estuviera ligado a la Unión Ferroviaria, haya visto con incomodidad el alegato final de la película en favor del transporte automotor como una vía para liberar a los agricultores del monopolio explotador del ferrocarril. Por una parte, la influencia del ideologema del imperialismo había soplado en todos los cuadrantes políticos, insuflando inspiración al propio Fernández.<sup>24</sup> Por otra parte, el difícil pleito que sostenían desde 1931 los sindicatos del riel con los ferrocarriles de propiedad inglesa había alentado la difusión de posiciones nacionalistas entre los ferroviarios, que

---

<sup>24</sup> Fernández expuso esta contradicción de manera rotunda: todos los beneficios del capital extranjero se asentaban sobre la ruina del trabajador argentino. El carácter nacional en que se fundaba esta oposición era recuperado doblemente: a través de un recorrido por el país y sus provincias más pobres, y por medio de una reivindicación del trabajador nativo en los términos canonizados por la gauchesca (20 ago. 1937: 4).

abandonaron las proclamas contra el avance del automotor. Por eso quizá, al fin, la impresión que había causado *Kilómetro 111* podía ser positiva: tiempo después se volvería a comentar que el esfuerzo de sus argumentistas constituía un ejemplo a seguir.

Con *El viejo doctor*, Soficci pudo responder cabalmente al género argumental querido por “CGT”. De entrada, porque enfrentaba “un problema como es el de la medicina y su alto valor social”, señalando “con valentía los excesos del mercantilismo en el ejercicio de la medicina” (20 ene. 1939: 11). La crítica coincidió ampliamente en que ahí residía lo sustancial de la enseñanza moral del film (*Heraldo*, 25 ene. 1939: 250; *La Película*, 20 ene. 1939: 6). Pero, en línea con el purismo moral de la izquierda, “CGT” también celebró que la película hubiera ido más allá, abordando el “problema del vicio del juego tan arraigado entre nosotros y la fina sátira política contra los caudillos reaccionarios, que en época preelectoral instalan garitos disfrazados de bibliotecas”, lo que el *Heraldo*, en cambio, impugnó como una desviación innecesaria en el desarrollo narrativo.

Lucas Demare, a quien Fernández tuvo en gran estima, abordó el tema de la liberación y el progreso de las poblaciones rurales en *El cura gaucho*. Evocaba allí la lucha del cura Brochero contra la apatía de los modestos pobladores de traslasierra y el poder omnímodo del terrateniente. El padre Brochero se esforzaba en lograr la unión de los olvidados serranos, llevándoles el progreso, la instrucción y la fe, ayudándolos a vencer a la peste e instándolos a unirse para alcanzar la liberación económica. Matizando el dramatismo de la narración con la comicidad de sus personajes y tomas de paisajes naturales, *El cura gaucho* conjugó la calidad con las apetencias del público popular, contándose entre las tres producciones más destacadas del año en el juicio del *Heraldo* y en los votos de la crítica, siendo la favorita de periodistas ligados a la izquierda, tales como Ulyses Petit de Murat, Roberto Tálice, de la revista *Cine Argentino*, y David Tiempo, histórico animador de *Claridad* y entonces crítico de radio Mitre (*Heraldo*, 2 ene. 1942: 8). El extremismo con que era pintada la acción de un cura católico evidenciaba una coincidencia de miras entre el director, los argumentistas y un sector del

periodismo (incluyendo la modesta sección de “CGT”) que dudosamente pudiera ser compartida por muchos sectores oficiales del catolicismo. En todo caso, la auspiciosa mirada de críticos y argumentistas identificados con la izquierda indicaba la magnitud de los cambios ideológicos que hacían mella en la claridad de los supuestos y las demarcaciones en que habían confiado hasta entonces. El propio Fernández—que años antes lamentaba “la sinrazón de doctrinas religiosas y de virtudes teologales cuya única finalidad ha sido y continuará siendo [...] la de embaucar a la humanidad y contribuir a la perpetuación del despotismo y del sistema de explotación” (26 jul. 1935: 4)—se dedicaba entonces a aleccionar sobre los deberes de “un auténtico cura cristiano”, que consistirían en defender “a sus feligreses contra la injusticia y el atropello de los poderosos”, combatir contra el despotismo y servir siempre como un “vigoroso defensor de los desvalidos y olvidados” (4 jul. 1941: 7).

Un film de índole distinta fue *La maestra de los obreros*, dirigida por Alberto de Zavalía. Refería la historia de una joven maestra recién graduada a la que sus alumnos de una escuela nocturna se complacían en atemorizar. Uno de ellos, un joven ladronzuelo, enamorado de la maestra, encontraba su redención luego de morir para salvarla de un accidente que él mismo había provocado. La maestra terminaba finalmente por encariñarse con sus alumnos. Lejos de las críticas que afirmaban, y no sin acierto, que la narración abusaba de recursos melodramáticos y las escenas del taller carecían de realismo, (*Heraldo*, 11 mar. 1942: 36; *Cine Argentino*, 12 mar. 1942: 16-17). Fernández encomiaba como “una película nobilísima” a este film que estaba ambientado entre la fábrica y la escuela, cuyos héroes eran “hombres rudos pero nobles, porque son trabajadores”, y una maestra que, a pesar de todas las dificultades, “se queda con ellos para ayudarlos a encontrar la luz” (6 mar. 1942: 7). “CGT” había llamado la atención sobre el problema de la juventud y la niñez desde varios ángulos: la regulación del trabajo de los menores y la perfección del régimen de aprendizaje; la difusión de la educación pública y de la formación profesional; la influencia perniciosa de la “mala vida”—con sus secuelas de vagancia y criminalidad—y de las diversiones modernas, desde el fanatismo de los deportes hasta el vicio del juego. El problema de la educación profesional y moral de la

juventud era invocado tanto por los industriales como por los representantes sindicales, subrayando el valor formativo del trabajo para la juventud y los peligros que para ella representaban el ocio y la calle. Fernández advirtió seguramente que *La maestrita de los obreros* ponía sobre el tapete varias de las demandas sostenidas últimamente por los sindicatos.

En las críticas de Fernández correspondientes a los años 1942 y 1943, sin desaparecer, la demanda por un arte socialmente comprometido perdía terreno. En parte esto era consecuencia de que a partir de entonces la propia cinematografía argentina se orientó cada vez menos hacia producciones de índole popular, desarrollando con preferencia dramas psicológicos con miras a los gustos de la burguesía de la capital y las ciudades del interior. Varias circunstancias concurrían a ello: el desplazamiento del cine argentino de los mercados populares de Latinoamérica, la diversificación de los públicos dentro del país, una crítica más intelectual y exigente, argumentos más elaborados y directores y productores que habían ganado en experiencia y especialmente las graves dificultades de los estudios (Maranghello “El modelo” 57; “La censura” 49+). Es posible también que fueran disuadidos por las repercusiones del importante ciclo huelguístico de 1942 (Manzano), la indefinición en la situación internacional y la atmósfera política enrarecida de los años de Castillo en el ejercicio de la presidencia, quien gobernó apoyándose en el fraude y el estado de sitio. Pero aún cuando la referencia al trabajo y los trabajadores se volvió menos directa y frecuente, Fernández distinguió aquellas películas que reflejaban genuinos problemas sociales, además de elogiar otras que caían dentro del registro de lo nacional, según ya hemos visto.

En una coyuntura signada por la militancia antifascista y las conclusiones de la investigación de las actividades antiargentinas, Fernández elogió la película *Ceniza al viento*, “un alegato defensivo de nuestros principios y de nuestra moral democrática” (9 oct. 1942: 7).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Debía referirse a dos historias de este multiepisódico de Luis Saslavsky. En un episodio, un director de un diario descubría que su hijo, instigado por unos extorsionistas, publicaba artículos antidemocráticos; arrepentido, el muchacho decidía entregarse a la policía para que el diario continuara su publicación. En

Parecida estimación le mereció *Cruza*, dirigida por Moglia Barth, un film de fervoroso patriotismo que trataba, de acuerdo al *Heraldo*, “un problema netamente argentino [...] que ha de despertar eco favorable entre el público grueso” (9 sep. 1942: 160). Una joven heredera llegaba a la Patagonia con la intención de defender su patrimonio de los intereses de dos extranjeros, uno inglés, otro alemán. Allí recibía la ayuda de un abnegado maestro y de un baqueano criollo de personalidad insondable. Aunque éste parecía trabajar para el bando enemigo era en realidad un espía del ejército nacional que investigaba las actividades antiargentinas y lograba comprobar la culpabilidad del alemán. Fernández resaltaba que *Cruza*, además de poner en la picota a la confabulación nazi, presentaba al público el menoscabo que las empresas foráneas hacían del Estado nacional y de las leyes que protegían a los trabajadores, denunciando “el abandono en que las autoridades tienen a una región ubérrima y promisoría como la Patagonia, expuesta a que cualquier consorcio sin escrúpulos haga de ella su lugar de explotación del trabajo humano y de desprecio por todos los derechos de los argentinos” (4 sep. 1942: 7).

Volviendo a la cuestión de los trabajadores, condenó con dureza la simplicidad de *Elvira Fernández, vendedora de tienda*, con la que Romero volvía a explotar la veta ya transitada en *Mujeres que trabajan*, sirviéndose nuevamente del argumento de “una norteamericana hecha, por supuesto, con mucha mayor visión social y con más amplios conocimientos de los principios que informan la existencia del movimiento obrero”<sup>26</sup> (10 jul. 1942: 7). Al volver de los Estados Unidos una joven millonaria intentaba recrear los adelantos del New Deal en la tienda de su familia pero se topaba con un medio conservador y chato. Al enterarse de que en la empresa se cometían irregularidades a espaldas de su padre, la joven se empleaba en la tienda ocultando su verdadera identidad. Desenmascaraba entonces las injusticias y luego del despido de cincuenta empleados se ponía al frente de una huelga que se extendió a todo el país, convirtiéndose en un adalid de la lucha por los derechos del trabajo. Con el asentimiento paterno, conseguía

---

otro, unos emigrados europeos llegaban a la Argentina pero, sin poseer la documentación necesaria, no podían desembarcar.

<sup>26</sup> Se trataba de la comedia *El diablo y miss Jones*, de Sam Wood, que Fernández había comentado favorablemente el año anterior.

finalmente que los despedidos fueran reincorporados y que los auténticos culpables recibieran su castigo. Pero, enamorada de uno de los empleados, en un desenlace romeriano, se alejaba de la lucha y del trabajo, para terminar consagrada al matrimonio y al hogar. Al desaparecer para siempre, quedaba detrás el mito de Elvira Fernández, el alias que signó su transitoria existencia proletaria. Con seguridad, además del tono superficial, que permitía pasar de largo notables incongruencias, y de los pasajes musicales, emotivos y cómicos que interrumpían permanentemente el relato, a Fernández debió haberle molestado sobremanera la forma en que habían sido retratados la organización sindical, el conflicto laboral y la resolución del mismo, pues resultaban de la exclusiva intervención de figuras ajenas a los trabajadores, se sostenían sobre el travestismo social del protagonista y asumían un intenso sabor a dádiva paternalista. No era casual que cierto comentarista hubiera abundado en alegorías como “*Elvira Fernández, redentora*”, “*Elvira Fernández, símbolo de los desposeídos*” o “*Elvira Fernández, bandera de los desamparados*” (Insaurralde 27+). Para el crítico de “CGT” estos emblemas concitaban una aversión análoga a la que le provocaba la devoción popular por las estrellas cinematográficas: la heroína idolatrada por las masas obreras desplazaba a las organizaciones sindicales, auténticos agentes de la emancipación del trabajo.

A diferencia de *Elvira Fernández...*, *La hija del ministro*, de Francisco Mugica, pareció satisfacer a Fernández. Un industrial que sobresalía por su empeño en cumplir con los requerimientos de sus obreros, era convocado por el gobierno para ocupar el Ministerio de Trabajo y Legislación Social, todavía entonces una fantasía cinematográfica. Al tanto de que un aguerrido parlamentario de la oposición se proponía presentar una importante denuncia contra el novel ministro, su hija se fingía obrera para conquistar el corazón del joven diputado y conocer las evidencias en que se sustentaba su acusación. A pesar de que, al igual que en *Elvira Fernández...*, la solución del conflicto venía de la mano del gesto desinteresado de un representante patronal—el ministro—y del travestismo social y político de su hija; a pesar de que la narración se desenvolvía dentro del tono ligero de la comedia (claro que con una coloratura más sosegada que la que les imprimía Romero a las

suyas), Fernández rescataba que en ella se planteaban “problemas sociales, a través de incidentes risueños eficaces”. Además, al poner de manifiesto “el problema de la legislación protectora del trabajo humano”, se daba un destaque más realista a los “aspectos interesantes de esa lucha titánica que el elemento digno y noble de la política argentina [v.g. el socialismo], así como el movimiento obrero organizado (aunque esto no se aluda en la película) viene realizando tesonera e incansablemente desde hace largos años” (12 feb. 1943: 7).

Se advierte aquí cómo Fernández se esforzaba en encontrar aspectos testimoniales en películas que abrevaban en la comedia o el folletín, lo que actualizaba un dilema recurrente. Consideraba Fernández que, con ser laudables, los propósitos críticos podían verse malogrados al solaparse con el efecto de divertimento; puesto que “lo social se diluye en medio de situaciones cómicas y al final queda de saldo una comedia que no es ni ‘fu’ ni ‘fa’, sino una de las tantas películas americanas de salón” (25 sep. 1942: 7). Lejos de destacar los rasgos subversivos de la risa y el ridículo, Fernández entendía que éstos representaban un mecanismo de pasajera distracción, sino de apaciguamiento. Por tanto, exhortaba a sus lectores a realizar un esfuerzo de disección y advertir las enseñanzas que había en los films híbridos. Recomendaba al espectador que no fuera a ver *Secuestro sensacional* “con la intención de reírse a mandíbula batiente con las cosas de Sandrini”, puesto que junto a las aventuras cómicas a las que daba el tono su “particular chispa”, se superponía un conflicto dramático y policial. Había en esta producción “un gran fondo de humanidad”, animado por la tierna comicidad que Sandrini sabía imprimir a sus personajes (24 jul. 1942: 7).<sup>27</sup> Invitando a cerrar los ojos ante los inevitables *gags* de esta amalgama cómico-policial, debía interesar a Fernández la prístina oposición entre el honrado trabajador desocupado que era finalmente redimido, y el aya bribona cuya culpabilidad se ponía de manifiesto. Por contraste, Romero continuaba despertando el encono de Fernández. De *Bruma en el Riachuelo* destacaba su ambientación local y la reciedumbre

---

<sup>27</sup> Una jovencita que había huido del hogar luego de que el padre decidiera casarse con su institutriz, era protegida por un desocupado. Acusado del secuestro, éste era detenido en el momento en que restituía a la joven a su casa. Pero a último momento probaba su inocencia, revelándose que quienes habían cobrado el dinero eran la institutriz y un cómplice.

de su protagonista. Pero lamentaba que Romero recayera en frases obscenas y en el “efecto fácil en la faz cómica” (15 mayo 1942, 7). No mencionaba en cambio que el hombre del que se enamoraba la protagonista era un joven obrero perseguido por la policía bajo la acusación de anarquista.

Sin embargo, en otras ocasiones, el género de la comedia pudo ser reivindicado abiertamente, pero no en su sentido clásico, como forma positiva de resolución de los conflictos de la realidad que aporta una penetración más aguda sobre los mismos; sino como mera distracción evasiva. En una consideración similar a la que por entonces trazaban los representantes de la Escuela de Frankfurt pero efectuando una estimación diametralmente opuesta, Fernández valoraba positivamente el efecto terapéutico que aportaba esa distracción frente a la oscuridad y el desasosiego contemporáneos. “Los psicólogos tienen un vocablo para denominar al hecho. Lo llaman compensación y con multisilábico lenguaje explican que la mente humana busca rehuir de las cosas desagradables y encontrar por una hora el olvido” (12 sep. 1941: 7). Pero, signo de una tensión irresoluble entre el gusto popular y las pretensiones de intervenir sobre él para perfeccionarlo, continuaba diciendo Fernández que “la verdad es que el público tiene derecho a que se profundice un poco más en su dolor y se entre en el ciclo educativo y cultural que el cine nuestro no ha abordado todavía” (19 dic. 1941: 7). No podía admitir que la finalidad del arte fuera brindar un entretenimiento.

## 7. Conclusiones

Fernández y Boffa pretendían que la cinematografía asumiera una función pedagógica y política, reflejando los grandes problemas económicos y sociales que agobiaban a los trabajadores. Las tradiciones político-pedagógicas arraigadas en el sindicalismo convergían así con la decisión de asumir una estrategia activa frente al avance de la cultura de masas. Ciertamente, la industrialización de la cultura y la mercantilización del arte—en la forma de la propaganda masiva, Hollywood y el cine, del *star system* y la estetización de la política—fueron muchas veces impugnadas desde los medios sindicales, por cuanto dificultaban un

proyecto de transformación social y reforma de las masas populares, cuando no lo contradecían abiertamente. Sin embargo, muchas de las objeciones cedían en cuanto parecía que estos medios podían ser puestos al servicio de fines consonantes con los del sindicalismo. Después de todo, la industria de la cultura tenía una familiaridad congénita con el arte social: desde su nacimiento éste había copiado las técnicas de la cultura de masas para propagar eficazmente su mensaje. Esta consonancia entre la industria de masas y el realismo social facilitó aproximaciones como la que pretendía Fernández. Pero la ambigüedad frente a las masas, intrínseca a los proyectos político-morales de la izquierda, se continuó en una concepción irresoluta y una valoración oscilante con respecto a las masas, la industria cultural y los géneros populares. Se seguía temiendo que las masas quedaran libradas a sus gustos y pasiones, al margen de sus tutores políticos, gremiales y—dado que las mujeres habían asumido un lugar prominente en la producción y el consumo de las artes masivas—masculinos. Pero ello no alcanzó a inhibir del todo el acercamiento con el cine de masas. Lejos del pesimismo radical que sostenían por ejemplo Adorno y Horkheimer, Fernández situaba su intervención en las posibilidades de mediación de la cultura, en el marco de la cual operaba, incompleta, la hegemonía. Así, alentó la producción de obras realistas y sociales, a cuya naturaleza mimética parecía prestarse la verosimilitud del sonoro; y toleró o ponderó los géneros híbridos cuando se conjugaron con las finalidades deseadas por el sindicalismo. Tentó el acercamiento a las figuras del estrellato y la sindicalización de los actores y trabajadores del espectáculo, buscando publicidad para las demandas obreras. Fernández aclamó muchas producciones de Hollywood, aún cuando sus avances despertaban algunas sospechas, consecuencia de un fervor nacional relativamente nuevo en la izquierda argentina y de la adhesión entusiasta al naciente cine nacional. Aunque no conocemos si las intervenciones de Fernández eran compartidas por sus lectores y por los demás trabajadores,<sup>28</sup> este rastreo de la columna cinematográfica de “CGT” invita a poner en duda uno de los corolarios de la tesis ortodoxa sobre los

---

<sup>28</sup> Algunos elementos—el mínimo de consenso que presupone todo contrato de lectura; registros documentales aislados; la existencia de apreciaciones similares en la prensa socialista, comunista y anarquista—sugirían que sí lo eran.

orígenes del peronismo: la alienación de los dirigentes obreros tradicionales con respecto a las masas y la nación.

### Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2001.
- Borge, Jason. "Avances de Hollywood: introducción crítica." *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Ed. Jason Borge. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. 9-51
- Borges, Jorge Luis. "Dos films." *Sur*. 36 ago. 1937.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.
- Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial, 1927-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987
- De Privitellio, Luciano. *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003
- «CGT»  
*Cine Argentino*
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Frank, Patrick. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Grinberg, Miguel. *Mario Soffici*. Buenos Aires: CEAL, 1994.  
*Heraldo del Cinematografista*

- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Insaurrealde, Andrés. *Manuel Romero*. Buenos Aires: CEAL, 1994.
- Klein, Teodoro. *Una historia de luchas. La Sociedad Argentina de Actores*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1988
- Kruger, Clara Beatriz. "Cinegraf y su relación con el cine nacional." *V Jornadas Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002. 191-201.
- La Hora*
- La Película*
- La Protesta*
- La Razón*
- La Vanguardia*
- López, Ana María. "Tears and Desire. Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema" *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas* Eds. John King, Ana María López y Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993. 147-163.
- Lusnich, Ana Laura. "Relaciones arte/Poder en el corpus del Realismo Social Folklórico." *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder*. Centro Argentino de Investigadores de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993. 296-303.
- . *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Manzano, Valeria. "Trabajadores en celuloide. Representaciones de los trabajadores urbanos en el cine argentino, 1933-1999." Tesis de Licenciatura en Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: 2002.
- Marangello, César "El cine argentino y su aporte a la identidad nacional." *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Honorable Senado de la Nación – Comisión de Cultura. Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines. Buenos Aires: 1999.

- . "La censura." *Cine Argentino 1933/1955 Industria y clasicismo*. I. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- . "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro." *Cine Argentino 1933/1955 Industria y clasicismo*. I. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- . "Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista." *Cine Argentino 1933/1955 Industria y clasicismo*. II. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Montaldo, Graciela. "Un clásico de la vanguardia." *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*. 4.7 (1996): 89-104
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna 1890-1910*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*
- Sagaseta, Julia Elena. "Conducta, la revista del Teatro del Pueblo; una mirada a la modernidad." *Espacios* 12 (1993).
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.
- . *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- Spinsanti, Romina y Spadaccini, Silvana "Miguel Paulino Tato y Carlos Alberto Pessano: de la crítica cinematográfica a la función pública." *VI Jornadas de Teoría e Historia del arte. El arte entre lo público y lo privado*. Centro Argentino de Investigadores de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- Swingewood, Alan. *El mito de la cultura de masas*. México: Premia, 1987.

- Tarruella, Rodrigo. "Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera." *Cine Argentino. La otra historia*. Comp. Sergio Wolf. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- Trastoy, Beatriz. "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina." *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista*. VI. Dir. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002: 477-492.
- Zamponi, Simonetta Falasca *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. University of California Press: Berkeley, 2000.