

Retóricas urbanas sobre el mundo rural en el cine argentino. Gauchos, criollos, errancias y polisemias¹

TRANCHINI, Elina, UNLP, FaHCE/UBA, FFyL, IAE UBACyT - emtranchini@cpsarg.com

Eje: Cine y medios audiovisuales Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Transposición semiótica - Cine rural - Gauchesca - Criollismo*

» **Resumen**

En esta ponencia identifico los diferentes ejes discursivos transpuestos por el cine de inspiración rural. Desde el primer discurso criollista que convirtió al gaucho en el emblema y epítome de la argentinidad, hasta la configuración identitaria de los discursos urbanos sobre el campo y las diferentes retóricas derivadas de la literatura o del mundo técnico que en décadas posteriores y períodos distintos impregnaron las nuevas representaciones del mundo rural e hicieron que el criollismo dejara de ser operativo.

» **Introducción**

El propósito de esta ponencia es hacer una revisión historiográfica de algunas cuestiones relativas a la serie de estudios que se han ocupado de los films argentinos que muestran de una u otra manera el mundo rural pampeano y sus personajes. La primera práctica discursiva sobre el mundo rural que pasó al cine fue un imaginario cultural, el criollista, heredero del criollismo literario y de la profusa difusión de imágenes criollistas de la primera cultura gráfica de masas. El cine criollista fue también la primera práctica discursiva que investigué revisándolo tanto en sus aspectos estructurales y formales como también en la esfera de su significación, producción y recepción, así como en el momento de su transposición a los diversos soportes de la cultura de masas y su constitución como imaginario social y cultural, como experiencia social, con sus capas de pasado². Hubo después otros ejes de inspiración derivados del ensayo

¹ Para las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Marzo 2017.

² Elina Tranchini, *El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista*. Varias ediciones.

político y de la literatura argentina sobre el mundo rural, tanto de la literatura escrita en la ciudad como en aquella de extracción directamente rural y campesina, gauchesca, nativismo, ruralismo, agrarismo, antiurbanismo, anticosmopolitismo, impostura campera, folklore, criollismo residual, entre otros.

Desde entonces mucho se ha escrito y hablado sobre el tema. En los últimos años algunas investigaciones sobre la historia del cine argentino han manifestado algunas imprecisiones de tipo conceptual y metodológico que en la mayor parte de los casos se vinculan a la disciplina de origen del intérprete y que terminan afectando, reduciendo, el análisis formal y la comprensión temática de los films. Uno de estos problemas reside en realizar el examen formal de los films con una metodología que resulta estrictamente correcta para la crítica de los textos literarios, pero que resulta reduccionista en el enfoque del texto cinematográfico, denso y complejo por reunir en un único texto, el film, una construcción narrativa que irá siendo expuesta mediante registros y códigos representativos que requieren cada uno, un cotejo delimitado basado en estudios disciplinarios estipulados. La conjunción de estos códigos y registros habilita a que en el cine se den composiciones narrativas que monopolizan estrategias que no pueden ser comparadas con las del texto literario y que ejercitan un juego de temporalidades radicalmente discordantes con el transcurso y la cronología del texto literario, de otro orden. El reduccionismo a los patrones formales del análisis literario podría ser atribuido a un exceso de formalismo pero peca sin embargo de su falta. Las interpretaciones que se basan en determinaciones que provienen de la estética de la recepción y de la pragmática literaria, sirven para examinar un texto literario, pero a la hora de analizar un film, no configuran más que una enumeración formal desacertada. El cine es una construcción narrativa que se rige por códigos representativos distintos a los de la literatura, por diferentes técnicas: espacio, encuadre, ritmo, movimiento, sonido, montaje, iluminación, color, así como por el uso específico de una temporalidad heterogénea plena de alternancias y rupturas que en asociación con los elementos anteriores conduce a la obtención de estrategias taxativamente cinematográficas tales como la profundidad de campo y el plano secuencia. Asimismo cuando el cine transpone al plano fílmico textos provenientes de otros soportes, se vale de estrategias narrativas exclusivas: alteración, condensación, compresión, metáfora, síntesis, simbolización, generalización, ficcionalización, personalización. En resumen, el cine posee una especificidad y complejidad que no pueden ser ignoradas.

En lo que respecta al estudio de los films con una temática rural se observa que los equívocos antes descriptos se dan en combinatoria con problemas metodológicos que refieren particularmente al examen de los films argentinos con temática rural. Uno de estos conflictos puede ser definido como la criollización de lo rural, esto es, la adjudicación de rasgos criollistas a toda representación en un film argentino de gauchos y otros motivos campesinos y pampeanos. Algunos trabajos han ampliado el estudio de lo rural en el cine a límites ambiguos forzando el criollismo a resultados históricos anacrónicos. Y como corolario, han adjudicado la potencialidad homogeneizadora del imaginario criollista a períodos y

contextos históricos diversos. En los apartados que siguen pongo en diálogo algunas retóricas fílmicas con los imaginarios sociales y culturales, así como con los textos literarios y visuales que, aunque de manera no lineal, las precedieron. Considero los discursos identitarios referentes al mundo rural argentino y luego concurrentes en los films. El registro de esta variedad de discursos se propone dejar en claro que no toda imagen de un gaucho es criollismo, y entonces distinguir aquellos discursos y retóricas que remiten a temporalidades históricas, políticas y culturales divergentes y exhiben características genéricas y estilísticas marcadamente desiguales, a veces formalmente incomparables y en ocasiones semánticamente opuestas.

› ***Del gaucho errante al gaucho polisémico***

La primera práctica discursiva sobre el mundo rural inspiradora del criollismo provino de la literatura gauchesca, que tuvo su precedente en la literatura sobre temas campestres, cielitos, cantos criollos y argumentos de fines del siglo XVIII, que para las primeras décadas del siglo XIX se convirtió en el primer género referido al mundo rural, por lo que constituyó la primera práctica discursiva sobre el mundo rural presente en la literatura argentina. Aquí es importante señalar que la historiografía de la literatura sobre los textos referidos al campo estuvo signada por las ambigüedades y los deslizamientos. Las variantes de la crítica literaria se ocuparon primero de la literatura gauchesca, luego del criollismo, más tarde del nativismo y el tradicionalismo, y finalmente de la literatura folklórica. Todas denominaciones usadas para designar las variadas formas estéticas de la literatura dedicada a describir el mundo rural argentino y su personaje prototípico, el gaucho³. Se trató de categorizaciones teóricas empleadas por los críticos literarios y culturales que buscaron analizar objetos discursivos para la construcción de géneros y la delimitación de cánones y campos de estudio identificables. Como bien lo ha señalado Alfredo Rubione, aunque hubo coincidencias básicas fundadas en criterios temáticos, formales, y estilísticos, aquellas categorizaciones fueron “incesantemente resemantizadas según fuera la dominante teórica de cada uno de los discursos empleados para referirse a los textos que aquellos conceptos designan”⁴.

Los aspectos formales de la literatura gauchesca están definidos claramente. Enunciativamente la gauchesca es un hablar ilustrado llevado al texto escrito por un autor culto que simula el hablar gaucho y campestre. En el caso de tratarse de poesía, ésta se nutre de la métrica típicamente gaucha de versos

³. Separo estas denominaciones de aquellos nombres con que los mismos literatos designaron, de manera inevitablemente subjetiva y autorreferencial, el género y el contenido de las obras de su autoría.

⁴ Alfredo Rubione, “¿Literatura argentina gauchesca en el siglo XX?: La resemantización del ‘nativismo’ como transformación del género. La inversión de la vos letrada por los nuevos rústicos”. *Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001*. ISBN 987-544-053-1. Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades. UNMDP.

octosílabos del cantar de los payadores de la pampa argentina y también del formato métrico y rítmico clásicos del romancero español, de los romances de caballería y la novela picaresca española. Con José Hernández la poesía gauchesca se renueva con la sextilla hernandiana de seis versos octosílabos con una rima particular que refina la copla de la cuarteta gaucha y en la que el primer verso queda libre, le suceden dos pareados, y luego un sexto verso que recupera la rima del primer pareado. El tema central de la gauchesca es la rebeldía del habitante rural marginado por las políticas de avance de la frontera y de modernización. Fue con Ascasubi y su héroe Santos Vega, que la literatura gauchesca introdujo en su canon narrativo el personaje emblemático del mundo pampeano argentino, el gaucho errante, y que continuaría con las ficciones sobre los otros tres gauchos errantes prototípicos de la literatura argentina, Martín Fierro, Juan Moreira y Don Segundo Sombra. En Martín Fierro y en Juan Moreira, la errancia por su condición de “vagos y mal entretenidos”, y entonces perseguidos por el Estado. En Santos Vega y Don Segundo Sombra la errancia del payador y del resero con un halo de misterio y melancolía, y que en el caso del héroe de Ricardo Güiraldes protagonizaba una gauchesca nativista que exaltaba los aspectos del campo y el color de la vida campesina, idealizaba míticamente los aspectos étnicos y folklóricos de la pertenencia pampeana y la vida campera.

El segundo eje literario sobre el mundo rural, cronológicamente muy posterior a la gauchesca, fue la literatura criollista. Si bien las literaturas gauchesca y criollista refieren al mundo rural pampeano, presentan entre sí diferencias insalvables, que las vuelve casi incomparables. A diferencia de la literatura gauchesca, escrita desde el siglo XIX por autores letrados pertenecientes a una élite culta formada en la literatura francesa y española, la literatura criollista constituyó un conjunto de textos, de autoría tanto letrada como no letrada, que utilizó como soporte los miles de folletos impresos en tiradas de decenas de miles de ejemplares, que proliferaron y circularon masivamente en la ciudad y en el campo y que enunciativamente se nutrió del hablar campestre de la pampa, mezclado con el hablar del gaucho “malo” y del compadrito a través del moreirismo, y con el hablar de inmigrante italiano a través del cocoliche. A diferencia de la literatura gauchesca que fue publicada como libro, o como folleto que circuló en los suplementos literarios de los diarios, como en el caso del Martín Fierro publicado como folleto periódico por el diario *La República*, y siempre, o por lo menos hasta la época del texto cinematográfico, siempre publicada en el ámbito estrictamente literario, la literatura criollista fue siendo transpuesta a una serie de soportes mediáticos en interacción con formas emergentes de sociabilidad popular, para entretenimiento y diversión de un público formado por nativos e inmigrantes, conformando una cultura criollista que trascendió absolutamente el ámbito de la lectura para resurgir festivamente en el circo criollo y el drama criollo, en la primera publicidad gráfica, en el humor gráfico político, en las fiestas, centros y concursos criollos, en las comparsas criollistas con disfraces de Moreiras y de Cocoliches de Carnaval, y luego, un poco más refinadamente, en el sainete, el grotesco y el teatro.

El criollismo convirtió al gaucho en el epítome de la argentinidad. No al gaucho real, gaucho pobre de pie desnudo, chiripá y bota de potro, sino al gaucho esplendoroso que en la pantomima del *Juan Moreira* representada por Pepe Podestá lucía botas brillantes, espuelas, calzoncillo cribado, chiripá negro como adorno, poncho, rebenque, cinto con botones metálicos de monedas, barba hirsuta, peluca abundante, vincha, camisa blanca y facón de madera pintada. Una imagen que seguramente sedujo a la industria de las imágenes impresas. Todo este alarde de vestuario y de las cualidades del gaucho tenía como finalidad atraer al público inmigrante para su incorporación cultural. A diferencia de la literatura gauchesca que soportaba al gaucho étnico, nacido en la pampa, pero que exudaba etnocentrismo en oposición al extranjero, en especial al extranjero inmigrante, con un particular rechazo al inmigrante italiano, al gringo, al que la gauchesca remeda despectivamente y de cuyo español italianizado se burla, a diferencia de esa literatura, la literatura criollista lo incluye y lo necesita. La terrible burla de Martín Fierro contra el inmigrante italiano perdido en lengua incomprensible y tierra ajena: "Gringada que ni siquiera/ se sabe atracar a un pingo.... /No hacen más que dar trabajo,/ pues no saben ni ensillar;/ no sirven ni pa carniar:/ y yo he visto muchas veces/ que ni voltiadas las reses/ se les querían arrimar... Y lo pasan sus mercedes/ lengüetiando pico a pico/ hasta que viene un milico/ a servirles al asao/ y eso sí, en lo delicaos,/ parecen hijos de rico... Sólo son güenos pa vivir entre maricas", no cuaja en un texto criollista.

El devenir de la literatura criollista en un imaginario social, su irrupción irrefrenable en el mundo del imaginario popular, su anclaje celebratorio de una diversidad de tipos humanos en una variedad de soportes, marcó en el nivel de la enunciación una nueva diferencia. En tanto la gauchesca fue una literatura urbana culta, con temas serios y una impregnación trágica y melancólica, la criollista fue una literatura popular que se apropió libremente de una multiplicidad de géneros, los invadió, y puso en estos géneros, en acción paródica y burlesca, a los héroes y temas de la gauchesca, a sus tragedias y a su melancolía. Pidió prestado a la gauchesca al personaje del gaucho Martín Fierro y lo llevó a la pista del circo criollo con un público de origen mayormente inmigrante. Construyó un gaucho ficcional y lo transformó en un héroe emblemático. El auge, éxito editorial y difusión de los textos criollistas y su penetración mediática, fueron tales que el criollismo dio lugar al debate entre varios ensayistas y autores de la élite letrada sobre la vulgarización del idioma⁵. El nativismo fue la respuesta de la élite cultivada al criollismo, transpiró nacionalismo y reaccionarismo, se pretendió didáctico, fue al rescate del espíritu letrado de la gauchesca, y se orientó hacia la identificación entre gaucho y patria. Desde la época del Centenario, la estética nativista refinaría los temas y el hablar de la gauchesca, eludiría el hablar del inmigrante, y suprimiría el conflicto social y la marginalidad del gaucho, todo al servicio de reforzar la resignificación política del nacionalismo. Con el *El payador* de Lugones y con el nativismo el gaucho se convirtió en la presencia literaria de un sujeto ausente, pasó a ser nada más que una figuración político

⁵ Alfredo Rubione (comp.), *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires. CEAL. 1983

literaria⁶. Una vertiente del nativismo fue el folklore que reprodujo letras de canciones, novelitas cortas, folletines, proverbios, refranes, en los que la figura del gaucho quedaba restringida al ámbito del rancho y de la estancia, exotizado con su vestir característico y enfatizados sus modos rurales y su hablar del interior de la Argentina. Sin que el ímpetu nacionalista permitiera a los cultores nativistas evaluar el exceso estético y la redundancia retórica excesiva. Otras dos variantes fueron el ruralismo y el agrarismo⁷.

› ***El gaucho literario llega al cine***

Según Prieto, los rasgos de la cultura criollista se habrían extinguido en algún punto situado a lo largo de la década de 1910. Sin embargo, tal como demostré el discurso criollista pervivió por lo menos hasta fines de la década de 1930 ocupando un lugar de importancia en las culturas populares urbanas y rurales. El criollismo encontró en el cine silente un eje de representación discursiva que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias. El cine se apropió de la literatura gauchesca y de sus personajes así como de las escenificaciones y dramatizaciones que de la gauchesca habían hecho el circo criollo, el teatro y el radioteatro, y procesó todo esto festivamente, en el amplio filtro del registro híbrido del criollismo. Los recursos fueron la invocación al folletín y el melodrama, el sentimentalismo en el tratamiento de los afectos, una retórica visual que exageraba el vestir del gaucho con una iconografía de enormes barbas, rastras y facones, un énfasis en el culto al coraje y la rebeldía del gaucho alzado, así como la exuberancia paroxística del hablar y la gestualidad del inmigrante italiano. El cine criollista ejerció también una función pedagógica mediante la inclusión de moralejas y la defensa de lo que se consideraban por entonces como “las buenas costumbres” en una sociedad tensionada por los procesos de modernización y el conservadurismo de las viejas formas familiares. En esta dirección el cine criollista también fue conciliatorio y ensayó el borramiento de los conflictos de clase que pasaron a ser expresados como conflictos entre el campo y la ciudad.

Con la llegada del peronismo el imaginario criollista activo se opacó indefectiblemente. La necesidad de homogeneización se había vuelto política, por lo que dejaría de lado el llamado a la hibridación, y la oposición cultural entre lo criollo y lo extranjero sería suplantada por la oposición política entre patria versus antipatria. El primer peronismo marcó la intervención del Estado en materia social, impulsó políticas económicas que promovieran la industrialización y amplió los derechos sociales y laborales de los trabajadores, atendiendo a la mejora de la salud pública, ampliando la educación pública y el alcance

⁶ Sigo en este punto a Ben Bollig, "Filming Fierro. Aesthetics and Politics in Film Adaptations of National-Epic Poetry". Paper presented at the 2012 Congress of the Latin American Studies Association. San Francisco. California. May 23-26. 2012.

⁷ Sobre estas retóricas, Elina Tranchini, *Granja y arado. Spenglerianos y fascistas en la pampa (1910-1940)*. Buenos Aires. Dunken. 2013. 560 pp.

del turismo social, implementando planes de vivienda y construyendo barrios obreros. El inmigrante de habla no hispana, italiano, árabe, ruso, ya habla español, trabaja ahora en una fábrica, o es obrero rural, ha dejado el conventillo y accedido a una vivienda en un barrio de trabajadores, aunque es también indiscutible que durante las décadas anteriores no ha sufrido procesos de guetificación, como sí lo han sufrido los inmigrantes llegados a otras grandes ciudades del mundo. Durante todos esos años este inmigrante se ha recreado con las películas que muestran al campo argentino, en tanto que sus hijos argentinos ya han leído en la escuela pública la historia legendaria del gaucho Martín Fierro y aprendido de memoria el poema *Santos Vega* de Rafael Obligado. Ahora, esos gauchos son para él parte del pasado. También el inmigrante Cocoliche. Los personajes de Celestino Petray, el Cocoliche del circo criollo de Pepe Podestá, el Don Genaro de la *Nobleza gaucha* de 1915 y el Don Ponciano de *Joven, viuda y estanciera* de Luis Bayón Herrera de 1941, han dejado de ser entretenidos y ya no cumplen ninguna función. Volver a rubricar burlescamente el hablar dispar del inmigrante hubiera significado perturbar, irritar, una conciliación de las clases populares que el peronismo pretendía liderar. Aquellos protagonistas de forzado hablar italiano dejan paso ahora a las actuaciones de Luis Sandrini y su hablar con una leve entonación italiana, que en *El diablo andaba entre los choclos* de Manuel Romero de 1946, es un criollo de pura cepa, ya no gaucho errante o pendenciero, sino criollo y peón, trabajador, que como lo dice el título de la película se ocupa de cuidar un maizal y que siembra entre el público asistente algunas de las creencias del imaginario del primer peronismo, que el capitalismo se ha acabado, que podrá progresar y dejar de ser un peón, que podrá denunciar al sindicato los abusos que sufre de parte del patrón.

El criollismo cinematográfico ha dejado de ser operativo. Su potencial de homogeneización era funcional en el pasado, pero ahora el mítico gaucho barbudo cinematográfico ha dejado la rastra y el facón y las peleas con puñales, y se ha convertido en peón o en soldado. La vocación del gaucho por la errancia y el ímpetu pendenciero son recuerdos del pasado, culturalmente residuales. Los nuevos actores de los films rurales son más serios y sufridos y apuestan por las situaciones dramáticas y la melancolía por la tradición del pretérito pampeano. Enrique Arrieta, José Olarra, Enrique Muiño, Froilán Varela, Francisco Petrone, Hugo del Carril, Arturo García Buhr, entre otros. También Domingo Sapelli, el actor del momento para representar al viejo criollo prototípico, desde las versiones de *Juan Moreira* de 1936 y 1948, hasta *Pampa Bárbara* y *El último perro*. Con un refinamiento formal destacado para el cine argentino de la época, *La cabalgata del circo* de Mario Soffici, estrenado en 1946, cerrará definitivamente el ciclo del cine criollista como espacio de modernización cultural y de integración de las esperanzas y proyectos de las nuevas masas, así como de aceitado motor para la unificación de las clases subalternas en clases de trabajadores al servicio de la construcción de la recién llegada patria peronista. El film de Soffici relata la historia de los textos de la cultura criollista que citan a otros textos, con una organización circular del relato que va siendo anunciada por el leit motiv de la sobreimpresión de una rueda de carreta que gira indicando los

cambios en la vida de los cirqueros, la historia del circo, el tiempo que pasa. Muestra al circo criollo y también al primer cine criollista y lo transforma en criollismo residual. *El último payador* de 1950, de Homero Manzi y Ralph Pappier, usa traje y corbata y canta milongas. Desde 1945 hasta 1955 los films de notoria temática rural, convocarán a la épica del trabajador rural en *Los isleros*, de Lucas Demare de 1951 y en *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril de 1952, y conciliarán los conflictos entre clases a través del culto a las guerras por la Independencia en *La guerra gaucha*, de Lucas Demare de 1942, o a la guerra contra el indio en los fortines de frontera, en *Pampa bárbara*, de 1945, también de Lucas Demare y esta vez junto a Hugo Fregonese.

La cita al criollismo y la gauchesca, y a las series de transposiciones discursivas entre diferentes soportes del criollismo aparece en el *Juan Moreira* de Leonardo Favio de 1973, con un título, *La vida del Juan Moreira, en colores, con sonido y todo, a pedido del cariñoso público*, que retoma la invocación afectuosa de los anuncios publicitarios queregonaban las representaciones del circo criollo, y que es también la figura enunciativa que revela la intencionalidad del director, filmar una historia de versiones, rumores, y transposiciones, desde el personaje del folletín gauchesco de Gutiérrez. "Con sonido y todo", como desafío a la gauchesca, a la tensión entre el autor de la gauchesca Eduardo Gutiérrez, primero indiferente, luego irritado, y los actores del circo criollo a los que demanda por la interpretación indebida de su obra, cuando dejan la pantomima circense e incorporan la voz de *Juan Moreira* en un drama hablado arreglado por Podestá. La longitud del título del film rememora las viejas estrategias de los escritores de folletín, que alargaban la historia y diferían los desenlaces con el fin de mantener constante la captación de los lectores, luego apasionados seguidores de las entregas del folletín de Gutiérrez, asistentes fascinados con las dramatizaciones del *Juan Moreira* de Podestá en el contexto del circo criollo, finalmente espectadores deslumbrados con las exhibiciones silentes de *Nobleza gaucha* y amantes de sainetes, melodramas, folletines y films criollistas. El título del film de Favio interpela irónicamente al espectador de cine de los años setenta, observador politizado, lúcido y expectante, pero afectivamente distante, individual, desafectado. Para este espectador Favio rubrica, "la vida del Juan Moreira". Filmada, "en colores, con sonido y todo, a pedido del cariñoso público", la representación de un imaginario popular. En el film de Favio los juegos expresionistas iluminan los interiores con claroscuros para señalar las tensiones entre naturaleza y modernización. El uso barroco de la luz, amaneceres y crepúsculos rarificados por los ruidos en off de los croares y piases del campo, relinchos, gritos, ladridos, música coral, difumina la errancia del cabalgar de Moreira y a la vez la autoriza, acentúa la clandestinidad de la huída, cristaliza el paisaje de la pampa como germen de un paisaje que se vuelve alucinatorio. Es la representación de un mundo perdido, del mundo rural que rodea a Moreira, que perdura como recuerdo, y del criollismo residual que persiste como cita.