

## “Cine argentino, peronismo y argentinidad. El caso de Lucas Demare”

**Luis García Fanlo**

(IIGG-UBA / CIM-UNR)<sup>1</sup>

luis.fanlo@gmail.com

-I-

En los últimos años se ha consolidado un campo de problemas referido a las vinculaciones políticas entre cine y peronismo. Se trata de estudios que han indagado en las políticas culturales del peronismo poniendo el eje en la industria cinematográfica, el protagonismo de Raúl Alejandro Apold al frente de la famosa Subsecretaría de Prensa y Difusión, el uso del documental histórico y periodístico con fines propagandísticos, la censura e intervención estatal en la producción cinematográfica, etc. Estos estudios construyen una relación entre peronismo y política e indagan sobre sus efectos en términos del ejercicio del poder gubernamental.

Pero el peronismo no es algo que pueda ser definido de manera transparente y sin aclaraciones ya que hace referencia a diferentes realidades históricas y, consiguientemente a distintas problemáticas que resulta necesario definir en sus particularidades. Por ejemplo, a

---

<sup>1</sup> Luis E. García Fanlo (Buenos Aires, 1957). Doctor en Ciencias Sociales y Sociólogo por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor de “Historia Social Argentina” y “Sociología de la argentinidad” (Carrera de Sociología, UBA). Investigador del Área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG-UBA) y del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM-UNR). Miembro del Comité Académico del Programa en Estudios Culturales (CEA-UNR). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Este texto se inscribe en el proyecto UBACTY 2016-2018: “Modos de existencia de la identidad nacional en la cultura argentina” y en el proyecto “Regularidades y discontinuidades en los modos de existencia de la identidad nacional” (IIGG-UBA).

veces no queda claro si por peronismo se quiere hacer referencia al gobierno peronista, al movimiento peronista, a la dimensión ético-cultural e ideológico-política de dicho movimiento, al periodo denominado de “el Estado peronista” a partir de la reforma constitucional de 1949, a los cambios que se produjeron con la peronización del gobierno peronista en los '50, etc.

El presente texto se inscribe como parte de una investigación en curso sobre los modos de existencia de la identidad nacional en la cultura argentina e indaga en las relaciones entre peronismo y argentinidad, por una parte, y entre ésta relación y el cine argentino de ficción en el período 1943-1955. De modo que en este breve artículo el enfoque estará limitado a las dimensiones ético-culturales (el modo de ser de los argentinos, la argentinidad) y estético-políticas (el cine de ficción del período peronista) tomando como superficie de emergencia el trabajo del director de cine Lucas Demare.

La elección de Demare tiene que ver con su ambigua relación política y artística con el gobierno peronista, y su posterior postura de apoyo a la Revolución Libertadora, tal como se expresa en su filmografía. Es cierto que Homero Manzi tuvo una importante relación artística con Demare pero no hay que olvidar que recién en 1947 el poeta comenzará a transitar el breve período de su peronismo, ya que falleció en 1951. También amerita estudiar su obra por las temáticas abordadas en sus películas, en las que predomina la cuestión social (“La calle grita”, 1948; “Zafra”, 1958; “Los isleros”, 1952; “Mercado de Abasto”, 1955), el revisionismo histórico (“La guerra gaucha”, 1941; “Su mejor alumno”, 1944; “Pampa bárbara”, 1945), la cultura y las creencias populares (“El cura gaucho”, 1941; “El viejo Hucha”, 1941).

Además, Lucas Demare fue uno de los fundadores de Artistas Argentinos Asociados (1941), la productora cinematográfica independiente donde se nuclearon directores, guionistas y artistas del cine que no simpatizaban con Perón, su gobierno y su movimiento pero que compartían lo que puede denominarse como discurso nacionalista o modernista cultural de la argentinidad, como Enrique Muiño, El-

ías Alippi, Francisco Petrone, Ángel Magaña (García Fanlo, 2009; García Fanlo, 2010a). Hay que decir que esta posición política nunca les impidió trabajar ni su trabajo fue sometido a censura alguna durante el gobierno de Perón.

Presentado en líneas generales el tema-problema que será abordado corresponde, en primer lugar, hacer una breve referencia al estado de la cuestión. En primer lugar hay que mencionar el libro de Krieger (2009) que es el trabajo de investigación más exhaustivo a la fecha ya que aborda casi todas las dimensiones asociadas a la relación entre cine y peronismo. La autora demuestra convincentemente que el peronismo no hizo uso del cine de ficción con fines propagandísticos y que las películas producidas durante el período 1946-1955 se enfocaron en géneros dramáticos clásicos, como el policial o las comedias dramáticas de médicos, la familia y la vida cotidiana. En todo caso es el Estado, como aparato burocrático o en sus relaciones con la sociedad civil lo que se pone en juego desde una neutralidad política aunque no en términos morales o ético-culturales (Krieger, 2009:167).

Las películas de la época peronista, ya que no hubo películas peronistas o sobre el peronismo, habrían denunciado, descripto o explicado problemas sociales como el de las contradicciones entre campo y ciudad, o entre economía tradicional y desarrollo capitalista y el lugar que el Estado ocupa como mediador presente o ausente. Otro tema central era la familia, en tanto centro de mediaciones y articulaciones sociales funcionando como superficie de emergencia de la armonía, el conflicto y la lucha individual “por la existencia” que adquiere dimensiones sociales. Estas observaciones permiten marcar una diferencia entre peronismo y autoritarismos europeos al mismo tiempo que critican el sentido común que le asigna el cine de la época peronista un carácter exclusivamente propagandístico (Krieger, 2009:245).

Por otra parte Manzano (2001a) al analizar las películas del período peronista (1946 y 1955) llega a similares conclusiones que Krieger. Se destaca como rasgo distintivo la producción de comedias y

dramas que sin duda tienen que ver con la enunciación peronista tales como la solidaridad de clase, la cultura del trabajo, la moral familiar, etc. pero ese reconocimiento es el que hacemos hoy al asignarle la clasificación de peronista aunque resulta irreconocible como tal para el espectador contemporáneo al film. El cine de esta época buscaría establecer modelos, perfilar héroes, y situarlos en el pasado hecho que claramente se establece en la diégesis o en la omnipresente voz del narrador *en off*.

Manzano, a diferencia de Krieger, señala la voz del peronismo interpretando la diégesis. En todo caso es el espectador el que tiene que hacer la comparación entre ese pasado representado en la diégesis y su presente cotidiano y sacar una conclusión de tipo político. Lo melodramático, para esa autora, pasa específicamente por el lugar de la mujer y la familia, los valores familiares, la condena de la “mala vida”, el honor y el matrimonio, etc.

Similares conclusiones propone Manzano al analizar la película “Mujeres que trabajan” en el que se destacan representaciones de las mujeres en el cine argentino en el período 1938-1942. En ese texto la autora evidencia las regularidades que se registran en los usos del cine por parte de los gobiernos conservadores, así como la presencia estructuradora de lo melodramático en la producción de significaciones sobre la argentinidad (Manzano, 2001b).

Varela (2007) propone la relación entre una “estética peronista” y el modo en que se ejerció el control del gobierno peronista sobre los medios de comunicación de masas. En el caso del cine de ficción del período 1946-1955 se destaca la proyección masiva de películas norteamericanas y la existencia de cupos para la producción nacional. Esta estética peronista presente tanto en la radio como el cine, los principales medios masivos del período, tendría para Varela una importancia central en la formación y persistencia del peronismo en términos culturales.

Otro aporte de Varela consiste en afirmar que el cine de la época peronista intentaría ser una transposición de la estética de la produc-

tora cinematográfica Argentina Sono Film al discurso político audiovisual que consistió en la “criollización” de la estética norteamericana. El cine de la época peronista sería una argentinización del cine clásico de Hollywood. Otro rasgo de la relación entre cine y peronismo estaría dado por la presencia de Perón y Evita en los sets de rodaje, opinando sobre películas como cualquier otro espectador o mostrándose junto a las principales actrices y actores populares de la época. De modo que las películas no eran explícitamente peronistas pero sí lo era la relación entre el peronismo y los actores, guionistas y directores cinematográficos que eran peronistas. Así esta estética peronista tuvo una gran influencia en la creación de un gusto popular argentino (Varela, 2007).

En un artículo publicado en *Primera Plana* el 16 de agosto de 1967, titulado “Los artistas del régimen”, el periodista e historiador Hugo Gambini hace una evaluación sobre las relaciones entre cinematografía y peronismo haciendo hincapié en el vínculo existente entre la industria cinematográfica y el polémico Subsecretario de Prensa y Difusión del gobierno, Raúl Apold. Para Gambini al peronismo le interesaba la popularidad de los actores a los que el gobierno buscaba constantemente como voceros e íconos para asociarlos a la figura de Perón.

Pero desde luego que hubo artistas peronistas, ahora en el sentido fuerte del término, y no fueron pocos. La mayoría de ellos se nucleaba en el Ateneo Cultural Eva Perón, institución presidida por la actriz Fanny Navarro y la principal referente del Partido Peronista Femenino, Delia Degliouomini de Parodi, y del que eran miembros Elena Lucena, Olga Zubarry, Blanca Podestá, Silvana Roth, Malvina Pastorino. El Ateneo Eva Perón tenía una clara orientación femenina tanto en su composición como en su discurso social y aunque no hacía abiertamente actividades políticas se dedicaba a campañas de afiliación al partido peronista. Los artistas también participaban de publicidades o programas de radio que defendían la obra del gobierno.

En general, dice Gambini, la división dentro de la industria cinematográfica no generaba en quienes no eran oficialistas ningún tipo de represalia, siendo el caso más paradigmático el de Arturo García Buhr, quien luego de filmar *Los isleños* (1951) rechazó un ofrecimiento directo de Raúl Apold para participar de actividades de propaganda peronista; hay que recordar que García Buhr era antiperonista y había sido una de las principales figuras del espectáculo que adhirió a la Marcha de la Constitución y la Libertad convocada por la Unión Democrática en septiembre de 1945. Sin embargo tanto García Buhr como Francisco Petrone y Libertad Lamarque se exiliaron.

Karush (2013) nos remite a la importancia fundamental que tuvo el cine en la reproducción de los modos de vida de los sectores populares, las clases medias y los trabajadores argentinos durante las décadas de 1920 y 1930. La identidad nacional, los valores, costumbres y prácticas cotidianas de los argentinos y los conflictos derivados de la gran inmigración europea y de la industrialización sustitutiva tuvieron una importante centralidad en el cine de esos años. Lo que llama la atención de Karush es la hegemonía del género melodramático en estas representaciones de la argentinidad, en particular en las narraciones ficcionales como las radiofónicas, teatrales y cinematográficas, y su influencia performativa en las formas de ver el mundo, entender el conflicto social y estructurar los discursos y prácticas políticas de los sectores populares argentinos.

Para Karush el discurso melodramático, más allá de sus variantes y combinaciones, tiene como característica principal en la Argentina el hecho de que si bien se señalan y denuncian las divisiones y conflictos sociales (entre ricos y pobres, prioritariamente) su resolución siempre ocurre aceptando el orden social o produciendo reformas que buscan reproducir un orden anterior y no cambios o rupturas revolucionarias. Se destaca, en este análisis, que en los orígenes del peronismo que el autor localiza entre 1943-1946 no solo se mantienen sino que se profundizan los rasgos melodramáticos del período precedente así como su función prescriptiva de una argentinidad fundada en una moral que apunta a resaltar los tópicos nacionalistas de

la justicia social, la cultura del trabajo y el destino de grandeza argentino.

Si entendemos al cine producido durante la época peronista como un estilo, un modo de hacer cine y por lo tanto, también un modo de hacer-ver cine, se allana el camino para establecer un nexo entre cine, peronismo y argentinidad, en la medida en que se puede definir estos tres componentes como modos de hacer y de hacer-hacer (García Fanlo, 2010; García Fanlo, 2015). En este sentido, identificar, describir y explicar la relación entre peronismo y argentinidad en el cine de ficción de la época peronista se hace posible al utilizar las dimensiones normativas (reglas y procedimientos) y descriptivas (diferencias individuales, de época, región, sector social, género o tipo) del concepto de rasgos estilísticos (Steimberg, 1993: 56-73).

## -II-

La infancia y adolescencia de Lucas Demare (1910-1981) transcurrió entre Europa y Buenos Aires y entre la música y el cine. A los dieciocho años y con apenas algunos meses de estudio del instrumento se incorporó como bandoneonista en la Orquesta Típica Argentina, en Madrid, donde desde hacía años trabajaba como pianista su hermano Lucio. Allí comenzó a transitar por estudios cinematográficos y aprendió el oficio de manera integral. Cuando en 1936 le ofrecieron dirigir su primera película tuvo que abandonar el país por el estallido de la Guerra Civil por lo que tuvo que volver a comenzar trabajando en Italia y Portugal. Pero en 1939 su suerte cambió al ser contratado por la prestigiosa productora argentina Pampa Films para escribir el guión y dirigir la película “El hijo del barrio”, a la que le siguió “Corazón de turco” (1940) y “Chingolo” (1941).

Extrañamente, este músico, guionista y director de cine que había pasado casi toda su vida en Europa se reveló como un experto para representar en la pantalla los rasgos más típicos de la porteñidad y la argentinidad. Así lo demuestra el ciclo de películas producidas por Artistas Argentinos Asociados y dirigidas por Demare en las que

se destaca por sobre todas las cosas la yuxtaposición de elementos costumbristas, nacionalistas culturales y de la cultura popular. Ese era el estilo de Lucas Demare, cuyo concepto consistía en realizar un cine que expresara esa argentinidad en la que el pueblo y lo popular debían tener un lugar central y protagónico tanto desde la puesta en escena, como en la elección de los actores, los guionistas y el uso de encuadres, planos y montajes.

Se trataba de películas cuya composición jugaba con la historia, la literatura, el circo criollo, el radioteatro y el tango, convirtiéndolas en éxitos absolutos entre el público y la crítica cinematográfica y periodística. El período en el que Demare trabaja con Homero Manzi marca uno de los mejores momentos de este particular estilo criollista, modernista cultural, de hacer cine y convertirlo en una experiencia múltiple. Visionar una película de Demare, en esa época, suponía ver cine pero también escuchar por primera vez el tango “Malena” o acceder a los textos de Leopoldo Lugones, Lucio V. Mansilla. También significaba para el espectador de Buenos Aires conocer paisajes, costumbres y creencias populares de las Provincias y viceversa. En ese sentido, este cine cumplía una función integradora en términos geográficos pero también socio-culturales de un discurso de la argentinidad en el que coexistían las tradiciones provinciales con la modernidad porteña.

Otro aspecto novedoso del cine de Demare es que su abordaje del film de temática histórica no ponía como protagonistas a los grandes héroes y próceres sino a personajes anónimos, populares, héroes sin nombre propio escrito en los libros de historia pero que hicieron posible con su existencia que esos grandes hombres existieran y pudieran construir el destino de grandeza de nuestro país. En estas películas el hombre común del pueblo no era un mero observador de los hechos históricos sino un protagonista, de modo tal que para Demare el caudillo o líder no debía ser un hombre, un personaje un héroe, sino un colectivo social, el pueblo.

Lo mismo ocurría con las películas más costumbristas, como es el caso de “Los isleros” o “Mercado de Abasto”. Estrenada el 20 de



marzo de 1951, la película “Los isleros” está considerada una de las mejores del cine argentino, no solo por su reconstrucción del modo y forma de vida de los sectores populares del Delta del Tigre, sino por la actuación destacada de Tita Merello como *la Carancha* que fue aclamada por el público y la crítica cinematográfica. La película fue filmada en exteriores y si bien su ambientación remitía a la década del '40 buscaba hacer visible el drama de las inundaciones, de la vida solitaria, marginal y librada a la buena de Dios de los habitantes de las islas del Delta y la ausencia de políticas estatales dirigidas a integrar y mejorar la vida de estos argentinos, a quienes se representaba como trabajadores resignados a vivir una vida dura y sin compensaciones.

En “Mercado de Abasto” los protagonistas son inmigrantes que trabajan en el popular mercado pero que sus experiencias de vida se entrelazan con las políticas públicas, el problema de la integración a la sociedad argentina, el choque de concepciones políticas, sociales y ético-culturales más que con la visión ingenua del crisol de razas. En “Mercado de Abasto” los protagonistas individuales lo son exclusivamente en lo que hace a la narración melodramática que atraviesa y le da unidad al mosaico de historias, situaciones, conflictos, alegrías y miserias, de la vida en el barrio del Abasto, rodeado de malandras y compadritos.

Lo popular en esta película no es la clase obrera sino los trabajadores de clase media baja y la clase baja, la cultura del barrio marginal y la que se reproduce dentro del propio Mercado. Filmada en 1955, en las postrimerías del gobierno peronista, Demare intenta mostrar una vez más que lo que se hizo en materia de justicia social no fue suficiente o no tuvo efectos sobre la clase baja de los suburbios porteños. Solo una situación, la del puestero anarquista que no quiere pagar impuestos y los evade pero que luego se da cuenta de su error al necesitar que a su hijo lo atiendan en un Hospital público, parece remitir en forma indirecta a una reivindicación del sistema de salud del peronismo.

De modo que las películas de Demare se caracterizaban por una composición realista de la argentinidad que además se asociaba a una estética-política y un discurso ideológico-cultural claramente definido y diferenciado tanto de los discursos patrióticos positivistas como de los nacionalistas conservadores. Y al mismo tiempo tenía la capacidad de hacer de inscribir historias típicamente argentinas en estilos norteamericanos o europeos, como es el caso de “Pampa bárbara” que está concebida y filmada según las reglas y procedimientos del *western*. Esta capacidad queda documentada al realizarse una remake norteamericana titulada *Savage Pampas* (Fregonese, 1966) protagonizada por Robert Taylor y Rosenda Monteros. Gracias a Demare el cine argentino llegaba a Hollywood por una vía alternativa y distinta a la que propuso el cine de Carlos Gardel.

Es interesante marcar el contexto político en que se estrena “Pampa bárbara”, el 9 de octubre de 1945, una semana antes del famoso 17 de octubre. Y es curioso que el tema de la película sea la guerra al malón entendida como el enfrentamiento entre la civilización y la barbarie desde una perspectiva tributaria del pensamiento de Domingo F. Sarmiento. La barbarie, asume la forma del malón, la poblada, la violencia fuera de control de las masas, casi como un anticipo de lo que será el modo en que se posicionará Demare frente al gobierno peronista. Exaltar la acción del ejército argentino para “hacer patria” contra el indio salvaje en el contexto de una dictadura militar nacionalista que presenta un punto de fuga hacia el nacionalismo popular parece más que una metáfora de época un diagnóstico de situación y una llamada a la acción frente a las seguras consecuencias del populismo por venir.

Desde luego que en el cine argentino de esta época, la época de oro, la época del cine clásico, los guionistas son tan importantes como los directores. Está el estilo Lucas Demare, pero este estilo forma parte del emprendimiento colectivo Artistas Argentinos Asociados y en ese dispositivo la red compositiva del film incluye también a los actores y productores, al menos mientras duró la experiencia. Y en esta capacidad para combinar lo auténticamente nacional con lo más moderno del capitalismo cosmopolita tuvieron una incidencia funda-

mental los dos principales guionistas que trabajaron con Demare, es decir, Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, así como las composiciones actorales de Enrique Muiño haciendo contrapunto con Ángel Magaña.

La dupla Muiño-Magaña generó un gran impacto de reconocimiento en el público argentino, latinoamericano y español, con sus personajes contrapuestos entre el viejo cascarrabias y el joven emprendedor, la personificación de lo conservador y lo moderno, la tradición y el cambio, los valores morales y la viveza criolla. El efecto de este dispositivo era el compromiso del público con la experiencia de ver una película que le hacía llorar, reír, pensar y reconocerse a sí misma y a los otros como argentinos genuinos.

El cine de Lucas Demare, y de los guionistas y actores que lo acompañaron en la producción y realización de su cine social, es un cine de clase media para la clase media, esos argentinos que Demare cree olvidados y que constituyen la mayoría del país no solo en términos cuantitativos sino también, cualitativos. La argentinidad, para Demare, reside en ellos, en su modo y forma de vida que de una u otra manera siempre depende de su propio esfuerzo y sacrificio ya que ni la burguesía ni el proletariado, ni los gobernantes de turno, la consideran como aliado. En el cine de Demare la clase media está siempre librada a su suerte, en el mejor de los casos buscando sobrevivir como sea ante condiciones de vida que se muestran como desfavorables y en el peor siendo perseguida, torturada, exiliada, censurada.

### -III-

El 14 de septiembre de 1948 se estrenó en los cines porteños la película “La calle grita”, con guión de Carlos Alberto Orlando y dirección de Lucas Demare, protagonizada por el dúo Muiño-Magaña y producida por Artistas Argentinos Asociados. En pleno auge del peronismo la película planteaba un tema políticamente incorrecto: “el dinero no alcanza para comprar nada”, el aumento desmedido de los

precios y el costo de vida, y las vicisitudes de la clase media para “llegar a fin de mes”. Estas temáticas no estaban referenciadas en una época anterior al peronismo o en un limbo temporal sino explícitamente datadas en la actualidad: la diégesis transcurría en la misma época, 1948, en la que vivían los espectadores.

No obstante, la película no hacía absolutamente ninguna referencia a Perón, el peronismo, el gobierno, el Estado, la política económica. La película hacía una total borradura del contexto político y se enfocaba directamente en la cuestión social, específicamente en la clase media urbana porteña. Incluso la referencia a los capitalistas era ambigua. Si bien el dueño de la empresa donde trabaja el protagonista y su novia es, a primera vista, el responsable de los bajos salarios también es el que se ofrece a aumentarlos si se le convence con datos científicos que efectivamente el sueldo no alcanza para cubrir las necesidades básicas de una joven pareja, incluyendo en ellas, la capacidad de pago de un crédito hipotecario para acceder a la casa propia.

“La calle grita”, además, es una típica comedia argentina sobre simulaciones y simuladores en la que una empleada de oficina intenta convencer a su patrón -un hombre conservador, de buena familia, y totalmente ajeno a la cultura popular- que necesita un aumento de sueldo para afrontar el alto costo de vida que produce la inflación. Para ello recurre a un buscavidas (Ángel Magaña) como cómplice para que le muestre al viejo carcamán (Enrique Muíño) como es la calle, la cultura popular, el mundo de los sectores populares y se convenza de que los números que rigen la economía están equivocados. Es una película filmada y ambientada en la época del paraíso peronista en la que el peronismo no existe. O por lo menos no existe para el asalariado de clase media.

¿Qué quiso decir Lucas Demare? ¿Que el peronismo no existió para la clase media? Sea como fuera supone una crítica al peronismo, y a la ausencia del pueblo peronista ya que lo popular siempre está vestido de saco y corbata o de inmigrante, y lo que existe como sujeto de la historia es la clase media y no el obrero. A la vez, se trata de

un claro ejemplo de la prescindencia del gobierno en cuanto al contenido de las películas de ficción ya que no mereció ningún comentario siquiera de funcionarios o políticos peronistas. La película fue un éxito de público y elogiada por la crítica en tanto típica comedia argentina, haciendo caso omiso de todo comentario político al respecto.

“La calle grita” es uno de los paradigmas de la producción cinematográfica de la época peronista. Incluso criticando al peronismo, no lo nombra, lo ignora, le resulta indiferente, como si el problema fuera mucho más allá o la censura se evitara haciendo este juego de simulaciones entre el director de la película y el gobierno. Todos se hacen los desentendidos y entonces no pasa nada en términos políticos aunque sí lo hace en términos ético-culturales al producir un reconocimiento de las situaciones, los personajes y la problemática en la argentinidad de la clase media argentina. Es como si se tratara de una realidad alterna en la que la pantalla refracta las condiciones de vida de la clase media y de la economía en general pero en la que no existen obreros ni peronistas.

¿Es una película antiperonista una que asume estas características? ¿Por qué no pensarla como una película, en primer lugar, que produce una crítica a los capitalistas y en segundo lugar al capitalismo mismo como sistema?

Demare se encarga de mostrarnos que la acción transcurre durante el gobierno peronista. En una escena, la cámara se queda fijada durante largos segundos en un almanaque, en primerísimo plano, y claramente se lee “1945”, y en otra escena el personaje de Ángel Magaña va tachando uno a uno, en ese mismo calendario, los días correspondientes a diciembre del '45. Al finalizar la película un cuadro dibujado en la puerta del dormitorio del personaje interpretado por Magaña muestra la progresión de los pagos que tuvo que realizar para comprar su departamento: 1946, 1947, 1948. Tuvo que pagar las cuotas trabajando 14 horas por día en dos empresas, haciendo durante más de dos años un sacrificio enorme para pagarle la deuda a su empleador, interpretado por Muíño, que se niega a otorgar aumentos

salariales a sus empleados y tiene sobre ellos un régimen de trabajo que poco se condice con la justicia social del peronismo.

Y el efecto desconcertante de vivir en una realidad alterna a la que existe fuera del cine se agudiza porque Demare se preocupa por realizar muchas escenas de exteriores, en la Buenos Aires de esa época, que es la época en que él hace el filme. Y lo único que se muestra como diferente de la clase media o alta, sea en la Costanera Sur, el centro de Buenos Aires, las calles y avenidas, las viviendas, los transportes, es la feria del barrio donde los trabajadores son inmigrantes italianos.

Lo popular no son los cabecitas negras sino los tanos y gallegos brutos del mercado callejero. Lo popular es el personaje de Magaña, un vendedor ambulante, buscavidas, encarnación de la viveza criolla, de saco y corbata aunque duerma o viva en la calle. ¿Y qué es lo que grita la calle? Ese es otro enigma que plantea esta película. Nadie grita en la calle. ¿Qué es para Demare “la calle”? ¿Qué es lo que debería gritar y no se escucha?

La película es un clásico melodrama argentino de las décadas del '30 al '50, con simuladores y personificaciones de la viveza criolla, gente de clase media buena e ingenua, que sabe cómo vivir la vida con ciertos códigos de conducta y burgueses con estilo aristocrático que viven vidas problemáticas, serias, conflictivas y que a su manera también simulan vivir bien. El empresario, que a la vez es un economista, un hombre mayor, liberal en lo económico pero conservador en lo político y en lo social, vive en su burbuja que solo existe de la casa al trabajo y viceversa, que se informa por los diarios de lo que pasa en la calle, y que no puede creer que los salarios que paga son insuficientes o injustos.

A tal punto el empresario está dispuesto a modificar su punto de vista que se expone a sus empleados para que lo convenzan, pero en términos científicos, con estadísticas y con números, con tablas de precios al consumidor, etc. que hay inflación, que el costo de vida es

alto, que es imposible acceder al sueño de la casa propia, casarse, tener hijos y construir una familia.

Por otra parte la pareja de Ángel Magaña y Patricia Castell, que se asocian para engañar, convencer, timar al empresario para que les aumente el sueldo, es totalmente despareja. Ella es una joven ingenua, enamoradiza, sin grandes compromisos ni ambiciones, y él vive en la calle y de la calle, más por propia decisión –no quiere vivir encerrado en un departamento, una oficina o un matrimonio– que por carencia de recursos. El personaje de Magaña carece de responsabilidad social aunque, enamorado de ella, decide sacrificar su libertad y simular un casamiento, aceptar un puesto de oficinista y vivir en un departamento.

Como en todo melodrama argentino de la época los ricos aprenden de los pobres y éstos sientan cabeza: la civilización siempre vence a la barbarie. Ellos finalmente se reconocen mutuamente su amor y deciden trabajar para lograr sus objetivos en la vida, ya no están interesados en que les aumenten el sueldo sino en pagar las cuotas del préstamo hipotecario que el mismo patrón les otorgó. Se vuelven independientes de la voluntad del patrón pero solo para convertirse en empleados modelo que trabajan horas extras para pagar rigurosamente la cuota del préstamo. Y el patrón entiende que ha sido derrotado por la voluntad de sus empleados. Algo increíblemente insólito pero que en el contexto del film resulta verosímil por el modo en que ha sido contada la historia y resueltas las situaciones que plantea el devenir de la película.

Para *La calle grita*, un argentino de clase media se libera de su patrón cuando no necesita pedirle un aumento de sueldo y se las arregla por sí mismo para salir adelante. ¿Película antiperonista o de acérrima crítica a la clase media? El triunfo de los asalariados consiste en haber vencido al patrón al hacerle entender que ellos son buenos trabajadores y que el trabajo los ha redimido de su anterior condición. Y todo eso en una composición melodramática donde impera el género de la comedia de equivocaciones y simulaciones, en la que finalmente todo se revela y las relaciones sociales se vuelven auténti-

cas y transparentes. Alguien hasta podría ver en el discurso de esta película, incluso, una interpelación peronista a la cultura del trabajo, la armonía de clases y la aspirabilidad a ser sujetos adaptados y adaptables a la Nueva Argentina.

-III-

Aún más polémica es la película “Después del silencio” (1956) también con guión de Sixto Pondal Ríos, estrenada un año después de la Revolución Libertadora. En este film no hay medias tintas ya que se trata de la historia de un médico que debe atender a un militante anti-peronista que ha sido salvajemente torturado y por esa acción comienza a ser perseguido político del régimen peronista.

En una escuela primaria la maestra pregunta quién es el creador y líder de la “Nueva Argentina” y el alumno de clase media, hijo del médico que protagoniza el film, se pone de pie y valientemente contesta: “No existe la Nueva Argentina. La única Argentina que existe es la que nació en mayo de 1810”. En otra vemos al padre del niño atendiendo en su consultorio privado a un trabajador, lo hace gratuitamente porque “en los hospitales no hay con qué hacer las curaciones ya que solo se habla de política”.

La narración, decía la crítica periodística de la época, estaba basada en hechos reales y solo los nombres de los protagonistas habían sido cambiados. En este film nuevamente el protagonista es la clase media pero su experiencia del peronismo ya no asume tintes de comedia como en “La calle grita”, sino del drama de la persecución política, la imposibilidad de la libertad de expresión, la represión del disidente, la mentira del discurso gubernamental sobre el paraíso peronista.

Sin embargo, llama la atención el cambio que se produce entre esa calle que grita durante el gobierno peronista y el silencio que denuncia el film sobre esa misma realidad. ¿Hubo gritos o silencios durante el peronismo? ¿Demare ejerció de esta manera una autocensura



moral o ideológica sobre sí mismo y esto es lo que intenta expresar entre una y otra película? ¿Estamos ante lo que plantea Christian Metz sobre la construcción del verosímil y la censura de los posibles en la dimensión del modo en que se tratan los temas y no del tema? Es posible que así sea pero como nunca se hizo público por parte del realizador una aclaración, interpretación u opinión sobre la cuestión no es posible ir más allá de estas interpelaciones.

Lo que sí sabemos es que paradójicamente la crítica cinematográfica fue bastante despareja en sus apreciaciones sobre “Después del silencio”, aún en pleno clima político de efervescencia del antiperonismo, a un año de la Revolución Libertadora, la mayoría de los críticos condenaron la película calificándola de panfletaria, y clasificándola como un hito olvidable en la filmografía de su director.

Otra película polémica de Lucas Demare que se ha relacionado con el peronismo es “Detrás de un largo muro” (1958) que tiene guión de Sixto Pondal Ríos. A diferencia de “La calle grita” y siendo una película filmada y estrenada después del derrocamiento del gobierno peronista no existe ninguna referencia explícita al año, época o tiempo histórico en que se desarrolla la narración. Definir la época de la película es central para nuestro análisis.

De modo que se daría una extraña paradoja: cuando se supone que no se podía hablar mal del peronismo en el cine la referencia es explícita, pero cuando el peronismo ya no está en el poder la referencia se vuelve vaga, ambigua, a lo sumo implícita. Claro que este juego tiene que ver con el estilo de Demare que de ninguna manera quiso darle nunca a sus realizaciones un carácter político y mucho menos partidario: su cine es un cine social o sociológico, en el sentido en que este término se usaba entre las décadas de 1930-1950.

En principio se trata de un clásico melodrama social-folclórico con su antinomia ciudad-campo, tradición-modernidad, encuentros y desencuentros amorosos, simulaciones, engaños, traiciones y paradojas sociales. La época se define por una familia de campo, clase media, que tiene que vender su finca dado que los precios de los produc-

tos que comercializa son muy bajos y ya no pueden sostener su austero nivel de vida. De modo que migran a la ciudad, a buscar trabajo en una fábrica y a vivir con una pariente en Villa Jardín, Lanús, Provincia de Buenos Aires, que no es otra cosa que una villa miseria. Vale aclarar que esta villa surge en la década de 1930 y que en su época, tal como muestra la película, le daba cobijo a sectores trabajadores de clase baja y clase media-baja y media-media que tenían trabajo, incluso bien remunerado, pero no tenían dónde ir a vivir.

Entonces resulta raro que se diga que la película critica al gobierno peronista, aunque es cierto que de manera totalmente circunstancial y secundaria aparece una secuencia en la que “el delegado” del pueblo se dirige de manera insolente a uno de los patrones y se habla de los cambios que se están produciendo en el país en materia laboral. Podría ser el periodo de la dictadura militar 1943-1946, la labor de la Dirección Nacional del Trabajo, pero más adelante se muestra a políticos conservadores que visitan la villa prometiendo que pronto estarán terminados unos monoblock y que todo depende de que los voten. Es como si Demare hubiera querido darle ex profeso una ambigüedad a la época y no anclarla en un gobierno determinado sino en algo que atravesó a todos los gobiernos, la falta de vivienda popular y el sueño de la casa propia.

La película narra las desventuras de esta familia de clase media para adaptarse a vivir en las pésimas condiciones que supone la villa miseria, las prácticas ilegales, la convivencia de trabajadores con delincuentes, guapos y malandras de todo tipo. Por otra parte el contraste se da con una amiga de la protagonista que acepta ser amante de un ricachón simplemente para poder vivir en un departamento que tenga agua corriente y retrete. Hay en el medio una historia de amor y desencuentro y un final dramático en el que el padre de la protagonista es asesinado por los malvivientes al negarse a colaborar con ellos. El cierre es desolador y da a entender que esos trabajadores nunca tendrán una casa propia, quedando condenados a vivir en la villa miseria.

Hasta aquí la historia. Ahora bien, el problema radica en el famoso largo muro que da título a la película. Porque ese largo muro existió realmente y fue edificado durante el gobierno peronista para evitar que la villa sea vista desde el camino que unía la ciudad de Buenos Aires con el Aeropuerto de Ezeiza. La película le endilgaría al peronismo no tanto la creación de las villas (de hecho surgieron en la década de 1930 con la industrialización sustitutiva y las migraciones internas) sino el no haberlas erradicado y, aún peor, haberlas hecho invisibles, a propósito del muro. La película, ahora sí, tiene un claro contenido social crítico al peronismo y tiene la virtud de ser una de las primeras películas argentinas que transcurre en una villa miseria.

#### -IV-

La obsesión por encontrar evidencias de la existencia de un cine político de ficción durante la época peronista no deja ver que ese tipo de cine no existió hasta la década del '60 y '70 en la Argentina, que el peronismo nunca necesitó del cine para lograr sus repetidos triunfos electorales entre 1946-1955, siempre rondando el 60% o más de los votos, y que se han confundido las representaciones cinematográficas de los intelectuales de la clase media del período con la relación política y ético-cultural de la clase media con el peronismo.

El peronismo ejercía una hegemonía política que no necesitaba de la ficción cinematográfica para ampliarla o sostenerla. Sin embargo, estaba interesado en establecer una hegemonía ético-cultural que sea consistente con su concepción del mundo y que al mismo tiempo se fusione con la argentinidad ya existente, tributaria de las clases dominantes tradicionales. No le interesaba tanto el voto de la clase media como la captura de sus almas, en el sentido foucaultiano del término. Y es en esa intersección en la que hay que entender el cine de Lucas Demare como una resistencia al peronismo, o mejor dicho, al intento del peronismo por apropiarse de la argentinidad.

Por eso a Demare no le interesa el peronismo político, durante el gobierno peronista, sino disputarle el sentido común, la estructura melodramática del ser argentino, el *star-system* actoral, el poder de definir la historia argentina y los efectos de subjetivación producidos

por el reconocimiento en lo argentino que define a los argentinos. Demare le dice a la clase media que debe verse a sí misma como la portadora de la verdadera y auténtica argentinidad y que ésta no tiene ni nunca tuvo nada que ver con el peronismo.

En este punto vuelvo a consultar la biografía de Lucas Demare escrita por García Oliveri (1994) para constatar si se me pasó algo en el análisis. Me encuentro con algo que en su momento no presté atención pero que parece ser una clave de interpretación de esta compleja relación entre el cine de Demare, el peronismo y la argentinidad. Dice García Oliveri que en 1948 la tensión existente entre Demare y Luis César Amadori llegó a un extremo cuando se estrenaron “La calle grita” y “Dios se lo pague”, la película argentina más premiada internacionalmente de la época, incluso mencionada para los Premios Oscar y que tuvo una remake norteamericana. Más allá de que Demare no es peronista y Amadori es un peronista hecho y derecho, lo que los enfrenta es algo que va más allá de estilos, sino dos concepciones diferentes sobre cómo debía encararse la industria cinematográfica argentina.

En esta interpretación, Amadori representaría la política peronista de producir filmes de exportación, y por lo tanto con temáticas universalistas que puedan ser entendidas e interpretadas en los grandes mercados cinematográficos del mundo, un cine de la Nueva Argentina para el mundo y por lo tanto cosmopolita; a esta concepción se opondría Demare y su grupo de Artistas Argentinos Asociados, que entendían que el cine argentino tenía que representar la argentinidad, sus tradiciones, personajes, historia, costumbres y modo de vida en primer lugar para los propios argentinos y, en todo caso, para el exterior.

De modo que serían dos concepciones sobre la relación entre cine y argentinidad, en la que sinceramente me llama la atención de la posición peronista de Amadori y que estaría expresando una ruptura con el discurso nacionalista cultural sobre la argentinidad, con el que tanto se asocia el peronismo, para vincularlo a posturas más positivistas y liberales cosmopolitas de principios del siglo XX. Puede ser, y habrá que contentarse con dejar ahí la cuestión ya que resulta muy difícil encontrar fuentes directas y precisas que puedan aportar hoy, a más de seis décadas del entredicho, información más certera.

Es cierto que también García Olivieri refiere que existieron durante la época peronista todo tipo de presiones y censuras encubiertas o indirectas sobre las compañías cinematográficas, los directores y los actores, pero también que dice que eso nunca influyó en las películas que Demare filmó durante esos años peronistas. Es más, para García Olivieri –que además de crítico cinematográfico era amigo de Demare– la película “Los isleros” (1951) fue la última gran obra del director nacido en Abasto, criado en España y ferviente defensor de la argentinidad, tanto porteña como del interior del país.

En cuanto al público parece no haber dado importancia o siquiera haber sido consciente de estas cuestiones ya que amaba las películas de la época y a todos sus grandes directores, actores y realizadores. No hay ningún dato, ninguna información, por lo menos hasta donde ha llegado nuestra indagación, que pueda ser considerada como evidencia de algún tipo de preferencia de los argentinos por el cine de unos u otros, peronistas o antiperonistas, y tampoco en la disputa por las “argentinidades”. Sin embargo, es muy posible que la ausencia de peronismo-antiperonismo en las películas del período haya sido reemplazada por una disputa sobre cómo mostrar lo argentino y a los argentinos, no solo para nosotros mismos sino para el resto del mundo.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002), “¿Qué es un pueblo?”, en *Medios sin fin*, Madrid, Editora Nacional.
- Aguilar, Gonzalo (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, Gonzalo (2002), “Un cineasta entre escritores”, en M. del C. Vieites (comp.), *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, pp. 11-33.
- Alvira, Pablo (2012), “Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici y Del Carril”, en *Zer*,

Volumen 17, Número 32, Buenos Aires, pp. 157-169,  
<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer32-09- Alvira.pdf>

- Aprea, Gustavo (1996), “Tiras juveniles y telenovela: el género melodramático en el caso de Montaña Rusa”, en Marita Soto (comp.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Atuel, Buenos Aires, pp. 141-158.
- Aristóteles (1977), *Poética*, Buenos Aires, Barlovento.
- Aumont, Jacques (2010), *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue.
- Bajtin, Mijail (1985) “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Chion, Michel (2011), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2012), *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Dido, Juan Carlos (2014), *Radioteatro y cultura popular. El radioteatro argentino en la época de oro (1930-1950)*, Buenos Aires, Maipue.
- Di Núbila, Domingo (1960), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Eurasquin, Estela (2008), *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- España, Claudio et.al. (2000), *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Farocki, Harun (2014), *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Fernández, José Luis (2012), *La captura de la audiencia radiofónica*, Liber Editores, Buenos Aires, pp. 29-123.

- Fernández, José Luis (1995), "Estilo discursivo y planeamiento comunicacional", en *Oficios Terrestres*, Nº 1 La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Ferreira, Gerardo (2011), "Horacio Quiroga y Mario Soffici, dos Prisioneros de la tierra (1939): Apuntes sobre una notable transposición", en *No Retornable*, <http://www.no-retornable.com.ar/v9/cruzar/ferreira.html>
- Foucault, Michel (1996), "La trasfábula", en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 213-221.
- Gambini, Hugo (1967), "Los artistas del régimen", en *Primera Plana*, Buenos Aires, <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/peronismo-artistas.htm>
- García Fanlo, Luis (2015), "Pueblo, populismo y argentinidad: la gubernamentalidad peronista", en *Cuando el pueblo se desplaza. Crónicas y ensayos sobre las masas y el peronismo*, Volumen colectivo, Buenos Aires, Editora Final Abierto.
- García Fanlo, Luis (2014), 1. "Payadas, payadores e identidad nacional", en *Revista Letra, imagen, sonido. Ciudad Mediatizada*, Año 6, Número 11, enero-junio de 2014, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, ISSN 1851-8931.
- García Fanlo, Luis (2014), "La gubernamentalidad peronista", ponencia presentada en *II Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe: "Desafíos y debates actuales"*, Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Buenos Aires, <http://www.aacademica.com/luis.garcia.fanlo/11.pdf>
- García Fanlo, Luis (2013), "Hacia una historia de la argentinidad como experiencia", en *Trazos Universitarios*, Universidad Católica

de Santiago del Estero,  
<http://revistatrazos.ucse.edu.ar/Otros/fanlo.htm>

- García Fanlo, Luis (2012), “Dulce Amor. Regularidades y discontinuidades de la telenovela argentina”, en *La mirada de Telemo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3506>
- García Fanlo, Luis (2010), *Genealogía de la argentinidad*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- García Fanlo, Luis (2010a), “Tres discursos sobre la argentinidad”, en *Ciencias Sociales*, Nº 76, Buenos Aires, pp. 25-28.
- García Fanlo, Luis E. (2009a), “Tres modos de problematizar la argentinidad”, en *El Catoblepas Revista Crítica del Presente*, Número 93, España, (publicación electrónica), ISSN 1579-3974.
- García Olivieri, Ricardo (1994), *Lucas Demare*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Goldar, Ernesto (1980), *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del '50*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- González Leandri, Ricardo (2001), “La nueva identidad de los sectores populares”, en *Nueva Historia Argentina*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 201-238.
- Jullier, Laurent (2007), *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Karam, Tanius (2006), *Introducción a la semiótica de la imagen*, Curso virtual, Universidad Autónoma de Barcelona, [http://portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?id=23](http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=23)
- Karush, Matthew (2013), *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Siglo XXI.



- Krieger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Lusnich, Ana Laura (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- Manzano, Valeria (2001a), "Cine argentino y peronismo. Cultura, política y propaganda", en *Film Historia On Line*, Vol. 11, Número 3.
- Manzano, Valeria (2001b). "Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942", en *La Ventana*, Número 14.
- Maranghello, César (2005), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes, pp. 111-147.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
- Mazziotti, Nora comp. (1995), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue.
- Mercado, Silvia (2013), *El inventor del peronismo. Raúl Apold, el cerebro oculto que cambió la política argentina*, Buenos Aires, Planeta.
- Metz, Christian (2002), "Propuestas metodológicas para el análisis del filme", en *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Volumen 2, Barcelona, Paidós, pp. 109-123.
- Metz, Christian (1974), "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en *Lenguajes*, Número 2, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 37-51.

- Metz, Christian (1971), “Algunos aspectos de semiología del cine”, en *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 125-146.
- Morey, Miguel (2007), “Ver no es hablar”, en *Minerva*, Número 12, Círculo de Bellas Artes, Madrid, <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=350>
- Muñoz, Andrés (1940), “Amadori”, en *Mundo Argentino*, 4 de septiembre de 1940, Buenos Aires, <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/63419-20862-2006-02-21.html>
- Petit de Murat, Ulyses (1981), *Sixto Pondal Ríos*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Piedras, Pablo (2005), “El cine anti-peronista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal”, en Lusnich, Ana Laura (comp.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- Plotkin, Mariano (2007), *Mañana es San Perón*, Caseros, EDUNTREF.
- Prividera, Nicolás (2014), *El país del cine*, Buenos Aires, Los Ríos.
- Propp, Vladimir (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Romero, J. L. y Gutiérrez, Leandro (2007), *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Russo, Eduardo (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial.
- Sánchez, Silvia (2005), “El cine de Manuel Romero. La textualización del fantasma”, en Lusnich, Ana Laura (comp.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 43-60.

- Soffici, Mario (2009), “Mi experiencia como director de cine”, en: *Revista de Cultura*, N° 68, San Pablo, <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag68soffici.htm>
- Soto, Marita comp. (1996), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Atuel.
- Steimberg, Oscar (1993), *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- Traversa, Oscar (2000), “La aproximación inicial al filme: el contacto con el género”, en *Cuadernos de información y comunicación*, Número 5, Universidad Complutense de Madrid, pp. 261-266.
- Varela, Mirta (2007), “Peronismo y medios. Control político, industria nacional y gusto popular”, en *Red de Historia de los Medios*, <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos>
- Varios Autores (2014), *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Varios Autores (2002), *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Vieites, M. del C. (compiladora), Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Verón, E. y Escudero Chauvel, L. comp. (1997), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa.

