



Eje Temático: CULTURA.

Título: “Representaciones del primer peronismo en la novela y en el film *Mansedumbre*”.

Autor: Germán Azcoaga (ISES)

germanazcoaga@gmail.com

Introducción

En 1952 se estrenó el primer largometraje producido íntegramente en Tucumán, el melodrama *Mansedumbre*, dirigido por Pedro R. Bravo y basado en la novela homónima del escritor local Guillermo C. Rojas, quien a su vez se encargó de la adaptación del guión. Tanto la novela como su transposición fílmica contaban con distintos elementos discursivos que aludían al contexto histórico de producción, es decir, al peronismo. Sin embargo, la primera, publicada en 1951 en forma contemporánea al rodaje de la película, era una nueva versión de otro libro anterior escrito por el mismo autor en 1940 con el título de *Mansedumbre herida*.¹ Con algunos agregados y supresiones, el núcleo argumental de *Mansedumbre* era prácticamente idéntico al de la versión original.

Creemos entonces que un análisis comparativo de la versión de 1940 con la realizada en el contexto del primer peronismo –plasmada en la novela y en la película *Mansedumbre*–, puede ser, a través del cotejo de las diferencias, así como de los elementos presentes en ambas, un interesante ejercicio para indagar acerca de las representaciones en torno al fenómeno peronista.

Sostenemos que la novela y la película *Mansedumbre* expresan con claridad una adhesión al peronismo, conectando la historia con el presente político y social de la provincia y el país. Asimismo, consideramos que a través de este análisis podemos comprobar la conexión entre el peronismo y las aspiraciones previas de algunos sectores de la sociedad argentina.

¹ *Mansedumbre herida* fue escrita y premiada por la “Comisión de Bellas Artes de Tucumán” en 1940, siendo publicada en 1943. Bajo la presunción de que no hubo modificaciones entre el manuscrito y la edición final elegimos 1940 como el año para identificar la “versión preperonista”.



De una versión a otra

Salvo detalles, el argumento de los tres textos es el mismo:² se narra la historia de Raimundo Rosales, hijo de un cañero chico del interior de Tucumán, don Maximino, y su aspiración a convertirse en médico para de ese modo ayudar en su pago natal. En el transcurso de esa búsqueda se enamorará de una joven llamada Alcira quien le brindará su apoyo. Sin embargo, el padre de Alcira, don Antonio Salazar, un arrogante dueño de ingenio, y su hijo, el doctor Remigio Salazar, intentarán impedir que la relación entre los dos jóvenes prospere y que Raimundo pueda cumplir su sueño altruista. Estos sucesos se desarrollan durante la década del ‘30 en el marco de la explotación que don Salazar ejerce sobre los peones y los cañeros de la zona.³ En determinado momento, este último, cae de su carreta mientras intenta detener una incipiente huelga de peones, hiriéndose gravemente. Ante el temor del Dr. Salazar por realizar la delicada operación en su propio padre, será Raimundo, el alumno al cual había hostigado injustamente en la Facultad de Medicina, quien lo haga exitosamente –y don Maximino el donante de la sangre necesaria– salvándole la vida. Los Salazar reconocerán la actitud egoísta de su familia y se mostrarán arrepentidos por sus conductas. La esperanzadora escena final reúne a la feliz pareja junto a don Maximino, mirando con dicha el horizonte.

Es de utilidad analizar primero las diferencias entre la novela de 1940 y la de 1951. Estas variaciones nos adelantan las que encontraremos entre la primera novela y el filme, es decir, entre lo que podríamos considerar la versión original de la historia –escrita previo al peronismo– y la realizada ya acaecido e instalado el fenómeno. De este modo, pretendemos encontrar, como enseñó Marc Ferro, en los añadidos, supresiones, modificaciones e inversiones, algunos aspectos de la relación de la película con el presente de producción.⁴

² Para no dispersarnos aclarando las pequeñas diferencias seguimos en esta sinopsis al texto audiovisual.

³ En *Mansedumbre herida* no hay menciones del momento histórico en el que se desarrolla la narración, salvo la referencia del autor en el final del libro de que fue redactado en “Tucumán, Julio de 1940”, marca que no aparece en la novela de 1951. En cuanto al film, este cuenta con un prólogo y un epílogo que ubican la acción en “un pasado que se aleja” y, promediando el mismo, dos planos detalles de la libreta universitaria del protagonista nos dan a conocer que su ingreso a la facultad de Medicina se da en el año 1936 y que cursa su quinto año hacia 1940.

⁴ Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, España, 1995, pp. 41 a 46.

Lo que nos interesa es señalar tres grandes diferencias que dan cuenta de los vínculos entre los textos y su contexto. La primera se da en relación al epígrafe, que aparece mutilado en la segunda versión. En la novela de 1940 se lee:

A las limitaciones que nos impone la realidad de las injusticias hay que empujarlas con tesón: ellas cederán lenta o rápidamente. Estar entre los que empujan debe ser una irrenunciable aspiración del hombre... Hay que ensanchar el campo del saber y de la justicia. Conseguir o estar entre los que consiguieron con su esfuerzo y capacidad ese noble fin, es haber sabido interpretar la vida; es haber vivido como seres racionales.⁵ [Las cursivas son nuestras].

Considerando que el fragmento en cursivas no aparece en el epígrafe de la versión de 1951, se hace evidente la intención de omitir la referencia a una “realidad de injusticias” que estarían siendo superadas por el peronismo. Probablemente una motivación similar llevó a Rojas a recortar el título de la novela quitando la palabra “herida”, de clara connotación negativa.

Un segundo grupo de cambios se relaciona con una serie de pasajes agregados a *Mansedumbre*: menciones “proféticas” de algunos personajes de la novela expresando su deseo y expectativas de que en el futuro el presente de injusticias sea revertido. Un primer ejemplo puede comprobarse en el diálogo entre doña Jesús, la curandera de la zona, y Raimundo Rosales, recién recibido de médico, quien manifiesta su preocupación por la remuneración de los obreros de la zona, a lo que agrega decidida la primera: “Yo tengo fe que algún día llegará la justicia pa’ los que trabajan por unos centavos y dejan los pulmones en los cañaverales”.⁶

Estos mensajes “premonitorios” que referirían a la Argentina peronista se pueden encontrar de forma más explícita hacia el final del libro. Tras la resolución feliz de la historia, don Salazar, el antagonista, abandona sus egoísmos convirtiéndose en un patrón altruista que proyecta construir para sus peones casas espaciosas con huertas, biblioteca, salón de actos, cancha de fútbol, dispensario, y, además, aumentar sus salarios. Sin

⁵ Rojas, Guillermo C., *Mansedumbre Herida*, Tucumán, Editor Benito S. Paravan, 1943, p. 4.

⁶ Rojas, Guillermo C., *Mansedumbre*, Tucumán, Ediciones Rhex, 1951, pp. 192-193.

embargo, en conversación con Raimundo, ahora su yerno, expresa su escepticismo sobre la posibilidad de que otros patrones imiten su conducta, ya sea por propia voluntad o impelidos por alguna ley:

-¿Le parece que alguien tendría el valor para hacer esa ley e imponerla en contra del capitalismo?

Raimundo comprendió la verdad y respondió como abstraído:

-Sin embargo, tengo fe de que algún día el obrero argentino tendrá sus conquistas sociales y que entonces, por justicia, gozará de buenos salarios, viviendas higiénicas, asistencia médica y sus hijos de mejores escuelas...⁷

Otro ejemplo puede comprobarse cuando en los pasajes finales Raimundo le comenta a su amada, Alcira, mientras ambos fantasean con una “realidad muy próxima”, que “...todo es como un sueño, en beneficio del obrero de esta finca. Pero cuando en todo el país el capital y el trabajo marchen en armonía habrá más paz y felicidad entre los argentinos...”.

Por último, Rojas añade en la versión de 1951 un pasaje en el cual obreros del surco inician una huelga.⁸ Creemos que con esto el autor buscaba establecer una suerte de diálogo con el presente al incorporar conflictos puntuales que no habrían sido centrales desde su perspectiva –o la de sus lectores– una década atrás. Como este agregado aparece en forma muy similar en la película, postergaremos su análisis.

Podríamos decir que las novelas *Mansedumbre Herida* de 1940 y *Mansedumbre* de 1951 cuentan una idéntica historia, ambientada en idéntico período. La diferencia radicaría en que la segunda, escrita durante el peronismo, presenta algunas marcas –supresiones en el epígrafe o adiciones en el cuerpo del texto– que refieren al presente histórico de su escritura y dan cuenta de la adhesión del autor al movimiento justicialista.⁹

⁷ *Idem*, P. 219.

⁸ El fragmento finaliza con otra poco sutil oración de explícita referencia al presente político: “Aún el peón estaba condenado a la orfandad social”, *Idem*, p. 194-6.

⁹ Aunque Rojas no llegó a ubicarse como una figura destacada en la esfera literaria de la provincia fue designado como Director General de Cultura en enero de 1953 y retornaría a la gestión cultural hacia 1974. Esta adhesión al peronismo se desprende también de la entrevista realizada por los autores a una de sus hijas, Elena Rojas, 1 de marzo de 2012.

En la película,¹⁰ por su parte, las adiciones que aluden, con mayor o menor grado de explicitud, al presente peronista son de diversa índole: la existencia de un prólogo y un epílogo; la ya mencionada representación de escenas de huelgas obreras y, finalmente, pasajes en los cuales, especialmente a través del parlamento de los personajes, consideramos se remite a elementos del discurso peronista.

La utilización de un prólogo y un epílogo que contextualizaran las historias de conflictos sociales en un tiempo pretérito fueron una práctica habitual en el cine durante el peronismo y se podrían señalar como una de las pocas intervenciones que se ejercieron sobre las producciones de ficción. En *Mansedumbre* permiten encuadrar la trama en un pasado “preperonista” y explicitar el restablecimiento de la armonía que el peronismo estaba significando en el presente de la enunciación. Considerando la adhesión de Rojas al movimiento y el aporte del ICUNT, institución creada por el “rector peronista” Descole, es dable suponer que aquellos señaladores fueron agregados espontáneamente y no como resultado de presiones. Aunque, como veremos, posiblemente haya habido sugerencias de funcionarios de la Universidad Nacional de Tucumán en relación a otros temas.

Es una voz *over* femenina que personifica a la caña de azúcar la que declara en el prólogo, sobre imágenes de un cañaveral, que:

Un día perdido en la historia del tiempo, del mundo y de los hombres vine a América [...] Era la caña buena que venía a brindar para todos todo lo que podía dar, pero los hombres enmarañaron mi vida en la maraña de sus pasiones y serví para riqueza de pocos y miseria de muchos [...] De ese confuso caos

¹⁰ Desde un comienzo Rojas buscó llevar a la pantalla su historia, pero ante una serie de intentos frustrados con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 la propuesta al director del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, Héctor C. Peirano, quien le dio su beneplácito. El apoyo del ICUNT consistió en personal y equipamiento mientras que la financiación corrió por cuenta de dos productoras conformadas en esos momentos: “Kine-Rector Cine Productora Argentina” y “Pro-Norte Producciones Cinematográficas”. El ICUNT había sido creado en 1946 durante la flamante gestión del rector Horacio Descole. El Instituto se había propuesto como uno de sus principales objetivos el favorecer la realización de cortos y largometrajes cinematográficos en la provincia como así también en el NOA. Hacia el año 1951 se podía enumerar gran cantidad de material audiovisual producido por el mismo, así como la colaboración técnica en el largometraje *El Diablo de las Vidalas* de Belisario García Villar, 1950. Peirano encargó a Pedro Bravo, un miembro del equipo técnico del ICUNT, la dirección de *Mansedumbre*, rodada en pocos meses, entre fines de 1950 y mediados de 1951. La obra fue estrenada en Tucumán el 29 de mayo de 1952 alcanzando, según entendemos, una buena repercusión. En Buenos Aires se estrenó un año después teniendo escasa resonancia. Cabe aclarar que el ICUNT no figura en los créditos del film.



surgió, en un pasado que se aleja, esta historia hecha de dolor y de esperanza envuelta en mi (*inaudible*) con mi alma blanca y mi sangre dulce.

Finalmente, en el prólogo, la voz de la caña sentenciará: “Recuerdo de un lejano pasado esta historia termina como una aurora nueva tras la noche negra”. La presencia de estos señaladores constituye un claro ejemplo del recurso narrativo utilizado profusamente en la propaganda del gobierno: la demarcación de una dicotomía “ayer/hoy” o “antes/ahora”, diferenciando el pasado infame y las realidades de la “Nueva Argentina” peronista.

Con respecto a las apariciones de obreros del surco¹¹ hay cuatro momentos en donde cobran visibilidad, pudiéndose señalar que los dos últimos constituyen escenas que no estaban en la versión de 1940. En primer lugar, una breve secuencia de montaje, cuando don Maximino recuerda su pasado como peón rural, y puede verse a hombres, mujeres y niños en la ardua tarea del corte, el pelado y el despunte de la caña. Una segunda escena narra la desgracia del hijo del peón Ramírez, Andresito, quien se fractura una pierna trabajando. Ante la excesiva tardanza del Dr. Remigio Salazar en llegar al rancho, es Raimundo el que, frente al pedido desesperado del padre, ensayará un entablillado, logrando aminorar el profundo dolor de Andresito. Un tercer momento es el encuentro en el cañaveral entre don Salazar y un grupo reducido de peones, quienes le manifiestan que “por compañerismo y por creer que los obreros del ingenio tienen razón nos hemos unido” a la huelga. Producido un cruce de palabras la situación deriva en un duelo de cuchillos entre el capataz que acompañaba a Salazar y uno de los peones, que termina con Ramírez herido accidentalmente al intentar detener una pelea que “no vale la pena”. La secuencia se cierra trágicamente con la agonía de Ramírez en un catre dentro de su rancho. Finalmente, la última aparición de los peones rurales es en una escena en donde se presentan ante el patrón, solicitándole medicinas y reclamándole el pago en dinero y no en vales para la proveeduría. La respuesta de don Salazar es contraria a los pedidos de sus trabajadores restándole importancia a la posibilidad de mejorar su salud. Estos le recriminan con un “No

¹¹ Los trabajadores del ingenio apenas son mencionados.



somos esclavos, don Antonio”, ante lo cual Salazar intenta reaccionar cayendo de la carreta e hiriéndose gravemente.

Respecto a estas escenas podemos advertir dos aspectos sugerentes: en primer lugar, es recién en la última de ellas donde se explicita –a través del diálogo– el contenido de algunos reclamos y problemáticas de los peones rurales. En segundo término, es interesante indicar que, más allá de permitir la progresión dramática en ciertos pasajes del filme, creemos que la función principal de estas escenas es la de subrayar el carácter autoritario y explotador del empresario azucarero, aunque resulten subsidiarias en relación al conflicto central que enfrenta principalmente a la familia del cañero con la del industrial. Como destacamos en un trabajo anterior,¹² *Mansedumbre* se preocupa en presentar el imaginario y la problemática del cañero chico –actor fundamental de la agroindustria– dejando en un segundo plano a los obreros del surco o de fábrica, los actores más fuertemente identificados desde el punto de vista simbólico y discursivo con el movimiento peronista. Al mantener intacta en líneas generales la historia escrita hacia 1940, la versión literaria y fílmica del peronismo no podía más que reflejar la importancia que el sector cañero había alcanzado a lo largo de las décadas del '20 y el '30 con sus duros enfrentamientos con los industriales y las conquistas alcanzadas en materia de redistribución de los beneficios que la actividad producía.

La influencia del contexto de producción en la película no sólo se manifiesta en prólogo y epílogo o en las escenas de huelgas obreras añadidas. Hay a lo largo del filme distintos pasajes en donde, especialmente a través del discurso de alguno de los personajes, las referencias al peronismo se hacen presentes en forma implícita. En ese sentido, Clara Kriger subraya en su libro, *Cine y peronismo: el Estado en escena*, que no existen películas de ficción sobre Perón y Evita realizadas en el período, señalando empero, pasajes de films en los que la figura de Evita o elementos característicos de su discurso o de su imagen,

¹² Azcoaga Germán y Ovejero, Verónica, “Representaciones de la agroindustria azucarera de Tucumán en la película *Mansedumbre* (1952)”, en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, Córdoba, 2012. http://www.asaeca.org/aactas/azcoaga_german_y_ovejero_veronica_-_ponencia.pdf

resuenan en algún personaje o en algún parlamento.¹³ A partir de estas menciones pensamos que quizás en *Mansedumbre* también pueda hablarse de una aparición “vicaria” de Eva Perón.

Alcira, la joven hija de don Salazar, es bella y sueña con convertirse en maestra y educar a los niños del pueblo. En conversación con Maximino manifiesta, con decisión y tono exclamativo: “Esa dignidad, ese orgullo que pregona mi padre... le juro que prefiero mil veces las privaciones y los sinsabores de los desamparados, de los humildes”. El primer plano, que toma su rostro en $\frac{3}{4}$ de su perfil mirando al horizonte, subraya la fuerza de la escena. Estimamos que esta alocución presenta características propias de Evita ya que, como señala Maristella Svampa, en su discurso “El ‘espíritu oligarca’ es caracterizado desde un punto de vista moral por una serie de vicios, entre ellos la soberbia, el orgullo, la ambición y la vanidad. El ‘espíritu del pueblo’, al contrario, se caracteriza esencialmente por la humildad. En efecto, Evita reemplaza en numerosas oportunidades la figura del descamisado por la de ‘los humildes’”.¹⁴

Otro ejemplo en el que el diálogo de un personaje remite al peronismo puede comprobarse en la escena en la que Raimundo muestra a su padre, a Alcira y a doña Jesús, su flamante consultorio. En un largo parlamento postula:

En la facultad me enseñaron a curar a los enfermos pero también a proteger a los hombres para que no se enfermen, y necesito la ayuda de todos. Mi padre ha sido el primero en interpretarme, ha hipotecado todas sus cosas para poder comprar instrumental, medicamentos y todo lo necesario para prevenir y curar [...].Usted, doña Jesús [...] tiene que ser nuestra propagandista [...]. Hacerles comprender que los métodos han cambiado y que la salud no se conserva con remedios sino también previniendo las enfermedades. Comencemos pues educando a los humildes, haciéndoles ver prácticamente las cosas.

Como puede constatarse, su discurso está centrado especialmente en la prevención, y en segunda instancia, en el tema de la educación. Estas eran dos cuestiones caras a la política de Ramón Carrillo, Ministro de Salud del peronismo quien, continuando y llevando

¹³ Kriger, Clara, *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009, pp. 186 y 200.

¹⁴ Svampa, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 310.

a la práctica ideas de los médicos sanitaristas de la década del '30, mantenía entre sus postulados fundamentales, además de la Medicina Social, la Medicina Preventiva. Esta última implicaba la convicción de que había que ocuparse no solo de los enfermos sino principalmente de los sanos, donde pasaba a jugar un papel importante la educación sanitaria.

En relación al tema de la medicina se da un interesante “lapsus” en la producción. A diferencia de los dos libros –incluida la versión de 1951, contemporánea al rodaje del film– en donde el personaje de Raimundo Rosales hace su carrera en Rosario, en la película lo hace en la “ciudad” o en “Tucumán” en referencia evidente a San Miguel de Tucumán, capital de la provincia y sede de la primera Escuela y luego Facultad de Medicina. Sin embargo, teniendo en cuenta que Raimundo hace su ingreso en 1936, se comete un claro anacronismo ya que la Escuela fue fundada recién en 1949 y la Facultad dos años después por impulso de Descole y con el aliento de Carrillo. Es decir que un elemento del presente de la producción se inmiscuye en el relato. Como es evidente que no se trata de un error involuntario hay que interpretar que se eligió esa solución “a pesar” de su manifiesto anacronismo. Es dable suponer entonces que, mediando o no sugerencia o condicionamiento de funcionarios universitarios, quisieron dar reconocimiento a una de las creaciones contemporáneas de la universidad peronista.¹⁵

Peronismo y melodrama

Pero no sólo las modificaciones sufridas por la novela original pueden resultar provechosas para un análisis de las representaciones del peronismo sino también aquellos elementos que continúan inalterados de una versión a otra. Básicamente nos interesan dos aspectos de la trama argumental: la historia de ascenso social de los Rosales y, especialmente, el “happy ending” en el cual ambas familias confraternizan.

¹⁵ Unos meses antes del estreno se proyectó una versión preliminar de la película a los productores, a “representantes de los medios artísticos y comerciales” de la provincia y al rector de la universidad local, Anacleto Tobar, entre quienes se repartió un cuestionario para que expresaran su opinión. Allí alabarían, entre otros aspectos, el “afán didáctico” de *Mansedumbre*. Todo esto sugiere la posibilidad de que una “voz oficial” de la universidad haya tenido alguna influencia en el corte final de la película, aunque se hace imposible determinar en qué grado. *La Gaceta*, 11 y 13 de febrero de 1952.

En primer lugar, Maximino Rosales se inicia como peón rural en los cañaverales de don Salazar –algo que aparece representado en el primer cuarto del film en un *flashback* dentro del *flashback* del relato introducido por la voz de la caña– para luego obtener su pequeña tierra en propiedad, lo que lo convierte en un cañero chico que cuenta con un par de peones, una sirvienta y que, siendo ahora “dueño de la cañita”, puede permitirse enviar a su hijo a estudiar Medicina a la ciudad. Como señalamos en nuestro anterior trabajo sobre la película, estas aspiraciones económicas, sociales y culturales por parte del cañero conectaban con un imaginario que los representaba como una clase media rural. Imaginario cambiante ya que, como observa María Celia Bravo, podía representarlos en otras ocasiones como un campesinado despojado por la rapacidad de los industriales y el Estado.¹⁶

Por otro lado, los tres textos tienen en esencia un mismo final: luego de que Raimundo Rosales opera exitosamente a don Salazar salvándole la vida, su hijo, Remigio, mientras agradece a los Rosales cae en cuenta de la actitud egoísta de él y su padre y acepta a la familia cañera. La escena/toma final que reúne a Raimundo y Alcira junto a don Maximino, fue el fotograma elegido como tapa de la novela editada en 1951.

Creemos que esta última cuestión, la presencia de un final en donde buenos y malos se reconcilian y se sugiere la idea de una armonía social invita a reflexionar sobre un tema muy trabajado recientemente: la relación entre género melodramático y peronismo. El asunto ha sido revisado tanto en el campo de los estudios culturales como en el de la literatura, y las perspectivas podrían ser sintetizadas entre la de aquellos que advierten los aspectos consoladores y conservadores del género y la de los que lo consideran más bien una “narración de búsqueda moral en los conflictos cotidianos del ‘pueblo’”.¹⁷ En gran medida estas diferencias son análogas a las opciones de los investigadores entre hacer foco

¹⁶ Bravo, María Celia, *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán*, 1ª edición, Rosario, Protohistoria, 2008, p. 14.

¹⁷ Herlinghaus, Hermann, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en Herlinghaus, H. (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002, p.35. O, para decirlo en las palabras de George Seeblen que se citan en este mismo libro: “El melodrama no designa un déficit estético ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y arrancarle respuestas”, Herlinghaus, Hermann, “Prólogo: Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales, en *Idem*, p. 11.

en la “producción” o en la “recepción” de los diferentes artefactos culturales melodramáticos.

Las dos novelas y la película presentan claramente algunas de las características que definen al melodrama como género –originalmente– literario: un sentimentalismo exagerado, un mundo maniqueo y polarizado entre buenos y malos, y la articulación de relaciones y verdades sencillas.¹⁸ Estas convenciones y estructuras narrativas melodramáticas permearon la gran mayoría de las formas de expresión de la cultura de masas en la década del ’30: radioteatro, folletines, cine, canciones folklóricas y tango. Desde el punto de vista de Matthew Karusch¹⁹ aquellos elementos constituyen una de las raíces del discurso peronista, especialmente la presentación del conflicto social en términos morales y una apuesta por la reconciliación y la armonía a través del aprendizaje por parte de los ricos de los valores de solidaridad y humildad de los pobres.

Esto se ve de forma manifiesta en *Mansedumbre*. Como ya comentamos, luego de que Raimundo salva la vida de don Antonio Salazar, su hijo Remigio se arrepiente de su actitud y reconoce los méritos de los Rosales. El doctor habla de su “orgullo falso, casi criminal, ensañándonos con ustedes, con sus cosas”. La mansedumbre, humildad y el trabajo duro que don Maximino había enseñado a su hijo finalmente tienen una recompensa.

Otro de los motivos recurrentes en la cultura de masas de los ’30, con continuidad durante el peronismo, fue la identificación entre “autenticidad” y “argentinidad” con los sectores populares y, en especial, con los rurales.²⁰ Esta cuestión se halla muy presente en lo que fue la campaña de difusión de *Mansedumbre*. La cobertura realizada por medios nacionales y provinciales durante el rodaje –seguramente basada en informes enviados por los mismos productores de la película– insistía en su “autenticidad”, al tratarse de un filme que abordaba una problemática propia del campo tucumano y plasmaba con “verismo” el

¹⁸ Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 58 y 59.

¹⁹ Karusch parte, en gran medida, de hipótesis e intuiciones desarrolladas por Daniel James. Karusch, Matthew B., “Populism, melodrama, and the market. The mass cultural origins of Peronism”, en Karusch, M.B. y Chamosa, Oscar (eds.), *The new cultural history of Peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina*, Duke University Press, Durham and London, 2010.

²⁰ Aunque en el discurso de Perón, el trabajador urbano pasa a tener una presencia central.



drama del hombre del surco. De este modo, se destacaba que la misma se rodara en “auténticos” escenarios naturales, los cerros y cañaverales tucumanos, con un elenco de actores en su gran mayoría provincianos, y con la participación de “auténticos peladores, hachadores de caña, carreros, mujeres y niños”.²¹ El crítico Miguel Paulino Tato, en una elogiosa nota que luego sería usada como publicidad por los productores de *Mansedumbre*, comentaba sobre su asistencia al preestreno de la película que:

Hace pocos días se estrenó en Tucumán una película tucumana. Que conste que lo de tucumano va en serio. Para que no lo confundan con un film nacional cualquiera, de esos que se titulan “argentinos” aunque se dediquen a glorificar el “mambo” o a traducir una novelita policial yanqui... Esta película a que me refiero, por el contrario, es auténticamente nuestra. Argentina por donde la busquen. ¡Criollaza hasta los tuétanos! ... Lo cual confirma una vez más que no es entre el gringuerío porteño, híbrido y platudo, donde hemos de encontrarnos con el alma de esta tierra, sino allá adentro, en su propia entraña, donde todavía se mantiene intacta, fresca y pujante, la savia vital de la argentinidad.²²

Participando también de los debates de época por la definición de “lo nacional”, el escritor y periodista Odín Gómez Lucero alentaba desde San Juan a la producción cinematográfica en el interior, recalando la poca representatividad de un cine que, señalado como nacional, era en realidad solamente “porteño”: “Descartando a Buenos Aires que únicamente podría llegar a ser pregonero auténtico de lo nuestro si conociera a fondo el interior y confraternizara con el espíritu de las cosas de tierra adentro, es en Tucumán donde se está realizando el primer gran esfuerzo en el sentido de hacer cine

²¹ El diario *Clarín* del 30 de octubre de 1950 señalaba: “Es un relato de la auténtica vida del noroeste argentino, filmada en sus escenarios auténticos y con personajes extraídos de la misma tierra [...] La empresa ha de dar una película auténticamente argentina por su tema y por su realización”.

²² *El Laborista*, 4 de junio de 1952. La nota estaba escrita bajo el seudónimo de “Néstor”. Luego, al momento del estreno de la película en Buenos Aires, su comentario pondría el acento en cuestiones más estrictamente cinematográficas y se sumaría a las críticas no del todo favorables que *Mansedumbre* recibió. Sobre la trayectoria, personalidad y posiciones de Tato dentro del campo cinematográfico, puede consultarse: Spinsanti, Romina, “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 5, 2012. http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_dossier4.pdf

regional en la más amplia acepción del vocablo”.²³ Retomaremos el tema de la “autenticidad” más adelante, al tratar la recepción del film en Tucumán.

Recapitulando, podemos decir que en una primera parte hemos enumerado las diferencias entre la versión original de la historia –“preperonista”– y la versión literaria y fílmica que plasmaba una patente identificación con el peronismo. A esto se llegaba con recursos poco sutiles en ocasiones –sobre todo en la novela de 1951–, o con elementos más bien implícitos, como las referencias al discurso de Evita o de Carrillo. Señalamos también, remitiendo a un trabajo anterior, cómo las adicionadas escenas de obreros, actualizaban la historia, pero no alcanzaban a colocarlos en el lugar de protagonismo simbólico que tenían en el Tucumán del primer peronismo, agrupados en la poderosa FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) y ubicando a sus dirigentes en cargos legislativos. Es decir que en ese aspecto, los añadidos no modificaban el hecho de que *Mansedumbre* fuera fundamentalmente una historia de cañeros.

Mantener intacta la historia de la versión original implicaba también otro efecto: la película no presentaba una solución peronista al conflicto dentro del relato, sino que ésta era meramente enunciada en forma implícita en el epílogo, así como lo era en los ya señalados agregados en el texto de 1951. Es decir, no era el Estado el que resolvía el enfrentamiento social, sino más bien –como señalaba una crítica periodística– “el destino”, al poner en manos de Rosales la vida del avaro y explotador Salazar.²⁴ El amor “interclasista”²⁵ terminaba por sellar esa armonía. Sin embargo, como vimos, aquel universo social “preperonista” en donde el Estado estaba ausente era equilibrado con las distintas estrategias para “aggiornar” la película al presente de producción, es decir, para dejar en claro, aunque nunca explícitamente, la adhesión al gobierno de Perón y el mensaje justicialista de la misma.

²³ *Tribuna*, 11 de febrero de 1952. En relación a lo que se venía filmando en el interior critica: “La realidad del cine en Cuyo es ésta: en Mendoza cine porteño injertado en una fuerte empresa, la ‘Andes Film’ que ha producido algunas buenas películas, entre ellas ‘Corazón’ y ‘Su mejor alumno’, pero casi totalmente desvinculada a los hermosos exteriores y a toda vibración de vida mendocina. En una palabra, cine completamente comercial”.

²⁴ *La Gaceta*, 29 de mayo de 1952.

²⁵ Entrecomillado, en tanto un cañero chico era un pequeño propietario.

En un segundo momento analizamos puntualmente dos temas que se habían mantenido sin modificaciones de una versión a otra y comprobamos cómo también podían remitir a un imaginario peronista: el ascenso social y cultural de la familia cañera y la armonía social del final de la historia. Con respecto al primer punto es necesario aclarar que si bien es cierto que una “ideología” de la movilidad y el ascenso social no era nueva en nuestro país,²⁶ la extensión de ese fenómeno durante el peronismo tenía que llevar probablemente a un reconocimiento por parte de los lectores/espectadores con respecto a lo que leían o veían en pantalla. Esto, al menos en un sentido genérico de “democratización del bienestar”, ya que el recorrido de peón a cañero, así como la presencia de hijos de cañeros chicos en la universidad resultan poco verosímiles.

Es plausible suponer que los productores consideraron que una transposición fílmica de la misma historia que Rojas había escrito en 1940 –con algunos retoques– funcionaría igualmente como una película que tratara un tema actual –y por lo tanto resultara atractiva para el público–; expresara sus identidades políticas y/o les permitiera granjearse el favor de las autoridades, en el nivel que fuera. Efectivamente, la prensa oficialista hacía esa lectura, subrayando las referencias de la película en relación al contexto, destacando el contenido social de *Mansedumbre* y su reivindicación del obrero del surco. El diario *Democracia* señalaba, por ejemplo, que la obra: “Nos retrotrae a la época en que el feudalismo imperaba en los ingenios, en que el peón era escarnecido y humillado y en que las condiciones de trabajo eran repudiables, a esa época a la que la revolución justicialista puso fin para siempre.”²⁷ Al mismo tiempo, *Sintonía* elegía un título más que elocuente para su crítica: “Un canto a la justicia social en Mansedumbre”.²⁸

²⁶ Siguiendo a José Luis Romero, Luis Alberto Romero señala que un aspecto singular del peronismo fue que la idea de justicia social impulsada por el Estado se combinó con “aquella otra más espontánea y verdaderamente constitutiva de la sociedad argentina moderna: la ideología de la movilidad social. La acción del Estado no sustituía la clásica aventura individual del ascenso, sino que aportaba el empujón inicial, la eliminación de los obstáculos más gruesos, para que los mecanismos tradicionales pudieran empezar a funcionar”. Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 118.

²⁷ *Democracia*, 22 de enero de 1953.

²⁸ *Sintonía*, junio de 1952. El diario *Jujuy*, de aquella provincia, reseñaba el argumento al momento de su estreno comentando que “describe la vida de un cañero pobre y su puja por lograr sus más caras ambiciones, entre ellas el hacer estudiar a su hijo de médico, latente aún su drama de perder la mujer en los cañaverales

El reconocimiento de los productores, de cierta prensa oficialista e imaginamos que de parte del público, de que *Mansedumbre* era una “película peronista”, cuando su argumento central y mensaje eran originalmente anteriores al surgimiento del movimiento, pone en evidencia de qué manera el discurso y en gran medida las políticas del peronismo eran congruentes con demandas y aspiraciones latentes en sectores de la sociedad argentina, las cuales, formateadas tanto por discursos políticos, religiosos o las presiones del mercado cultural, identificaban a la Argentina con valores plebeyos y, contradictoriamente o no, apuntaban hacia una reconciliación de clases.

El público tucumano va al cine

Finalmente, si abordamos la compleja cuestión de la “instancia de recepción”, podemos volcar una serie de intuiciones. En primer lugar, imaginamos un reconocimiento frente a personajes, tonadas, modismos y lugares que resultaban familiares. Más allá de su evidente función publicitaria, la utilización recurrente del valor de la “autenticidad” no dejaba de tener un trasfondo real, en el sentido de que probablemente fuera percibida por los tucumanos como una película que hablaba de ellos. La crítica del diario *La Gaceta*, por ejemplo, señalaba que las actuaciones más destacadas eran las de los actores que representaban personajes típicos: el peón rural Ramírez, su hijo Andresito y la curandera doña Jesús.²⁹ Santos Velasco Souza, uno de los productores, señalaba que “La aprobación del público que sigue esta película desde su estreno, subraya preferentemente la interpretación de los actores a cargo de los personajes más típicos. Este éxito ha tornado sin importancia el detalle de que la película carezca de estrellas y astros de atracción previa”.³⁰

por falta de oportuna asistencia médica en épocas felizmente aventadas por la etapa de justicia y progreso que vive el país”. 14 de junio de 1952.

²⁹ *La Gaceta*, 29 de mayo de 1952.

³⁰ Velasco Souza, Santos, “Mansedumbre”, en revista *Norte*, pp. 163 a 166. La nota no resultaba tan complaciente con la película como podría esperarse de un productor de la misma. En un pasaje en el que retomaba la cuestión de la “autenticidad” comentaba: “Si el motivo de Mansedumbre, basado en la novela homónima de Guillermo C. Rojas, no es nuevo ni aparecen alternativas originales en su transcurso y si el planteo de sus episodios parece hasta ingenuo, hay propósito definido en sus páginas. Es la búsqueda de lo auténtico, de lo que adquiere significado humano sin evasiones de un medio que si aparece conocido es, precisamente, por que muchos lo han vivido o lo viven”. Por otro lado, es interesante comentar que a pesar de que era cierto que la película no contaba con “estrellas”, no necesariamente eran actores desconocidos para el



Asimismo, es dable suponer la identificación por parte de los sectores subalternos en general frente a la puesta en escena de sus dramas, algunas de sus aspiraciones y el reconocimiento de sus derechos, lo que en mayor o menor medida tenía su correlato en el presente que les tocaba vivir. Esto sin perjuicio de las observaciones hechas en el anterior trabajo y retomadas acá con respecto a los límites en la representación de los sectores obreros tucumanos en la película.

Aquella puesta en visibilidad de los sectores subalternos rurales tuvo otra manifestación significativa durante el período en las Fiestas de la Zafra, que recibieron un importante impulso por parte del peronismo, como un evento de propaganda pero también como un medio para expresar el status simbólico de los “criollos rurales”: la manifestación más genuina de lo nacional.³¹

Pero suponer esto, no es suponer todo. Más allá de los innegables elementos consoladores de la historia –desde el título al desenlace armónico– hay que subrayar que las escenas de injusticia, aunque colocadas en un pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y, aún más, a situaciones que no necesariamente habían desaparecido: algunas proveedurías seguían funcionando en determinados ingenios³² y entre 1946 y 1950 el Estado Provincial se había enfrentado duramente con los industriales por la promulgación de la ley N° 2.018, que obligaba a estos a hacerse cargo de la construcción de hospitales y de la asistencia médica de sus trabajadores.³³ Qué sentidos diversos

público local, ya que la mayoría trabajaba en teatro, radioteatro y radionovelas, formando parte de compañías que recorrían el interior de la provincia.

³¹ La primera Fiesta de la Zafra se realizó en 1942; las siguientes, ya bajo el peronismo, en 1947, 1948 y 1953. Chamosa, Oscar, “The Argentina Folklore Movement during the First Peronism”, 1943-1955, en Karusch, M.B. y Chamosa, Oscar (eds.), *The new cultural history of Peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina*, Duke University Press, Durham and London, 2010.

³² Estos almacenes representaban una onerosa carga para los trabajadores cuando en combinación con el pago mediante “vales” forzaban a adquirir los productos de primera necesidad muchas veces a precios superiores a los del mercado. Los “vales” subsistieron –a pesar de que la ley obligaba a pagar el salario en moneda– como mínimo, hasta la década del '20 –. Campi, Daniel, “Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes”, en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.), Tomo II, Taurus, Buenos Aires, 1999. No conocemos cómo funcionaban las pocas proveedurías que perduraron durante la primera década peronista, lo que importa retener por ahora es que podían significar la supervivencia de algunas injusticias del pasado.

³³ Rosales, María del Carmen, *Transformaciones y conflictos en el proceso de democratización y centralización de la salud pública en Tucumán, 1943-1950*, Tesis de licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras (UNT), 2011.



construyeron las audiencias, especialmente las populares, en relación al gobierno peronista y al Estado se nos escapan. No es aventurado suponer, sin embargo, que algunos de estos elementos de *Mansedumbre* alimentaron la aprehensión hacia los industriales que formaba parte importante del mundo simbólico de cañeros y obreros del azúcar.³⁴

Conclusiones

A lo largo del trabajo propusimos un análisis comparativo de las dos versiones de la historia de Guillermo Rojas como una vía para llegar a conocer mejor la relación entre los textos y su contexto histórico de producción y así indagar sobre las representaciones en torno al peronismo. Esto implicó considerar no solo las supresiones y agregados de una versión a otra, sino además los elementos que se habían mantenido invariables.

Los cambios de la “versión peronista” en relación a la de 1940 dejan en claro la intención de otorgarle resonancias actuales a la primera, manifestando una adhesión al peronismo. El film *Mansedumbre* se suma así a las distintas producciones del período que conectaron con el contexto de producción anclando los conflictos sociales en un pasado superado por el justicialismo.

Pero más allá de lo que la segunda versión añade, resultó productivo reflexionar también sobre las cuestiones que se conservaron de la historia original, ya que remiten igualmente a elementos identificados con el peronismo, como lo son el ascenso social y la armonía de clases. En ese sentido, comprobamos que era a través del molde del melodrama como se tendían las continuidades entre un periodo y otro. De esta forma, el hecho de que *Mansedumbre* pueda ser claramente reconocida como una película con “mensaje justicialista” cuando su argumento central era originalmente anterior al surgimiento del movimiento, creemos pone en evidencia de qué manera el discurso y en gran medida las políticas del peronismo eran congruentes con aspiraciones latentes en algunos sectores de la sociedad argentina. Más allá del pragmatismo que pudo haber revestido la decisión de “reescribir” la historia, ésta sugiere la existencia de una demanda, que debiera ser interpretada tanto en términos de mercado como ideológicos. Entre Rojas, los productores

³⁴ Y que, con otra naturaleza, configuraba también el imaginario político argentino en torno a la actividad azucarera.



del film, e incluso los críticos que recibieron con agrado la intención “nativista” de la historia parece haber un elemento común: un nacionalismo que rescata los valores plebeyos del interior y el anhelo de una armonía entre las clases.

Con respecto a la recepción de la película por parte del público señalamos la probable identificación de las audiencias populares frente a lo que veían en pantalla, en tanto, consideramos que, aunque con limitaciones, *Mansedumbre* reflejaba la creciente presencia de los sectores subalternos en el escenario político, social y cultural del peronismo. Asimismo, especulamos con un importante impacto –necesariamente diverso– causado en los tucumanos frente a las escenas de injusticia social vinculadas a la agroindustria azucarera que, aunque colocadas en el pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y a ciertas tensiones que no habían desaparecido por completo, quedando abierta así, la posibilidad de recepciones no totalmente capturadas por una fórmula melodramática conformista. Aquel impacto, suponemos, pudo haber revestido de intensidad quizás no tanto por el modo o la *forma de su representación* –en general con cierto toque *naif*– sino más bien por el hecho mismo de *estar representadas* (a través de imágenes en movimiento), algo que constituía una novedad para la gente de Tucumán.



Bibliografía

Azcoaga Germán y Ovejero, Verónica, “Representaciones de la agroindustria azucarera de Tucumán en la película *Mansedumbre* (1952)”, en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, Córdoba, 2012.
http://www.asaeca.org/aactas/azcoaga_germ_n_y_ovejero_ver_nica_-_ponencia.pdf

Bravo, María Celia, *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán*, 1° edición, Rosario, Protohistoria, 2008.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*, New York, Columbia University Press, 1985.

Campi, Daniel, “Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes”, en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.), Tomo II, Taurus, Buenos Aires, 1999.

Chamosa, Oscar, “The Argentina Folklore Movement during the First Peronism”, 1943-1955, en Karusch, M.B. y Chamosa, Oscar (eds.), *The new cultural history of Peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina*, Duke University Press, Durham and London, 2010.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, España, 1995.

Herlinghaus, Hermann (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002.



Karusch, Matthew B., “Populism, melodrama, and the market. The mass cultural origins of Peronism”, en Karusch, M.B. y Chamosa, Oscar (eds.), *The new cultural history of Peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina*, Duke University Press, Durham and London, 2010.

Kruger, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos aires, Siglo XXI editores, 2009.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Rosales, María del Carmen, *Transformaciones y conflictos en el proceso de democratización y centralización de la salud pública en Tucumán, 1943-1950*, Tesis de licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras (UNT), 2011.

Spinsanti, Romina, “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 5, 2012.
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_dossier4.pdf

Svampa, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006.