

Un topos del cine criollista: Mujeres fuertes que amasan la masa

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

Eje: Cine y medios audiovisuales Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Cine rural - Cine criollista - Cine gauchesco - Estudios de género*

» **Resumen**

Se examina un topos característico del cine criollista, el de una mujer mayor, madre fuerte y posesiva, que amasa o cocina. El amasado filmado con un particular énfasis retórico aparece como una alegoría de la búsqueda conciliatoria tanto en la esfera narrativa del argumento del film, como en la búsqueda conciliatoria entre clases que el film resignifica. Expresa también la tensión entre las expectativas referidas a la mujer y el ejercicio del dominio que ella es capaz de ejercer. El amasado difumina la violencia del dominio. La figura de una mujer mayor que amasa, se repite en otras películas del cine argentino que retoman elementos del criollismo.

» **Introducción**

El propósito de esta ponencia es analizar un lugar común en varios géneros del cine argentino que refieren a temas y escenarios rurales. Se trata de la figura de una mujer mayor que amasa o cocina, madre fuerte y dominante, que es mostrada como mujer de carácter, sostén del hogar, y que es un personaje secundario del film, aunque en ocasiones su protagonista. La presencia de esta mujer, su talante y su firmeza, resultan atractivas para los personajes masculinos por lo que su actuación forma parte del nudo romántico o folletinesco del film.

Está claro que este topos no es necesariamente constitutivo del cine criollista ni del gauchesco, que pueden prescindir de él. El género gauchesco necesita del horizonte pampeano, del gaucho perseguido, de la persecución policial, de la errancia del gaucho por los campos. El género criollista es básicamente modernizador. Se desarrolla en diferentes escenarios y no puede prescindir ni del

trabajador criollo ni del inmigrante y necesita tanto del hablar gaucha como del cocoliche, tanto del folletín como del exceso retórico.

› **Amasar y cocinar: Maneras de hacer**

A pesar de su secundariedad, el cliché de la mujer que amasa representa sin embargo un lugar común en el film criollista costumbrista y en el melodrama campero y gauchesco. Claramente ausente en el cine costumbrista urbano, en las comedias de estancia de teléfono blanco, en los dramas de conflicto social rural, y en los films folklóricos, está con frecuencia presente en los tres géneros primeramente mencionados funcionando al servicio de lograr un alto impacto en las audiencias de las décadas de 1930 y 1940. En estos films la imagen de una mujer que amasa o que cocina refiere siempre a mujeres que viven en un ámbito de pobreza rural y excluye a las mujeres que viven en la ciudad, a las de la clase obrera, con un mayor acceso a los alimentos y con más recursos para la preparación culinaria, y de quienes se espera que se inserten sin condiciones en el ámbito de la fábrica o los servicios. Tal como lo recuerda De Certeau, en las culturas más pobres y economías de escasez, el amasado del pan, el pan mismo, es el símbolo cultural por antonomasia de toda gastronomía de la pobreza para enfrentar el hambre, y la actividad de cocinar de las mujeres rurales con sus diferentes técnicas y maneras de proceder, con sus tradiciones transmitidas en una misma sociedad de una generación a otra se sitúa en el nivel más menospreciado de la vida cotidiana.

En primer lugar analizo este topos en la serie de comedias de costumbres y melodramas camperos que retoman los temas y recursos comunes al género chico, que describen el mundo rural mediante sainetes rurales y zarzuelas, y que describen paródicamente la vida cotidiana en los pueblos rurales del interior de Argentina con sus personajes camperos y pueblerinos prototípicos, el estanciero, el almacenero, el millonario, el peón criollo, el inmigrante, el joven bueno y trabajador, la casamentera, la chismosa, la joven ingenua. Buena parte de estos films se basaron en los sainetes de Alberto Vacarezza, cuyas representaciones teatrales habían alcanzado una concurrencia masiva del gran público, y que describen picarescamente la vida de criollos e inmigrantes introduciendo recursos del folletín amoroso y acentuando el pintoresquismo del lenguaje criollo y acriollado y los modismos del cocoliche. Algunos de estos films fueron dirigidos por Mario Soffici y por Leopoldo Torres Ríos. En varios de ellos Vacarezza también escribió los guiones. Entre los films criollistas, puede citarse *Lo que le pasó a Reynoso* de 1936, *Viento Norte* de 1937; *Pampa y Cielo* de 1938, *El comisario de Tranco Largo* de 1942, y la remake de 1955 de *Lo que le pasó a Reynoso*. Teniendo en cuenta el tratamiento criollista que Vacarezza y Torres Ríos hacen del inmigrante, también puede incluirse en esta serie *El conventillo de la paloma* de 1936, que se desarrolla en escenarios urbanos, aunque por

cierto, no hay imágenes en este film de mujeres cocinando.

Las comedias de costumbres y melodramas camperos atraen al público de la época introduciendo procedimientos narrativos que construyen verdaderas estructuras de consolución que suprimen y resuelven las oposiciones sociales de clase y entonces producen el efecto discursivo de ocultar los patrones de dominación y explotación de la época que padecían por entonces los pobres rurales. Entre estos procedimientos narrativos cabe considerar, en primer lugar, la recreación que hacen estos films de los espacios populares de sociabilidad doméstica y festiva, las fiestas y reuniones familiares, la rueda conversada del mate, el trabajo doméstico de la mujer, el patio criollo o el patio del conventillo que evoca el patio criollo y lo revive. Estos films inducen así un efecto sentimental que aleja ilusoriamente al gran público de las condiciones del trabajo y de los problemas de la vida cotidiana. Un segundo procedimiento narrativo es la acentuación de los rasgos del criollismo de décadas anteriores que deriva en la exotización del campo, que logran acabadamente con todo tipo de recursos retóricos, como la reiteración excesiva de palabras y modismos criollos y la folklorización del gaucho mediante la personificación excesiva de su figura, con enormes barbas, rastras y facones. En esta exotización del campo, los films costumbristas proporcionan placer y diversión descalificando al gaucho como rústico y lo muestran bailando zambas y malambos, o recitando payadas y decires criollos. En tercer lugar, estos films ocuyen las menciones a la crítica social que habían estado activamente presentes en el primer criollismo, y utilizan un humor pensado para un público popular que se divierte y deleita con la visión de escenas sentimentales y del corazón, en las que los desencuentros amorosos siempre se resuelven felizmente al final del film.

Una de estas películas fue *Lo que le pasó a Reynoso*, producida y distribuída por Cinematográfica Julio Joly y estrenada en el cine Plaza el 18 de febrero de 1937 con la concurrencia de un público numeroso atraído tanto por la novedad del estreno en el cine del sainete de Vacarezza como también por la inauguración de la sala. *Lo que le pasó a Reynoso* es un melodrama campero que trata de la historia de amor entre la hija de un estanciero, María del Rosario, y el gaucho aparcerero Julián Reynoso, gaucho errante por la pampa, quien en un duelo ha matado a Crisanto, sin saber que era el hermano de María del Rosario. El compañero de errancia de Julián es Serapio, un gaucho mostrado con rasgos de la picaresca, como torpe y atolondrado, pero que salva a Julián de la cárcel atribuyéndose el asesinato. El film introdujo procedimientos técnicos novedosos en el cine argentino como el uso expresionista de juegos de luces y sombras para la filmación de un duelo criollo, con el movimiento de los puñales y las caras de los contrincantes enfrentadas a la cámara. En el comienzo del film, la cámara enfoca planos generales del campo, presenta al espectador el campo, anuncia que se tratará de un film sobre la vida en el campo. Enfoca el cielo pampeano, nuevamente planos generales del campo, se detiene después en una arboleda donde se ve a lo lejos parte de la pared de lo

que puede ser un rancho, y sin acercarse al rancho, sitúa luego al espectador en un plano detalle de las manos de una mujer que amasan rítmicamente mientras la mujer canta. Se trata de Hilaria, una mujer mayor, madre de la novia del muerto Crisanto, que amasa con ímpetu sobre la mesa de la cocina. La elipsis sitúa al espectador en un lugar rural que está habitado, un hogar rural, donde formas de domesticidad tienen lugar. La mujer amasa con fuerza y la espolvorea con harina. Es una "manera de hacer" en los términos de De Certeau, que describe una práctica cotidiana marcada por la firmeza y la seguridad del propio dominio. Hilaria es viuda, mujer de carácter, y es quien manda en el rancho, y es también quien ordena y regula la esfera de sociabilidad de los hombres que viven en el rancho o que por allí transitan. Es ella quien permite las celebraciones y quien autoriza el ingreso al festejo en el rancho del resero Reynoso y el aparcerero Serapio. Autoridad inapelable en el rancho, Hilaria, "la patrona" según la llama Serapio, ha enviudado tres veces y no quiere volver a tener un cuarto marido, porque los hombres "son muy poquitita cosa". Con su figura y energía de mando de matrona, es ella quien desautoriza a los gritos el accionar policial del sargento Apolinario Lucero y amenaza con azotarlo.

El amasado de Hilaria aparece enfocado en primerísimo plano. Después del plano general y de la elipsis, impacta el plano detalle del amasado, que indica que el cocinar, el hacer la comida, el preparar una comida, introduce en el mundo rural pampeano una práctica culturizadora, la ejecución de un procedimiento con una complejidad definida, que supera las formas de cocinar más primitivas del rancho pampeano, tal como era la simple cocción sobre las brasas realizada a la intemperie del animal recién carneado. En *Viento Norte*, de Mario Soffici, un drama rural, también de 1937, otra mujer mayor, Malena, personaje con carácter fuerte y decidido, vive en un rancho aislado de todo en medio de la pampa, junto a su marido Aniceto y su hijo Miguelito, ambos aparceros. Es la época de la frontera contra el indio y la vida es más precaria que en la época en que tiene lugar *Lo que le pasó a Reynoso*. Predomina la cocción del carneado y la actividad del cocinar se realiza con recursos casi inexistentes. Malena cocina un guiso. Se la ve revolver una gran olla en la que va introduciendo verduras y trozos de carne. La imagen en plano detalle de la gran marmita humeante sobre las brasas inaugura una escena que anuncia la vida familiar y la domesticidad del rancho. A principios de 1900, en la época en que tiene lugar *Lo que le pasó a Reynoso*, la preparación de la comida se ha transformado en un procedimiento con una complejidad más refinada. Tal como lo define Luce Giard, en todas las épocas y culturas "hacer la comida es el sostén de una práctica elemental, repetida en el tiempo y en el espacio, arraigada en el tejido de las relaciones con los otros, y consigo mismo, marcada por la novela familiar y la historia de cada uno, por los ritmos y las estaciones".

El hecho de que en *Lo que le pasó a Reynoso*, la secuencia de plano general, elipsis, plano detalle del amasado, aparezca en el comienzo del film acerca al espectador a la visión de imágenes identitarias y

familiares, y a la vez, indica, enfatiza, el aspecto civilizador que la vida doméstica del rancho alcanzó en el mundo rural pampeano, introduciendo procedimientos de preparación culinaria ordenadores de lo cotidiano, que al decir de Giard, aseguran la sobrevivencia "imponiendo una serie coercitiva al interior de la cual los elementos no son permutables". Cabe destacar que la imagen de la matrona Hilaria amasando es una de las primeras imágenes vistas en el cine argentino de una preparación culinaria, imágenes que unos años más tarde se volverían muy populares con la difusión de los programas televisivos de Doña Petrona de Gandolfo, cuyo libro es publicado en su primera edición en 1936, año en que se filma *Lo que le pasó a Reynoso*, y cuyas ediciones televisivas constituirían nuevas versiones de modos y expectativas culinarias que invocaban la tensión entre tradición y modernización, pero que configuraban el sentido de la domesticidad urbana como sumisión.

También dirigida por Leopoldo Torres Ríos, *El comisario de Tranco Largo* fue producida por Iberá Films y distribuida por Pampa Films y estrenada el 21 de octubre de 1942 en el cine Monumental. El guión fue de Torres Ríos según el sainete de Alberto Vacarezza. En un quebrachal, los obreros van a la huelga con el fin de obtener un aumento en los jornales. Todos vecinos del pueblo, han podido seguir adelante con la huelga gracias al fiado del almacenero del pueblo, el turco José Julián Jalifa, que se convierte en el nuevo comisario de Tranco Largo. La figura del buen comerciante o empleado en servicios en un pueblo rural, que fía a peones, obreros rurales, chacareros es recurrente en el cine argentino. Por ejemplo, en el caso de Ceferino, el empleado de la estación de ferrocarril de *Kilómetro 111* de Mario Soffici, que no llegaba a cubrir la deuda derivada del fiado de los fletes de trigo a los chacareros. El almacenero Jalifa también es honesto y bondadoso, fía indiscriminadamente aunque nunca se queda sin dinero, y denuncia las presiones de los gerentes del quebrachal. Jalifa se enamora de la viuda Gaudencia, que aparece amasando y preparando el horno a leña para hornear el pan. Como en el personaje de Hilaria de *Lo que le pasó a Reynoso*, la viuda Gaudencia es quien organiza la vida de los demás y establece sus reglas en todas las situaciones. Después de un enfrentamiento entre los hacheros y los capangas, Gaudencia impone su propio saber popular sobre el saber de la medicina y cura clandestinamente a un hombre herido de bala forzándolo a beber "un misturaje de yuyos que le dio una chiriguana feo de tomar pero que cura hasta las mañas".

El topos es una metáfora que inviste un lugar cuya significación remite siempre al sentido común de una comunidad particular. Mientras amasa Gaudencia canta la misma canción que cantaba Hilaria en *Lo que le pasó a Reynoso*, una chacarera de la década de 1920 titulada *La Choyana*. Hilaria cantaba: "La mujer que quiere a dos hombres no se sonsa sino advertida, cuando una vela se apaga la otra queda encendida". Gaudencia acriolla el "encendida" y lo sustituye por el "priendida". La imagen en plano detalle del amasado de Gaudencia con el cantar celebratorio del autodomínio femenino replica la carga narrativa del amasado de Hilaria y lo inviste de una potencia argumentativa que resignifica el

papel ordenador de la domesticidad y que expresa la tensión entre las expectativas referidas a la mujer y el ejercicio del dominio que ella es capaz de oponer. Estas mujeres viven a su antojo y la imagen rítmica del amasado, de la masa que va siendo golpeada sobre la mesa, asegura y a la vez difumina la violencia del dominio. A la vez, tanto en *Lo que le pasó a Reynoso* como en *El comisario de Tranco Largo*, el topos del amasado filmado con un particular énfasis retórico aparece como una metáfora de la búsqueda conciliatoria tanto en la esfera narrativa del argumento mismo del film, como en la búsqueda conciliatoria entre clases que ambos films resignifican. También en *Viento Norte*, con el plano detalle de la marmita hirviendo sobre el fuego. Emblemas de la búsqueda conciliatoria, las imágenes de las manos de Hilaria sobre la masa, de las de Gaudencia, y de la olla humeante de Malena son unos de los pocos planos detalle que Soffici y Torres Ríos incluyen en cada una de estas tres películas. En estos films, la actitud de estas mujeres resulta sumamente seductora para los hombres que habitan en el rancho o que lo circundan. Serapio se enamora de Hilaria, el almacenero de Gaudencia. Con una impronta un tanto más melancólica y menos festiva que en los dos films de Torres Ríos, Malena desata en medio del desierto una tragedia amorosa entre su marido Aniceto y su amante de otros tiempos, convertido ahora en jefe militar, el comandante Ledesma.

› ***Drama doméstico y la domesticidad como tragedia***

Desde principios de la década de 1950, el drama doméstico que termina en tragedia, siempre en un ámbito rural, fue retomado por tres films de Lucas Demare, *Los isleros*, de 1951, *Guacho*, de 1954, y *El último perro*, de 1956. En los tres films Demare busca la pureza formal e introduce la estética del neorrealismo, filmando una realidad dispersiva y cambiante, dando importancia a la crítica social, y documentando los diálogos y los sentimientos de los personajes. El cine de Demare enriquece el uso de los planos y prefiere filmar los paisajes y escenarios naturales y los juegos de luz natural sobre el campo. Los tres films tratan de mujeres mayores con celos ingobernables y madres posesivas. Los dos primeros se desarrollan en contextos contemporáneos, el primero en alguna isla del Delta del Paraná cercana a San Pedro, el segundo en algún puerto de pesca marina. El tercer film, *El último perro* recrea nuevamente el escenario del desierto, la pampa y la frontera contra el indio. En *Los isleros*, una mujer forma pareja con un jangadero que trabaja acarreado troncos río abajo. Tienen un hijo que al llegar a la adultez vuelve al rancho con una pareja que la anciana madre no soporta por celos. En *Guacho*, una mujer forma pareja con un pescador que sigue manteniendo una relación con su primera amante. La mujer se ve obligada a criar a su propio hijo y al de la otra. Cambia a su hijo enfermo por el otro niño al que le da el nombre del suyo. Cuando su hijo, ya adulto, muere en el mar, esta mujer, ya anciana, se adentra en un bote para morir ella también junto a su hijo.

En *El último perro* se cruzan varias historias de pasiones en conflicto entre los habitantes en una posta en algún lugar de la frontera y los gauchos y criollos, postillones de las diligencias, que transitan los caminos hacia el sur y que deben enfrentar todo el tiempo los ataques de los malones de ranqueles que azotan la pampa. En este último film, la estructura de consolación ha desaparecido. No hay momentos festivos ni de alivio para la dura vida de la posta. Sin nada para celebrar las imágenes del campo han dejado el exotismo y el campo es mostrado con realismo, con imágenes formalmente logradas de los trabajos rurales de la época, del aparte, del rodeo, del lavado de la ropa en el río, de las caravanas de carretas, de los ataques de los malones, que replican imágenes del 'western'. La crítica social está presente en las imágenes de pobreza total, en el saqueo de los muertos, en el abandono del Estado que sufren los puesteros. Dos mujeres mayores, Doña Fe y Doña Juana, ejercen el papel de matronas de la domesticidad de la posta, organizan el trabajo de las mujeres más jóvenes y regulan las relaciones de las jóvenes con los hombres. El film contesta la crítica urbana que por entonces se hacía del pasado rural, explicando el hecho de que debido a la amenaza constante de las invasiones de los indios, en el espacio pampeano la agricultura había sido escasa, sino inexistente. En la posta, los alimentos son difíciles de conseguir y es todavía la época de la cocción del carneado. En el rancho pobrísimo las dos mujeres conversan junto a la gran marmita que hierve sobre las brasas. En medio de la pampa, estas dos mujeres tienen pocas opciones y están sujetas a la vida en la frontera y el mundo de la posta. Apenas salen afuera de la empalizada debido al peligro exterior, pero ambas se mueven y deciden con una relativa libertad sobre sus vidas y sobre las de los otros.

En *Guacho* y en *Los isleros*, que tienen lugar en contextos contemporáneos, la consolación es claramente inexistente. En ambos films, la domesticidad se ha convertido en sumisión de la mujer y en condena de por vida. Se ha vuelto una obligación y se ha naturalizado tanto como el maltrato que sufren de parte de los hombres con los que viven. En *Los isleros*, la vida del islero es mostrada en toda su crudeza, y la inserción de imágenes bellamente filmadas, como la inundación y el paso del ganado a través del río, no excluyen la crítica social, la mención constante al abandono y soledad en que los isleros viven y las formas de vida familiar trastocadas por la soledad y la pobreza. En medio de esa soledad, Rosalía está completamente dedicada a las tareas domésticas, se la ve cocinar, lavar la ropa, coser, cortar leña, encender el horno a leña. Al mismo tiempo que intriga en contra de su nuera, sale del rancho, amasa panes sobre una tabla y los lleva al horno. Es maltratada por Leandro que embarra su ropa intencionalmente para obligarla a que la lave y la castiga a lonjazos para que lo haga. En *Guacho*, María cocina, pone la mesa, lava la ropa, cría dos niños. La domesticidad se ha cotidianeizado y los elementos de la cocina ya no necesitan ser destacados y forman parte del 'atrezzo'. Sin embargo, y aunque en estos tres films la domesticidad queda fijada como condición que somete a la mujer, se trata de una sumisión frente a la que la mujer también se rebela. La Rosalía de

Los isleros, María en *Guacho*, y las dos mujeres de la posta de *El último perro*, son mujeres muy fuertes capaces de oponerse a cualquier mandato y enfrentarlo. Rosalía ataca a su nuera con una serpiente y rema en un bote horas por el Paraná para rescatar a un hombre moribundo. María discute todo el tiempo, enfrenta a los gritos a la comunidad que la censura, y finalmente abandona a su marido y el espectador supone que se suicida. Doña Juana revisa los cadáveres encontrados en el campo y los saquea. En los tres films triunfa la sumisión y la aceptación consentida del maltrato.

Borrado en el cine neorrealista de Demare, el antiguo topos de una mujer rural que amasa persiste, pero invertido, degradado, en una comedia urbana de 1950, *Esposa último modelo*, de Carlos Schlieper, film en el que una joven de clase alta irrita a su marido por desconocer los quehaceres domésticos. Para seducirlo nuevamente aprende las tareas del hogar y amasa devotamente sobre la mesa de la cocina. En el final del film, el primer plano este amasado representa el emblema de la sumisión doméstica femenina.

› **Maneras de hacer cine. O el renacer de la imagen.**

Tal como dice Deleuze, "el tópic, maltratado, destruído, mutilado, no tarda en renacer de sus cenizas". En un film de 2017, *Un cine en concreto*, de Luz Ruciello, un trabajador de un pueblo de la provincia de Entre Ríos dueño de una comercio de venta de zapatillas, decide construir y administrar una sala de cine, ya que el viejo cine de su barrio quebró hace años, y Omar no logra entender cómo la gente puede subsistir sin ver cine. Se trata de un documental que Ruciello filmó durante diez años y que muestra todo el esfuerzo de Omar para conseguir los materiales de construcción y para realizar el trabajo de albañil, a veces con ayuda, a veces solo. Luego agregará las butacas en desuso de una iglesia y tendrá que conseguir un proyector usado de 35 mm. Conseguirá las películas que pueda proyectar gratis o al menor costo posible: Clásicos, cine argentino, comedias y films de cine catástrofe Hollywood ya estrenado en las grandes salas. También saldrá a recorrer el pueblo en auto repartiendo los boletos entre los chicos de los barrios más humildes o los venderá a precio de regalo. Muchos años atrás siendo un niño, Omar vio un film que le cambiaría la vida. Era un film de la gauchesca que cree haber sido *Pampa Bárbara* y le gustó tanto que tuvo que volver a verlo varias veces.

Un cine en concreto es un film sobre la persistencia de la imagen fílmica y al igual que *Pampa Bárbara*, un film que trata de la resiliencia para transformar los propios proyectos en realidad a toda costa. Los recursos económicos de Omar son casi inexistentes y Omar teme la crítica de su familia y en particular la de su esposa que podría recriminarle el tiempo perdido en su proyecto, que él tanto necesita lograr, pero que hasta a él mismo le parece descabellado. Cuando la esposa le pregunta qué

está construyendo, Omar no se atreve a decirle la verdad y le contesta que un salón para aquilar. La esposa no parece estar convencida con la decisión de Omar, ni tampoco con la filmación, y se mantiene seria y distante. Ignorando la situación cinematográfica, hace preguntas a la directora, que le contesta interviniendo junto a Omar, ordenando la filmación y convirtiendo a la escena en un registro del cine dentro del cine. Indiferente ante la presencia de los integrantes del set de filmación, la esposa de Omar amasa enérgicamente sobre la mesa de la cocina.