

Humanismo nacional-popular cristiano en la traducción de *El río oscuro* (1943) a *Las aguas bajan turbias* (1952)

MASSARIOL, Diego Nicolás / CONICET - Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA) dmassariol.uba@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Arte político, Peronismo, Semiótica, Catolicismos, Nacionalismos.

> Resumen

En este trabajo analizo la traducción intersemiótica de la novela *El río oscuro* al film *Las aguas bajan turbias* con el objetivo de identificar las estrategias llevadas a cabo para reconfigurar sus *topics* y alinearlos al proyecto político-ideológico-cultural peronista. A tal fin, me suscribo a los postulados de una semiótica general de la cultura como teoría básica de lo social y utilizo el instrumental conceptual de la semiótica textual visual para analizar tres líneas de acción que han pervivido a la traducción. En este proceso, identifiqué la presencia de expresiones que en el texto filmico fueron articuladas a enciclopedias de tradición cristiana y nacionalista, a partir de las cuales sostengo que habrían configurado un *plexo* de macrotopics de contenido humanista cristiano nacional-popular alineados al proyecto ideológico peronista con el fin de co-operar en la expansión de su hegemonía en la cultura. Con la argumentación de tales hallazgos pretendo contribuir con los estudios culturales del primer peronismo ensayando la posibilidad de extender las fronteras de su *Programa estético visual oficial* a la producción cinematográfica y, con ello, actualizar el diálogo arte-política del período valuando la función culturoológica de los textos artísticos en la afirmación de los proyectos políticos.

> Introducción

En este trabajo analizo la traducción intersemiótica producida entre la novela *El río oscuro* (Varela, 1943) y el film *Las aguas bajan turbias* (del Carril, 1952) con el objetivo general de identificar las estrategias utilizadas para reconfigurar sus *topics* y, con ello, discutir su co-operación en la expansión del proyecto político-ideológico-cultural peronista.

Por lo general, la producción cinematográfica del período ha sido abordada por la literatura especializada desde el *locus communis* de la propaganda estatal y desde su funcionamiento en la construcción del poder (Di Núbila, 1959, Mahieu 1966, Maranghello 1999, 2000, 2004; España y Manetti 1999). En este sentido, los principales trabajos han estudiado primordialmente las producciones oficiales de corte documental (noticiarios e institucionales) en las que se difundían los

actos, mensajes y políticas del gobierno (Paranaguá 2003; Gené 2005), dejando en un segundo lugar a los textos filmicos por considerarlos poco relevantes para la historia del cine nacional. Progresivamente, estos estudios comenzaron a expresar una lectura más compleja de los fenómenos producidos, especialmente en lo referido al funcionamiento de la industria cinematográfica y su vínculo con el Estado (Kriger 2009, Campodónico 2005; Girbal-Blacha 2003), aportando con ello nuevas significaciones para el campo. Sin embargo, aun cuando se hayan logrado revalorizar las producciones del período e incorporarlas a una historia del cine más amplia, no han podido desprenderse por completo del relato historiográfico hegemónico vinculado a la idea de propaganda estatal y de censura partidaria. En el caso del film *Las aguas bajan turbias*, el proceso ha sido similar ya que los estudios más relevantes han redundado en su intensión realista (Mateu 2012; Lusnich y Piedras 2009) orientada a reflejar la explotación del trabajador (Alvira 2009) y en su objetivo de expandir con ello la doctrina justicialista (España 2006) y de difundir las transformaciones sociales producidas por el gobierno (Lusnich 2007).

En este contexto, me suscribo a los postulados de una semiótica general de la cultura (Lotman *et al*, 1973 y ss.) como teoría básica de lo social (Rossi-Landi, 1972, 1985; Eco, 1976; Mancuso 2010) y utilizo el instrumental conceptual definido por la semiótica textual visual (Eco, 1979a, 1979b, 1984, 1999) con el fin de ensayar una hipótesis de lectura de tales fenómenos artísticos que incluya un análisis de su co-operación en la construcción del poder pero sin recaer en la idea canónica de *cine de propaganda* (Moya 2005, Paladino 2022). Mediante estas herramientas pude detectar que durante el proceso de traducción las expresiones del texto filmico fueron articuladas a enciclopedias en las que convergieron la tradición cristiana y la nacionalista para re-identificar con ello a los protagonistas y re-orientar sus acciones. A partir de ello sostengo que con estas correcciones semióticas se habría configurado un *plexo* de macrotopics de contenido humanista cristiano nacional-popular alineados al proyecto peronista que, junto otras textualidades orientadas a similares contenidos nucleares y, por ello, al interior de un *programa estético oficial* (Massariol 2018, 2019, 2021, 2022a, 2022b, 2023), habrían co-operado en la construcción y expansión culturoológica de su hegemonía.

Para fundamentar tal hipótesis, en primer lugar analizo y comparo las expresiones producidas en tres líneas de acción comunes a ambos textos con el fin de identificar las enciclopedias convocadas y de advertir las variaciones traductológicas en sus *topics*. En seguida articulo estos hallazgos con la bibliografía metatextual sobre el tema para discutir su compatibilidad con las coordenadas del proyecto socio-político-ideológico peronista. Con esto pretendo ensayar la posibilidad de extender las fronteras del *Programa estético visual oficial* a la producción textual cinematográfica del período y, con ello, actualizar el diálogo arte-política valuando la función de los textos estético-artísticos en la afirmación y perduración de los proyectos políticos.

› **Presentación y análisis del corpus**

Las aguas bajan turbias es un texto filmico que fue estrenado en la sala *Gran Rex* el 9 de octubre de 1952. Fue dirigido y protagonizado por Hugo del Carril (Santos Peralta) y cuenta también con la participación de Pedro Laxt (Rufino Peralta), Herminia Franco (Flor de Lys) y Adriana Benetti (Amelia). El guión estuvo cargo de Eduardo Borrás, quien adaptó la novela *El río oscuro*, escrita por el militante comunista Alfredo Varela y publicada en 1943. En ambos textos, la historia se contextualiza en los yerbatales del Alto Paraná, mostrando las condiciones de trabajo de los *mensúes* y la dinámica de interacción cultural que se produce en el nordeste argentino entre guaraníes y criollos. Esta misma realidad ya había sido abordada previamente en la literatura argentina en algunos cuentos de Horacio Quiroga, pero Varela le aportará nuevos aspectos, tanto de contenido como de forma. En este sentido, la novela presenta un relato fragmentado en tres líneas narrativas paralelas: en los capítulos I-LVII, el protagonista es el *mensú* Ramón Moreyra; en los capítulos bajo el título *En la trampa*, diversos personajes describen la naturaleza hostil del Alto Paraná y las condiciones sociales inhumanas que allí se viven; en los capítulos bajo el título *La conquista*, se describe la ocupación y apropiación criolla de los recursos de la zona. Estas tres líneas convergen hacia un final optimista (*La otra conquista*) en el que se narra las consecuencias de una revolución popular resultada de todos los hechos que se produjeron durante la novela y en el que se postula la toma de conciencia de clase de los personajes en la valoración de la organización sindical. La novela también intercala textos periodísticos de otros autores que facilitan la ubicación contextual del conflicto y utiliza expresiones y modismos lingüísticos propios de las poblaciones de la región, con lo cual se convierte en un fenómeno altamente original para la época.

Al momento de ser traducida al texto filmico, las posibilidades del nuevo dispositivo terminaron suprimiendo algunas escenas, modificando la línea de acción y, sobre todo, condicionando la estructura narrativa. Con esto, si bien se mantuvo una similar línea argumental, coincidiendo en la visión integral de algunos fenómenos como la explotación laboral y la cultura popular de ese territorio, el proceso traductivo entre sistemas semióticos diferentes terminó dando como resultado un producto de características originales. Pero además de las diferencias formales, Claudio España (2006) ha advertido cambios a nivel del contenido al evidenciar que, mientras la novela hace eje realista en la historia de Ramón Moreyra, el film privilegia las características del melodrama destacando el romance de Santos Peralta y Amelia. Esta variación también ha sido detectada por Di Núbila (1959), quien ha distinguido diferencias entre la novela y la película en torno a las relaciones interpersonales y al vínculo romántico-amoroso.

Con el objetivo de continuar y completar estos estudios, en lo siguiente procedo a realizar un análisis traductológico de tres líneas de acción comunes a la novela y al film y que, por ello, me permiten evidenciar variaciones concretas tanto a nivel formal como de contenido. La primera se trata de la escena de *La pelea en la bailanta* (la que corresponde en la novela al capítulo VI). La bailanta es un

espacio de divertimento privilegiado en las Tres Fronteras ya que en ella confluyen aspectos clave de las formas de vida de los habitantes y de los trabajadores de la zona. Por este motivo, la dinámica de las bailantas también ha sido evocada en muchos cuentos de Quiroga (*Cfr. Los desterrados, Una bofetada*, entre otros) y particularmente descripta por Ramón Romero como un sitio de diversión popular y, a la vez, como un lugar de desarrollo madurativo del varón.¹ Pero la relevancia mayor de esta escena es que se trata de la primera aparición de Flor de Lys (Herminia Franco): una prostituta de origen paraguayo famosa en el Alto Paraná que, tal como es presentada, «bien valía la pena deslomarse en el monte para luego poder venir a Posadas y acostarse con ella» (Varela 1943:48). En la novela, ella llega a la bailanta junto a los músicos y, luego de realizar un pequeño show en el que muestra su cuerpo para venderse, absorbe la mirada y el deseo de toda la concurrencia masculina. En este contexto Báez, un *mensú* amigo de los hermanos Moreira, le ofrece 200 pesos para contratar sus servicios y ella acepta, por cuanto se disponen a salir de la bailanta hacia un lugar más privado. En esta breve línea de acción, el conflicto aparece cuando otro *mensú* sin nombre también quiere contratarla y amenaza a Báez con un cuchillo para impedir que se la lleve. Ante ello, Ramón Moreyra interviene para ayudar a su amigo poniéndose al frente de la pelea para que Báez y Flor de Lys puedan retirarse tranquilos. Si bien esto produce una primera atracción entre Flor de Lys y Ramón («Al pasar a su lado ella le susurró: —Sos guapo, me gustas...» (Varela 1943: 50)), la escena concluye cuando Ramón se retira resignado de la bailanta con María, pensando que «al final, una u otra era lo mismo» (Varela 1943:51). Además de las descriptas, las expresiones producidas por el texto novelístico en este breve conjunto de acciones convocan redundantemente expresiones de la cultura popular del lugar con las que se configura una idea general de «mujer» como objeto de posesión e intercambio, una idea del «dinero» como fuente de poder y una idea patriarcal de «varón» asociada además a los excesos de alcohol y a la violencia, a la que quedan vinculados tanto los personajes sin nombre, como también los personajes secundarios y los protagonistas.

Esta misma escena traducida al film presenta algunas derivas originales. En este sentido, la acción se desarrolla de una manera muy similar hasta el momento en que interviene Ramón. Pero en el film esta intervención es realizada conjuntamente por Santos (Hugo del Carril) y Rufino Peralta (Pedro Laxt), quienes desde el principio se mantenían expectantes al margen de la acción hasta que el *mensú* sin nombre le ordena a Flor de Lys que se quite la ropa frente a todos debido a que ya había pagado para ello y, por su negativa, intenta violarla. A partir de aquí se producen modificaciones en el guión por causa de la inclusión de tres expresiones nuevas que no existían en el texto original: a) se produce a Rufino ayudando a Flor de Lys a levantarse de suelo mientras la cubre con su ropa para abrirla; b)

¹ «Cuando un precoz obrajero llegaba a la edad de alrededor de los 14 y 15 años de edad y comenzaba a sentir y a demostrar los primeros síntomas de la calentura subtropical, nunca faltaba un voluntario canchero y ligador que se ofrecía a darle una manito para arreglarle su primera vez. A tal efecto era propicia la finalización de una *zafra* en que se viajaba de vuelta a Posadas o Encarnación para cobrar los haberes y gastarlos todo de golpe en diversiones de las bailantas» (1970:54).

se produce a Flor de Lys vengándose del *mensú* que intentó violarla, siendo ahora ella quien está de pie y él quien se cubre de los golpes en el suelo; finalmente, luego de estas dos nuevas expresiones, c) se presenta a Rufino y a Flor de Lys fumando en la cama de una habitación en donde ella le pide que se quede a su lado y él, que deje la prostitución.

A pesar de mantener una similar línea de acción, estos cambios no son menores ya que con ellos, las expresiones convocan contenidos nucleares nuevos y producen nuevos *topics*. En principio, el motivo de la intervención de Santos y de Rufino en el conflicto pasa de ser un gesto producto de la amistad con Báez a presentarse como un acto de ayuda y solidaridad para con el prójimo. Es decir, mientras en el texto novelístico el motor de la acción de Ramón pareciera ser la camaradería, en un comportamiento surgido incluso al interior de una ética de clase, en el texto filmico rige para Santos y Rufino ante todo el valor de la *templanza* seguido del principio de la *justicia*. Esta acción además produce una agnición en Flor de Lys que no se da en la novela por cuanto, mientras en el texto original se definía como mera presa y objeto del varón, en el texto traducido pasa a adquirir la virtud de la *fortaleza*. A partir de entonces, en el film Flor de Lys deja de ser prostituta y se encamina a una relación con Rufino en la que se convocan aspectos del amor vincular sostenidos en la vocación del cuidado, la ocupación y el respeto mutuos (Rom 12:9-10, Gal 3:7; Ef 5:33).

De tal manera, las correcciones realizadas en la traducción le suman al film una constelación de contenidos nucleares que re-orientan los interpretantes originales al interior ahora de una exegesis fuertemente asociada a la moral cristiana y a la tradición bíblica. En este sentido, en las enciclopedias convocadas para caracterizar las acciones de Santos y Rufino circulan ideas cristológicas asociadas a la integridad de los rectos (Prov 11:13; Prov 19:1), a las virtudes teologales y cardinales (Co 13:13), a la sobreestima de los que tienen hambre y sed de justicia (Mt 5:6) y a los principios morales de los que procuran la paz (Mt 5:9). Por su parte, las acciones de Flor de Lys refieren en el film a un tipo de redención y salvación que frecuentemente aparece en el discurso cristiano para referirse a las mujeres pecadoras. En este sentido, y por el conjunto de contenidos convocados, esta escena podría estar refiriéndose concretamente al relato bíblico que narra los hechos de Jesús en la casa de Simón el fariseo (Lc 7:36-50) en el que la mujer pecadora es redimida y finalmente transformada por Su gracia. Sin embargo, por el conjunto de artificios expresivos producidos, la escena pareciera estar modelizando especialmente el episodio bíblico de la mujer adúltera (Juan 7:53-8:11) en el cual una mujer anónima es protegida por Jesús de quienes piden apedrearla por infringir la Ley mosaica y luego, perdonada de sus pecados bajo la sentencia: «vete y no peques más». En este sentido, el gesto protector de Rufino con el que abriga a Flor de Lys luego de defenderla del *mensú* atacante, coincide literalmente en expresión y contenido con esta referencia. Sin embargo, sea cual fuere el relato bíblico modelo, ambos coinciden en narrar la transformación moral de las mujeres, el restablecimiento de su dignidad y, por ello, la salvación de sus personas en el ejemplo de Cristo, tal lo que el texto filmico también parece querer convocar para este personaje.

En el caso de la escena del *primer encuentro entre Santos y Amelia* (la que corresponde en la novela al capítulo XV), se puede advertir un proceso similar al anterior. En la novela, este primer encuentro se da durante el fin del *Baile de la Administración*, momento en que Amelia, luego de haber intimado con un *capanga* rubio sin nombre, vuelve a buscar a su marido el *mensú* Galarza e intenta cargarlo borracho hasta su casa. Ante la imposibilidad de hacerlo sola, Ramón la ayuda y vuelven juntos a la casa cargándolo entre los dos. Desde ese momento, se empieza a configurar una relación puramente sexual entre Amelia y Ramón a espaldas de Galarza. En este contexto, Amelia es presentada en la novela como una mujer que engaña a su marido con muchos *mensúes*, por cuanto no existiría entre estos protagonistas nada más concreto que una aventura más entre tantas otras. En algunos casos, la novela la describe como una obsesión de Ramón por poseerla como si se tratara de un objeto: «Ramón estaba pensando en la Amelia. Tiene que conseguirla de cualquier manera. Si no se apura, se la llevará Faleiro» (Varela 1943:134). Pero en ningún momento se presenta como una relación íntima de amor profundo ya que al momento de planear su huida de la Administración, Ramón no duda en dejarla.

Si bien el *Baile de la Administración* es otra escena que también perduró —no sin variantes— al proceso de traducción, el encuentro entre Amelia y Santos en el film se producirá en otro contexto y con otros artificios expresivos. Durante una vuelta de la zafra, Amelia cae al piso herida. Ante ello, Santos corre a ayudarla; ella le dice: «no puedo más», y él: «voy a darle una mano». Mientras tanto, uno de los *capangas* la mira herida y le dice con tono lujurioso: «La pucha que sos linda. Dame [*el saco*] que te voy a ayudar»; pero Santos le dice apurado: «voy a ayudarla yo, che-patrón» y vuelven a la Administración Central juntos. En una escena posterior, también durante la vuelta de la zafra, Santos le dice a Amelia: «Todos estos días te estuve mirando sin fijarme bien en cómo sos». Ante ello, Amelia pregunta ingenua: «¿Cómo soy?» y él responde: «muy linda». Finalmente se produce entre ellos el primer beso. Luego ella se aparta y le dice: «no quiero que me mires así como me mira el resto» y él inmediatamente retrocede y carga el saco para seguir camino, pero Amelia lo busca y nuevamente se besan abrazados. Finalmente, una tercera escena posterior presenta a Santos y a Amelia unidos de la mano en una ceremonia improvisada luego del fallecimiento de don Allica (el padre de Amelia) en la que Santos le dice a ella mirando al catre vacío: «Ahí estaba el pobre viejo ayer nomás. Hagamos como si todavía estuviera y delante de él te tomo por mujer para siempre, para todo lo bueno y para todo lo malo de nuestras vidas».

Con estas expresiones, otra vez la traducción incorpora contenidos nucleares para caracterizar a los personajes que derivan de enciclopedias muy diferentes a las originales. En la modelización fílmica del primer encuentro entre Santos y Amelia, podrían estar operando como referentes innumerables relatos bíblicos en los que se narran episodios de *caída seguida de compasión*. Con independencia de su referencia exacta, en el film se caracteriza a estos personajes en torno a una conjunto de ideas positivas acerca de los que sufren (Mt 5:4), de los humildes (Mt 5:5) y, para el caso de Santos, de los misericordiosos (Mt 5:7), y con ello se producen acciones asociadas a la *compasión* (Is 54:8; Stg 5:11; Lc 10 y ss), al servicio (Mc 9:35; Mc 10:45) y al *consuelo* (Mt 5:4) que están presentes en toda la

narrativa bíblica. Si se atiende con rigurosidad al contenido, esta escena pareciera representar con literalidad el pasaje «Venid a mí todos los que estáis cansados y agobiados, y yo os aliviaré. Tomad mi yugo sobre vosotros (...) y encontraréis descanso. Porque mi yugo es llevadero y mi carga ligera» (Mt 11:25-30; Lc 10:21-22). En este sentido, la compasión, la empatía y la entrega a las personas (Gal 3:8), las que confluyen en el nuevo mandamiento cristiano del «amor al prójimo» (Mt 22:34-40), es postulada por el film como la base conceptual de una de las principales máximas éticas a la que son convocados a participar los protagonistas con sus acciones. A partir de allí, en la configuración filmica del vínculo que se constituye entre Amelia y Santos —que, a diferencia de la novela, aquí será nuclear—, el proceso traductivo nuevamente elimina el carácter lujurioso de su romance y lo reemplaza por ideas asociadas a una unión basada en el amor, la entrega y la protección mutua y eterna, compatibles con la dogmática judeo-cristiana del matrimonio.

Por último, en la escena final de la *Invasión a la Administración* (la que corresponde aproximativamente en la novela a lo narrado en los capítulos LIV, LV, *La otra conquista* y *Galope en el río*) también se han realizado un conjunto de cambios muy productivos. En la novela, el final se comienza a delinear con el encuentro de Ramón con un *mensú* brasileño llamado Frutos quien le cuenta la historia de la Columna Prestes: una revolución popular que se habría iniciado en San Pablo y, desde allí, esparcido por todo el Matto Grosso. En seguida, se produce una mínima protesta colectiva que termina con la muerte de Frutos y que termina motivando a Ramón para emprender una huida solitaria de la Administración por el río Paraná en la que correrá peligro de muerte pero que terminará con un final optimista: «[D]ejaba a sus espaldas nada menos que una época y marchaba raudamente hacia la otra conducido por esas frágiles tacuaras, viajaba hacia los yerbatales de cultivo y el Sindicato, hacia allí donde los hombres son igualmente explotados pero luchan unidos en defensa de su dignidad» (Varela 1943:314). Por su parte, en el film se reemplaza la muerte de Frutos por la de Rufino, quien se enfrenta a los *capangas* y al patrón junto a Santos y, por ello, deben escapar por la Selva. En este contexto, la muerte de Rufino retrasa a los *capangas* que los persiguen y permite que Santos pueda huir con Amelia y constituir una familia. Por ello, aquí la muerte se articula a un sentido positivo al permitir que otros vivan y se salven, convocando con ello una idea más afín al *martirio*. Esta posibilidad no queda reducida a los protagonistas sino que también se extiende como Revolución por toda la Administración en forma de «fuego purificador» (Kriger, 2009) mientras una voz en *off* afirma que «era la promesa de una Patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos». Con estos recursos expresivos, el film postula conclusivamente una lectura soteriológica en clave nacionalista, en la que la revolución popular tiene por igual consecuencia la libertad, pero aquí asociada a una idea de *salvación* y *purificación* sagradas donde prima la *justicia*.

› **Discusión y conclusiones**

A partir del análisis anterior, he advertido que en el proceso de traducción de *El río oscuro* a *Las aguas bajan turbias* se produjeron un repertorio de estrategias tendientes a transformar las ideas marxistas originales en ideas afines a la tradición cristiana que fueron secularizadas y puestas en convergencia con contenidos nacionalistas para re-identificar a los protagonistas y re-orientar sus acciones. De tal manera, mientras el texto novelístico tendía a configurar interpretantes asociados al *despertar de la conciencia de clase para la superación dialéctica de la explotación*, el texto fílmico termina produciendo con todos estos recursos un *plexo* de macrotopics orientados al *sentido sagrado de la liberación /salvación del Hombre en la construcción de la Patria*.

Así planteado, estos contenidos evidencian la recepción conjunta de un *corpus* de documentos e ideas que comenzaron a circular en la cultura argentina a mediados de la década de 1930, desde los que se procuró atender a los cambios socio-económicos de la sociedad civil de entonces (Massariol 2022a, 2022b) y con los cuales se establecieron las bases de un nuevo cristianismo orientado a la vivencialidad temporal y secular del Hombre (Camusso *et al.*, 2012). En este contexto, Jacques Maritain fue invitado por los *Cursos de Cultura Católica* (C.C.C.) para dictar un conjunto de clases magistrales en Buenos Aires que tuvo fuerte impacto al interior del catolicismo argentino, donde postulará una *nueva cristiandad* concentrada en la dimensión temporal y encarnada de la *persona humana*. Es decir, valoraba la condición religioso-espiritual del Hombre como un elemento constitutivo de su *dignidad* pero sin por ello olvidar su carácter terrenal. A partir de allí, esta posición humanista iría tomando fuerza en la cultura —aunque no sin conflictos (Zanatta, 1996)— frente a la tendencia católica de herencia filofascista, corporativista y autoritaria.

Generalmente la literatura especializada del período ha entendido que el vínculo conector entre Perón y la Iglesia se habría establecido principalmente a través de la *Acción Católica Argentina* (A.C.A.) (Ghio, 2007; Bianchi, 1999), por cuanto su proyecto se presentaría más afín a los círculos católicos tradicionalistas. En algunos casos puntuales, se ha llegado a admitir la presencia de los postulados de Maritain en el ideario peronista aunque solo como un elemento superficial y no-constitutivo (Zanatta, 1999). Pero por lo general desde allí no sólo se ha objetado que los humanistas cristianos pudieran haber aportado alguna base ideológica estructural al proyecto peronista sino que, además, se ha sostenido una ferviente oposición por su postura antidemagógica, antiautoritaria y antifascista (Zanca, 2013). Contrariamente, la presencia de esta *nueva cristiandad* en los orígenes institucionales del peronismo ha sido postulada y defendida primero intuitivamente por Fermín Chávez (1984) y, luego, rigurosamente por Carlos Piñero Iñiguez (2013) al confirmar fuentes literarias de influencia que estaban presentes de forma directa en el ideario de Perón y que por ello debieron de haber contribuido a la semantización de su proyecto socio-político-cultural. Aún con sus diferencias, toda esta literatura ha coincidido en que este *corpus* ideológico-teológico habría tomado primacía en la cultura argentina a partir de 1940 hasta tornarse hegemónico a mediados de la década y que, desde allí, se habría

proyectado tanto en la sociedad civil como en la sociedad política de entonces (Camusso y Santiago, 2012; Picech, 2018; Bianchi, 1999), volviéndose progresivamente nuevo sentido común en la sociedad civil de la segunda mitad de 1940 y en adelante (Mallimaci, 1988; Mallimaci y Distéfano, 2001), tanto de religiosos como de laicos (Zanca, 2013).

Por lo anterior, la detección de los contenidos nucleares convocados en el film a la luz de estas discusiones abiertas por la bibliografía metatextual sobre el tema me permite entonces corroborar su correlación con los postulados de un cristianismo de carácter humanista que, de una manera integradora y convergente con otras enciclopedias pudieron haber constituido las bases doctrinarias del proyecto nacional-popular peronista. Tal lo hallado en anteriores trabajos (Massariol 2018, 2019, 2021, 2022a, 2022b, 2023), estos mismos postulados fueron puestos en circulación de forma cuantitativa y cualitativamente privilegiada en la sociedad civil argentina a través de un *corpus* de textos estéticos y artísticos producidos, aprobados y financiados programáticamente por el Estado nacional argentino entre 1946 y 1955 con el interés de reorientar el sentido común, transformar el sistema de expectativas y crear hábitos de lectura de una manera ideológicamente afín al gobierno. Por tal motivo, concluyo confirmando la subscripción de este film a los mismos lineamientos de tal *Programa estético oficial* y, con ello, su igual co-operación en el proyecto de expansión culturoológica de la hegemonía peronista en la cultura.

Bibliografía

- Alvira, P. (2009). Infierno verde. Las aguas bajan turbias y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940). En *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, núm 3, pp. 1-26.
- Bianchi, S. (1999). *Catolicismo y peronismo. Religión y política en la Argentina (1943-1955)*. Tandil, IEHS.
- Caimari, L. (1995). *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943 - 1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- Campodónico, H. (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid, Fundación Autor.
- Camusso, M. et al. (2012). *Doscientos años del humanismo cristiano en la Argentina*. Buenos Aires, EDUCA.
- Camusso, M. y Santiago, M.E. (2012). Peronismo y humanismo cristiano. Antagonismos y coincidencias. III Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo. Buenos Aires.
- Chávez, F. (1984). *Perón y el Justicialismo*, Buenos Aires, CEAL.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2005.
- _____. (1979a). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1999.
- _____. (1979b). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. En *Revista de Estética*, núm 2, pp. 5-14.
- _____. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- _____. (1997). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, Lumen, 1994.
- España, C. (2006). Las aguas bajan turbias: una denuncia contra toda esclavitud. En Borrás, E., *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires, Biblos.
- España, C. y Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En J.E.Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz*. Buenos Aires, FCE.
- Ghio, J.M. (2007). *La iglesia católica en la política argentina*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Girbal-Blacha, N. (2003). *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lusnich, A.L. (2007). Las aguas bajan turbias, un modelo de transición. *Ciudad / Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires.
- Lusnich, A.L. y Piedras, P. (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva librería.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Mallimaci, F. (1988). *El catolicismo integral en la Argentina (1930- 1946)*. Buenos Aires, Biblos.
- Mallimaci, F. y Distéfano, R. (2001). *Religión e imaginario social*. Buenos Aires, Manantial, 2019.
- Mancuso, H. (2003). *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- _____. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, SB.

- Maranghello, C. (2004). La censura cinematográfica en Argentina (1932-1962). En D. Oubiña y D. Paladino (comps.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- _____. (2000). Estado y el cine. En C. España (dir.). *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- _____. (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.
- Massariol, D. (2023). El proyecto escultórico de Leone Tomassi para el Monumento al Descamisado y el programa estético oficial peronista (1952-1955). *XV Jornadas Estudios e investigaciones: imagen, patrimonio e historia*. En prensa.
- _____. (2022a). El programa estético de los sellos postales peronistas y la hegemonía de su proyecto político en la cultura (1946-1955). *Revista Argentina de Ciencia Política*, vol 1, núm 28, pp. 267-294.
- _____. (2022b). Contextualización e ideologización del conocimiento científico-tecnológico nacional en el programa estético de Mundo Atómico (1950-1955). *Estudios Sociales del Estado*, vol 8, núm 15, pp. 100-125.
- _____. (2021). Regulación epistémica y formatividad ideológica en los textos escolares de enseñanza primaria del *programa estético oficial peronista* (1952-1955). *Revista de Educación*, vol 12, núm 22, pp. 363-384.
- _____. (2019). Censura inmunitaria del diferendo en el programa estético visual oficial peronista (1946-1952). *Estudios e investigaciones*, núm 14, pp. 51-64.
- _____. (2018). Traducción intrasemiótica entre la enunciación del peronismo y la Segunda República para la construcción de un "lector modelo" (1946-1951). *Adversus Revista de Semiótica*, vol 15, núm 34, pp. 70-104.
- Mateu, C. (2012). Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: *El río Oscuro* y *Las aguas bajan turbias* (Argentina, 1943/1952). *Nuevo Mundo, Mundos nuevos*.
- Matsushita, H. (1986). *Movimiento obrero argentino (1930-1945)*. Buenos Aires, Hispamérica.
- Moya, G. (2005). Del cine de propaganda al cine de militancia. La transmutación del peronismo en la pantalla, entre la Nueva Argentina y la Patria Socialista. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Rosario, Santa Fe.
- Paladino, D. (2022). Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo. *Imagofagia*, núm 25, pp. 262-268.
- Paranaguá, P.A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México, FCE.
- Picech, (2018). Resonancia maritainiana en la formación ideológica del justicialismo peronista. *Procesos Históricos Revista de Historia*, vol 17, núm 33, pp. 41-51.
- Piñero Íñiguez, C. (2013). *Perón: la construcción de un ideario*. Buenos Aires, Ariel.
- Rossi-Landi, F. (1972). *Semiótica e ideología*. Milano, Bompiani.
- _____. (1985). *Metodica filosófica e scienza de isigni* Milano, Bompiani.
- Zanatta, L. (1996). *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)*. Quilmes, UNQui.
- _____. (1999). *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1943-1946)*. Buenos Aires, Sudamericana
- Zanca, J. (2013). *Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Fuentes

Varela, A. (1943). *El río oscuro*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.

Del Carril, H. (1948). *Las aguas bajan turbias*. Del Carril / Barbieri (producción). Borrás, E. (guión). Hugo del Carril SRL (distribución).