

3

Lecturas Sociales

OTROS COMO NOSOTROS

**La representación del inmigrante en el
cine argentino de ficción (1933-1945)**

Diego Ferreyra

SERIES MONOGRÁFICAS DEL IICS

*Instituto de Investigaciones
Facultad de Ciencias Sociales
UCA - CONICET
Ciudad Autónoma de Buenos Aires*

Ferreya, Diego

Otros como nosotros : la representación del inmigrante en el cine argentino de ficción / Diego Ferreyra. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Católica Argentina, 2023.

Libro digital, PDF - (Lecturas sociales / Roxana Flammini ; 3)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-44-0111-7

1. Inmigración. 2. Cine Argentino. 3. Colectividades. I. Título.
CDD 778.5

Este libro fue sometido a un proceso de evaluación por pares académicos externos al Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina, de conformidad con las normas de referato a las que el Instituto adhiere.

Copyright © 2023 Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales - UCA

Unidad Asociada al CONICET

Av. Alicia Moreau de Justo 1600, Edificio San José, 2° piso, C1107AFB, CABA, Argentina

Lecturas Sociales. Series Monográficas del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales – UCA (LecSoc)

Diseño de tapa: María Victoria Tagni

Coordinación editorial: Mario Miceli y Mauro Javier Saiz

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducido, almacenado o transmitido de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, electroóptico, grabación, fotocopia o cualquier otro, sin la previa autorización escrita por parte de la editorial.

ISBN 978-950-44-0111-7

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

LECTURAS SOCIALES

Series Monográficas del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales

Pontificia Universidad Católica Argentina

3

DIRECCIÓN

ROXANA FLAMMINI

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

MARIO L. MICELI

MAURO J. SAIZ

EQUIPO DE REDACCIÓN

ASTRID DAHHUR

LORENA FERNÁNDEZ FASTUCA

MARÍA PILAR GARCÍA BOSSIO

SOFÍA JULIO

CECILIA MARTÍNEZ

MARÍA AGUSTINA MORANDO

COMITÉ ACADÉMICO

GUSTAVO LUDUEÑA

MARÍA EUGENIA PATIÑO LÓPEZ

CARLOS GRACIA ZAMACONA

ANDREA SERI

ROSSANA LEDESMA

ENRIQUE ARIÑO GIL

OLIVER MTAPURI

MARCELO NAZARENO

EMETERIO DIEZ PUERTAS

OTROS COMO NOSOTROS

**LA REPRESENTACIÓN DEL INMIGRANTE
EN EL CINE ARGENTINO DE FICCIÓN
(1933-1945)**

ÍNDICE

PREFACIO.....	11
PRIMERA PARTE. ANALIZANDO CONTEXTOS.....	33
CAPÍTULO 1. APOGEO Y OCASO: EL CINE CLÁSICO INDUSTRIAL EN LA ARGENTINA Y SU RELACIÓN CON EL CONTEXTO INSTITUCIONAL.....	35
<i>Los primeros años</i>	35
<i>El Cine argentino como industria cultural. La “edad de oro”</i>	37
<i>El impulso de la convergencia de medios</i>	39
<i>La década de 1940. Reformulación de los modelos genéricos</i>	42
<i>El boicot económico de los Estados Unidos</i>	47
<i>El Estado entra en acción: las regulaciones</i>	50
<i>A modo de conclusión</i>	54
CAPÍTULO 2. GOLPES, FRAUDE E INDUSTRIALIZACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIAL.....	57
<i>Proceso histórico-político</i>	57
1. <i>De la Ley Sáenz Peña a la crisis económica de 1929 (1912-1929)</i>	57
2. <i>La crisis económica mundial y sus consecuencias (1929-1945)</i>	59
3. <i>Una nueva postguerra (1945)</i>	64
<i>Rol del Estado</i>	65
<i>Políticas migratorias</i>	66
1. <i>Período preconstitucional</i>	67
2. <i>Desde la sanción de la Constitución Nacional hasta el Primer Centenario</i>	69
3. <i>Entre el Primer Centenario y la crisis de 1930: primeras medidas restrictivas</i>	72
4. <i>Efectos de la crisis de 1929</i>	74
<i>Resistencias al aluvión migratorio</i>	78
<i>La burguesía como actor social</i>	80
<i>El fenómeno de la urbanización</i>	83
<i>Cambios en el contexto cultural</i>	84
<i>A modo de conclusión</i>	86
CAPÍTULO 3. ¿ASIMILADOS O INTEGRADOS? CONTEXTO SOCIOLÓGICO-DEMOGRÁFICO	89
<i>Motivos de las migraciones</i>	92
<i>Algunos números</i>	97
<i>Algunas pautas de integración</i>	100
<i>Delimitaciones y cuantificaciones en las cuatro colectividades</i>	105
<i>Concentración urbana y distribución de los inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires</i>	114

<i>Motivos de la emigración a la Argentina</i>	119
<i>Actividades realizadas en la Argentina</i>	125
<i>A modo de conclusión</i>	131
SEGUNDA PARTE. CONFRONTANDO REPRESENTACIONES	135
CAPÍTULO 4. ASÍ EN LAS TABLAS COMO EN EL CELULOIDE: EL CINE COMO RELEVO DEL TEATRO. 137	
<i>Caracterización del Sainete criollo</i>	137
<i>Caracterización del Grotesco criollo</i>	140
<i>Caracterización de la comedia asainetada</i>	144
<i>Del teatro al cine, los cambios en las preferencias del público</i>	147
<i>Algunos números del cine</i>	149
<i>Pasajes del teatro al cine</i>	151
<i>A falta de transposiciones, comparaciones</i>	165
<i>A modo de conclusión</i>	171
CAPÍTULO 5. HIJOS MODERNOS CONTRA PADRES TRADICIONALES: REPRESENTACIÓN DE LAS TENSIONES GENERACIONALES ENTRE INMIGRANTES	173
<i>Las tensiones generacionales entre Tradición y Modernidad</i>	176
<i>A modo de conclusión</i>	192
CAPÍTULO 6. INTEGRANDO AL “OTRO”: REPRESENTACIÓN DE LOS INMIGRANTES EN EL CINE POPULAR	195
<i>Algunas precisiones preliminares</i>	195
<i>Los estereotipos y la representación filmica del inmigrante</i>	206
<i>Rasgos de identidad de los inmigrantes representados</i>	210
<i>Motivos de la partida. La integración de “los otros”</i>	225
<i>Religión profesada</i>	230
<i>Actividad desplegada</i>	231
<i>Pautas matrimoniales</i>	235
<i>Evidencias de movilidad social ascendente</i>	238
<i>Participación política</i>	242
<i>Actitudes de los nativos frente al inmigrante</i>	243
<i>A modo de conclusión</i>	249
CAPÍTULO 7. INMIGRANTES EN EL TEATRO Y EN EL ENSAYO: EL CAMPO POPULAR Y EL CAMPO INTELLECTUAL	253
<i>El campo popular</i>	254
<i>La construcción del “Otro” en el teatro de principios del siglo XX</i>	256
<i>El teatro y la representación de los inmigrantes</i>	259

<i>La cuestión nacional en los años '30. Imagen del inmigrante en Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz y Mallea</i>	264
<i>A modo de conclusión</i>	273
CONCLUSIONES	277
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	285
ANEXO. FICHA TÉCNICA Y SÍNTESIS ARGUMENTAL DE LOS TEXTOS FÍLMICOS.....	311

PREFACIO

En todo momento en la historia de la humanidad se han producido migraciones y desplazamientos masivos de población que responden a diversas causas: la presión del excesivo crecimiento demográfico, catástrofes naturales, conflictos políticos o religiosos en su país de origen, o simplemente la búsqueda de una mejora en sus condiciones de vida.

La Argentina ha desempeñado un rol relevante en estos desplazamientos. Su conformación como país mucho le debe a la idea de Juan B. Alberdi del fomento de la inmigración como motor del progreso. Esta larga tradición de ser un país receptor de inmigración y la circunstancia de que una porción muy importante de su población haya “descendido de los barcos” —de acuerdo con la célebre expresión que se refiere de nuestros orígenes como sociedad—, ha hecho de la Argentina un país mayoritariamente tolerante a estos fenómenos, que en sus más de doscientos años de existencia ha integrado sin mayores conflictos a los “recién llegados”.

El fenómeno de la inmigración ha tenido entonces un feliz pasado en la Argentina, y tiene enorme vigencia en una actualidad muy diferente. Las migraciones constituyen uno de los problemas más importantes que aquejan al planeta en nuestros días. Según datos de la Organización Internacional para la Migraciones, hay alrededor de 281 millones de migrantes en el mundo, que representan el 3,6% de la población mundial (McAuliffe y Triandafyllidou, 2021, p. 21). La visión que existe sobre este tema en el presente no se corresponde totalmente con la que predominó en nuestro país en la época de las migraciones masivas de ultramar. A pesar de los beneficios que las migraciones pueden reportar a los Estados receptores, dirigentes políticos de un número creciente de países, en clara actitud xenófoba, han empezado a relacionar la migración y a los migrantes con la amenaza que plantea el extremismo violento y, lo que resulta más preocupante, estas posiciones encontraron respaldo en la población.

Esta obra propone estudiar la representación de los inmigrantes en el cine argentino de ficción entre 1933 y 1945. La elección de ese objeto de estudio obedece a varias razones: por un lado, a mi predilección por las películas argentinas del período clásico-industrial, y mi vocación por darlas a conocer. A su vez, al gran interés, desarrollado desde chico, por indagar en nuestros orígenes como país y la conformación del llamado “tipo argentino” a través de

la integración de los nativos con los inmigrantes; quizás para dar cumplimiento a la Ley de Hansen de “Retorno de la Tercera Generación” según la cual se produce una “regresión” por parte de esta generación (aunque en el caso de mi familia son algunas generaciones más que tres) hacia la antigua cultura original¹. En los tiempos de crisis profunda que vivimos, considero que resulta necesario desandar el camino para retornar al momento en que perdimos el rumbo y recuperar los viejos valores que traían aquellos inmigrantes: la importancia dada al trabajo y la educación como motores de progreso social, el culto al esfuerzo. Por otro lado, esta investigación me ofrece la posibilidad de aplicar los conocimientos sobre lenguaje filmico e historia del cine argentino adquiridos en el curso de mi Licenciatura en Artes en la Universidad de Buenos Aires, así como también mi formación jurídica y las nociones de sociología e historia política, especialmente en materia de políticas migratorias, obtenidos durante el transcurso de mi Licenciatura en Ciencias Políticas y de mi carrera de Abogacía en la Pontificia Universidad Católica Argentina, y hacer dialogar los diferentes saberes a través de un abordaje interdisciplinario al tema de las migraciones. Asimismo, un factor adicional era el hecho de que en el campo de investigación planteado no hay trabajos sobre el período que apunten directamente a la cuestión que nos ocupa: las representaciones de inmigrantes en el cine argentino de ficción; y también la firme convicción de que el cine argentino, en tanto manifestación de nuestra cultura, debe ser estudiado, protegido y difundido desde la docencia y desde la investigación. Finalmente, la posibilidad de aportar nuevos elementos a los estudios históricos sobre migraciones en la Argentina.

En tanto pone de relieve la interacción entre los seres humanos, el cine constituye una herramienta muy útil para observar la realidad social, a la vez que opera como un puente entre esta y la realidad ficcional representada en la pantalla, circunstancia que lo legitima como fuente histórica. Es decir que por un lado muestra los comportamientos, pensamientos y preocupaciones de la sociedad, como observa Alegre (1997) y señalamos en su oportunidad (Ferreira, 2019); pero a la vez, resulta un agente del cambio histórico, ya que influye en las formas de pensar y en las actitudes individuales y colectivas de los miembros de la sociedad, infundiéndole en los espectadores los puntos de vista y opiniones de los propios realizadores.

¹ El historiador Marcus Lee Hansen (1892-1938) sostenía que los nietos, seguros de su pertenencia a una sociedad donde han nacido ellos y sus padres, liberados del complejo de inferioridad de sus padres, experimentan un ansia de conocer sus orígenes.

En esa línea, el historiador Matthew Karush considera que el cine, como expresión de la cultura masiva, no debe ser visto solo como una “representación de las actitudes, valores y cosmovisión de su audiencia, sino más bien como una de las fuentes que los forman” (2013, p. 20). De tal manera, agrega, las imágenes y sentidos producidos por los medios masivos influyen en las mentalidades y comportamientos de los sujetos sociales y, al mismo tiempo, la gente reformula esos sentidos de acuerdo con criterios propios. Como señala Manuel Galiano León (2009), el cine cumple un rol muy importante en la configuración de imaginarios populares y en el proceso modernizador, ya que multiplica las formas de construcción de imágenes, universaliza su difusión y posibilita la reconfiguración de aquellas representaciones que construyen el universo simbólico de los nuevos tiempos. Es tal la importancia que reviste el cine para los estudios historiográficos, concluye este autor, que condicionó las percepciones de las personas sobre personajes y hechos históricos, imponiendo una mirada estereotipada y atractiva por la fuerza empática de sus imágenes².

Por su gran complejidad, un estudio académico de la inmigración, y puntualmente de la representación filmica del inmigrante en la Argentina requiere de un abordaje interdisciplinario. Resulta necesario, entonces, pasar revista a las diferentes teorías cinematográficas y la evolución de las tendencias del cine en nuestro país, y hacer una reseña de la historia del cine argentino desde las primeras proyecciones hasta mediados de la década de 1940. Corresponde también considerar el contexto histórico, político y social de la Argentina de los años '30 hasta mediados de los '40, abordando las circunstancias históricas, los procesos de modernización y de transformación de la estructura social ocurridos en el período, tomando en cuenta los distintos sectores sociales³, y analizar las políticas migratorias argentinas y las estrategias para la integración de los inmigrantes a la sociedad local desarrolladas en la época. De igual modo, resulta pertinente un abordaje sociológico-demográfico de la cuestión, para describir los procesos migratorios de la Argentina desde sus orígenes hasta mediados de la década de 1940. El tema que presentamos se apoya entonces en la Historia sociocultural de la Argentina; acude también a la Historia del cine argentino y a la Historia política argentina.

² Para un desarrollo más extenso de este tema, puede consultarse Ferreyra (2019).

³ Para lo cual se tuvieron en cuenta los trabajos de Germani (1962/2010a), Gutiérrez y L. A. Romero (1989), J. L. Romero y L. A. Romero (2001), L. A. Romero (2001), C. Mateu (2008), J. L. Romero (1987), Adamovsky y Arza (2012), y López (2018).

Si bien puede resultar poco pertinente yuxtaponer la periodización cinematográfica a la histórica, corresponde señalar que el período elegido (1933-1945) coincide con un particular momento de la historia política en general y de la historia del cine argentino. En los comienzos de la década de 1930 sobrevino la crisis económica mundial, una abrupta interrupción en el flujo inmigratorio de ultramar a la Argentina, irrumpieron las masas en la ciudad y se verificaron profundos cambios políticos tanto en la Argentina (a partir del derrocamiento del gobierno de Hipólito Yrigoyen y la posterior instauración en toda la década de gobiernos conservadores surgidos del fraude electoral) como en los países de emigración europeos (especialmente en Italia con el surgimiento del fascismo y España con el franquismo). En materia cinematográfica, por su parte, se produjo en esta época el surgimiento del cine clásico industrial con el advenimiento del sonoro, que le otorgó una potencialidad mayor, impulsando la industria cinematográfica argentina, a la vez que incrementó la concurrencia a los cines, que se convirtieron en un entretenimiento popular. El período investigado no se extenderá más allá de 1945, por ser el año de finalización del boicot económico de los Estados Unidos y de la prohibición de la venta de película virgen a la Argentina, medida que afectó a la industria del cine de nuestro país, ya que provocó una brusca caída de la producción fílmica y la pérdida de su dominio sobre el mercado cinematográfico de habla hispana, circunstancias que afectaron la popularidad de las películas argentinas.

La Argentina ha sido desde sus orígenes un país receptor de inmigrantes. Desde 1870 y hasta mediados del siglo XX llegaron masivamente personas provenientes de países situados del otro lado del Océano Atlántico, principalmente en Europa y de Oriente Medio, a un territorio tan extenso como escasamente poblado. Esta inmigración masiva ha cumplido un rol fundamental en la transformación socioeconómica operada en el país a partir de la segunda mitad del siglo XIX, por cuanto modificó significativamente la composición de su población.

El gran volumen de flujo migratorio que recibió nuestro país despertó en los gobernantes la preocupación por nacionalizarlos, con lo que empezaron a proliferar en la época los discursos de identidad nacional, reconstruidos, definidos y cristalizados a través de la narrativa. Esta circunstancia confirma la hipótesis de la investigadora Cecilia Hwangpo

(2004), quien postula que en los momentos críticos de un país aumenta la producción literaria en materia de discursos de identidad nacional.

Conforme fuera señalado, el cine argentino influye en la sociedad a través de imágenes que son, a la vez, como proponen Sergio Alegre (1997) y Eero Jesurun (2011) “parte de una obra artística con actitudes y prácticas sociales”, y agentes del cambio, un “vehículo dinámico para iniciar transformaciones en patrones existentes y crear nuevas actitudes en la sociedad argentina” (2011, p. 30). Por esa razón nos centramos en este trabajo en la construcción de la figura del inmigrante en un medio cultural como el cine, a través de los *films* argentinos que se analizarán, así como también en el discurso sobre los cambios que la presencia de los inmigrantes generó en la Argentina de aquellos años. Esta perspectiva, como apunta Jesurun (2011), nos permite apartarnos del enfoque habitual de los debates acerca del sujeto migrante, centrados en el conflicto entre la tradición y la modernidad.

Como será desarrollado a lo largo de esta obra, al representar a los inmigrantes, darles visibilidad, mostrando sus costumbres, vestimenta e idioma, los escritores, los dramaturgos y los directores de cine iban formando en los receptores una clara idea de “nosotros” y de “ellos” (los inmigrantes). En la década de 1930, esa identidad del “nosotros” se conformaba a partir de ver primero la identidad del “otro” en los estereotipos fácilmente identificables por los lectores y espectadores, estereotipos que en el caso de ciertas colectividades eran predominantemente negativos —aunque no por ello xenófobos—. Con lo que se marcaba una frontera entre ambos. Posteriormente, a comienzos de la década de 1940 se abandonó en nuestro país la representación polarizada de la sociedad, propia de la década anterior, entre élites y sectores populares, cosmopolitismo y nacionalismo, modernidad y tradición, en lo que significó una atenuación de los enfrentamientos, ofreciendo en su lugar tramas argumentales que representaban la franca posibilidad de ascenso social, la conciliación de clases y el debilitamiento de cualquier rasgo xenófobo o de trato despectivo al inmigrante.

Como observa Monserrat Iglesias Santos (2010), en el proceso de construcción de la identidad cultural de una sociedad hay pocos fenómenos que tengan la repercusión de los movimientos migratorios. Según esta autora, “las distintas manifestaciones artísticas han ido respondiendo a esa presencia del Otro contribuyendo decisivamente a construir el imaginario colectivo sobre la inmigración y los inmigrantes” (2010, p. 9). Nuestra investigación hace foco precisamente en el imaginario colectivo y en la visión del inmigrante (el “Otro”) que

ofrecen el campo intelectual y el campo popular, a través de ciertas disciplinas artísticas (el teatro, y muy especialmente el cine).

En materia de representación del inmigrante de ultramar en el cine argentino de ficción hay varios trabajos que merecen destacarse, si bien corresponden en muchos casos a períodos diferentes al que aquí se investiga. Algunos abarcan un amplio lapso que se inicia con las primeras migraciones masivas de 1870 y finaliza en nuestros días, época en la que el flujo migratorio es inverso y consecuentemente son más los argentinos que se radican en el exterior que los extranjeros que vienen a instalarse en el país.

A fin de poder ubicar esta obra dentro de un marco histórico general, cabe mencionar en primer lugar el trabajo de Estela Erausquín (2012), quien hace un relevamiento de la representación de los inmigrantes en el cine argentino, para luego detenerse en el caso de la película *Un cuento chino* (Boresnsztein, 2011). Al respecto, señala que en la década de 1930 el género predominante para la representación del inmigrante era la comedia, donde la forma de hablar castellano de los extranjeros (los italianos, por ejemplo, con el cocoliche) era motivo de diversión. Agrega asimismo que, a partir de la década de 1940, el inmigrante perdió algo de presencia en la cinematografía argentina, pero que de todos modos hay personajes que tienen acento extranjero, especialmente los actores españoles que llegan a la Argentina exiliados a raíz de la Guerra Civil. Posteriormente, señala que la migración recobra presencia en nuestro cine en el período comprendido entre 1974 y 1982, si bien se revierte la tendencia migratoria, ya que la Argentina empieza a sufrir el éxodo de sus connacionales con motivo del recrudecimiento de la violencia política. Respecto de esta etapa, Erausquín (2012) postula que el cine —especialmente el documental— ha sido un canal utilizado para expresar esa circunstancia. Luego, la investigadora aborda el período de la década de 1990 en que el tema del desarraigo está presente en varias películas, en las que se contraponen la nostalgia por el país de procedencia frente a la posibilidad de triunfar en el extranjero. En estos casos, señala Erausquín (2012), la representación de la nacionalidad consistía en marcar el acento y señalar algún otro rasgo de la idiosincrasia de la colectividad de origen. Su trabajo finaliza con el análisis del período que se inicia en el año 2001, época en la que a los elementos antes mencionados se le suma la crisis económica como otro factor de emigración. En ese período y hasta el presente —señala— prevalecen como temas en materia de inmigración la nostalgia y el cuestionamiento de la identidad, para reconstruir la historia familiar varias veces trunca.

Concluye que en las películas argentinas que tienen presencia de inmigrantes el tema de la xenofobia no se expone con claridad, hecho que lo atribuye a la subsistencia de la idea de “crisol de razas”. En los pocos casos en que este sentimiento está representado, aparece como producto de las circunstancias políticas o de un mal gobierno, sin extender esa responsabilidad a toda la sociedad, como es el caso de las películas *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974) o *Pobre mariposa* (de la Torre, 1986). Según esta autora, la xenofobia reaparece recién con toda virulencia a partir de 1990, especialmente en el caso de la película *Bolivia* (Caetano, 2001).

En esa línea de trabajos de investigación que abarcan diferentes épocas, también son dignos de mención los estudios de Paola García y Perla Petrich (2012). Estas autoras comparan dos representaciones diferentes del inmigrante, aquella de la primera mitad del siglo XX y la existente a principios del siglo XXI, la época en que realizan su investigación. Señalan que en el pasado la representación del inmigrante en el cine argentino se ha caracterizado por un “sentimentalismo teñido de cierto humor” (García y Petrich, 2012, p. 9), ofreciendo una representación estereotipada y una visión unidimensional del inmigrante; en tanto que en la actualidad las producciones cinematográficas tienden a hacer más compleja la temática, indicando otros aspectos que motivan la migración y la falta de integración. Es así como en las producciones cinematográficas recientes —explican— se observa un abandono paulatino del melodrama, que se redirecciona hacia dos vertientes: por un lado, la comedia y por otro se verifica cierta tendencia pseudo documental que supone una aparente disminución de la ficcionalidad y un carácter más intimista a la historia migratoria que se narra.

Los trabajos de investigación sobre la contribución del cine a la identidad nacional parten del supuesto de que la nación es un “artefacto cultural” (Anderson, 2000) a construir, tarea en la cual el Estado—Nación cumple un rol fundamental en procura de dar una imagen a la comunidad abarcada por ella, moldeada a partir de ciertas vivencias cotidianas, además de otros factores (históricos, étnicos, políticos y psicológicos). César Maranghello (1999) es uno de los historiadores que propone esta tesis. En su ensayo se refiere al valioso aporte que significó el cine argentino para la identidad nacional y para la incorporación de la Argentina a la modernidad industrializada, ya que permitió al público adoptar nuevos hábitos y observar códigos de costumbres de manera reiterada, haciendo a las masas socialmente visibles.

Consecuentemente enumera, citando un gran número de películas argentinas, cuáles son las notas que configuran esa identidad. En línea con esta postura, Elina Tranchini (1999) considera que el cine gauchesco, sobre todo en la década de 1930, ofreció al público urbano una ilusión de uniformidad, cumpliendo un papel homogeneizador similar al que habían desempeñado anteriormente otros ejes discursivos del criollismo, sacando a la luz la cuestión social rural con los recursos del circo criollo, el folletín y el melodrama. Señala asimismo que este tipo de cine hizo posible una pervivencia del criollismo y ayudó a asimilar la modernización, mostrando un ámbito donde se diluye el conflicto de clases con soluciones conciliatorias.

Pueden mencionarse también trabajos de investigación sobre representaciones filmicas de los inmigrantes en la Argentina que hacen foco en diferentes épocas de la historia de nuestro país. Hay abundante material sobre las dos primeras décadas del siglo XX. Al respecto, algunas investigaciones⁴ destacan que el cine argentino fue funcional al proyecto de homogenización nacional, enfocando sus relatos hacia los momentos fundacionales de la Nación, en busca de esa identidad nacional amenazada por la presencia del inmigrante⁵. Otras investigaciones, como por ejemplo la de Pablo Alvira y Ronen Man (2012), destacan la escasa visibilidad de los inmigrantes en esa época, salvo excepciones como el largometraje *Nobleza Gaucha* (Cairo, Martínez de la Pera y Gunche, 1915), en que Don Genaro, el inmigrante italiano, se muestra solidario con aquellos grupos sociales excluidos.

Finalmente, merecen citarse las investigaciones que destacan la presencia de dos posturas diferentes respecto de la consideración del inmigrante, entendido como el “Otro ideal” (inmigrante de Europa del Norte) o el “Otro peligroso” (inmigrante de Europa del Sur, masa de obreros politizados de las nuevas fábricas), evidenciadas en los factores constructivos utilizados en la literatura argentina, sean éstos a nivel del texto (los nombres, la representación del habla de los extranjeros, las imágenes empleadas para describirlos) o a nivel transtextual (las referencias intertextuales, el tono, el uso de ciertos géneros literarios, títulos o subtítulos)⁶. En esa línea, Alejandra Carballo (2006) enfoca el tema de la representación de la mujer inmigrante en los textos literarios e imágenes fotográficas y

⁴ Entre ellas, las de Marrone (2012) y Cuarterolo (2010).

⁵ Esta visión del inmigrante entendido como el “Otro hostil” también está presente en Ranalletti (2003) y Carballo (2006).

⁶ Por ejemplo, los trabajos de Villanueva (2000) y Santi (2002).

litográficas. Destaca que en aquellos años se desarrollaron en la sociedad culturas de diferenciación y resistencia mutua, que fueron canalizadas literariamente. Desde las clases sociales más altas a través de la novela y el ensayo, con una ostensible preocupación por la problemática racial. Desde las más bajas, por medio de las representaciones teatrales, específicamente el sainete criollo, tratando de mantener la identidad.

Con relación a las décadas de 1930 y de 1940, período que comprende esta investigación, lo primero que se evidencia es que disminuye la presencia del inmigrante en pantalla. María Elena Stella (2004; 2005) estudia las representaciones del trabajo rural y urbano en el cine de los años '30, especialmente en las películas: *Puente Alsina* (Ferreira, 1935); *Kilómetro 111* (Soffici, 1938); *Puerto Nuevo* (Amadori y Soffici, 1936); *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938); *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939). Señala que el cine de este período colocó a los sectores populares en el lugar central, con lo cual las representaciones, modelos y prescripciones que aportaron fueron un factor decisivo en la constitución identitaria y en las prácticas de la clase obrera, nuevo actor social que ocupará el lugar más destacado en el escenario sociopolítico de la década siguiente. Concluye que los *films* citados muestran una clase trabajadora criolla, mayoritariamente argentina, y que, si bien todavía se mantiene la representación del inmigrante, desempeñan roles secundarios, lo que evidencia un gran desplazamiento de éstos. En todo caso, el mundo del trabajo se compone de los hijos de inmigrantes y los trabajadores provenientes del interior.

Los trabajos de investigación sobre este período asocian la filmografía de la década de 1930 con el proceso de modernización que experimentó la ciudad de Buenos Aires. Mariana Inés Conde (2009), por ejemplo, analiza la representación filmica del proceso de modernización haciendo foco en las representaciones de la ciudad y la tecnología, y a través de ellos indaga la puesta en pantalla de las mujeres y del trabajo de éstas. Agrega que con la modernización surgieron nuevos espacios de representación de la ciudad, cada uno portador de diferentes valores: por un lado, el suburbio, al que califica como el “espacio híbrido del trabajo y de la delincuencia”; por otro lado, el barrio, “espacio de conformación comunitaria y de las familias trabajadoras” (2009, p. 208), de la contención hogareña y del afecto familiar; y finalmente el centro, espacio que aloja los peligros de la modernización, de sujetos modernizados en busca de la felicidad. Sostiene asimismo esta autora que en la representación filmica de la mujer trabajadora en esta época se advierte un deslizamiento

desde el rol tradicional de madre de familia, incorporando a la temática la tensión entre el trabajo y la vida doméstica. Pero agrega también que la lectura fílmica de esta tensión está atravesada casi exclusivamente por la visión masculina, ya que las tareas de dirección de las películas y de elaboración de los guiones estuvo en manos de hombres. Concluye entonces que el cine ofreció a las mujeres de los sectores populares un espacio para experimentar y vivir la modernidad y, de este modo, ayudó a conformar ese presente “feliz y divertido”.

Resultan también destacables aquellos trabajos que analizan la representación de la vida diaria en el cine argentino, a partir del enfoque de Pierre Sorlin en su “Sociología del cine” (1985) y la idea de imaginario social. En esa línea Matthew Karush (2013), al hacer dialogar el campo social con el entramado multimedial al que se incorporaba, propone un abordaje diferente al ubicar al cine, junto con la radio y la música, dentro de la cultura mediática de la década de 1930. En igual sentido y sobre la misma época, también la investigación de Cecilia Gil Mariño (2015) se ocupa de estudiar el afianzamiento del medio cinematográfico en su relación con el desarrollo de la cultura de masas y con la radiofonía.

En otra colaboración, también Gil Mariño (2012) asocia cine y modernidad. Esta investigadora señala que el cine argentino de la década de 1930 apeló para su fortalecimiento al teatro criollo y al tango, al melodrama y la comedia, en tanto géneros que proponían un ideal de “conciliación de clases y armonía social”, al tiempo que incorporó también los nuevos “códigos urbanos de la época” (p. 3), y con ellos lecturas más transgresoras. Siguiendo la tesis ya citada de Elina Tranchini (1999), una de las formas por las que se puso en juego esta diferencia entre los viejos y los nuevos tiempos fue a partir de la brecha generacional entre padres e hijos, a través de la cual se canalizaron las transgresiones y los nuevos hábitos de la cultura de masas del período, configurando una modernidad híbrida — caracterizada como periférica por Beatriz Sarlo (1998/2003)— que buscaba dar forma a una imagen de la argentinidad. En este período, sostiene, al incorporar en la diferencia generacional la cuestión inmigratoria —el enfrentamiento entre los inmigrantes y sus hijos nacidos en el país— se suma un elemento que “reforzaría el proceso de nacionalización” (Gil Mariño, 2012, p. 12).

En otro trabajo, Gil Mariño (2013) analiza el rol que desempeñaron las representaciones del tango en el cine en el proceso de vinculación de las industrias culturales. Explica que estas representaciones fueron catalizadores de la convergencia de los medios

citados y contribuyeron a relacionar las ideas de modernidad y argentinidad, lo que le permitió al cine funcionar como factor de integración y homogeneización de los inmigrantes. A la vez, menciona que estuvo presente en diferentes películas de la década —sean estas comedias o melodramas— la concepción del trabajo honrado realizado por hombres y mujeres, arraigada en la ideología del inmigrante, la idea de lo nacional, del desarrollo del país y la presentación de lo auténticamente argentino, si bien con escenarios diferentes (el puerto, la fábrica, los comercios y el empleo en el sector de servicios); y que con la utilización por parte del cine de los procedimientos del teatro criollo y del tango, el eje espacial campo-ciudad, barrio-centro, fue desplazado por un eje temporal, dado por la articulación entre lo “tradicional” y lo “moderno”.

En lo que hace a la comedia cinematográfica argentina merecen destacarse los trabajos de María Valdez (2000) y de Pascual Quinziano (1994). La primera realiza un recorrido exhaustivo por la comedia clásica, describiendo sus modelos, figuras y formas fundamentales. Luego de señalar la dificultad para definirla, postula que este género revierte el orden establecido, pero no lo transgrede, proponiendo una vuelta al origen. También menciona que los relatos se refieren a conflictos familiares o de pareja, estrechamente relacionados con la movilidad social propia de la época. Quinziano (1994), por su parte, propone entender a la comedia cinematográfica argentina como un género híbrido. Insiste en que no se trata de un género puro, debido a que gran parte de su producción presenta rasgos melodramáticos, asociados a la tradición teatral del sainete y el costumbrismo. Con respecto a esta nota de “impureza”, Paula Laguarda (2011) desarrolla un matiz y agrega otra categoría de análisis, la cual es la de *performance*, en el sentido en que es utilizada por Frank Krutnik (cit. en Laguarda, 2011) con relación a la llamada comedia de comediantes (*comedian comedy*), un género característico del cine clásico de Hollywood representado por Charles Chaplin, Groucho Marx y Jerry Lewis. Señala esta investigadora, junto con Krutnik, que “en este tipo de comedias la figura del comediante se inserta en una estructura narrativa perteneciente a algún otro género cinematográfico altamente codificado (por ejemplo, el *western*), a la vez como personaje ficcional y como *performer*” (2011, p. 42), en tanto se desvía de los clichés narrativos e introduce una disrupción que deforma las convenciones genéricas.

Alejandro Kelly Hopfenblatt (2016; 2019) analiza el desarrollo de la comedia burguesa como modelo genérico entre 1939 y 1951. Para ello se remonta al estudio de la comedia popular de los años '30 con el propósito de referirse a la inestabilidad del campo del entretenimiento a finales de esa década, a partir de la irrupción de la comedia burguesa, señalando que se produce una transformación en la comedia popular, verificada en la tendencia a disminuir los enfrentamientos propios de la producción en los años '30 (élites-sectores populares, cosmopolitismo-nacionalismo, modernidad-tradición). Al respecto, remarca la tendencia a comienzos de los años '40 hacia una reducción de los conflictos, presentando como aspectos destacables “la conciliación de clases, la visión optimista de la movilidad social ascendente, la modernización de los personajes y la aceptación del cosmopolitismo” (2016, p. 226). Menciona finalmente, entre otros exponentes de las comedias de la década de 1940, a Niní Marshall.

No es común encontrar en el período investigado personajes cinematográficos de inmigrantes que hayan podido escapar a la tendencia general de escasa visibilidad. Probablemente uno de los pocos casos que puede citarse sea el de la actriz Niní Marshall, que primero en radio y luego en cine compuso los personajes de Cándida (la mucama gallega) y Catita (la hija de inmigrantes italianos). Una de las investigadoras que analiza la obra de la actriz de renombre es Silvia Roca Baamonde (2012) quien se detiene en el personaje de Cándida, como ícono del gallego emigrante que aparece en la cinematografía argentina sobre el fin de la década de 1930; reproducción de un estereotipo que alcanzó popularidad en la Argentina a través de la literatura y la prensa del siglo XIX. Sostiene Roca Baamonde (2012) que el cine de Buenos Aires fortaleció la imagen del gallego recién llegado como “sucio e idiota”, aunque trabajador y de buen corazón y, a la vez, contribuyó a instalar un discurso de organización de la sociedad que otorgaba poco espacio a la emigración más culta y politizada. Por su parte, Paola Pereira (2016) se ocupa de explorar los manuscritos de Niní Marshall, quien tenía la particularidad de que escribía sus propios guiones. Señala que esta talentosa creadora reescribía permanentemente sus textos, ya que concebía a la escritura como un proceso nunca finalizado. Asimismo, postula que estas reescrituras reenvían a su contexto de producción, con lo cual son representados toda una serie de acontecimientos culturales y políticos y procesos discursivos existentes en ese momento.

Frente a esta visión canónica del personaje de Cándida, hay otros autores que proponen una mirada más transgresora. Mariano Mestman (2005), por ejemplo, en su trabajo sobre la influencia del proceso migratorio en la conformación de la Nación y de la sociedad argentina moderna, señala cómo quedó representada la inmigración y los avatares de su incorporación a la sociedad porteña en las tres primeras películas de Cándida, filmadas por el director español Bayón Herrera. Según sostiene Mestman (2005), este personaje incorpora, configura (y reconfigura) el estereotipo de la mucama gallega. Haciendo referencia a la recepción de estos *films*, menciona que no siempre fue positiva, ya que parte de la comunidad gallega de la argentina realizó protestas frente al estereotipo de mujer gallega que representaba Cándida, probablemente debido a que en el momento de estreno de estos *films* se vivía un clima de particular alteración política causado por la Guerra Civil Española; si bien es cierto que había gran cantidad de inmigrantes gallegos en la Argentina que no los encontraban ofensivos, concluye. En línea con las posturas anteriores, Paula Laguarda (2011) propone un análisis de los personajes Cándida y Catita basado en la reinterpretación de la *performance* actoral de Niní Marshall y de sus personajes en clave de género. Tomando en cuenta las singularidades de la historia personal de la actriz, la investigadora concluye que las “criaturas imaginadas” por Niní Marshall ofrecen “nuevas significaciones sobre el modo en que los géneros, las clases sociales y las pertenencias étnicas podían ser vividos en el contexto de los años ’30 a ’50, contribuyendo a modelar los imaginarios del período” (2011, p. 236).

Por su parte, Mercedes Moglia (2013) ofrece un análisis en clave de transgresión para las seis comedias cinematográficas protagonizadas por Cándida, desde la perspectiva de la representación del mundo laboral de la mujer frente al modelo tradicional del matrimonio, así como planteos referidos a las posibilidades de movilidad social ascendente de la mujer en una sociedad como la argentina de fines de la década de 1930 y en la década de 1940, que estaba sumamente estratificada. Sostiene que estas películas ponen en escena situaciones de la práctica cotidiana y la experiencia social vivida por los espectadores; y que de a poco se desprenden de las visiones más fatalistas, para mostrar que los agentes pueden revertir su destino adverso a través de su astucia y movilidad. Ello da como resultado, para Moglia (2013), la convivencia en las películas de comentarios moralistas, junto a otros más progresistas y mordaces que fomentan una gradual emancipación femenina. Esta visión de una mujer solo aparentemente ingenua, que se enfrenta a un mundo cínico, es compartida por

Michelle Osterhage Russo (2009), cuando analiza el rol de la mujer en la comedia en la figura de Niní Marshall y Lucile Ball.

Respecto de la representación de los italianos en el cine argentino, corresponde mencionar el artículo que Alicia Bernasconi escribió en colaboración con Federica Bertagna (2009), en el que relevan la presencia de los italianos en el cine argentino de ficción, sea como directores, actores o sujetos del relato en tanto inmigrantes representados. Afirman que muy rara vez han tenido el papel protagónico, y que no se los ve del lado de los triunfadores (económica o afectivamente hablando). En otros rubros de la industria cinematográfica, en cambio, resaltan estas investigadoras la relevancia de Mario Soffici y Luis César Amadori, dos directores nacidos en Italia que tienen un lugar importante en el cine argentino.

También son dignos de mención algunos trabajos sobre la representación cinematográfica de la inmigración judía en la argentina, como es el caso de las investigaciones de Tzvi Tal (2010) y Mauro Greco (2011). Tzvi Tal (2010) analiza la representación cinematográfica de la inmigración judía a la luz de las consecuencias que produjeron las reformas neoliberales introducidas por el gobierno del presidente Carlos Menem (1989-1999). Concluye que, en comparación con otras épocas, en el cine argentino contemporáneo las imágenes de los judíos han logrado mayor visibilidad e importancia ya que el “Otro” judío simboliza a la identidad argentina angustiada por la globalización y el neoliberalismo. Tomando como objeto de análisis la década siguiente, Mauro Greco (2011) ha centrado su investigación en el conflicto generacional judío presente en el cine de Daniel Burman. Al respecto señala que, en el caso de las películas de este director, el conflicto no consiste, como en otras épocas, en jóvenes revelándose contra sus padres a través del *hippismo* o de la politización armada, sino en una ruptura mucho más sutil, ya que los enfrentamientos se producen aun trabajando con sus padres o siguiendo sus mismas profesiones.

Por otra parte, encontramos investigaciones sobre la representación de la inmigración proveniente de países limítrofes. Merecen citarse el trabajo de Daniel Quirós (2010), que analiza las películas *Bolivia* (Caetano, 2001) y *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008) dentro del contexto del neoliberalismo en los momentos previos y posteriores a la crisis económica del año 2001; así como también el de Anna Sødal (2009), que realiza un estudio interdisciplinario bajo una perspectiva histórica, social y cultural de las relaciones sociales de dominación y la

interrelación entre los aspectos de raza, clase y género, en dos películas de cine argentino contemporáneo: *Bolivia* (Caetano, 2001) y *La Ciénaga* (Martel, 2001). También puede mencionarse el trabajo de Juan Manuel Lara y Ezequiel Duarte (2013) sobre la película *Bolivia* (Caetano, 2001) y el de Elena López Riera (2013), que analiza la visión de la construcción de la identidad nacional en la filmografía de la directora argentina Albertina Carri.

Asimismo, pueden encontrarse trabajos como los de Verena Berger (2013) y Susana Schmidt (2012), que hacen foco en la idea del retorno, y comparan entonces la representación de los inmigrantes de fines del siglo XIX y principios del siglo XX con los emigrantes, seguramente nietos de aquéllos, que deciden regresar al país de sus ancestros y radicarse allí, movidos por la necesidad de trabajo o en busca de prosperidad económica

En lo que se refiere a la representación del inmigrante en el cine, María Concepción López-Campos Bodineau (2016) enumera en su tesis doctoral gran cantidad de obras que hacen referencia a esta temática en España. A su vez, Gemma Teixidó Farré (2011), analiza las representaciones e imágenes sociales de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo de ficción. Con respecto a los trabajos de investigación que abordan el tema de la representación del inmigrante latinoamericano en el cine español contemporáneo, merecen destacarse los relevamientos de literatura realizados por Francia Sinisterra Rentería (2012) e Iván Cavielles-Llamas (2008) en sus respectivas tesis doctorales.

Este trabajo aborda diferentes tópicos del estudio de la representación fílmica de la inmigración de origen español, italiano, judío y árabe en la Argentina de las décadas de 1930 y 1940. En tal sentido, se indagará en dichas representaciones sobre la inserción de los inmigrantes en la sociedad receptora, así como sobre las transformaciones y continuidades de sus costumbres y tradiciones en su proceso de adaptación a la sociedad argentina. También se explorará el diálogo que las películas de referencia establecieron con la representación de inmigrantes en ciertos géneros teatrales (especialmente el sainete y el grotresco criollo y la comedia asainetada), y literarios (sobre todo el ensayo), y aquellos datos que permitan analizar el contexto de producción, distribución y exhibición. El corpus fílmico considerado incluye: *Los tres berretines* (Susini, 1933); *El conventillo de La Paloma* (Torres Ríos, 1936); *Mateo* (Tinayre, 1937); *Así es la vida* (Mugica, 1939); *Giacomo* (Vatteone, 1939); *Cándida* (Bayón Herrera, 1939); *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940); *Corazón de turco*

(Demare, 1940); *Sinvergüenza* (Torres Ríos, 1940); *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941); *La quinta calumnia* (Millar, 1941); *Mamá Gloria* (Harlan, 1941); *El viejo hucha* (Demare, 1942); *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942); *El comisario de tranco largo* (Torres Ríos, 1942); *La guerra la gano yo* (Mugica, 1943); *Cándida la mujer del año* (Discépolo, 1943); *Santa Cándida* (Amadori, 1945); *Pelota de Trapo* (Torres Ríos, 1948)⁷.

Se trata de 19 largometrajes de ficción de producción íntegramente argentina que corresponden a los años 1933 a 1945. El criterio de selección utilizado fue el de escoger películas en las que durante el desarrollo de la trama se muestre por lo menos un personaje inmigrante de ultramar en territorio argentino, que evidencie intenciones de quedarse y establecerse en Argentina, que viva y/o trabaje en el país. Se hizo hincapié, por ello, especialmente en las cuestiones vinculadas con la representación, identificación y construcción de estereotipos.

El análisis se centra en Buenos Aires, ya que la producción de cultura masiva estaba predominantemente en esta ciudad (basta con señalar que era el lugar de ubicación de los estudios cinematográficos) y el mercado principal estaba conformado por los habitantes de los barrios porteños.

El análisis de los largometrajes escogidos nos permite un planteamiento de cuestiones tales como: ¿quiénes son estos inmigrantes que están representados en los *films*? ¿Hay colectividades segregadas? ¿Es una representación estereotipada? ¿Les otorgan a los personajes inmigrantes las mismas características, independientemente de la región que representan o existen distinciones? ¿La caracterización filmica de los inmigrantes es empática? ¿Los inmigrantes forman parte de la trama principal de las películas o están desplazados a alguna subtrama? ¿Cómo se representan filmicamente las relaciones de los inmigrantes entre sí y las de éstos con los nativos? ¿Se ven matrimonios mixtos en estos textos audiovisuales (ya sea entre distintas colectividades o con los nativos)? ¿Son personajes autónomos, movidos por sus propios deseos? ¿Qué actitud adoptan los miembros de la sociedad local cuando miran al inmigrante? ¿Cómo representa un escritor, guionista o director a las minorías de la sociedad argentina?

Debemos también formular preguntas referidas a cuestiones formales de los *films*. ¿Qué lugar ocupan en el plano los inmigrantes? ¿Son primeros planos o planos generales?

⁷ Para una síntesis argumental de estos largometrajes consultar el Anexo 1 al final de esta obra.

¿Aparecen con mayor frecuencia y durante más tiempo que los personajes nativos? ¿Qué comunica su lenguaje corporal, postura y expresión facial? ¿Hay decisiones estéticas que destaquen a un grupo y relegue a otro?

Finalmente, al analizar los textos teatrales y las producciones filmicas, surgen algunas preguntas: ¿Quién dirige, encarga, financia la película? ¿Son argentinos o inmigrantes? ¿A qué público se dirigen? ¿Qué debates difundieron? ¿Cuál fue el rol del Estado? ¿Cuál era el perfil de los estudios cinematográficos que producían las películas seleccionadas? ¿Cuáles son los géneros literarios y cinematográficos más utilizados? ¿Los textos teatrales y filmicos del período poseen marcas referenciales que remitan a la situación política y social del momento, o bien desplazan el foco de atención al pasado? Finalmente, como se preguntaría Jorge Bestene (2000), ¿en qué medida este cine ayuda a crear parte de la identidad nacional?, ¿en qué medida reafirma la historia oficial?, ¿dónde se concentra más la producción, en el cine de las mayorías o de las minorías étnicas?

En la búsqueda de respuestas a esos interrogantes, analizando el universo de representación de los largometrajes anteriormente referidos, así como el diálogo que estas películas establecieron con la representación de inmigrantes en ciertos géneros teatrales (especialmente el sainete y el grotesco criollo y la comedia asainetada), y literarios (sobre todo el ensayo), es posible señalar que en el período investigado el cine funcionó como un relevo para el teatro, si bien pueden observarse modificaciones sustanciales en la transposición de algunas obras de teatro al cine sonoro. En ese sentido, puede sostenerse que las diferencias en la forma de representar a los inmigrantes fueron acompañando los cambios del contexto sociopolítico de la Argentina.

Además, y por un lado, se puede postular que en las películas escogidas se observa una tensión generacional entre los inmigrantes adultos arribados al país, representados como sujetos que respetan las tradiciones y suscriben a los valores propios de la familia burguesa, y sus jóvenes hijos nacidos en la Argentina, que han incorporado y naturalizado el uso de los elementos configurativos de la modernidad.

Por otro lado, podría afirmarse que el cine local de ficción del período abordado representa al inmigrante como un individuo integrado al resto de la sociedad argentina, incluso llegando a ser miembro de instituciones del Estado Argentino; y que, en contraposición, los escritos literarios, historiográficos y sociológicos, así como la posición

del gobierno argentino reflejada en su política migratoria, durante dicho período, construyen la imagen del inmigrante como el “Otro”. Podría paralelamente conjeturarse que las películas que conforman este corpus objeto de estudio apuntaban a un público masivo y popular, en consonancia con la lógica comercial propia de la industria cinematográfica, mientras que los discursos de los ensayistas nacionalistas, que formaban parte del campo intelectual argentino de esta época, estaban dirigidos a un público selecto de lectores.

Para la elaboración de este trabajo, se ofrecerá un somero recorrido por la historia del cine que ha contribuido a la construcción de una identidad nacional. También es preciso analizar el contexto histórico, político y social en que se empiezan a producir estas películas. Se parte de la base de que el cine argentino es susceptible de ser analizado desde su doble condición: por un lado, su carácter testimonial, y por otro, su potencialidad como agente del cambio histórico.

En la Primera Parte, que abarca los capítulos 1 a 3 se analizarán los contextos cinematográfico, histórico, político, social y sociológico-demográfico de la Argentina en las décadas de 1930 y 1940. En tanto que la Segunda Parte, que comprende los capítulos 4 a 7, estará dedicada a analizar las transposiciones de las obras de teatro al cine hechas a partir de la década de 1930, las tensiones generacionales que se producen entre los inmigrantes y sus hijos, y el universo de representaciones de inmigrantes presentes en el período investigado en el cine argentino de ficción, el teatro y el ensayo.

El primer capítulo de nuestro estudio se centrará en la evolución de las tendencias del cine en nuestro país. También se reseñará la historia del cine argentino desde las primeras proyecciones hasta mediados de la década de 1940. El segundo capítulo estará dedicado al estudio del contexto histórico, político y social en la Argentina. Explicaremos el rol desempeñado por el Estado en la época en materia de políticas migratorias y de estrategias para la integración de los inmigrantes a la sociedad local. También se analizará la incidencia que la urbanización y el advenimiento de la modernidad han tenido en ese proceso. El tercer capítulo contendrá un abordaje sociológico-demográfico de la cuestión migratoria. En él serán descriptos los procesos migratorios de la Argentina desde sus orígenes hasta mediados de la década de 1940. Posteriormente, se hará foco en las cuatro colectividades escogidas para describir las causas de la migración, la cantidad de migrantes por colectividad y los lugares donde se asentaron.

El cuarto capítulo estará dedicado a demostrar que las transposiciones de las obras de teatro al cine hechas a partir de la década de 1930 presentan modificaciones sustanciales, especialmente en lo que refiere a la forma de representar a los inmigrantes. En el quinto capítulo nos ocuparemos de explicar que en las películas escogidas se observa una tensión generacional entre los inmigrantes adultos arribados al país y sus jóvenes hijos nacidos en la Argentina, que han incorporado y naturalizado el uso de los elementos configurativos de la modernidad. En el sexto capítulo será el turno de analizar las representaciones de inmigrantes presentes en el cine argentino de ficción en el período investigado. Señalaremos los rasgos de identidad que pueden encontrarse en los inmigrantes representados, detallando cuál fue el estereotipo ofrecido para las colectividades española, italiana, judía y árabe por la literatura y el teatro, a fin de confrontarlos con lo que mostraban los largometrajes escogidos. En el séptimo capítulo se analizará la representación del inmigrante en el teatro y el ensayo en la Argentina, haciendo foco en los principios constructivos de cada uno y en los diferentes destinatarios que tenían.

En el capítulo de las Conclusiones, se sintetizarán los aspectos más importantes vinculados con los temas que se han desarrollado a lo largo del libro y algunas posibles líneas de investigación futuras. Por último, en el Anexo 1 se ofrecerá la síntesis argumental de los textos audiovisuales seleccionados, y una brevísima biografía de cada director.

Este libro reconoce como antecedente la tesis doctoral presentada a la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. La generosidad y entusiasmo sin límites para transmitir conocimiento y orientarme de mi directora Clara Kriger fueron claves para que ese proceso doctoral llegara a buen término.

De igual modo, a María Eugenia Santiago y Marcelo Camusso les debo el impulso inicial de hacer este doctorado, y su aliento permanente.

La Doctora Liliana Pantano, Decana de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica Argentina en el momento en que finalizaba el doctorado, además de alentarme, permitió que dispusiera de tiempo suficiente para dedicarlo a mi tesis.

Adriana Cid, Hugo Dalbosco, Mauro Saiz, Ignacio López y Ariel González Levaggi, profesores de la Universidad, con sana curiosidad se preocupaban por el avance de mi tesis, y con sus preguntas me acicateaban y alentaban a avanzar.

Mariela Ceva primero, y Alicia Bernasconi luego, leyeron con detenimiento y paciencia y corrigieron con delicadeza las partes de la tesis que se referían a la migración. Dulce María Santiago, por su parte, enriqueció con sus observaciones aquellos aspectos referidos al pensamiento argentino; a ella le debo muchas de mis conclusiones sobre los ensayistas de la década de 1930.

Mi trabajo también se vio enriquecido por las discusiones y aportes de colegas, entre los que quiero destacar muy especialmente a Alejandro Kelly Hopfenblatt, Diana Paladino, Sonia Sasiain, Cecilia Gil Mariño, Elina Tranchini, Alejandra Rodríguez y Florencia Calzón Flores, reunidos en el grupo UBACYT (2013-2016) denominado: “Representaciones de los sectores populares en las imágenes de la cultura de masas en argentina (1930-1960)”, dirigido por Clara Kriger, que constituyó un espacio intelectual muy importante para el desarrollo de este estudio.

También quisiera agradecer los interesantes comentarios formulados por los miembros del jurado de tesis. Los aportes de Alicia Bernasconi, Cecilia Gil Mariño y Ferdinando Fava me han ofrecido novedosas visiones sobre mi objeto de estudio, y han mejorado y refinado las ideas que aquí presento.

Mi reconocimiento también para el personal de la Biblioteca del Congreso Nacional, de la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina, de la Biblioteca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken y especialmente de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), fundamentalmente su director Adrián Muoyo. Todos ellos colaboraron conmigo brindándome textos, películas o documentos, además de orientarme generosamente en la búsqueda.

Quisiera recordar agradecido también a Claudio España *in memoriam*, que como profesor supo transmitirme el amor por el cine argentino.

Mis últimos agradecimientos van dedicados a mi fuero íntimo. En primer lugar, Dios, que me guía, me alienta y me sostiene.

Un párrafo aparte para mis amigos de la juventud, junto a los que conocí, en inolvidables viajes compartidos, muchos rincones de la Argentina, y mi familia —en la que incluyo, por considerarlos parte, a mis suegros, sobrinos y cuñados— por su permanente aliento. Me disculpo con todos ellos por no haber estado disponible siempre que me necesitaron. Especialmente muchas gracias a mi padre, por transmitirme su amor por la

historia y el legado de respetar y honrar a los antepasados, y a mi madre, de quien aprendí a querer la Patria.

Mi último agradecimiento es para mi mujer, Cecilia, la verdadera impulsora e inspiradora de este trabajo. No hubiera sido posible para mí encarar esta investigación de no contar con su entusiasmo, su empuje y su fe en mí. Compañera de ruta, ha dado sobradas muestras de una generosidad y una entrega extremas al tolerar comprensivamente mis encierros en el escritorio para estudiar o escribir, para luego disfrutar del siempre escaso tiempo que podía dedicarle, tiempo de una calidad muy inferior a la que ella merecía.

Mi tesis doctoral fue defendida en tiempos tan particulares como dolorosos de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio. Mi primera dedicatoria es entonces para todos aquellos que desde marzo de 2020 han sufrido la pérdida de su salud, de su trabajo, de sus ingresos o de algún ser querido.

Para terminar, quisiera dedicar este libro a todos aquellos que hace más de un siglo llegaron a este suelo desde ultramar con la intención de habitarlo y echar raíces y la ilusión de prosperar, y que con empeño, esfuerzo, nobleza y honradez hicieron grande a esta Patria.

PRIMERA PARTE
ANALIZANDO CONTEXTOS

CAPÍTULO 1. APOGEO Y OCASO: EL CINE CLÁSICO INDUSTRIAL EN LA ARGENTINA Y SU RELACIÓN CON EL CONTEXTO INSTITUCIONAL

El análisis del contexto institucional nos lleva al estudio del cine clásico industrial argentino entre las décadas de 1930 y mediados de 1940. En un breve recorrido histórico por la actividad cinematográfica en Argentina desde las primeras proyecciones hasta mediados de la década de 1940, se analizarán sus modos de representación y sus estrategias comerciales, la conformación de los estudios, el sistema de géneros cinematográficos y el *star system*; así como sus conexiones con la crítica y las publicaciones especializadas del espectáculo. Dentro de los géneros cinematográficos existentes, se hará hincapié especialmente en las comedias populares del período, ya que no se pretende agotar en esta investigación la exploración de las instituciones cinematográficas de esa época, tarea que demandaría un estudio de otro tipo.

Los primeros años

Los comienzos del cine nacional son prácticamente simultáneos a la proyección de los cortometrajes de los hermanos Lumière en el *Salon indien du Grand Café*, un sótano ubicado en el número 14 del Boulevard des Capucines, en París⁸. Ya para 1897, según referencias verbales consignadas por Di Núbila (1960/1998) podemos encontrar las primeras filmaciones de cortometrajes nacionales, que nacen de la mano de Enrique Lepage (dueño de la casa de artículos fotográficos que llevaba su nombre), Eugenio Py (técnico de la Casa Lepage) y Max Glücksman (antiguo empleado de la casa Lepage). Pero fue recién con la utilización del sonido en la década de 1930 que el cine argentino alcanzó la difusión y la expansión que hoy se le conoce.

El desarrollo de la cinematografía en la primera mitad del siglo XX tuvo como principal protagonista a la industria cinematográfica norteamericana, que creció gracias a su particular forma de organización y a la colaboración del Estado. Destaca Mateu (2008) que durante esta etapa fueron las ocho grandes productoras de Hollywood quienes ejercieron el monopolio de

⁸ Se trató de la filmación de la salida de los obreros de las fábricas Lumière, el 28 de diciembre de 1895.

la industria, y fijaron las reglas de juego en materia de producción, distribución y exhibición de películas. Para afianzar este control, agrega, se instalaron filiales en nuestro país⁹.

A la hora de fijar un momento fundante para el cine argentino de ficción, varios historiadores (Di Núbila, 1960/1998; Mahieu, 1966; Couselo, 1984) coinciden en señalar que la primera película argentina silente de ficción es “*Escenas callejeras*” (Cardini, 1901), una película *amateur*. No obstante, debe aclararse que algunos historiadores del cine (como por ejemplo Di Núbila, 1960/1998) atribuyen el verdadero comienzo del cine argentino al *film* “*La Revolución de Mayo*” (Gallo, 1909). En lo que existe un acuerdo completo es que el primer éxito comercial lo constituyó el largometraje denominado “*Nobleza gaucha*” (Martínez de la Pera, Gunche y Cairo, 1915). El historiador Di Núbila (1960/1998) considera que en esta primera época el cine europeo y el norteamericano superaron a las producciones argentinas en dinero, experiencia, organización y planteles humanos. En materia de contenidos, según explica, los directores apuntaron a lo nacional, capitalizando la popularidad del teatro, las novelas, y los folletines de diarios y revistas, con lo cual casi todos los argumentos se basaban en la historia, el campo y la actualidad. El cine de la época — concluye— no pasó entonces de ser un conjunto de esfuerzos aislados, sin elencos ni medios propios, y con escasa diversidad de contenidos y de cantidad de películas.

En la década de 1920, sostiene Couselo (1984), la posta fue tomada por un grupo de directores entre los que se destaca José Agustín Ferreyra, procedente del período anterior, que proponía un cine ciudadano en el que estaban representados el suburbio y la vida humilde, también presentes en el sainete y el tango. Esta década marca además un punto de quiebre en el desarrollo del cine argentino. El cine europeo, que como indica Peter Schumann (1987) estaba en retroceso a raíz de la contienda bélica, había dejado en el mercado un vacío que Hollywood no estaba en condiciones de cubrir. Esta situación se mantuvo hasta el año 1925, en que se produjo un notable incremento de la producción de la industria cinematográfica europea y norteamericana, con lo cual volvió a crecer la influencia extranjera en el mercado nacional. La reacción de los productores y realizadores locales frente a ese suceso fue imitar los modelos del exterior, aunque no lograron alcanzar el mismo éxito.

⁹ Fox Film en 1916; Universal Pictures, en 1921; United Artists (United Artists South American Corp.) en 1922; Paramount en 1925; Metro Goldwyn Mayer en 1927; Warner Bros. en 1930; Columbia Pictures en 1931; RKO Radio Pictures-Radiolux S.A. en 1934; y Republic Pictures, en 1936 (Mateu, 2008).

Como consecuencia de ello, postula Couselo (1984), gran parte de los capitales y de la gente de teatro que colaboró en los inicios del cine se alejaron de la industria cinematográfica.

Para el análisis histórico de esta disciplina artística en la década siguiente es insoslayable considerar la configuración del cine argentino como “industria cultural”. Se hace necesario entonces estudiar, de acuerdo con el abordaje propuesto por Cristina Mateu (2008), tanto sus aspectos económico-empresariales, como los culturales, por cuanto el cine ha sido en esta época el principal medio para transmitir emociones, valores, actitudes, costumbres e identidad.

El Cine argentino como industria cultural. La “edad de oro”

La década de 1930 marca el comienzo de la llamada “Edad de Oro del Cine Argentino”, de la mano del proceso de industrialización del país. Para la investigadora Cristina Mateu (2008), el impulso de la industria cinematográfica local en esta época no fue solo producto de la incorporación del sonido, sino también de un contexto internacional favorable, caracterizado por un repliegue de las grandes potencias sobre sí mismas, provocado por la crisis económica mundial que indujo a nuestro país a iniciar su proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Por otro lado, también se vio favorecido por el incremento del número de espectadores en las salas, sumando al público llegado a Buenos Aires desde el interior del país y aquél que en la década anterior había sido mayoritariamente espectador de teatro, como veremos en el Capítulo 4. Finalmente, también se desarrolló por la existencia de un empresariado emprendedor y la convergencia de medios (Karush, 2013; Gil Mariño, 2015), que le permitió en esos años liderar el mercado cinematográfico de habla hispana, por la afinidad que las grandes masas latinoamericanas tenían con sus temáticas, aprovechando además la temporaria incapacidad norteamericana para conservarlo.

La industria cinematográfica argentina se organizó a la manera de su par norteamericana, que durante la primera mitad del siglo XX dominó a nivel planetario a través de Hollywood, reuniendo en pocas compañías la producción, distribución y exhibición de películas, en un proceso de integración vertical. Pero a diferencia de ésta, señala Mateu (2008), la industria local no contó en sus inicios con el apoyo del Estado, ni tampoco se integró verticalmente. El Estado norteamericano, a través de la *Motion Picture Export*

Association (MPEA), tuvo un rol importante en la conformación de esa hegemonía. La referida asociación era la que determinaba los precios de las películas y presionaba para vender en paquetes, en el entendimiento de que la industria cinematográfica iba abriendo mercado a los demás productos norteamericanos. En esta etapa, afirma Mateu (2008), el predominio de Hollywood ya era muy relevante, con un promedio de entre 300 y 400 películas producidas por año. Los ocho principales estudios cinematográficos de los Estados Unidos¹⁰ controlaban la mayor parte del mercado mundial y argentino, recibían entre el 50% y el 70% de la recaudación y controlaban el 75% de la producción. Frente a este panorama, plantea, para países como la Argentina este predominio obligó a disponer un moderado proteccionismo, a la par de un modesto fomento de la producción cinematográfica nacional. La estrategia consistió en la diferenciación a través del uso de contenidos que reafirmen las “particularidades nacionales” (2008, p. 20), en consonancia con una etapa especial de la Argentina en que surgen nuevas corrientes nacionalistas.

Siempre siguiendo a Mateu (2008), podría sostenerse entonces que la crisis de 1930 generó grandes cambios en la industria cinematográfica local, ya que limitó la expansión monopólica de aquellas empresas vinculadas al cine —tanto los grandes estudios cinematográficos como los fabricantes de equipos electrónicos filmicos y sonoros—. También generó, según esta investigadora, un desarrollo tecnológico que trajo modificaciones en el orden económico —al producir nuevos equipos, lo que obligó a desplegar nuevas estrategias comerciales— y en el narrativo, ya que con la incorporación del sonido se sumaron distintos idiomas —entre ellos el castellano— que aportaron un contenido propio a las películas, ajenos a los intereses de los países que ejercían control sobre las patentes y la producción de equipos filmicos y pretendían imponer su esquema de producción cinematográfica. Prevalece entonces, a juicio de Mateu (2008), el modelo de Hollywood en lo referente a la producción estandarizada (a través de los “estudios”, el sistema de géneros cinematográficos¹¹ y el cine de estrellas¹²), pero con estilos narrativos, artísticos y temáticos propios.

¹⁰ Nos referimos a las llamadas “*Big Five*” (20th Century Fox, MGM-Loew’s, Paramount, RKO y Warner) y las “*Little Three*” (Columbia, United Artist y Universal).

¹¹ La estandarización de géneros instauraba “previsibilidad en la narrativa filmica y en los aspectos formales” de las películas, facilitando el reconocimiento por parte del espectador (Laguada, 2011, p. 89).

¹² El *star system* era el sistema basado en la construcción mítica de actores y actrices como ‘estrellas cinematográficas’, presentados como “seres inalcanzables que viven vidas de ensueño y glamorosas”. Las

Tal como fuera referido previamente, el impactante crecimiento de la industria cinematográfica norteamericana se vio severamente afectado por la crisis económica mundial de 1930, que redujo en aquel país la cantidad de espectadores de 110 millones en 1932 a 60 millones en 1933, según cifras aportadas por Mateu (2008), repliegue que fue aprovechado por nuestro país para hacer crecer su industria cinematográfica.

El crecimiento de la industria cinematográfica argentina en la época fue asombroso. En la década de 1930 se fundaron los estudios cinematográficos más importantes de la Argentina¹³. Según subraya Mateu (2008), entre los años 1931 y 1939 fueron realizadas 171 películas; para fines de la década de 1930 había en la Argentina 30 empresas cinematográficas, que ocupaban a casi 4.000 personas y poseían 2.500 salas. De todas maneras, como destaca Clara Kriger (2010), la producción nacional nunca logró amenazar el predominio del mercado norteamericano en Argentina, debido a otros factores que serán considerados más adelante, y que se relacionan con el boicot económico implementado por los Estados Unidos sobre la venta de determinados productos que importaba nuestro país en la década de 1940.

El impulso de la convergencia de medios

La consolidación de la industria cinematográfica en la Argentina tuvo un gran impacto sobre otros ámbitos de la industria del entretenimiento, especialmente la radial y la discográfica, dando lugar a un fenómeno conocido como “convergencia de medios” (Karush, 2013; Gil Mariño, 2015). El desarrollo tecnológico alcanzado por el cine en la década de 1920 se tradujo en un incremento de la cantidad espectadores y de películas y de esa manera hizo posible su consolidación. Luego, la aparición del sonido en la industria cinematográfica

publicaciones del espectáculo mediaban entre los estudios y el público, y a través de campañas publicitarias amplificaban la vida de las estrellas y contribuían a la construcción del mito (Laguarda, 2011, p. 89).

¹³ Lumiton, fundada en 1933 por César José Guerrico, Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, Ignacio Gómez y Miguel Mugica. Argentina Sono Film, fundado por Ángel Mentasti también en 1933. Cía. Argentina de *Films* Río de la Plata, en 1934 por el empresario radial Jaime Yanquelevich. Pampa Film, dirigido por Olegario Ferrando y Estudios San Miguel, de Narciso y Miguel Machinandiarena, fueron inaugurados en 1937. Ese mismo año, también SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos) de Alfredo Murúa y EMELCO de los empresarios publicitarios Lowe. En 1938 surgió EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), derivada de Cinematográfica Julio Joly, conducida por éste, en asociación con Adolfo Wilson y los estudios Baires Film. Finalmente, Artistas Argentinos Asociados, creada en 1941 por Enrique Muiño, Francisco Petrone, Elías Alippi, Ángel Magaña, Lucas Demare, Enrique Faustín y Homero Manzi (Posadas, 1994).

permitió unificarlos y promover estrategias comerciales conjuntas, en las que se fomentó el intercambio y circulación de actores, técnicos, guionistas, músicos y productores, favoreciendo la “retroalimentación” entre los distintos campos del entretenimiento. A su vez, el cine ofrecía a la industria discográfica y la radiofonía nuevos canales de promoción. Por su parte, como veremos en el Capítulo 4, el cine estuvo intrínsecamente vinculado con el teatro. Las salas cinematográficas empezaron a atraer a los espectadores de teatro, hecho del que la actividad teatral nunca pudo recuperarse del todo, lo que acentuó el intercambio de figuras y argumentos entre ambos espacios. Por esa circunstancia puede sostenerse con González Velasco (2014) que el cine funcionó como una especie de relevo del teatro.

Esta experiencia de entramado multimedial y mecanismo de interrelaciones es un fenómeno común a otras partes del mundo y ofrece muchas ventajas para el análisis. Como sostiene Alejandro Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), citando a Gerban Bakker (2008), el enfoque de entramado multimedial, utilizado para analizar la dimensión comercial de los productos culturales, permite apartarse del sesgo ideológico de la noción de “industria cultural” para poder entender más acabadamente las dinámicas internas de este fenómeno de convergencia. Siguiendo la postura de Douglas Kellner (1992), este autor se ubica en la tradición británica de los estudios culturales que retoman el concepto de “*media culture*” con el fin de descartar las ideas jerárquicas de la cultura, evitando de tal modo la carga ideológica de términos como “masa” o “cultura popular”.

En opinión de Matthew Karush (2013) la producción de este entramado multimedial en la Argentina es fundamentalmente melodramática, en tanto que en sus argumentos se envilece a los sectores más ricos a la vez que se enaltece al sector popular, al que presentan como el auténtico portador de la identidad nacional, resultando una irreconciliable división de clases. Sin embargo, Kelly Hopfenblatt (2016; 2019) no comparte esta mirada maniquea y señala que no es pertinente analizar las oposiciones planteadas por estos relatos en términos binarios de clase, ya que para esa época la *élite* tradicional —el oponente de estas películas— se encontraba en retirada frente al avance de la burguesía industrial. Antes bien, agrega, la denuncia a estos sectores altos consistía en ser extranjerizantes, contrarios a las tradiciones populares. La modernidad era presentada como una amenaza para los sectores populares, a la vez que se exaltaba el verdadero “ser nacional” del mundo tradicional.

El fenómeno de la convergencia también homogeneizó el enfoque de los tres medios. Como señala Karush (2013), la visión de corte popular que caracterizó a la industria cinematográfica en los años '30 estructuró también a la radio y a la industria discográfica. Fue la radio, para este autor, la que “formó un público nacional, convirtió en estrellas a ciertos artistas, y diseminó nuevas versiones de la identidad nacional” (p. 89), ya que nunca fue “dominada por los intereses comerciales europeos o norteamericanos” (p. 90), si bien sufrió injerencias de parte del Estado. La base de su programación consistía en el tango, el jazz y el radioteatro. Este último estaba destinado al público familiar, “retomando las características centrales del folletín y la novela rosa” (Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 32). Junto con él, agrega Karush (2013), se desarrollaron los géneros de las aventuras y el policial, y perduraba en forma remanente el género chico.

El campo de la crítica cinematográfica también había crecido significativamente en el país¹⁴. Uno de los temas que estuvieron permanentemente presentes en la crítica de la época fue el debate sobre cómo debe ser el cine nacional. La importancia que le otorgó la crítica cinematográfica a esta cuestión nos da una pauta de que, ya desde los inicios de los años '30, el cine era concebido como un factor fundamental de influencia sobre las masas y de difusión de propaganda ideológica en el proceso de nacionalización del pueblo, una vez que estas masas populares fueron incorporadas al sistema sociopolítico con la Ley Sáenz Peña de sufragio universal, secreto y obligatorio. Como señala Kelly Hopfenblatt puede advertirse en la forma de tratar el tema en estas publicaciones “una fuerte impronta normativa por parte de las estructuras que rodeaban a la industria” (2015, p. 10) tiempo antes de que el Estado decidiera intervenir en esta industria a través de las regulaciones. Las principales publicaciones especializadas que circulaban en la ciudad de Buenos Aires tenían diferentes destinatarios, agrega este autor: *Cinegraf*, se emparentaba con los sectores conservadores

¹⁴ Joaquín Calvagno (2010, p. 43) menciona que a principios de los años '40 podían encontrarse críticas cinematográficas en los diarios “Acción Argentina, Argentinisches Tagenblatt, Buenos Aires Herald, Crítica, El Diario, El Mundo, El Nacional, El Pueblo, La Nación, La Prensa, La Razón, La Vanguardia, Libre Palabra, Noticias Gráficas y The Standard, [y en varios modestos periódicos de barrio]; en las radios El Mundo, Excelsior, Belgrano, Porteña, Argentina, Mitre, Municipal, Callao y Prieto, [y en las revistas] El Hogar, Estampa, Vosotras, Aquí Está, Radiolandia, Antena, Mundo Argentino, Sintonía y Para Ti. [También estaban las] publicaciones dedicadas a la crítica cinematográfica: Cine Prensa, La Película, El Heraldo, Cine, Film, El Imparcial, Cine Argentino y La revista del Exhibidor”. Entre los críticos más conocidos de la época, merecen destacarse, como señala Laguarda (2011) a Raimundo Calcagno (“Calki”), Miguel Paulino Tato (“Néstor”), Arturo S. Mom, Ulyses Petit de Murat (que luego se convirtió en guionista), Andrés José Rolando Fustiñana (“Roland”), Israel Chas de Cruz (“Chas de Cruz”), Manuel Rey (“King”) y Luis Saslavsky (luego convertido en director).

católicos y reclamaba que la producción nacional mostrara el interior del país, y al hombre argentino, “que expresa en su ser la grandeza de la nación” (p. 9); *El Heraldo* representaba los intereses populares y gremiales, y proponía un concepto de argentinidad que “buscaba acompañar [no dirigir] el gusto popular, avivarlo y ampliarlo, para promover el acercamiento del pueblo al cine nacional, fomentando sus distintas vertientes” (p. 7); *Cine Argentino*, finalmente, volvía sobre “algunos de los postulados [propuestos por] *Cinegraf*, pero ampliando su noción de lo nacional, permitiendo el ingreso de lo popular” (p. 8), pero no para seguir ciegamente la voluntad de las masas, como propone *El Heraldo*, sino para formarlas dentro de un espíritu nacionalizador, plantea.

La década de 1940. Reformulación de los modelos genéricos

En su trabajo sobre la evolución de la comedia burguesa en el cine argentino, Alejandro Kelly Hopfenblatt (2016; 2019) se refiere al momento de quiebre que significó para el género el fin de la década de 1930. Señala que en esa época se produjo la crisis del radioteatro (en la radio), del tango (como fenómeno comercial), del sainete y del género chico (en el teatro) y del cine producido hasta entonces (especialmente los melodramas tangueros). Lo atribuye a las nuevas formas de consumo de la población, que generaron reclamos de renovación y ampliación de temas sobre los cuales escribir sus guiones, lo que colocó a la industria ante la disyuntiva de seguir generando discursos dirigidos a los sectores populares o diversificarse hacia otras temáticas.

Cada ámbito de la industria del entretenimiento reaccionó de diferente manera. El cine, refiere Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), encontró una solución ampliando su repertorio hacia otros géneros como la comedia burguesa, para llegar al público de los sectores altos, a la vez que ofrecía a los sectores populares un mundo burgués moderno y cosmopolita al cual aspirar. La radio, por su parte, con el radioteatro familiar, apuntó al hogar de clase media, a la realidad diaria del consumidor. Ofrecía un universo más cercano al oyente, del cual pudiera sentirse parte, constituyendo un claro ejemplo de la “democratización del confort”, ya que, como plantea Andrea Matallana (2006), fue uno de los principales canales para la incorporación de bienes de consumo. También en el campo discográfico, señala, se produjo para esa época una tensión entre la necesidad de modernización destinada a ampliar el mercado global y la

permanencia del tango, la fuerza dominante en los años previos. El jazz había comenzado a disputarle espacios a la “música ciudadana” lo cual generó debates dentro del campo musical, que fueron recogidos por Karush (2013), entre la conservación de la identidad tradicional y la incorporación de las nuevas formas. Por último, señala este investigador que también el sainete y el género chico habían declinado frente a otros modelos teatrales, sin que esto causara, sin embargo, que quedaran fuera de estas dinámicas de convergencia. Los cómicos populares continuaron circulando por los distintos campos de la industria del entretenimiento y en sus rutinas de actuación, como apunta Valdez (2000), se puede evidenciar la interrelación con la radio y el teatro, como veremos más adelante.

Las estrategias comerciales de convergencia multimedial incluyeron también la conformación de un *star system* local, basado en el modelo de Hollywood, pero adaptado a las dinámicas propias de la Argentina, afirma Kelly Hopfenblatt (2016). De esta forma se construía la estrella ([Dyer, 2002] cit. en Kelly Hopfenblatt, 2016), que implicaba la conformación de una persona pública en la que estaban indisolublemente unidos actriz y personaje, generalmente encasillados a través del procedimiento del *typecasting*¹⁵, que componían personajes con una personalidad semejante a la de las jóvenes en la vida real, como señala Shingler (2017).

En ese proceso de gestación del *star system* desempeñaron un rol muy importante las publicaciones especializadas, agrega Kelly Hopfenblatt (2016), que estaban dirigidas a un individuo consumidor, receptor unificado de los distintos discursos circundantes (del cine, la radio y los discos), el *espectador-oyente-lector*, un sujeto que es “parte de la experiencia de consumo de la cultura de masas y que circula entre los distintos segmentos de la industria del entretenimiento” en términos de Gil Mariño (2015, p. 35).

Esta convergencia de medios alentó también, como veremos en el Capítulo 6, una circulación de temáticas compartidas entre el cine, la radio, la música y el teatro. Una de estas temáticas fue “la experiencia de la modernidad y las tensiones entre las nuevas costumbres y la tradición” (Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 29). Como señala este autor, tanto el cine como la

¹⁵ Se trataba del “encasillamiento de los actores dentro de ciertos tipos para agilizar y estandarizar el sistema de producción”, sobre la base de contratos fijos y estrategias de comercialización. La industria producía películas que explotaban el tipo específico en una producción estandarizada que ofrecía en cada film un mismo modelo, con algún detalle que los distinguía, lo que permitía mayor accesibilidad en su comercialización al reducir la incertidumbre del espectador prometiéndole personajes y narrativas determinados frente a la oferta de la cartelera cinematográfica ([Shingler, 2012] citado en Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 70).

radio, el teatro y la música actuaron como mediadores (Martín-Barbero, 1990) de esta experiencia de modernidad. Explica Kelly Hopfenblatt que el uso que hace Martín—Barbero del concepto de mediación está referido al rol de los medios como mediadores en la formación de una cultura nacional, pero que, no obstante, puede extenderse su utilización en este otro sentido para describir la mediación de la industria del entretenimiento local en “la participación de las masas en los procesos modernizantes globales” (2016, p. 29) para conformar el “modernismo vernáculo” (Hansen, 2012) o “modernidad periférica” (Sarlo, 1998/2003).

Según apuntábamos anteriormente, la convergencia multimedial también homogeneizó al receptor. En la década de 1930, tanto el cine —especialmente— como la radio y la industria discográfica apelaron especialmente a “un *espectador-oyente-lector* masivo, identificado con los sectores populares” (Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 59), generalmente inmigrante de ultramar o migrante interno, quienes fueron sus principales consumidores. De este modo, se producían en la época obras con temáticas cercanas a su realidad, cuyos protagonistas eran personajes parecidos a ellos. Esta tendencia fue resistida tanto desde cierto segmento de la sociedad y de los sectores dirigentes como dentro de la industria. A resultas de ello, mientras el público del centro porteño prefería los estrenos de Hollywood, el cine nacional era exitoso en las salas barriales y los pueblos, según apunta este investigador. A su vez, agrega, tanto desde la clase dirigentes como desde las publicaciones especializadas se comenzó a reclamar que la clase media o la burguesía estuvieran representados filmicamente, y que presentaran una imagen más moderna del ser nacional. Además de esta cuestión vicaria, también existía otra razón de índole comercial, concluye Kelly Hopfenblatt (2016): la necesidad de ampliación del mercado local, ya que los sectores medios y altos se resistían a consumir productos de la industria del entretenimiento argentina, sea porque intentaban distinguirse del público masivo o porque estaban interesados en otras formas culturales (la ópera, otros géneros teatrales, películas internacionales).

El contexto sociopolítico de la década de 1930 era bastante particular. Nuestro país se encontraba en un momento de transición, en pleno proceso de reorganización de su estructura social a partir del proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Los hijos de los inmigrantes de principios del siglo XX ya conformaban para esa época una clase media consolidada, pero al mismo tiempo, como se desarrollará más detalladamente en el Capítulo

2, la crisis económica de 1930 había configurado otros dos sectores que estaban emergiendo: los migrantes internos venidos a Buenos Aires que conformaron un sector obrero urbano, y la burguesía industrial y profesional que disputaba los espacios sociales de las *élites* conservadoras. Este nuevo público que reclamaba una reformulación de la industria del entretenimiento local empezó a volcarse a fines de la década de 1930 hacia las comedias blancas y sofisticadas, sean estas extranjeras y nacionales, que reemplazaron al sainete y al género chico. A su vez, como señala Kelly Hopfenblatt, el cine internacional que se proyectaba en las pantallas argentinas también hacía posible que el espectador “compartiera la experiencia de la modernidad con personajes de distintas partes del mundo” (2016, p. 60). Si bien es cierto que cuando se intentó imitar este modelo en el cine nacional fue rechazado por el público masivo, comenta.

El trabajo de Kelly Hopfenblatt (2016) contrasta con la posición dominante de gran parte de la literatura académica previa, por ejemplo, Di Núbila (1960/1998), que ha desvalorizado la calidad artística de las películas de esa época. Su estudio, en cambio, es un logrado intento de sistematizar el género. Al respecto, señala que el exitoso estreno en 1939 de *Así es la vida* (Mugica, 1939) cimentó las bases de la comedia burguesa¹⁶, el modelo genérico que presentó imaginarios idealizados de la vida burguesa urbana y los posicionamientos de los sectores altos frente a las transformaciones de la sociedad (Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 217). La comedia burguesa fue el género cinematográfico dominante en la década de 1940 y tuvo como modelos alternativos, según este autor, al “cine de ingenuas” y la “comedia de fiesta”. Señala este autor que el “cine de ingenuas” representa un universo de exaltación idílica de la familia, en el que “la modernidad aparece filtrada por las fronteras del hogar” (p. 218), presentado como un espacio de paz y estabilidad. Sus dos estrellas principales en la Argentina (María Duval y Mirtha Legrand) fueron identificadas con los dos modelos que comprendía este tipo de cine: la comedia familiar y la comedia romántica, respectivamente. En el caso de la comedia familiar, el hogar era presentado como el “reservorio de los valores tradicionales y refugio frente a los riesgos del mundo moderno.

¹⁶ Kelly Hopfenblatt las define como aquellas “películas de tono cómico que toman como escenario el mundo burgués de los sectores industriales o profesionales en ascenso durante la primera mitad del siglo XX, diferente de las élites tradicionales, de las clases medias y de los sectores populares” (2016, p. 3; 2019, p. 24). A menudo eran denominadas “comedias de teléfono blanco”, por los espacios representados: grandes casas o lujosos departamentos, magníficamente decorados.

(...) Prevalen en sus argumentos las temáticas de integración social en las que el universo burgués es presentado como un modelo a imitar” (p. 218). En la comedia romántica, en cambio, se ofrece una “mirada más abierta a la realidad contemporánea, con una mayor presencia de los sectores populares y las esferas públicas” (p. 218), que entran en tensión con el mundo idílico de las ingenuas.

Por su limitado repertorio de temáticas y argumentos, el modelo del “cine de ingenuas” mostró señales de agotamiento para mediados de la década de 1940, según señala, y fue reemplazado por la “comedia de fiesta” que, con los mismos actores y escenarios, proponía la “celebración de la burguesía”, más abierta al disfrute del mundo moderno, “a la sexualidad, la modernidad y la representación optimista del mundo urbano burgués” (Kelly Hopfenblatt, 2016, p. 219), en lugar de promover la estabilidad dentro del hogar familiar. Este autor ubica a principios de la década de 1950 el momento del estancamiento y declive de las “comedias de fiesta”, cuando se incorporan al modelo, dentro de este universo de jóvenes burgueses, elementos del costumbrismo de clase media y del melodrama, como contrapunto al torbellino de la modernidad. Estas modificaciones se producen en el contexto de la crisis de la industria cinematográfica argentina, especialmente a partir del cierre de un conjunto de estudios que producían comedias burguesas¹⁷. Por lo tanto, el género subsistió, aunque solo de manera residual, con películas protagonizadas por figuras destacadas del espectáculo nacional, con la intención de alcanzar un rédito comercial rápido, aunque descuidando la solidez de los argumentos propia del género en su período de apogeo, como indica Kelly Hopfenblatt.

La comedia popular de los años '30 también se vio modificada a comienzos de la década de 1940, observa. En este caso, como veremos en el Capítulo 6, la reformulación consistió en una disminución de los enfrentamientos que caracterizaron a este cine en la década anterior (las dicotomías señaladas por Karush, 2013, entre cosmopolitismo-nacionalismo, *élites*-sectores populares y modernidad-tradición), para representar en su lugar la conciliación de clases, la visión optimista de la movilidad social ascendente (especialmente a través de los casamientos), la modernización de los personajes y un mundo más integrado. Consecuentemente, los actores populares asociados a este tipo de producciones debieron modificar su *star text* (Shingler, 2017), reformulando su dimensión popular para dejar de lado su carácter contestatario. A la par de que debieron reformular su *star text*, estos actores

¹⁷ Entre 1950 y 1952 cerraron los estudios Lumiton, EFA, Estudios San Miguel y Emelco (Posadas, 1994),

populares también tuvieron que resignar sus pretensiones pecuniarias. Las estrellas cinematográficas, al ser artífices de las mayores recaudaciones, eran los mejor remunerados. Según apunta Kelly Hopfenblatt, para el año 1941, ya se hablaba de una “crisis entre los espectadores y las principales figuras” (2016, p. 151)¹⁸. El surgimiento de las ingenuas ofrecía la posibilidad de un modelo exitoso a costos muy bajos, que ponían a las estrellas consagradas en la situación de tener que justificar frente a los productores el valor de su *cachet*. La crisis del celuloide y la complicada situación económica de la industria cinematográfica generada por ello, obligaron en la segunda mitad de la década de 1940 a formular nuevas políticas de producción. Esta reformulación de la comedia cinematográfica popular para entrar en contacto con la comedia burguesa, como veremos detalladamente en el Capítulo 6, fue liderada por el estudio cinematográfico denominado Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), con figuras como Luis Sandrini, Niní Marshall y Olinda Bozán, según afirma Valdez (2000).

El boicot económico de los Estados Unidos

A pesar del impulso anteriormente señalado, el desarrollo de la industria cinematográfica argentina no estuvo exento de dificultades. En las etapas de exhibición y distribución, por ejemplo, surgieron problemas con los dueños de las salas de cine y de las empresas distribuidoras, que pretendían imponer sus condiciones. Sin embargo, los mayores inconvenientes se verificaron en la producción, donde encontraron severas complicaciones para acceder a película virgen y ciertos bienes de capital. Mateu (2008) explica que esta industria dependía de la importación de las materias primas requeridas para hacer *films* (película virgen y productos químicos necesarios para los procesos de laboratorio) y los equipamientos técnicos. Hasta los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, estos insumos provenían especialmente de Alemania a través de la empresa AGFA, momento a partir del cual el principal proveedor pasó a ser Estados Unidos. La diferencia de volumen comercial

¹⁸ Señala Kelly Hopfenblatt que el Heraldo del Cinematografista expresaba en su número de octubre de 1940 “la necesidad de [renovar] los modelos del cine cómico de directores como Manuel Romero, Luis César Amadori y Luis Bayón Herrera, [sin negar por ello el carácter convocante de figuras] de la cinematografía argentina como Paulina Singerman, Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque o Niní Marshall” (2016, p. 149; 2019, p. 109), quienes frecuentemente protagonizaban los *films* de aquellos directores.

era muy significativa: Alemania había vendido a nuestro país 55.410 kilos de cintas vírgenes en 1938 y 62.688 en 1939, en tanto que la cantidad de kilos de las mismas cintas importados por la Argentina desde Estados Unidos en esos años fueron de 35.341 y 21.505, respectivamente, según esta autora. A ello se le sumó otro problema grave para la producción local: el precio de las películas. Destaca esta investigadora que durante el período comprendido entre 1935 y 1942, no había demasiada diferencia de precio entre importar cinta virgen o impresa (ya que era solo de \$0,5/kg), lo que perjudicó a los productores argentinos que sufrieron las condiciones del “proteccionismo al revés”. Estos valores mantuvieron cierta estabilidad hasta comienzos de 1942, cuando se inicia el boicot de los Estados Unidos. Los problemas descriptos no impidieron que la producción cinematográfica argentina creciera en el mercado local y latinoamericano, pero sin duda condicionaron ese crecimiento.

La vulnerabilidad de la industria cinematográfica argentina quedó en evidencia cuando debió enfrentar las consecuencias del conflicto comercial desatado con los Estados Unidos en plena Segunda Guerra Mundial, cuyos detalles describe pormenorizadamente Tamara Falicov (2006). Durante esta contienda bélica, y en consonancia con su proclamada política de neutralidad —que para muchos ocultaba una simpatía con el Eje—, la Dirección de Espectáculos del gobierno argentino cortó y volvió a editar en el país ciertos *films* pro-aliados. Esta conducta indignó a la industria cinematográfica de Hollywood y terminó de convencer al Congreso de los Estados Unidos de tomar la decisión en 1941 de prohibir la venta de película virgen a la Argentina, según postula esta investigadora. Como consecuencia de ello, la industria del cine en Argentina comenzó a perder su dominio sobre el mercado cinematográfico de habla hispana, que nunca pudo recuperar. De todos los países latinoamericanos, Argentina en esa época era el mercado más prometedor para las películas norteamericanas. Según números aportados por la revista *Variety* (cit. en Falicov, 2006), para 1939 Argentina tenía 1.208 salas de cine, y más teatros que todas las demás naciones latinoamericanas juntas. Era la industria cinematográfica más avanzada tecnológicamente en América Latina, que había producido 22 películas sonoras en 1935, cifra que se incrementó a 50 películas en 1939.

El boicot emprendido por los Estados Unidos fue ejecutado por la *Office of the Coordinator for Inter-American Affairs (OCIAA)*¹⁹, dirigida por Nelson A. Rockefeller. Esta

¹⁹ En 1945 cambió su nombre a *Office of Inter-American Affairs (OIAA)*.

oficina era la encargada de supervisar las relaciones internacionales de la industria cinematográfica, y tomó la decisión de asignar cuotas mensuales de película virgen a varios países latinoamericanos. En el caso de la Argentina, apunta esta autora, la cuota que esta oficina originariamente tenía reservada para nuestro país fue vendida a México y Chile. Cabe recordar que, en ese momento, Argentina ya no tenía acceso al stock de películas alemanas, por lo que dependía de la oferta de los Estados Unidos. Con la imposición del boicot de Estados Unidos, la escasez de película virgen generó una profunda crisis en la industria cinematográfica local. Salvo los dos estudios de cine más poderosos (Argentina Sono Film y Lumiton), que tenían reservas para un año de producción, los demás sobrevivieron comprando material filmico en el mercado negro de Brasil y Chile a precios elevadísimos, y muchos otros cerraron, indica. Los números de la producción cayeron de un récord histórico de 56 películas en 1942 a 24 películas producidas en 1944, beneficiando a la industria cinematográfica mexicana. Postula esta investigadora, junto a Roman Gubern, que probablemente los Estados Unidos ayudaron a la industria cinematográfica mexicana, en lugar de hacerlo con la argentina con un doble propósito: por un lado, porque consideraban que de esa manera “se garantizaba un contenido adecuado para las películas” y se quitaban de encima a un competidor en algunos sectores del mercado cinematográfico latinoamericano, pero además porque esa ayuda constituía una posibilidad de participar en el desarrollo del mercado de la industria del cine en México ([Gubern, 1971] cit. en Falicov, 2006).

A juicio de esta autora (Falicov, 2006), no había verdaderas razones ideológicas que justificaran adoptar tal medida, ya que, con la excepción de Argentina Sono Film, que produjo noticieros que simpatizaban con el Eje, en general la industria cinematográfica argentina se mantuvo firmemente democrática y no estaba de acuerdo con la censura del gobierno a las películas pro-aliadas de los Estados Unidos. Por lo tanto, la neutralidad no fue la razón más importante que motivó el boicot económico. Prueba de ello es que, insiste, a pesar de que Argentina declaró la guerra al Eje el 27 de marzo de 1945, Estados Unidos mantuvo su boicot a la venta de películas en bruto hasta mediados de 1946 cuando se disolvió la OCIAA.

Si bien este es el principal factor que explica el declive de la industria cinematográfica argentina, también deben ser consideradas otras razones. Cristina Mateu (2008) subraya que

ha tenido una incidencia importante el conflicto producido entre los productores y los exhibidores. A diferencia de la forma de organizarse en “integración vertical”, propia de los estudios cinematográficos de los Estados Unidos hasta 1948, en la Argentina las áreas de producción, distribución y exhibición cinematográfica estaban en diferentes manos, cada uno con intereses económicos claramente divergentes. A su vez, la escasez de película virgen no sólo afectaba a los largometrajes nacionales ya que, como señala Kriger, también “era necesario contar con celuloide positivo para fabricar las copias de las películas extranjeras que requerían las distintas salas de exhibición” (2010, p. 280). En ese contexto, y frente a la falta de divisas e insumos, y con las complicaciones para competir con las películas extranjeras, los productores exigían, por un lado, la protección del Estado, a través de medidas tales como las cuotas de pantalla²⁰, el control de precios del sector, créditos y subsidios. Por el otro, como se mencionaba en el año 1943 en *El Herald*, la Segunda Guerra Mundial no había perjudicado las importaciones de película impresa provenientes de Estados Unidos; incluso aumentaron las importaciones con respecto a 1942, a diferencia de lo sucedido con la película virgen, materia prima imprescindible para el desarrollo de la industria cinematográfica argentina (Mateu, 2008). Con el agravante de que la Argentina veía también limitada la posibilidad de producir celuloide localmente, ya que además de ser una forma de ejercer control económico-político, había una cuestión de estrategia militar: como señala Campodónico para producir celuloide se necesita nitrocelulosa líquida, un subproducto del petróleo que se utiliza en la fabricación de explosivos ([2005] cit. en Mateu, 2008).

El Estado entra en acción: las regulaciones

A tono con las medidas implementadas en Europa, referidas a la fijación de una cuota de pantalla para las películas locales, los productores argentinos solicitaron a las autoridades apoyo oficial para la industria cinematográfica. Como comenta Ceferino Bavasso (2005) cuando analiza las relaciones entre el cine argentino y el Estado Nacional, el gobierno del Presidente Justo, respondiendo a un pedido de la industria cinematografía, de los integrantes

²⁰ Procedimiento a través del cual “el Estado establece la cantidad obligatoria de películas nacionales [que deben] ser exhibidas por sala en un período determinado” (Mateu, 2008, p. 22).

de la Comisión Nacional de Cultura (encabezada por el senador Matías Sánchez Sorondo) y de periodistas reconocidos como Carlos Pessano o Miguel Paulino Tato, envió al Congreso de la Nación un proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico Argentino destinado “a fomentar el arte y la industria cinematográfica, la educación general y la propaganda del país en el exterior, mediante la producción de películas para el Instituto y terceros” (Kriger, 2010, p. 266), tal como quedó reflejado en el art. 69 inc. d) de la Ley 11.723.

El Instituto empezó a funcionar en el año 1936, y se designó como primer director a Carlos Pessano. Esta designación, según señala Kriger (2010), fue muy resistida por los productores y directores, por ser considerado un “periodista militante” que siempre había desplegado desde la revista *Cinegraf* y las publicaciones *Criterio* y *El Pueblo* una campaña en contra del cine argentino, al que exhortaba a que elevara sus estándares de calidad. Según esta investigadora, la gestión que Pessano llevó a cabo en el Instituto estuvo inspirada en su concepción del cine nacional como el “principal embajador de nuestra patria” (Kriger, 2010, p. 267). Por este carácter representativo, proponía enaltecer la imagen de la Argentina y sus habitantes que los largometrajes mostraban en el exterior. También era manifiesta la valoración que este periodista hacía del cine culto, y su rechazo por el cine popular, cuyo público era consumidor habitual de tangos y sainetes, para lo cual consideraba que se hacía necesario controlar los contenidos de las películas y aplicar estrictas normas de censura en amparo de los espectadores. A esta crítica se sumaron Ulyses Petit de Murat desde el diario *Crítica*, Raimundo Calcagno (Calki) desde *El Mundo* y Miguel Paulino Tato (Néstor) desde *El Hogar*. El foco de sus diatribas consistía en la tendencia del cine nacional de tomar prestados elementos de la cultura popular como el tango y el sainete, en tanto veían al cine como una oportunidad de redefinir a la nación para “alinearla al progreso y la modernidad, pero preservando su esencia distintiva” (Karush, 2013, p. 113)²¹.

Continúa señalando esta investigadora que la gestión del Instituto tuvo en mira como objetivos, entre otros: la configuración de un aparato de censura, el desarrollo de la producción cinematográfica del Estado y la sanción de una ley de cine. Para regular la

²¹ También deben ser incluidas publicaciones populares como *Radiolandia* y *Sintonía* que, si bien reconocían que “aquel cine que históricamente habían apoyado no era bueno”, fundamentalmente por la excesiva reiteración de las temáticas, lo respaldaban por ser nacional, según observa Kelly Hopfenblatt (2016, p. 34; 2019, p. 32).

primera cuestión, se emitió el Decreto 94.178, de noviembre de 1936, con el objeto de incidir sobre los contenidos de los *films*, ofreciendo protección para aquellos que se ajustasen a la ideología del Instituto. A los pocos meses se dictó el Decreto 98.998, de febrero 1937 que habilitaba al Instituto a revisar los argumentos y las películas editadas en el país o en el exterior “que interpreten, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional” (Kriger, 2010, p. 272). Meses después, agrega esta investigadora, a partir del dictado del Decreto 102.549 de abril 1937, esta restricción fue extendida a los *films* de reparticiones públicas que persigan “fines de educación general y de propaganda del país en el exterior, y a las oficiales o pertenecientes a empresas particulares, que lleven la representación cinematográfica del país a los certámenes o exposiciones internacionales” (Kriger, 2010, p. 272).

Finalmente, señala Kriger que el tercer objetivo perseguido por el Instituto fue la sanción de una ley de cine. Para tal fin Carlos Pessano viajó al Brasil y Matías Sánchez Sorondo hizo lo propio a Italia, Francia, Alemania y Gran Bretaña con el encargo de estudiar la organización de esas industrias cinematográficas en sus relaciones con el Estado. El senador preparó un informe que se convirtió en el proyecto de Ley de Protección a la Industria Cinematográfica presentado al Senado en septiembre de 1938. En tal proyecto proponía que el Estado tuviera facultades para “organizar, apoyar, fomentar, regular y vigilar las actividades cinematográficas del país” (Kriger, 2010, p. 277). Como menciona esta autora, merecen destacarse especialmente dos características del proyecto. En primer lugar, el otorgamiento del monopolio al Estado, a través del Instituto, cuyas autoridades eran nombradas por el Poder Ejecutivo, excluyendo a los gremios y a los empresarios cinematográficos. Al mismo tiempo, proponía fuertes medidas proteccionistas que permitían al Estado controlar la producción. Como era de esperarse, en una época en la que todavía era incipiente la injerencia del Estado sobre la actividad privada, esta iniciativa no fue bien vista, al punto que el rechazo al proyecto de ley unió momentáneamente los intereses hasta entonces contrapuestos de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras. Consecuentemente, el proyecto de ley no prosperó.

Sin embargo, Kriger considera interesante destacar que el proyecto está inspirado en las ideas presentes en ese momento en Estados Unidos, la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y muchos países europeos, en los que se consideraba al cine como un

medio de propaganda y una herramienta para la educación. Otra idea interesante del proyecto era la propuesta de que para que la censura fuera realmente efectiva debía ejercerse desde el Estado —a través de la Oficina de Clasificación y Contralor del Instituto— a diferencia del sistema norteamericano, que delegaba esta tarea en un consenso corporativo de empresarios. En materia de protección, la ley no innovaba demasiado, ya que proponía medidas clásicas, como las que todas las cinematografías, excepto la hollywoodense, pondrían en práctica en las décadas de 1930 y 1940: créditos, cuotas de pantalla y posibilidad de desgravaciones impositivas.

Este panorama cambió sustancialmente a partir del boicot económico de los Estados Unidos a la Argentina. Hacia finales de 1941, los mismos empresarios cinematográficos que se habían opuesto a cualquier vínculo con el Estado empezaron a pedir la intervención estatal, que no redundó en una mejora para el sector. Como consecuencia de ello, las soluciones debieron buscarse nuevamente en el ámbito del sector privado, pero ahora a través de la creación de instituciones intermedias, aclara Kriger (2010, p. 266): los productores formaron la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), los trabajadores constituyeron la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA) y los exhibidores, la Asociación de Empresarios Cinematográficos (AEC).

Al tiempo, en agosto de 1941, como señala Bavasso, por Decreto 98.432, el Instituto Cinematográfico Argentino pasó a denominarse “del Estado”, encargándole la función adicional de “centralizar en un solo organismo la propaganda y publicidad cinematográfica del Estado” (Bavasso, 2005, p.10). A su vez, disponía que “la producción de películas oficiales que realicen departamentos estatales o las entidades autárquicas se efectuará directamente o por intermedio de empresas privadas” (p.19). El ente también se ocuparía de: fomentar la enseñanza del cine, estimular las investigaciones de técnica y laboratorio; organizar exposiciones y concursos que permitiesen la incorporación de nuevos valores; editar publicaciones especializadas, mantener una sección de estadística y crear un archivo de *films* y fotografías, destinado al estudio de la historia del cine argentino (Bavasso, 2005, p. 19).

El Instituto funcionó hasta el 31 de diciembre de 1943, fecha en que, como indica Kriger fue absorbido por la Dirección General de Espectáculos Públicos, que dependía de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa del Ministerio del Interior de la Nación. Debieron

pasar unos años hasta que se implementara la cuota de pantalla, que surge con el Decreto 21.344 de 1944, durante el gobierno de facto del general Edelmiro Farrell, que estableció la obligatoriedad para los cines del país de pasar películas argentinas.

El desarrollo de la censura a nivel de la Ciudad de Buenos Aires coincide temporalmente con estas medidas, puesto que se aplica desde el año en 1934. Según explica Cecilia Gil Mariño, el entonces Intendente Mariano de Vedia y Mitre instituyó una Comisión de Censura que tenía como función la clasificación de las películas y prohibir la proyección de aquellas no aptas para ser exhibidas. La Comisión, agrega, estaba integrada por el Inspector General de Espectáculos, un representante del Departamento Nacional de Higiene, un representante de la Asistencia Pública, dos representantes del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, dos representantes del Consejo Nacional de Educación, un representante de las empresas productoras o distribuidoras de películas y el propio Intendente. (Gil Mariño, 2013, p. 97)

La medida fue enfáticamente rechazada por las revistas especializadas.

A modo de conclusión

Como hemos señalado, la industria cinematográfica argentina creció a la sombra de sus pares norteamericana y europea. Pasó de ser en sus inicios un conjunto de esfuerzos aislados, con escasa diversidad de contenidos y cantidad de películas; a convertirse en una industria en constante crecimiento, que replicó para su organización de tipo comercial—económico el modelo de Hollywood en lo referente a la producción estandarizada, pero con estilos narrativos, artísticos y temáticos propios.

El auge de la industria cinematográfica argentina se vio favorecido por la incorporación del sonido, sumado a un contexto internacional propicio, al incremento del número de espectadores y al fenómeno de la convergencia de medios (el teatro, la radio, la industria discográfica y el cine), que permitió unificarlos y promover estrategias conjuntas, en las que se fomentó el intercambio y circulación de actores, técnicos, guionistas, músicos y productores, favoreciendo la retroalimentación entre los distintos sectores de la industria del entretenimiento.

A principios de la década de 1940 su crecimiento se interrumpió abruptamente con el boicot económico de los Estados Unidos, que dificultó el acceso a las materias primas y los equipamientos técnicos requeridos, poniendo en evidencia la vulnerabilidad de la industria cinematográfica local y provocando la pérdida de mercados y de su lugar relevante dentro de la cinematografía latinoamericana. El conflicto producido entre productores y distribuidores por la falta de integración vertical de la industria cinematográfica agravó la situación del sector. A ello se le sumó una fuerte intervención del Estado en varios aspectos de la industria (a través de la censura y el control del Instituto Cinematográfico Argentino).

En ese contexto desfavorable, la industria experimentó el agotamiento de los géneros cinematográficos que fueron predominantes a comienzos de la década de 1930. Para dar respuesta a los reclamos del público, de la crítica y de las revistas especializadas el género cinematográfico de la comedia debió reformularse a principios de la década de 1940.

CAPÍTULO 2. GOLPES, FRAUDE E INDUSTRIALIZACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIAL

Un estudio sociocultural sobre Argentina como el que aquí se propone, debe incluir una perspectiva histórica. Por ello, exploraremos los años que antecedieron al período investigado, y nos extenderemos hasta el período de posguerra que sucedió a la Segunda Guerra Mundial, analizando las principales transformaciones producidas en los aspectos políticos, económicos y sociales, que tuvieron su correlato en las políticas de Estado desarrolladas por los diferentes gobiernos.

Como veremos, las políticas de Estado migratorias no han variado significativamente durante el período, pudiendo distinguirse épocas de mayor permisividad y otras más restrictivas, al compás de los cambios que se estaban produciendo en el mundo.

Proceso histórico-político

El inicio de la década de 1930 se destaca por dos hechos trascendentales: en primer lugar, se produce el primer golpe de estado de la historia argentina, que provocaría en los años subsiguientes una serie de enfrentamientos, inestabilidad institucional, actos de corrupción y fraude electoral. Por otro lado, el impacto en nuestro país de la crisis mundial de 1929, que originaría un nuevo rol del Estado de intervención en la economía, fomentaría el desarrollo de la industria por sustitución de importaciones y la inversión en obra pública para reactivar la economía, así como la implementación de políticas sociales.

Para analizar el período bajo estudio, consideramos necesario remontarnos al año 1912, en que sancionó la llamada “Ley Sáenz Peña”, ya que supuso una modificación significativa en el régimen electoral argentino y, consecuentemente, en su sistema democrático.

1. De la Ley Sáenz Peña a la crisis económica de 1929 (1912-1929)

La ley 8.871 conocida como “Ley Sáenz Peña”, sancionada por el Congreso de la Nación el 10 de febrero de 1912, sobre la base de un proyecto del propio Presidente Roque Sáenz Peña

y de su Ministro del Interior Indalecio Gómez, estableció el voto individual, secreto y obligatorio para los ciudadanos argentinos, nativos o naturalizados, mayores de 18 años de edad, que fueran habitantes de la nación. La primera elección presidencial en la que se utilizó este sistema consagró como Presidente de la Nación a Hipólito Yrigoyen, dirigente de la Unión Cívica Radical (con mandato entre 1916 y 1922). Lo sucedió en el poder Marcelo Torcuato de Alvear, procedente del mismo partido político (entre 1922 y 1928), luego de lo cual se produjo un nuevo mandato de Hipólito Yrigoyen (entre 1928 y 1930), que se vio interrumpido por el golpe militar de 1930.

Al momento de asumir Yrigoyen su primer mandato presidencial se estaba desarrollando en Europa la Primera Guerra Mundial, que estalló el 28 de junio de 1914²², y finalizó con la rendición de Alemania el 11 de noviembre de 1918 y la victoria aliada (una coalición compuesta principalmente por Francia, Gran Bretaña, Rusia, Italia y Estados Unidos). Como todo conflicto bélico de relevancia, la Primera Guerra Mundial generó grandes cambios en la situación socioeconómica de muchos países, entre ellos el nuestro. Luis Alberto Romero (2001) hace una muy completa descripción de la situación socioeconómica de la Argentina de entreguerras. Señala que la Primera Guerra Mundial desorganizó el comercio mundial: sucedió luego de la contienda bélica que durante bastantes años a períodos de interrupción del intercambio comercial le siguieron otros de ávida demanda. Especialmente cesaron en esa época el flujo libre de capitales y la llegada de inmigrantes, dos factores que resultaban vitales para el desarrollo económico de nuestro país.

Esta contienda bélica generó en la Argentina tres problemas, a juicio de Romero. En primer lugar, provocó un crecimiento de la conflictividad social, con episodios como los de la llamada Semana Trágica²³, lo que a su vez profundizó los problemas de la economía. En segundo lugar, agravó las dificultades del Estado para financiarse, pues sus ingresos en esa época consistían principalmente en los préstamos y en los aranceles a las importaciones. El

²² Se atribuye como detonante de esta Guerra el asesinato en Sarajevo del archiduque Francisco Fernando de Austria por parte del nacionalista serbo-bosnio Gavrilo Princip.

²³ Nos referimos a los episodios ocurridos en la ciudad de Buenos Aires entre el 9 y el 19 de enero de 1919 en un conflicto originado a raíz de una huelga en reclamo de mejores condiciones laborales en la Compañía Metalúrgica Pedro Vasena e hijos Limitada. El enfrentamiento se produjo entre los huelguistas, impulsados en un primer momento por la Federación Obrera de la República Argentina (FORA) del Quinto Congreso (de tendencia anarquista) y las fuerzas de seguridad y grupos parapoliciales (como la "Guardia Cívica", que luego tomó la denominación de "Liga Patriótica Argentina"). La represión dejó un saldo de doscientos muertos, miles de heridos y decenas de miles de detenidos (Rock, 1971).

tercer problema fue de balanza comercial. Explica Romero que a partir de la década de 1920 se vuelve cada vez más importante la presencia de capitales norteamericanos en actividades tales como los frigoríficos, los servicios públicos —la electricidad, por ejemplo—, y la producción manufacturera, aprovechando el retroceso de Gran Bretaña y Alemania. Como resultado de lo expuesto, la Argentina quedó “ubicada en el vértice de un mundo triangular” (Romero 2001, p. 109) y forjó una relación compleja con Gran Bretaña y Estados Unidos, sobre todo por la tendencia al autoabastecimiento de las grandes economías (a raíz de la Guerra Mundial), y por la dificultad para convertir las libras esterlinas provenientes de las exportaciones en los dólares necesarios para importar, concluye.

2. La crisis económica mundial y sus consecuencias (1929-1945)

La crisis económica mundial del año 1929 terminó de afectar el modelo de economía agroexportadora de nuestro país, que para ese entonces ya estaba seriamente dañado —a juicio de Romero (2001)—. Por el lapso de más de una década se detuvo el flujo migratorio, por lo menos el de ultramar, ya que en materia de migración interna comienzan a llegar a las ciudades en esta época los migrantes rurales desocupados; Gran Bretaña, por su parte, dejó de enviar capitales al país y retiró parte del que tenía invertido. Sin embargo, los efectos de la crisis no se prolongaron demasiado: destaca Romero que la Argentina se recuperó mucho antes que la mayoría de los países que estaban en situación similar. Para mediados de la década de 1930 nuestro país mostraba signos claros de reactivación. La crisis económica antes descrita había impulsado la búsqueda de otras opciones: la relación bilateral con Gran Bretaña —plasmada en el Tratado de Londres del 2 de mayo de 1933, comúnmente conocido como “Pacto Roca-Runciman”— se complementó con inversiones estadounidenses en el sector industrial, que sacaron provecho de las dificultades para importar como consecuencia de la escasez de divisas anteriormente mencionada. A la par de este incipiente crecimiento de la actividad industrial, se registró también en este período en nuestro país un incremento y fortalecimiento de la actividad sindical, de la mano de dirigentes comunistas y socialistas.

Existe acuerdo en la literatura académica respecto de que en esta época comenzó el desarrollo del proceso de industrialización en la Argentina. María Inés Barbero (1998) señala, sin embargo, que la coincidencia no es absoluta, sobre todo en lo referente al rol que tuvieron

en el mismo los dos sectores productivos más importantes: el agropecuario y el industrial. Ciertos autores, en la línea de la “interpretación clásica” u “ortodoxa”, con Adolfo Dorfman a la cabeza, enfatizan el antagonismo entre ambos sectores, y sostienen que la Argentina comenzó a industrializarse en el mismo momento de su inserción en el mercado mundial como país agroexportador, y que si no alcanzó un nivel satisfactorio de desarrollo industrial fue debido a tres razones: por un lado, los rasgos arcaicos del sector agropecuario, que mostró escaso interés en el desarrollo de la industria, también la debilidad de los empresarios industriales, y finalmente la falta de impulso estatal para proteger al sector, en tanto que el objetivo principal de las políticas arancelarias fue el financiamiento del Estado antes que la protección del sector industrial. Considera esta corriente que los factores que dinamizaron la industria local a través de la protección de las industrias sustitutivas de importaciones fueron las dificultades del comercio exterior, causadas por las dos guerras mundiales y la crisis económica de 1929²⁴. Entre ellos, Aldo Ferrer sostiene que a partir de la década de 1930 el nuevo contexto de la economía mundial encareció las importaciones, afectando la capacidad de importar de nuestro país circunstancia que, junto al crecimiento de la demanda interna y las innovaciones técnicas, y la imposibilidad de seguir creciendo bajo el modelo agroexportador explican el desarrollo de la industria en ese período. Guido Di Tella y Manuel Zymelman, por su parte, consideran que el proceso de industrialización en nuestro país se inició en la década de 1930 con “demora” (entre los años 1914 y 1933), en los términos de Alejandro Bunge; y atribuyen este retraso a la “falta de visión de los sectores sociales y económicos dirigentes (...) [Vinculados al sector agroexportador, se mostraron] incapaces de generar una política activa de promoción a la industria” (Barbero, 1998, p. 135), y volvieron a apostar a los mercados internacionales y el librecambio, ilusionados con el “retorno a la normalidad” durante la década de 1920, debido a la recuperación de los precios internacionales de los productos que exportaba nuestro país.

En la década de 1970, agrega esta autora, surgió en la Argentina la otra vertiente, llamada “revisionista”, que entró en diálogo con la anterior y que, a diferencia de aquella, no advirtió contradicción alguna entre la expansión agropecuaria argentina y el crecimiento

²⁴ Sobre esta interpretación ortodoxa, véanse especialmente los trabajos Adolfo Dorfman, *Historia de la industria argentina* (Buenos Aires, Solar, 1970); Aldo Ferrer, *La economía argentina. Las etapas de su desarrollo y problemas actuales* (FCE, 1972) y Guido Di Tella y Manuel Zymelman, *Las etapas del desarrollo económico argentino* (Buenos Aires, EUDEBA, 1967).

industrial²⁵. Esta visión consideraba que su crecimiento fue un proceso gradual que ya se inició a fines del siglo XIX, y que el proceso de modernización de la economía y de la sociedad que ocurrió entre 1880 y 1930 creó las condiciones favorables para el desarrollo de la industria en las etapas sucesivas (Barbero, 1998, p. 135).

Esto se dio a través de un marco institucional propicio, y la contribución de la expansión de la producción agropecuaria y la política arancelaria proteccionista. A diferencia de la visión clásica, para este grupo de autores el problema del escaso desarrollo del sector industrial radica en el modelo de sustitución de importaciones. Entre ellos, Cortés Conde lo explica señalando que en lugar desarrollarse la industria en aquellas áreas en las que nuestro país contaba con ventajas comparativas (industria vitivinícola, saladeros, frigoríficos, molinos de harina), se desarrolló una industria dependiente de las importaciones, sólo sostenible con altos niveles de protección.

Los finales de la década de 1920 son una época de pleno auge, en el mundo y también en nuestro país, de las ideologías antiliberales que ponían en duda la capacidad del sistema democrático para superar la crisis económica, entre ellas el denominado “nacionalismo de derecha” (Floria y García Belsunce, 2009/2014). Este momento de la historia está caracterizado en la Argentina por la injerencia de los militares en cuestiones políticas, que también tenían una posición crítica sobre Yrigoyen.

En ese contexto se produjo el golpe militar que derrocó al gobierno de Hipólito Yrigoyen, perpetrado el 6 de septiembre de 1930 por el General José Félix Uriburu, que contó con el apoyo de cierto sector del ejército, grupos civiles nacionalistas y conservadores extremos. El segundo gobierno de Yrigoyen se encontraba muy debilitado, atravesaba un contexto de crisis económica internacional y de fuertes cuestionamientos políticos, incluso en las filas de su propio partido, por considerarlo inestable e ineficiente. Como señalan Floria y García Belsunce (2009/2014), son varios los factores que explican ese golpe de Estado. En primer lugar, Yrigoyen lucía debilitado en su capacidad física debido a su avanzada edad, a pesar de lo cual nunca abandonó su estilo personalista, lo que derivó en una acumulación de

²⁵ Véanse, por ejemplo, en esta línea, los trabajos de Ezequiel Gallo, “La expansión agraria y el desarrollo industrial en Argentina (1880-1930)” en Anuario IEHS: Instituto de Estudios histórico sociales, (13), pp. 13-25 (IEHS, 1998); Javier Villanueva, “El origen de la industrialización argentina” en Desarrollo económico, pp. 451-476 (IDES, 1972); Roberto Cortés Conde, *La economía argentina en el largo plazo* (Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1997).

problemas que no tuvieron una respuesta oportuna y eficaz. El partido radical, por su parte, no ofrecía suficientes cuadros de conducción, a la vez que se multiplicaron las acusaciones de corrupción contra sus miembros. Asimismo, los partidos de la oposición (el Partido Socialista Independiente, el Partido Demócrata Progresista, el Partido Socialista, el Partido Demócrata de Córdoba, el conservadurismo bonaerense y el Radicalismo antipersonalista de Entre Ríos) intentaron desgastar al gobierno. También la prensa local con difusión nacional (especialmente los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*) y los movimientos estudiantiles y el Partido Comunista se sumaron a la conspiración antiyrigoyenista, comentan estos autores.

El uriburismo cuestionó el sistema democrático liberal, y propuso en su lugar una revolución de inspiración corporativista²⁶ de tendencia fascista, pero se mostró incapaz de articular políticamente las coincidencias que habían conducido al levantamiento militar. Al poco tiempo de asumido perdió el apoyo de los sectores que, por acción o por omisión, habían colaborado en su acceso al poder (el ejército y los partidos políticos de la oposición a Yrigoyen). Rápidamente, los partidarios del general Agustín P. Justo conformaron, dentro del Ejército y la clase política, los apoyos necesarios para tomar el poder iniciando la llamada “Restauración Conservadora”, proponiendo una vuelta al pasado prerradical. Alcanzó dicho objetivo el 8 de noviembre de 1931 en unos comicios en los que no participó el radicalismo (tampoco lo hizo el socialismo), debido a la anulación de las elecciones realizadas en la provincia de Buenos Aires en abril de ese año, en que la fórmula radical había conseguido un buen resultado; y, en segundo lugar, por la prohibición a la candidatura presidencial de Marcelo T. de Alvear. Triunfó la fórmula de la “Concordancia” (una coalición constituida en el Congreso por el gobierno de Justo, formada por los partidos conservadores, socialista independiente y radicales antipersonalistas). Su gobierno, al decir de Floria y García Belsunce (2009/2014), fundó sus bases en “la subordinación del poder militar, el apoyo del poder eclesiástico, la adhesión del poder económico, la débil oposición de las fuerzas políticas (neutralizadas por la fuerte articulación del oficialismo) y el fraude electoral” (2009/2014, pp. 833-834). La década transitó entre denuncias de fraude y corrupción, aunque ahora en un nuevo contexto internacional y económico.

²⁶ Comprendía la restricción del voto, y la representación funcional de grupos con la incorporación a los cuerpos colectivos de organizaciones sociales, religiosas, económicas o populares (Floria y García Belsunce, 2009/2014, p. 817).

Como señala Ignacio López (2018), el General Justo resultó ser una de las personalidades más influyentes de la política argentina en el lapso que medió entre el momento de su asunción como presidente de la Nación en febrero de 1932 y su muerte, producida en 1943. Este período se caracterizó por grandes disputas entre los partidos políticos y la abstención a participar en las elecciones del partido radical, que se extendió hasta 1935, con esporádicos movimientos orientados a volver al poder. También contaba el presidente con el apoyo del Ejército, como señaláramos. A partir del año 1935, cuando la Unión Cívica Radical volvió a participar en varias elecciones provinciales y especialmente en las presidenciales de 1937, comenzó la práctica del llamado “fraude patriótico” para digitar los resultados electorales.

El 20 de febrero de 1938 asumió la fórmula compuesta por el radical antipersonalista Roberto M. Ortiz, que procedía de las filas del justismo, y el conservador catamarqueño Ramón Castillo. En contra de lo previsto, ya que no contaba con un aparato político propio, el presidente Ortiz se independizó de Justo, desarrollando una decidida política contra el fraude para restablecer la autenticidad del sufragio, promoviendo el juego electoral limpio. Con ese fin, nos recuerda López, luego de las elecciones legislativas fraudulentas de febrero de 1940, decidió la intervención federal de la Provincia de Buenos Aires, que estaba gobernada por el caudillo conservador Manuel Fresco, impidiendo de tal modo la asunción como gobernador de Buenos Aires de Alberto Barceló, caudillo de Avellaneda. Luego de las elecciones de ese mismo año también intervino la provincia de Catamarca (de la que era oriundo su vicepresidente), al recibir la denuncia de irregularidades en los comicios que beneficiaron a los conservadores. Sin embargo, sus numerosos problemas de salud lo obligaron a pedir licencia a su cargo a partir del 3 de julio de 1940 e hicieron que el vicepresidente Castillo adquiriera protagonismo en el gobierno y armara un gabinete conservador desde 1941. En los dos años siguientes se produjeron profundos cambios en el panorama político, por las diferentes opiniones respecto de la posición de neutralidad del gobierno argentino frente a la Segunda Guerra Mundial —que recién se rompió cuando nuestro país le declaró la guerra al Eje sobre el final del conflicto—, y al producirse los súbitos fallecimientos de Marcelo T. de Alvear y Roberto Ortiz en 1942, y de Agustín P. Justo a comienzos de 1943 como pone de manifiesto el referido historiador.

El 4 de junio de 1943, Ramón Castillo fue derrocado por un nuevo golpe militar, en el que tuvo un papel decisivo la logia militar G.O.U.²⁷, que colocó al mando al general Arturo Rawson. Tres días después fue reemplazado por el general Pedro Ramírez y éste delegó el mando en el general Edelmiro Farrell el 9 de marzo de 1944. En su primera aparición en la política, durante ese gobierno el coronel Juan Domingo Perón ocupó la Secretaría de Trabajo y Previsión, el Ministerio de Guerra y la vicepresidencia de la Nación.

3. *Una nueva postguerra (1945)*

Una nueva contienda mundial fue la ocasión propicia para un nuevo despegue económico de nuestro país. El inicio de la Segunda Guerra Mundial puede situarse el 1 de septiembre de 1939, fecha en que se produce la invasión a Polonia por parte de la Alemania de Hitler. La guerra en Europa finalizó el 8 de mayo de 1945 con la rendición alemana a causa de la toma de Berlín por las tropas soviéticas y polacas. En Asia, por su parte, finalizó con la rendición incondicional de Japón el 15 de agosto de 1945, tras el bombardeo atómico por parte de los Estados Unidos sobre Hiroshima y Nagasaki y la invasión soviética de Manchuria.

Esta guerra tuvo, en general, efectos económicos positivos para la Argentina, a juicio de Romero (2001), ya que crecieron las exportaciones —tendencia que se prolongó hasta después de concluido el conflicto bélico— en tanto que las dificultades para importar anteriormente referidas y la protección arancelaria adoptada por el gobierno, hicieron posible que una ya afianzada industria local dominara el mercado interno y comenzara su proyección sobre los países limítrofes. La contienda bélica aumentó la demanda de alimentos y el crecimiento económico, y junto con él ascendieron las tasas de empleo. Romero considera que en esta época el desarrollo de la industria local constituyó el nuevo motor de la economía, una industria liviana productora de bienes de consumo no durables, que reemplazaba a las escasas importaciones; pero que de ninguna manera ello significó una pérdida de relevancia

²⁷ La literatura interpreta mayoritariamente estas iniciales como “Grupo de Oficiales Unidos”. Formaban parte de este los militares Miguel Á. Montes, Juan Carlos Montes, Urbano de la Vega, Agustín de la Vega, Juan Domingo Perón, Emilio Ramírez, Aristóbulo Mittelbach y Arturo Saavedra, entre otros. Persegüían como objetivos, no solamente la organización y unidad del ejército, sino también prevenir la insurgencia comunista, evitar la participación de la Argentina en la Segunda Guerra Mundial por la presión norteamericana, rechazar la intromisión de la clase política en los asuntos del ejército e impedir la candidatura presidencial del conservador salteño Robustiano Patrón Costas (Floria y García Belsunce, 2009/2014).

para el comercio exterior, que aportaba las divisas que permitían comprar los combustibles, maquinarias e insumos para la nueva industria. Con respecto a la procedencia del nuevo empresariado industrial, señala este historiador que provenían del sector exportador y financiero establecidos, así como también lo integraban nuevas inversiones de empresas norteamericanas y pequeños empresarios locales (en industrias como la textil). De esta manera, las nuevas industrias poblaron las grandes ciudades y sus cinturones suburbanos (sobre todo en las ciudades de Buenos Aires y Rosario), atrayendo a personas que empezaban a ser expulsadas del campo por la crisis agraria y los avances tecnológicos. Para este entonces el sector agroexportador había perdido su dinamismo, porque había llegado a su fin la expansión de la superficie agrícola pampeana, si bien Romero (2001) destaca que la extensión de la frontera hacia el nordeste con la explotación del cultivo del algodón morigeró esa pérdida. En consecuencia, señala este investigador, la coyuntura internacional de la Segunda Guerra estimuló en nuestro país la transformación industrial, causando la reconfiguración de las grandes ciudades y sus sectores populares.

Este incipiente desarrollo industrial favoreció también el surgimiento de la industria cinematográfica. Clara Kriger (2009) señala que en esa época creció sostenidamente la producción cinematográfica; explica que la aparición del sonoro contribuyó al crecimiento de la industria local, ya que la distancia cultural que suponía la diferencia de idiomas constituyó un problema para Hollywood y una oportunidad para el desarrollo de las cinematografías periféricas, que además podían ofrecerle al espectador el poder ver a las estrellas consagradas de la radio.

Rol del Estado

En este período de entreguerras se verifica un ostensible crecimiento de la injerencia del Estado en varios aspectos. De una posición de menor intervención, que persistió hasta la Primera Guerra Mundial, en la que, como dice Romero (2001), su principal objetivo era alcanzar y mantener el equilibrio presupuestario, resolver las cuestiones monetarias vinculadas con los problemas de divisas causados por el déficit en la balanza comercial al que anteriormente hicimos referencia, y disminuir la deuda pública, se pasó a una postura de

mayor activismo. La preocupación de Hipólito Yrigoyen por promover reformas sociales²⁸ y el nuevo contexto que se le presentaba, originado en la Primera Guerra Mundial, constituyeron el impulso de sus políticas de intervención estatal, que fueron en general circunstanciales y de urgencia, habida cuenta de su fracaso para plasmar esas iniciativas en leyes por no contar con los votos necesarios en el Senado. Su sucesor, Marcelo T. Alvear, intentó infructuosamente defender a los productores de carne frente a los frigoríficos²⁹, aunque tuvo más éxito en otras áreas, según Romero, ya que mejoró las condiciones de las industrias locales mediante la elevación de un 25% de todos los aranceles de importación, y apoyó la política energética de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (empresa estatal creada pocos meses antes de su asunción como Presidente) con la designación del coronel Enrique Mosconi como su Director General.

Con motivo de la caída de la Bolsa de New York en 1929 y posterior crisis de 1930, especialmente durante las dos gestiones de Federico Pinedo en el Ministerio de Hacienda (la primera producida durante la Presidencia de Agustín P. Justo y la segunda en la Presidencia de Ramón Castillo) la intervención estatal en la economía se profundizó, tal como indica Romero (2001). Se diseñó el “Plan de reactivación económica” de 1940, atribuido a este Ministro, que establecía, entre otras medidas, la creación de las juntas reguladoras de la producción de carnes y granos, el aumento de los aranceles aduaneros a las importaciones, el establecimiento de un sistema de reintegros a los exportadores, la creación del Banco Central, la reducción de los salarios y el gasto estatal y, sobre todo, la utilización del control de cambios como herramienta para orientar la marcha de la economía.

Políticas migratorias

Corresponde hacer referencia a las políticas públicas en materia migratoria llevadas a cabo por el Estado argentino desde su conformación como tal. Como señala Gabriela Mera (2008) en su trabajo sobre las políticas públicas de distribución espacial de los inmigrantes en las

²⁸ Decretó medidas para proteger a los campesinos y creó cajas jubilatorias para empleados públicos, así como la ley de alquileres y la ley de arrendamientos rurales (Floria y García Belsunce, 2009/2014).

²⁹ Con una batería de medidas destinadas especialmente a los criadores, estableció a través del Congreso un régimen de control del comercio de carnes; el establecimiento de precios mínimos y máximos para la venta de hacienda; y hasta la creación de un frigorífico estatal (Floria y García Belsunce, 2009/2014).

ciudades, la forma de concebir y percibir la inmigración dice mucho de los mecanismos ideológicos y de los mitos performativos de la identidad nacional, que marca una diferenciación entre un “nosotros” (los nacionales) y un “ellos” (los extranjeros). Se tomará como base para esta sección del capítulo el interesante trabajo de Carmen Norambuena y Rodrigo Matamoros (2016).

1. Período preconstitucional

La política a favor de la inmigración desplegada por el gobierno argentino no comenzó a fines del siglo XIX, de la mano de los representantes de la llamada generación de 1837, sino que sus antecedentes se remontan a los orígenes institucionales de nuestro país. Como recuerdan Norambuena y Matamoros, el primer decreto sobre fomento de la inmigración fue promulgado el 4 de septiembre de 1812 por el Primer Triunvirato, órgano ejecutivo integrado por Feliciano Antonio Chiclana, Juan José Paso y Manuel de Sarratea, cuyo influyente secretario fue Bernardino Rivadavia. En dicho Decreto se dispuso la protección de los inmigrantes que quisieran habitar el suelo argentino, con la idea de traer grupos familiares para que trabajen como agricultores y mineros. A su vez, la ley del 22 de agosto de 1821, complementaria del Decreto anterior, habilitó al Poder Ejecutivo a negociar el traslado de familias europeas a la Argentina ([Gori, 1988] cit. en Norambuena y Matamoros, 2016). Esta política fue continuada luego por Bernardino Rivadavia cuando se desempeñó como ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores durante el mandato de Martín Rodríguez al frente de la provincia de Buenos Aires, quien impulsó la creación en 1820 de una Comisión de Inmigración que funcionó ininterrumpidamente hasta 1824 ([Giustiniani, 2004] cit. en Norambuena y Matamoros, 2016). En ese año fue reemplazada por otra, integrada por argentinos y extranjeros residentes que fuesen propietarios de bienes raíces. La nueva comisión fue instituida para la realización de propaganda, mediante la publicación en periódicos locales y del extranjero de los beneficios que recibirían quienes emigraran hacia el país y el nombramiento de los agentes promotores que se destinarían a ciertos lugares de Europa (Inglaterra, Alemania, Francia y Holanda, entre otros Estados) para la celebración y firma de los contratos de los extranjeros que quisieran emigrar al país, según señala Pannetieri ([1970] cit. en Norambuena y Matamoros, 2016). A juicio de Tulio Halperin Donghi (1976,

p. 444), tanto Rivadavia como sus contemporáneos consideraban que era fundamental resaltar las características culturales de los inmigrantes, más que las étnicas, debido a que se daba por hecho que el inmigrante era “no católico y europeo”.

A partir de ese momento se empezó a utilizar la “colonización” como una política pública de fomento a la inmigración; y a denominarse “colonos” a los extranjeros que se radicaron en pequeños asentamientos del interior del país. El origen de las colonias de inmigrantes fue diverso: algunas de ellas surgieron a raíz de la promoción del Estado a través de la cesión de tierras, ayuda financiera, suministro de herramientas o entrega de pasajes subsidiados, como señala Rodríguez de Taborda (2010); otras surgieron de manera espontánea, originadas en las redes sociales establecidas a ambos lados del Atlántico. Al poco tiempo de que la Comisión empezara a funcionar, agrega Rodríguez de Taborda, el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires acordó con la Casa Hullet y Cía. de Londres y con el comerciante británico John Parish Robertson el arribo de colonos a las localidades de San Pedro, Santa Catalina y Calera de Barquín. En 1826, por último, bajo la Presidencia de Rivadavia, se sanciona la Ley de Enfiteusis, mediante la cual se confería a los extranjeros el derecho a utilizar las tierras fiscales a cambio del pago de un canon anual.

Para Bernardino Rivadavia, la afluencia de inmigrantes al territorio constituía el medio más idóneo para terminar de romper los lazos con España, visión que marcó a la llamada Generación de 1837, especialmente en la persona de Domingo Faustino Sarmiento y de Juan Bautista Alberdi. En su célebre obra *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la Confederación Argentina* (1845/2009), Alberdi asignó a la promoción de la inmigración el valor de una política de Estado. Postulaba que la Constitución Nacional debía garantizar a los extranjeros el goce de sus derechos y promover el progreso económico y la instrucción de su población. En palabras de Alberdi: “¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí” (Alberdi, 1845/2009, p. 57).

La vía propuesta para alcanzar ese objetivo era a través de la celebración de tratados con las potencias extranjeras: “Firmad tratados con el extranjero en que deis garantías de que sus derechos naturales de propiedad, de libertad civil, de seguridad, de adquisición y de tránsito, les serán respetados” (p. 68).

En el pensamiento alberdiano del mito civilizatorio pueden observarse dos ideas subyacentes, como señala Devoto (2003/2009). Por una parte, la idea iluminista del papel civilizador del inmigrante agricultor, en una sociedad dominada por el desierto y el latifundio, que sacaría al país del atraso en que la habría mantenido la tradición hispano-católica. Por otra, la idea del papel modernizador de la nueva sociedad industrial europea (a la que Devoto le atribuye inspiración saintsimoniana). Alberdi confiaba en que los hábitos de trabajo, consumo y ahorro que traerían los inmigrantes arribados de ese continente (especialmente aquellos de origen anglosajón y escandinavo) serían compartidos con los nativos y pondrían en marcha el aparato modernizador del país. Junto con esta idea de los inmigrantes europeos como agentes de civilización, convivía la otra de los inmigrantes como fuerza de trabajo, necesaria para el progreso del país, condicionada por la demanda de trabajo.

2. Desde la sanción de la Constitución Nacional hasta el Primer Centenario

La posición de “puertas abiertas” de Alberdi sobre la inmigración fue plasmada en la Constitución nacional de 1853, que contiene en el Preámbulo y en su parte dogmática una serie de artículos referidos a la política migratoria. En el Preámbulo se establece que los destinatarios de los derechos reconocidos en la Constitución son: “...todos a todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino...” (Constitución de la Nación Argentina, Prámbulo). A su vez, el artículo 25 señala que:

El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes. (Constitución de la Nación Argentina, art. 25)

Nótese la contradicción presente entre la apertura “a todos los hombres del mundo” que surge del preámbulo y la promoción de la inmigración europea de este artículo 25. El artículo recién referido asocia inmigración europea con colonización y desarrollo, y se

complementa con el artículo 14 de la Constitución Nacional³⁰, que reconocen derechos civiles a todos los habitantes de la Nación, y el artículo 20³¹ que se refiere especialmente a los extranjeros. De tal modo, el país ofrece otorgar todos los derechos civiles y económicos a los extranjeros que quieran habitar el país, en tanto que los derechos políticos —que no son mencionados en estos artículos— quedarán reservados para los nativos o para aquellos que adoptasen la nacionalidad argentina.

Con relación a los tratados firmados por nuestro país en materia migratoria en esta época, puede mencionarse la “Convención sobre inmigración con su Majestad el Rey de las Dos Sicilias”, suscripto en 1857 entre la Confederación Argentina y el Reino de las Dos Sicilias destinado a regular la radicación en el país de detenidos o condenados por delitos políticos junto con sus familias, que iban a ser instalados en tierras fértiles de la provincia de Entre Ríos. Por otra parte, el 11 de octubre de 1862 fue dictada una ley que facultaba al Poder Ejecutivo Nacional a la firma de contratos sobre inmigración para otorgar la propiedad de tierras fiscales a los colonos una vez que hayan acreditado dos años de radicación en el interior, como señala Rodríguez de Tabora (2010).

Luego de la crisis económica mundial de 1873, que hizo descender a un tercio el arribo de europeos —de 50.000 ingresos en 1873 a 18.000 en 1875 de acuerdo con cifras aportadas por Devoto (2003/2009)— el gobierno argentino sancionó en 1876 la llamada “ley Avellaneda” (Ley 817, de Inmigración y Colonización), la norma más importante en materia migratoria, que buscaba dar nuevos alicientes a los inmigrantes para que continuasen arribando al país. Esta ley, que constituiría el marco legal regulatorio para el arribo masivo de inmigrantes, estaba organizada en dos partes. La primera de ellas se refería a asuntos concernientes al arribo, alojamiento y traslado de los inmigrantes dentro del país, les otorgaba derechos y garantías, y precisaba los objetivos de la autoridad de aplicación (el Departamento

³⁰ “Artículo 14: Todos los habitantes de la Nación gozan de los siguientes derechos conforme a las leyes que reglamenten su ejercicio; a saber: de trabajar y ejercer toda industria lícita; de navegar y comerciar; de peticionar a las autoridades; de entrar, permanecer, transitar y salir del territorio argentino; de publicar sus ideas por la prensa sin censura previa; de usar y disponer de su propiedad; de asociarse con fines útiles; de profesar libremente su culto; de enseñar y aprender” (Constitución de la Nación Argentina).

³¹ “Artículo 20: Los extranjeros gozan en el territorio de la Nación de todos los derechos civiles del ciudadano; pueden ejercer su industria, comercio y profesión; poseer bienes raíces, comprarlos y enajenarlos; navegar los ríos y costas; ejercer libremente su culto; testar y casarse conforme a las leyes. No están obligados a admitir la ciudadanía, ni a pagar contribuciones forzosas extraordinarias. Obtienen nacionalización residiendo dos años continuos en la Nación; pero la autoridad puede acortar este término a favor del que lo solicite, alegando y probando servicios a la República” (Constitución de la Nación Argentina).

General de Inmigración, dependiente del Ministerio del Interior). Al señalar al inmigrante como aquella persona menor de 60 años que llegara en barco en segunda o tercera clase, procedente de ultramar, estaba incentivando implícitamente la inmigración europea. Así, por ejemplo, el artículo 45, regulaba un beneficio para los inmigrantes: el derecho de alojamiento y manutención a costa del Estado durante los cinco días siguientes a su arribo, en la medida en que “acreditase suficientemente su buena conducta y su aptitud para cualquier industria, arte u oficio útil” (Ley N° 817, 1876, art. 45). La segunda parte se refería a la política de colonización. Disponía la creación de la Oficina de Tierras y Colonias, por medio de la cual el Estado asignaría los territorios a los que arribaran al país. Se promocionaba la entrega de 100 hectáreas de forma gratuita a las primeras cien familias que se radicaran en el territorio y establecía una serie de obligaciones para los que las adquirieran en el futuro. La ley otorgaba al Poder Ejecutivo la atribución de nombrar “agentes” en Europa o en América para fomentar la inmigración a la República Argentina, cuya función consistía en “desarrollar una continua propaganda, proporcionar gratuitamente informes a los interesados, certificar sobre la conducta y aptitud industrial del inmigrante, intervenir en los contratos de transporte y, en algunos casos, pagar sus pasajes” según expresaba el artículo 4 (Ley N° 817, 1876, art. 4). El Poder Ejecutivo Nacional se reservaba la facultad de nombrar Comisiones de Inmigración en los lugares del país interesados en recibir inmigrantes, con la función de alojarlos, colocarlos y trasladarlos, conforme lo establecía el artículo 8. También podía, según el artículo 10, crear Oficinas de colocación y empleo que trabajaran juntamente con el Departamento de Inmigración de Buenos Aires y las comisiones de inmigración antes mencionadas para satisfacer los pedidos de “profesores, artesanos, jornaleros o labradores que se les hiciese” y “procurar condiciones ventajosas para la colocación de los inmigrantes” (Ley N° 817, 1876, art. 10). El mencionado Departamento de Inmigración también tenía, según el artículo 3 la función de “fomentar y facilitar” la radicación de inmigrantes en el interior del país.

Durante un breve lapso de la presidencia de Miguel Juárez Celman, ente 1888 y 1890, la Argentina fomentó la inmigración a través de la entrega de pasajes subsidiados, principalmente en España, para contrarrestar el amplio predominio de arribo de italianos, lo que incrementó considerablemente el flujo migratorio de esa colectividad hacia Argentina, hasta que la crisis económica y política que provocó la renuncia del Presidente Juárez Celman y su reemplazo por Carlos Pellegrini paralizaron ese crecimiento. De todos modos, como ha

señalado Sánchez-Alonso (2004), la ayuda no fue significativa, ya que menos del 2% de los 6,5 millones de inmigrantes arribados entre 1880 y 1930 llegaron con pasajes subsidiados. Una vez superada la crisis, se restableció el flujo de inmigrantes hasta alcanzar niveles muy elevados. De todos modos, como señala Devoto (2003/2009), a partir de esta crisis de 1890 y hasta 1923, la Argentina abandonó la política activa de captación y reorientación de inmigrantes para volver a una política de libre inmigración y de moderada asistencia a través, sobre todo, de los servicios del Hotel de Inmigrantes y de limitados planes de colonización.

Para el año 1902, en palabras de Alejandra Carballo (2006) las disposiciones de la llamada “ley Avellaneda” relativas a la colonización estaban derogadas. Por más que la *elite* seguía apostando por la política inmigratoria, también estaban aquellos que advertían sobre los efectos no deseados de la llegada de inmigrantes, como es el caso de Juan Alsina, quien fuera director Nacional de Migraciones a principios del siglo XX. Para Alsina, de acuerdo con Garabedian (2011), la legislación sobre migraciones debía “orientarse hacia la homogeneidad étnica, teniendo como modelo al hombre europeo, portador de civilización y cultura, [en tanto que consideraba que] la diversidad de razas coexistiendo en una misma nación creaba graves problemas sociales” (p. 8).

3. Entre el Primer Centenario y la crisis de 1930: primeras medidas restrictivas

A partir del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, la política inmigratoria de la Argentina experimentó un quiebre y pasó a ser netamente restrictiva y selectiva.

Los problemas originados por la Primera Guerra Mundial provocaron en los primeros años de la posguerra una elevada tasa de desocupación y un incremento de los conflictos sociales que desencadenaron en la llamada “Semana Trágica”. Movido por el miedo a la amenaza social y “revolucionaria”, explica Devoto (2001), el gobierno de Hipólito Yrigoyen decidió poner en vigencia dos decretos de Victorino de la Plaza del año 1916, que reglamentaban el artículo 32 de la citada Ley de Inmigración y Colonización, en los que se establecía que, para poder ingresar al país se requería, además de un pasaporte con foto, un certificado judicial o policial de falta de antecedentes penales, un certificado de no mendicidad y otro de salud mental.

En general, como señala Ghinwa Nasser (2016) el retroceso que a partir de la Primera Guerra Mundial experimentó la emigración hacia Argentina se debió a las nuevas leyes que limitaban la entrada de inmigrantes afiliados al anarquismo, al socialismo y al comunismo, acusados de comprometer la tranquilidad social. Otra causa del retroceso migratorio señalada por esta investigadora fue la crisis de posguerra que vivieron los países beligerantes, y que generó un incremento del precio de los pasajes y la aparición de otros países atractivos para emigrar. También debe ser tenido en cuenta el hecho de que gran parte de los países de emigración que fueron afectados por la guerra limitaron y luego prohibieron la salida de su población para compensar las pérdidas demográficas y lograr la recuperación económica.

La política migratoria de cuotas aplicada en la época por los Estados Unidos también tuvo una incidencia importante en el flujo migratorio a la Argentina. La primera de las leyes de cuota estadounidense produjo en nuestro país un aumento del flujo migratorio y un cambio en la participación relativa de cada grupo nacional. Señala Devoto (2001) que los grupos que fueron excluidos por las restricciones norteamericanas —provenientes especialmente del centro de Europa— se dirigieron masivamente hacia la Argentina haciendo trepar los números de la inmigración a casi 200.000 ingresos en 1923, elevando la cantidad de inmigrantes de esa región. En ese contexto, el presidente Alvear y su ministro de Agricultura, Tomás Le Breton, enviaron al Congreso un nuevo proyecto de ley de inmigración. El proyecto, que proponía conservar el principio de libertad de inmigración, a la vez que ampliaba los mecanismos de control (sanitario, judicial y policial), generó un fuerte rechazo periodístico y político, con lo cual el gobierno modificó su estrategia y eligió la restricción migratoria a través de la vía administrativa, con una nueva reglamentación de la Ley Avellaneda. Según explica Devoto (2001), este reglamento de 1923 confería amplia discrecionalidad a los funcionarios argentinos para prohibir el desembarco de inmigrantes e incrementó las categorías de excluibles por motivos médicos o sociales. Con este Decreto se inició un proceso de partición de competencias administrativas que dificultó el manejo de la política migratoria, observa. El control se realizó, a partir de entonces, en dos lugares: “en origen, a través de documentos expedidos por las autoridades del país del que procedía el migrante, visados por la autoridad consular, y en destino en el momento del desembarco, por la Dirección de Migraciones” (Devoto, 2001, p. 283). A ello se le sumó la complicación de que intervenían en el trámite dos organismos que dependían de ministerios distintos y con

tradiciones diferentes: la Dirección Nacional de Migraciones, del Ministerio de Agricultura y los consulados del Ministerio de Relaciones Exteriores, lo que hacía al sistema muy ineficiente, a juicio de este autor.

En lugar de establecer un sistema de cuotas según su origen nacional, tal como hicieron los Estados Unidos y —con mayor flexibilidad y cupos más amplios— Australia, Cuba y Nueva Zelanda, en la Argentina se optó por fijar restricciones a partir de las características individuales de los inmigrantes, mucho más ambigua y contradictoria. Pasada la crisis, desarmada con la represión la protesta social y llegadas épocas de mayor prosperidad en lo económico, las prácticas administrativas se hicieron más permisivas. En palabras de Devoto, “los resultados de las políticas migratorias restrictivas fueron modestos” (2001, p. 285); no lograron reorientar los componentes nacionales del flujo ni articular ningún tipo de selección racional que complemente la que ya venía del período anterior (referida a la cuestión sanitaria). Su mayor influencia estuvo en hacer más difícil, a través del papeleo requerido, la decisión de emigrar para aquellos que tenían menos contactos o eran menos constantes, con lo cual su impacto sobre el nivel del flujo fue ambiguo.

4. Efectos de la crisis de 1929

La crisis económica mundial afectó también a nuestro país aumentando la tasa de desempleo. Por esa razón, como apunta Devoto (2001), durante el gobierno de facto de José Félix Uriburu se continuó en la misma línea de los gobiernos anteriores, y se sancionaron disposiciones migratorias moderadamente restrictivas. La medida adoptada fue el incremento del valor de los derechos de visado consular de los tres certificados requeridos al migrante. En el año 1932, agrega, cuando todavía nuestro país estaba inmerso en la depresión económica causada por la crisis antes señalada, el gobierno de Agustín P. Justo firmó otro decreto que completaba el conjunto de disposiciones con las que la Argentina buscaba detener el ingreso de inmigrantes al país. Este Decreto establecía como requisito indispensable para autorizar el ingreso que el inmigrante poseyese un contrato o convenio de trabajo, dificultad que se sorteaba con relativa facilidad en los casos en que el aspirante a ingresar al país tenía familiares o amigos en la Argentina, o que intervenían en su ayuda las asociaciones de esa colectividad. Lo cierto es que la inmigración a la Argentina disminuyó notoriamente en la

primera mitad de la década de 1930. Como señala Devoto, se pasó de un promedio que nunca bajó de 100.000 arribos anuales en la década precedente (con un piso de 124.006 en 1930 y un techo de 195.063 en 1923), a menos de la mitad. Si se tuvieran en cuenta solamente los pasajeros de segunda y tercera clase, agrega, el movimiento osciló, hasta 1938, entre los 56.333 arribos de 1931 y los 24.345 de 1933. De todos modos, este investigador considera que el brusco descenso del flujo migratorio es atribuible principalmente a los cambios en las condiciones económicas, más que a las restricciones migratorias. Todo coincidió, por otra parte, con una caída global de la oferta migratoria europea, ya que, como en toda época de crisis, disminuyó tanto la “atracción” como el “empuje” migratorio.

La segunda mitad de la década de 1930 trajo consigo nuevos problemas: la situación de los refugiados y los inmigrantes de países limítrofes. El problema de los refugiados involucraba también cuestiones ideológicas, como explica Devoto (2001), ya que se conectaba con la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que significaron un “parte aguas” entre fascistas y antifascistas y reavivó los viejos temores ante la “amenaza” subversiva. Se consideraba asimismo que, en tanto la venida del refugiado era forzada, y no voluntaria, esta circunstancia afectaba su capacidad de trabajo y su voluntad de integración en el nuevo país, por lo que no podía ser considerado un inmigrante. El problema de la inmigración de países limítrofes, por su parte, resultaba de muy difícil solución para la Argentina, teniendo en cuenta la extensión de sus fronteras y la ausencia de recursos para controlar los movimientos terrestres desde las áreas adyacentes. Con ese panorama, los gobiernos de la época se orientaron a promulgar disposiciones de control introduciendo nuevos requisitos —a la vez que reforzaban el cumplimiento de los que ya existían— y la creación de otros organismos de fiscalización, señala. Así, el decreto del 17 de octubre de 1936 —tres meses después del comienzo de la Guerra Civil Española— dispuso que la Dirección Nacional de Inmigración, asistida por la Prefectura Nacional Marítima, la Policía de la Capital y la Dirección de Aeronáutica Civil, debía efectuar un control de los migrantes aun luego de ingresados al país, para evitar “la entrada al país de toda persona que constituyera un peligro para la salud física o moral de nuestra población o conspiren contra la estabilidad de las instituciones creadas por la Constitución Nacional”, como señalaba la citada norma.

Merece destacarse especialmente el Decreto 8972 de 1938, que llevó al extremo la restricción de la inmigración a través de mecanismos administrativos. El elemento principal del decreto era la exigencia a todos los aspirantes a inmigrar de un permiso de libre desembarco, una vez que hubiesen completado toda la documentación generalmente requerida, lo que aumentaba el margen de discrecionalidad del Estado argentino para determinar quién podía ingresar al país y quién lo tenía impedido. La implementación de este Decreto, sumado al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, redujo a la mitad el número de arribados en todas las clases, pasándose de 49.000 arribos en 1937 a 26.000 en 1938, apunta Devoto (2001). A su vez, la gestión de este permiso de desembarco puso en evidencia las divergencias que existían entre los dos ministerios del gobierno de Justo con atribuciones en su otorgamiento. Como explica este autor, el Ministerio de Relaciones Exteriores, en manos de conservadores, procuraba evitar el ingreso de refugiados, y para ello

enviaba al personal consular circulares reservadas por las que se prohibía el visado de documentos no solo a personas que no pudieran probar que habían sido agricultores en los últimos cuatro años, sino a las personas ‘indeseables o expulsados de su país que no hubieran residido al menos en los últimos cuatro años en el país donde tramitaban los documentos para emigrar a la Argentina’. (Devoto, 2001, p. 290)

Esto claramente dejaba fuera de carrera a los refugiados. Sobre el particular, Spitta (1989) comenta que el rechazo por parte de nuestro país a admitir en esta época el ingreso de judíos y de exiliados políticos de izquierda no se correspondió con las facilidades con las que los grupos fascistas o de ultraderecha ingresaron al país. El Ministerio de Agricultura, por su parte, tenía la postura contraria, alentaba y promovía la firma de acuerdos con las empresas que participaban en el negocio de la inmigración y la colonización y con la *Jewish Colonisation Association*, que intentaba rescatar a judíos perseguidos trayéndolos como agricultores (sin que estos tuviesen la obligación de demostrar que lo eran), facilitando de esa manera el ingreso de aquellos refugiados que el Ministerio de Relaciones Exteriores trataba de impedir.

Como puede verse, la situación generaba un caos e ineficiencia administrativos que fue capitalizado por los potenciales inmigrantes: se transformó una práctica habitual por parte de

éstos la presentación de sus permisos de libre desembarco en distintos consulados, aprovechando la inclinación de los funcionarios a “hacer excepciones”. La oposición de los radicales y socialistas y de parte de la prensa encontraron en las políticas públicas migratorias una forma de atacar al gobierno y de unir esfuerzos, bajo la causa antifascista primero y aliadófila después, como menciona Devoto (2001).

A pesar de las restricciones administrativas del Gobierno a la inmigración antes expuestas, Devoto (1999) destaca que, paradójicamente, en el momento de más severas restricciones del gobierno el Congreso aprobó, en 1940, una ley de colonización que tenía como objeto la promoción de la inmigración europea, lo que constituye, a su juicio, un “reflejo de la tensión entre los mitos poblacionales de largo plazo y los prejuicios políticos de corto plazo” (p. 47). En conclusión, para este autor el período se caracterizó por la acumulación de normas, muchas veces contradictorias entre sí, que no proveían un marco legal coherente, fruto de la política de introducir restricciones por la vía administrativa, en lugar de optar por la vía del Congreso de la Nación. Contribuía también a este desorden el ensanchamiento de la enorme brecha existente entre normas legales y prácticas administrativas, que era consecuencia de la complejidad del hecho migratorio, de la cantidad y diversidad de funcionarios públicos involucrados y del “deterioro de la calidad de la burocracia estatal” (1999, p. 59), en palabras de Devoto.

Sin embargo, la percepción del ámbito académico para esa época era otra, como señala Adriana Villalón (2012). En el año 1940 se realizó en Buenos Aires, en la Universidad Museo Social Argentino, el Primer Congreso de la Población, en cuyas conclusiones se señaló que la población argentina estaba pasando por un momento de crisis de envejecimiento debido tanto al descenso de la tasa de natalidad como a la caída de las migraciones, que no solo impedían su crecimiento sino que amenazaban con hacerla desaparecer; también en ese Congreso fue señalado como un elemento coadyuvante la crisis de degeneración física atribuida a la fuerte presencia de “mestizos”, lo cual se agravaba con el hecho de que Argentina tendría su tipo nacional aun definiéndose. Se resaltaba entonces nuevamente en el ámbito intelectual el papel positivo de la inmigración europea y preferentemente rural. Ese Primer Congreso de la Población se desarrolló en un contexto histórico particular, señala Karina Ramacciotti (2003). Según esta investigadora, dentro de un panorama general de crítica hacia los principios del liberalismo, se sumó la preocupación por la presencia

conflictiva de los inmigrantes, y la consecuente necesidad de su control. La idea dominante desde mediados del siglo XIX sobre los beneficios de la inmigración para crear una sociedad moderna estaba seriamente cuestionada.

Como puede apreciarse, las ideas sobre inmigración y las políticas migratorias presentes en la época eran en muchos casos contradictorias: una política restrictiva en el plano normativo que no afectó mayormente la idea instalada y subyacente en la sociedad argentina, que asociaba el arribo de inmigrantes al progreso de la Nación.

Resistencias al aluvión migratorio

Señalan Eduardo Domenech y María José Magliano (2008) que en la historia de las migraciones en Argentina conviven dos grandes perspectivas en los discursos políticos y sociales dominantes: la imagen alberdiana de los inmigrantes como “aporte” o “contribución”, como “agentes de civilización” y aquella otra vinculada a una idea de “amenaza”. En función de estas representaciones se construyeron las categorías “inmigrantes deseables-indeseables”.

Lo cierto es que la política inmigratoria promovida por Alberdi no alcanzó los resultados esperados. Como observa Alejandra Carballo (2006), una porción importante de estos inmigrantes arribados al país eran campesinos analfabetos y obreros, con lo cual tenían aptitudes intelectuales muy similares a la de los gauchos que se pretendía erradicar, y distaban mucho del “Otro ideal” que señala Erausquín (2002). La mayoría de ellos huía de sus países por razones políticas, o escapando de la miseria que azotaba Europa fruto de la superpoblación de países como España e Italia, es decir que no provenían de las zonas más prósperas del viejo continente. Los inmigrantes pasaron entonces de ser considerados garantes de la expansión del capitalismo a ser reputados cuestionadores del orden social dispuesto por este sistema.

Desde el Estado nacional se tomaron varias medidas para contrarrestar los “efectos no deseados” de la inmigración —como expresa Marcelo Garabedian (2011)—. Una de ellas fue la implementación de la Ley 1420, de “educación pública, laica, gratuita y obligatoria” que permitió escolarizar a todos los menores hijos de inmigrantes que vivían en la Argentina. Explica este autor que se pensó en la educación como un vehículo para homogeneizar a la

población, y para construir una “nacionalidad argentina”. Garabedian hace referencia también a las reformas electorales llevadas adelante a principios del siglo XX, tendientes a una ampliación de los derechos políticos de los habitantes del país. Por último, menciona dos leyes de carácter represivo. La primera es la ley 4144, de Residencia, sancionada en el año 1902 poco tiempo después de ocurrida la primera huelga nacional y de un intento de asesinato al presidente Julio A. Roca. Esta ley perseguía como objetivo limitar las protestas sociales de los trabajadores y facultaba al Poder Ejecutivo —sin mediar control del Poder Legislativo ni del Judicial— a expulsar del país a los extranjeros cuya conducta pusiera en peligro el “orden público y la moral” y a impedir el ingreso de extranjeros cuyos antecedentes penales no fueran satisfactorios. La otra norma es la ley 7029, de Defensa Social sancionada en el año 1910, que perseguía los mismos objetivos que la anterior, e identificaba a las ideologías que atentaban contra esos valores sociales, ya que prohibía el ingreso al país de anarquistas y otras personas “que pudieran atentar contra las instituciones de la sociedad” (Ley N° 7029, 1910, art. 1, inc. g), pero su alcance en este caso se extendía a los ciudadanos argentinos.

Alejandra Carballo (2006) atribuye a factores sociales esa hostilidad hacia la inmigración. Explica que a comienzos del siglo XX se produjo en la Argentina el surgimiento de la clase media, “con un poder adquisitivo y capacidad de movilidad social sin precedentes en nuestro país” (p.31). Esta clase social, que estaba compuesta principalmente por los inmigrantes y sus descendientes, fue percibida como un “agente perturbador e intruso” por parte de la *elite*, que veía a los recién llegados como una invasión que provocaba la confusión de clases, habida cuenta de la ausencia de demarcación de espacios entre una clase y otra. Por otra parte, la formación de un movimiento de la clase obrera militante también los alarmó. Como explica Carballo, hacia 1914 el proletariado estaba constituido por un 75% de inmigrantes, de los cuales una gran mayoría ya traía de sus países de origen una “formación política de base socialista y anarquista” (p. 33). En la Argentina se nuclearon en los gremios ferroviario, portuario, y otros servicios públicos, en tanto que otros trabajadores se ocupaban en el área de las manufacturas y en el servicio doméstico. Además, observa esta investigadora, los intelectuales y los políticos, con un discurso basado en teorías de determinismo biológico y raciales, atribuyeron a la inmigración todos los males de la sociedad, tales como “el alcoholismo, el aumento de la criminalidad, la trata de blancas y la prostitución, y la ruptura de las costumbres tradicionales” (p. 33).

La burguesía como actor social

La conformación de la burguesía y del mundo burgués han sido estudiados profusamente en los últimos tiempos. De la extensa literatura existente, resulta pertinente mencionar al profesor de historia Eric Hobsbawm (2010). Destaca este autor que el mundo burgués se caracteriza por una dualidad entre materia y espíritu. Esta dualidad se traducía en la hipocresía de la doble moral burguesa, evidenciada especialmente en el comportamiento sexual³². Esta forma de organizar el mundo basada en la abstinencia, la moderación y la represión sexual, señala Hobsbawm, chocaba con el logro del éxito material y la necesidad para este sector de exhibirlo a través del consumo. Las referidas tensiones fueron canalizadas en el universo burgués a través de la familia que, a juicio de este historiador, permitió organizar internamente el mundo burgués y vincularlo con la esfera pública. A la hora de definir a la burguesía, señala como un elemento relevante su vocación de diferenciarse de las clases medias, y se inclina por caracterizarla como un grupo de personas con un poder e influencia que reconocen como fuente la fortuna antes que el nacimiento y el estatus tradicionales.

Con respecto a la conformación de este grupo social en la Argentina, José Luis Romero (2001) postula que el pensamiento burgués se consolidó en las ciudades a raíz del incremento de la población urbana, de las actividades económicas, de las migraciones extranjeras y de la migración rural hacia las ciudades; haciendo posible la formación de una “cultura urbana” que según el autor se hizo hegemónica luego de la Primera Guerra Mundial, cuando este sector de la sociedad ocupó el espacio que fueron cediendo las estructuras tradicionales. En esa misma línea, señala Gino Germani (1955/2010b) que en Buenos Aires y el Litoral, el aluvión inmigratorio europeo producido en el último cuarto del siglo XIX, generó una transformación social, en virtud de la cual se abandonaron los principios coloniales que habían configurado en la región una sociedad tradicional y cerrada, para pasar a estilos europeos donde “primaban las grandes infraestructuras y equipamientos”, llegando a producir “la metamorfosis urbana latinoamericana” (Romero, 2001, p. 247). Esta veloz

³² “Se predicaba la castidad para las solteras y la fidelidad para las casadas”, pero no se exigía la misma conducta a los varones (Hobsbawm, 2010, p. 242).

metamorfosis iniciada a fines del siglo XIX se vio facilitada, a juicio de Germani, porque en la región referida no había una aristocracia urbana, por el desarrollo temprano del sector comercial y el carácter más heterogéneo de su población en comparación con la del centro y el noroeste del país, generando una estructura social más abierta. El proceso termina de consolidarse en nuestro país luego de la crisis económica de 1929, cuando se dio inicio al proceso de industrialización por sustitución de importaciones, que provocó el surgimiento de una burguesía industrial y motivó el fenómeno de las migraciones internas hacia las ciudades de la región pampeana, hecho que puso en contacto a la población nativa con los inmigrantes europeos arribados al país ([Germani, 1955] cit. en Sautu *et al.*, 2010).

Para hablar de estructura social nacional y de clases sociales en la Argentina, es necesaria la referencia a Gino Germani. Este sociólogo ofrece un análisis de la estructura social de la Argentina basado en el nivel económico. Señala como rasgos identificatorios de la misma ciertos criterios objetivos, tales como el Nivel Ocupacional (el tipo de trabajo y el prestigio o reconocimiento social que comporta), el Nivel de Vivienda (el tipo y tamaño de las viviendas), el Nivel de Educación y el Nivel de Ingresos, y dos criterios subjetivos: la autoidentificación (o sentimiento de pertenencia) de clase y el “sistema de actitudes, normas y valores que caracteriza a cada uno de los individuos de esa clase” (1955/2010b, p. 80).

Cuando se refiere al lugar que ocuparon en la sociedad los inmigrantes europeos llegados al país, afirma que se insertaron en la burguesía comercial e industrial y en la clase obrera, haciendo expandir los estratos medios ([Germani, 1955] cit. en Sautu *et al.*, 2010). Ello no impidió que algunos alcanzaran los estratos sociales más altos, ya que, según destaca este autor, “la clase alta argentina fue más permeable al ingreso de extranjeros y sus descendientes que en otros países de América Latina, de Europa e incluso Estados Unidos” (Germani, 1955/2010b, p. 83). Con respecto a estos estratos medios en que se insertaron los inmigrantes, el referido sociólogo considera que la clase media urbana pueden ser dividida en dos grupos principales. Por un lado, la antigua clase media, constituida por personas económicamente independientes, profesionales o no (artesanos, pequeños y medianos comerciantes, corredores, comisionistas e intermediarios, profesionales liberales y pequeños y medianos rentistas); por el otro, la nueva clase media, compuesta por dependientes cuya actividad profesional requiere el empleo de facultades intelectuales, integrada por empleados,

funcionarios, profesionales, técnicos. En el límite inferior de esta clase media ubica al obrero a domicilio y en el límite superior a la gran empresa (Germani, 1955/2010b).

A pesar de su temprana conformación, si tomamos como inicio la década de 1930, el proceso de autoidentificación de la clase media se produce mucho tiempo después. Según destaca Ezequiel Adamovsky en un trabajo conjunto con Valeria Arza sobre la historia del concepto de clase media, la noción recién adquiere identidad social luego de 1946, como parte de las estrategias de contención del peronismo, a la vez que destaca el rol desempeñado por la publicidad y los medios de comunicación masiva en la formación de esta identidad de clase media, a través de la construcción de los imaginarios sociales y los nuevos modos de vida (Adamovsky & Arza, 2012).

Esta demora en la conformación de una noción clara de clase media se explica, según Garguín (2009), porque en el imaginario de la sociedad argentina había prevalecido una “idea de nación homogéneamente blanca-europea y carente de clivajes sociales significativos” (p. 63), basada en la imagen de los hijos de inmigrantes europeos que, con su esfuerzo y gracias a la fertilidad de nuestra tierra, lograban una posición social relativamente holgada. Lo que sucedió a juicio de este autor, fue que un cierto sector social —“el Hombre de Corrientes y Esmeralda” caracterizado por Scalabrini Ortiz, noción sobre la que volveremos— produjo una imagen sintética y parcial de sí mismo que fue extendida tanto social como geográficamente, y se constituyó en representación arquetípica de la nación toda.

Pueden señalarse tres características culturales fundamentales que, para Losada y Hora (2011), son indicios de la existencia de una clase media y resultan pertinentes para este análisis. En primer lugar, la conformación de “un nuevo modelo de familia” identificado con “valores de impronta burguesa tales como la respetabilidad, el ahorro y el esfuerzo y la mejora a través de la educación” (p. 619), frente a las pretensiones aristocratizantes de la alta sociedad de Buenos Aires. Luego, en segundo lugar, la existencia de patrones de consumo que en un principio procuraron emular el estilo de vida de la *élite* al que consideraban distinguido y sofisticado, pero que se retrajeron a partir del período de entreguerras, volviéndose más moderados y austeros. Finalmente, la particularidad de que los sectores medios se apartaron —según estos autores— del “universo moral de la *élite*” por no compartir su forma de vida y su vocación excluyente.

Cualquiera que sea la posición que se adopte respecto de la noción de clase media, lo cierto es que las décadas bajo estudio de 1930 y 1940 fueron testigos de la renovación de las *élites* por la ruptura que supuso el surgimiento de la burguesía y su imaginario de ascenso social.

El fenómeno de la urbanización

Las décadas de 1920 y 1930 fueron épocas de altibajos económicos. La prosperidad inicial dio paso a la crisis, luego de la cual vino la recuperación y la transformación socioeconómica. Este fenómeno generó un cambio importante en la distribución espacial de la población de la ciudad de Buenos Aires y en su organización social, acentuando el proceso de urbanización de las áreas suburbanas que había comenzado a principios del siglo XX.

Como señala Germani (1962/2010a), la inmigración extranjera a la Argentina fue principalmente un fenómeno urbano: entre 1869 y 1914, cerca de un 50% del crecimiento del área metropolitana de Buenos Aires debe ser atribuido al aumento en el número de extranjeros, y entre 1914 y 1936 esta cifra significó un 20% del aumento de la población. La afluencia de personas hizo que el área metropolitana del Gran Buenos Aires concentrara a lo largo de todo el período considerado entre el 40% y el 60% de la población extranjera total. De ese universo, la mayor parte eran varones (220 por cada 100 mujeres), jóvenes de entre 20 y 40 años, de origen campesino. En cuanto a la composición social de los inmigrantes, según Germani (1962/2010a), la mayoría provenían de los estratos inferiores de sus países de procedencia. Para muchos de ellos, explica este autor, la inmigración significó un cambio de ocupación y a la vez un paso del campo a la ciudad, principalmente porque cuando arribaron a nuestro país gran parte de la tierra estaba distribuida y porque tampoco fueron considerados por los gobiernos de la época en el reparto y adjudicación de las tierras fiscales, afirma. Ello trajo como consecuencia que un número relativamente reducido de familias concentrara la propiedad de las tierras, con el consecuente predominio del latifundio. En este sentido, a pesar de los proyectos de formación de colonias promovidos por las *élites* políticas, y debido a la imposibilidad de acceso a la propiedad de esas tierras, Gabriela Mera (2008) considera que las ciudades se convirtieron en centros de oportunidades, y la naciente industria nacional accedió a una abundante mano de obra urbana.

La ciudad de Buenos Aires experimentó cambios profundos en su fisonomía y su cultura en la década de 1930, a partir de los referidos procesos de urbanización e industrialización. La creciente concentración de población en la ciudad provocada por la inmigración ultramarina masiva que comenzó a arribar a nuestro suelo a finales del siglo XIX, sumada a las incipientes migraciones internas desde las provincias a la capital, fueron causa de este proceso y además generaron nuevos problemas como el delito y las epidemias y necesidades de viviendas, servicios, transportes y asistencia social.

Los historiadores Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez analizan este proceso de urbanización. Señalan que a partir de la década de 1920 se instalaron talleres y fábricas en la periferia de la ciudad. Se ubicaron entre el Río de la Plata y el Riachuelo, a ambos lados de lo que, a mediados de la década siguiente, sería la Avenida General Paz, para ampliarse inmediatamente al Gran Buenos Aires. En ese período también se constituyeron barrios nuevos. Agregan estos autores que

a los barrios de San Telmo, Barracas, la Boca, San Cristóbal, Balvanera y el Norte que a fines del siglo XIX rodeaban el Centro de la Ciudad, se agregó [para el Primer Centenario de la Revolución de Mayo] una primera periferia con los barrios de Almagro, Caballito, Flores, Belgrano, el Bajo Belgrano, Palermo y Villa Crespo. [Posteriormente, en el período entreguerras] crecieron significativamente los barrios de Parque Patricios, Pompeya, Mataderos, Villa Soldati, Villa Lugano, La Paternal, Versalles, Vélez Sarsfield, Saavedra, Villa Devoto y Villa Urquiza (Romero y Gutiérrez, 1989, p. 34).

También se verificaron cambios en los tipos de vivienda. Como señala Anahí Ballent (2007) ya en esta época, pero especialmente a partir del período peronista, que implementó políticas públicas destinadas a la construcción de viviendas modernas, reemplazando el conventillo o la “casa chorizo”, por casas que solo incluían a la familia nuclear, que no tenían previsto un espacio para el trabajo.

Cambios en el contexto cultural

De acuerdo con Romero y Gutiérrez, en los nuevos barrios se advierten los efectos de una mayor movilidad social y se empieza a conformar lo que estos autores denominan “sociedad

popular”³³. En la constitución de esta “ciudadanía social” tuvo gran importancia el acceso masivo a los bienes culturales y la aparición de otras formas de participación social como las sociedades de fomento, los clubes, las asociaciones mutuales, los comités de partidos políticos y las bibliotecas populares. Fueron los lugares en que se formó la nueva cultura popular y barrial, por cuanto permitieron “formas regulares de interacción, se conformaron redes y una identidad barrial, con fines comunes, normas y valores implícitos y liderazgos aceptados” (Romero y Gutiérrez, 1989, p. 34). Paralelamente agregan estos autores que

surgen novedosas posibilidades de uso del tiempo libre, a través del desarrollo de una densa red de instituciones de distinto tipo: desde las más informales, como las reuniones fijas en las esquinas, los cafés o los despachos de bebida, donde “paraban” los muchachos, hasta instituciones como clubes sociales y deportivos o las bibliotecas barriales. En otros casos, eran agentes ajenos al barrio los que promovían la creación de esos nuevos núcleos: el Estado, las escuelas y los colegios; el Partido Socialista (abriendo centros y bibliotecas), la Liga Patriótica Argentina³⁴; también, aunque más esporádicamente, el Partido Radical y casi siempre la Iglesia Católica. (p. 40)

Esta nueva cultura popular empezaba a tomar forma en los barrios, a través de canales como los libros de ediciones baratas, los espectáculos deportivos, la radio y el cine. La cultura letrada es el primer ámbito en el que se produce el surgimiento de una “empresa cultural”³⁵, al decir de estos autores, que comienza a producir “bienes simbólicos de carácter masivo, tales como la edición de folletines, libros baratos, revistas, periódicos y novelas por entregas de gran tirada”, para los nuevos habitantes de las ciudades, como apunta Laguarda (2011, p. 84). Esta investigadora describe el aporte de la prensa popular, la radio y el cine a la formación de una cultura de masas. Señala que para los años ’30, la prensa popular ya tenía

³³ En una sociedad con gran movilidad, donde los estratos sociales se diluyen y reconstruyen permanentemente, los autores hablan de “sectores populares”, en lugar de utilizar términos más clásicos como “trabajadores” u “obreros” o “clase media”, ya que les permite además analizar experiencias comunes en este grupo que “generan agrupamientos diferentes de los basados exclusivamente en lo laboral” (Romero y Gutiérrez, 1989, p. 25).

³⁴ Una agrupación política no partidaria nacionalista de derecha surgida a fines de 1918.

³⁵ Caracterizada por una serie de editoriales que publicaban obras de la literatura universal a precios económicos, y una abundante cantidad de bibliotecas barriales y asociaciones culturales que promovían la lectura y la circulación de esas colecciones (Romero y Gutiérrez, 1989).

una larga trayectoria en el país, en un espectro que cubría el humor político —con revistas como *Caras y Caretas*—, la divulgación técnica, la inclusión de folletines y novelas por entregas, y las revistas de espectáculos. Agrega que entre los diarios más importantes de la época se destacaban *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón* y *Crítica*. El último de los mencionados fue el primer diario popular moderno, incluyendo —según observa Saítta— secciones dedicadas a “los deportes, el tango y el jazz, las carreras de caballos, las noticias policiales, el submundo social y la literatura de vanguardia” ([Saítta, 1998] cit. en Laguarda, 2011, p. 87), que hicieron que se incorporaran como lectores amplios sectores de la población, si tenemos en cuenta que el diario *Crítica* alcanzó una tirada de 300 mil ejemplares³⁶. La referida investigadora también menciona a la radio como otra manifestación de la nueva cultura de masas. Surgida en la Argentina a principios de la década de 1920 por iniciativa de los “locos de la azotea”³⁷, en las dos décadas siguientes este medio de comunicación social se transformó en una permanente presencia en la vida diaria de las familias de todo el país, haciendo posible la difusión popular del tango y el folletín (por medio del radioteatro), señala. A su vez, como mencionáramos cuando hicimos referencia al fenómeno de la convergencia multimedial, la radio compartió con el cine audiencia, artistas, personajes, temas y referencias recíprocas, agrega. El cine adoptó a varios de los “ídolos” de la radio, ya sea reconocidos cantantes y orquestas de tango, como actores populares de la talla de Niní Marshall y Luis Sandrini, entre otros.

A modo de conclusión

En los casi cuarenta años de historia argentina transcurridos desde el Primer Centenario de la Revolución de Mayo se produjo el acceso de las grandes masas a los derechos políticos, posibilitada por la Ley Sáenz Peña que permitió la llegada al poder del radicalismo. En 1930 ocurrió la primera interrupción del mandato de un gobierno democrático a raíz del golpe de

³⁶ Creado por Natalio Botana en 1913 a la manera del modelo periodístico amarillista y sensacionalista diseñado en los Estados Unidos por W. R. Hearst y Joseph Pulitzer, el diario fue clausurado después del golpe militar de 1930, volvió a editarse a partir de 1932 y cerró en 1956 (Baschetti, 2000).

³⁷ La primera transmisión masiva se realizó el 27 de agosto de 1920 y se trató de la puesta al aire de Parsifal, ópera de Wagner, en el Teatro Coliseo de Buenos Aires. La transmisión fue realizada por: Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, César José Guerrico y Miguel Mujica, todos estudiantes de medicina. Como el equipo transmisor estaba en la terraza del Teatro, se los denominó “Los locos de la azotea” (Matallana, 2006).

Estado del 6 de septiembre, inaugurando una década que transitó entre denuncias de fraude y corrupción, e intentos como el de Ortiz por restablecer la autenticidad del sufragio, aunque ahora en un nuevo contexto internacional y económico.

La Primera Guerra Mundial había generado cambios en los socios comerciales de la Argentina, con el surgimiento en escena de los Estados Unidos, y la pérdida de protagonismo de Gran Bretaña y Alemania. El período fue testigo de una crisis económica mundial en 1929 que tuvo repercusiones en muchos países —entre ellos el nuestro— y trajo como consecuencia un cambio de paradigma en el rol del Estado, que pasó a una postura de mayor activismo. La crisis en nuestro país afectó el modelo agroexportador y demográficamente generó una concentración urbana por el éxodo de poblaciones rurales a las ciudades, en busca de las nuevas oportunidades que ofrecía una incipiente industria liviana de sustitución de importaciones. Este fenómeno poblacional causó problemas como la falta de viviendas, de servicios y de transportes. La ciudad fue objeto de un proceso de urbanización en virtud del cual surgieron nuevos barrios. A su vez, por efecto de una mayor movilidad social, se empieza a conformar en los nuevos barrios la sociedad popular, en cuyo proceso de gestación tuvo mucha importancia el acceso masivo a los bienes culturales a través de la prensa popular, la radio y el cine y el surgimiento de otras formas de participación en la sociedad. Para mediados de la década de 1930 la Argentina comenzó su recuperación económica que se prolongó hasta la Segunda Guerra Mundial, contienda que trajo beneficios socioeconómicos a nuestro país, por los aumentos en la demanda de alimentos y las tasas de empleo y la consolidación de la industria de sustitución de importaciones.

En materia de políticas públicas migratorias, se pasó del fomento y la apertura irrestricta al arribo masivo de inmigrantes, a la aplicación de medidas más restrictivas a partir de mediados de la década de 1910. La primera de estas tendencias, presente en nuestro país casi desde el primer Gobierno Patrio, fue plasmada en la Constitución Nacional de 1853 y, especialmente, en la Ley 817 de Inmigración y Colonización, que le dio el marco legal regulatorio. Las causas de las medidas restrictivas, por su parte, se remontan a los sucesos de la Semana Trágica y significaron un retroceso en el flujo migratorio. Desde el Estado nacional se tomaron medidas para contrarrestar los “efectos no deseados” de la inmigración, como la implementación de la Ley 1420, tendiente a homogeneizar a la población a través de la educación, y especialmente la sanción de la ley de Residencia, del año 1902 y la ley de

Defensa Social de 1910, que buscaban reprimir y restringir las protestas sociales de los trabajadores y facultaba al Poder Ejecutivo a expulsar a los extranjeros (y argentinos) cuya conducta pusiera en peligro el “orden público y la moral”.

Otra causa que redujo drásticamente el flujo migratorio fue la crisis de posguerra en los países beligerantes, que encareció el precio de los pasajes, a la vez que aparecieron otros destinos más atractivos para emigrar, sumado a que la mayoría de los países afectados limitaron y luego prohibieron la salida de su población. Este descenso fue compensado, en parte, por la política migratoria de cuotas aplicada en la época por los Estados Unidos, cuyos grupos excluidos se dirigieron masivamente a la Argentina. A partir de entonces, y hasta fines del período comprendido en esta investigación, las restricciones a la migración se hicieron por vía administrativa, generando una acumulación de normas, muchas veces contradictorias entre sí, provenientes de actores múltiples y heterogéneos, que no proveían un marco legal coherente.

CAPÍTULO 3. ¿ASIMILADOS O INTEGRADOS? CONTEXTO SOCIOLÓGICO-DEMOGRÁFICO

Las migraciones, en tanto desplazamientos masivos de población, constituyen un fenómeno presente en toda la historia de la humanidad. Siguiendo a Cristina Blanco, el sociólogo Fernando Esteban define a la migración como “todo desplazamiento que suponga para el sujeto migrante un cambio de entorno político-administrativo, social y/o cultural relativamente duradero; o de otro modo, cualquier cambio permanente de residencia que implique la interrupción de actividades en un lugar y su reorganización en otro” ([Blanco, 2000], cit. en Esteban, 2003, p. 16).

De las múltiples dimensiones que comprende el proceso migratorio, a los fines de esta obra serán tenidas en cuenta tres categorías, de acuerdo con la clasificación que formula Esteban: la “división política del territorio”³⁸, el “grado de voluntariedad” del traslado³⁹ y las causas del desplazamiento.

La Argentina ha sido desde sus orígenes un país receptor de inmigrantes. La inmigración masiva ha cumplido un papel fundamental en la transformación socioeconómica operada en nuestro país a partir de la segunda mitad del siglo XIX, por cuanto modificó significativamente la composición de su población. Juan Bautista Alberdi, destacado integrante de la llamada “Generación del 37” y considerado el padre intelectual de la Constitución Nacional de 1853, atribuía el atraso del país —entre otros factores— a la escasa población para un territorio sumamente extenso. Su plan de progreso, sistematizado en sus *Bases...* (Alberdi, 1845/2009) preveía como un elemento conducente a ese fin el fomento de la inmigración europea (fundamentalmente anglosajona y escandinava), además de la importación de capitales extranjeros, la libertad de comercio y de industria, y la construcción de ferrocarriles; ideas que luego fueron plasmadas en el artículo 67 inciso 16 de la Constitución Nacional de 1853. El ilustre abogado tucumano justificaba su preferencia por

³⁸ Según esta categoría, habría migraciones internas y migraciones internacionales. Dentro de estas últimas, pueden señalarse las migraciones limítrofes, las migraciones regionales y las migraciones transoceánicas ([Blanco, 2000] cit. en Esteban, 2003).

³⁹ En este caso, puede distinguirse entre desplazamientos “espontáneos”, cuando el migrante abandona voluntariamente el lugar de origen, y “forzados” cuando debe desplazarse por el riesgo de violencia —física o simbólica— sobre él o su familia ([Blanco, 2000] cit. en Esteban, 2003).

ese tipo de inmigrantes al considerarlos poseedores de un nivel cultural superior al existente en nuestro país, y confiaba en que dichos sujetos traerían a la Argentina los ideales modernos y civilizadores imperantes en Europa, y que, una vez instalados en este suelo, compartirían su formación con los nacionales para modernizar el país.

Por el volumen alcanzado en relación con la población total, el fenómeno migratorio en la Argentina no tiene parangón en el mundo. Como sostiene Germani (1962/2010a) ni siquiera en países que han registrado un gran movimiento inmigratorio como los Estados Unidos, la proporción de extranjeros adultos alcanzó la magnitud que logró en Argentina, en donde por más de sesenta años (si se considera el período comprendido entre 1870 y 1930) los extranjeros constituyeron cerca del 60% de la población en la ciudad de Buenos Aires, y casi el 50% entre las provincias de mayor población y poderío económico. Durante el período indicado la corriente inmigratoria fue continua, siendo solo interrumpida por la Primera Guerra Mundial. Las cifras son por demás elocuentes: según ha señalado Devoto (2007), entre 1857 (inicio de las estadísticas migratorias en Argentina) y 1960 (cuando concluyó el proceso migratorio masivo), llegaron a nuestro país unos 7,6 millones de inmigrantes procedentes de ultramar (tanto de Europa como también un porcentaje menor del Cercano Oriente y de Asia). Un poco más de la mitad de los arribados (56%) permaneció en el país, lo que confirma para este autor que las migraciones de masas de los siglos XIX y XX seguían siendo un fenómeno lineal y circular. Estos extranjeros se encontraron con una población local muy reducida —señala Germani (1962/2010a)— estimada en 1,2 millones de habitantes en 1856, diseminada en un territorio vastísimo (denominado “el desierto” por Alberdi) con una superficie de 3.761.274 km cuadrados, con lo que su densidad de población era muy baja.

En nuestro país los términos *extranjero* e *inmigrante* no han sido utilizados indistintamente, sino que se les ha asignado una connotación semántica diferente, como señala Fernando Devoto (2003/2009)⁴⁰. Este historiador, basándose en las percepciones de ensayistas, escritores y políticos contemporáneos de la época de las grandes corrientes inmigratorias, advierte que la distinción se refería a la posición económica, pero también a las jerarquías sociales y culturales y al prestigio relativo del grupo de origen de la persona en cuestión, marcando una clara diferencia entre las migraciones antiguas (a quienes denomina extranjeros) y las migraciones en masa posteriores (los inmigrantes), quienes eran concebidos

⁴⁰ Comparte la misma posición la investigadora Alejandra Carballo (2006).

como trabajadores rústicos, de bajos recursos, e iletrados. Precisamente, en cuanto a su desarrollo histórico, distingue tres etapas en la inmigración argentina: las migraciones tempranas (previas a la Primera Guerra Mundial) en que la escasa base demográfica de nuestro país, un Estado y una sociedad débiles y un elevado flujo migratorio conformaron una sociedad argentina muy heterogénea; en segundo lugar, las migraciones de masas en cuyo caso la existencia de un Estado más fortalecido, “los movimientos políticos de masas, el nacionalismo, el deporte y la cultura popular y las formas de sociabilidad en las nuevas áreas de la expansión urbana” (2003/2009, p. 15), contribuyeron a la consolidación de la cohesión social; finalmente, en la tercera etapa, la caída del flujo migratorio después de 1930 y los cambios de lugares de procedencia, consolidaron una sociedad siempre heterogénea pero más integrada.

Si bien a los fines de esta investigación se aplicará la categoría “inmigrante” a todos los habitantes de la Argentina que no son argentinos (sean europeos, asiáticos, de países limítrofes, refugiados o exiliados), no puede ignorarse que algunas colectividades gozaban de mayor prestigio social, y que muchas de ellas eran percibidas como “el Otro”, entendido, según la distinción que hace Estela Erausquín (2002), como el “Otro ideal” (inmigrante de Europa del Norte) o el “Otro peligroso” (inmigrante de Europa del Sur). Jurídicamente, en cambio, las diferencias entre inmigrante y extranjero no parecían ser tan claras. Carballo (2006) ofrece como ejemplo la caracterización del inmigrante que presentaba la Ley 817 de Inmigración y Colonización, que solo menciona tres criterios de exclusión para la condición de inmigrante: la salud, la edad y el lugar de procedencia, ya que se exigía que gozara de buena salud y no fuera mayor de sesenta años. Esto aplicaba solo a los pasajeros llegados de ultramar, quedando al margen los inmigrantes de países limítrofes. Además, agrega Carballo, la asignación de la categoría de “pasajero de segunda o tercera clase” dependía de la decisión del propio emigrado, de acuerdo con las condiciones a las que quisiera acogerse, ya que los migrantes que hubieran acreditado su buena conducta y su aptitud hacia los trabajos declarados, así como sus mujeres e hijos, accedían a las siguientes ventajas: alojamiento, traslado al punto del país donde quiera radicarse y mantenimiento a expensas de la Nación durante un tiempo determinado, colocación en el trabajo o industria a la que quisiera dedicarse y derecho introducir libre de derechos sus efectos personales.

Sin embargo, como señala Devoto (2003/2009), así como la noción de “inmigrante” mantuvo una connotación positiva, las de “exiliado” (por razones políticas) y “extranjero” se deterioraron a lo largo de todo el siglo XX; por el contrario, la de “refugiado” nunca llegó a delimitarse con una condición específica o como un sujeto poseedor de ciertos derechos.

Luego de haber realizado en el Capítulo 2 un recorrido por los aspectos políticos, económicos y sociales de las migraciones en la Argentina en cada período, en el que analizamos las políticas públicas de fomento o de restricción a la inmigración, según el caso, resta ahora analizar el aspecto diacrónico, las consecuencias demográficas que generaron esas políticas, las razones por las que han migrado las personas a nuestro país, cuáles han sido los flujos migratorios en la Argentina en cada período, qué colectividades han tenido mayor presencia, qué porcentaje representaban los extranjeros sobre la población total del país y de la Ciudad de Buenos Aires, así como algunas pautas específicas de integración. En este análisis es insoslayable la referencia al célebre trabajo de los historiadores Devoto y Otero (2003) sobre el estado de situación de los estudios históricos de migraciones, sin embargo, las menciones al mismo serán muy someras, porque no constituyen el eje del objeto a investigar. Finalmente, dedicaremos un apartado a reseñar el proceso migratorio de las cuatro colectividades cuya representación filmica es objeto de estudio de esta investigación, es decir, la italiana, la española, la judía y la árabe.

Motivos de las migraciones

Como señala Fernando Devoto (2003/2009, p. 403), si bien la búsqueda de mejor fortuna subyace como causa en toda experiencia de movilidad humana, debe reconocerse que también inciden en esa decisión un sinnúmero de factores, que muchas veces condicionan la libertad para elegir el destino; entre ellos “problemas de conocer las oportunidades, conseguir ayuda y asistencia para alcanzar su destino por vías legales o ilegales”.

Lo cierto es que el fenómeno migratorio ha sido parte de la historia de la humanidad. Felipe Aliaga Sáez (2008) explica que, desde siempre, las personas, de manera voluntaria o forzada, se han desplazado hacia otros puntos del planeta por las más diversas causas: indigencia, desastres naturales, contiendas bélicas o políticas, ambición, afán de progresar, curiosidad, entre otros. La característica común a todos estos desplazamientos es la búsqueda

de mejores condiciones de vida, en lugares que ofrezcan expectativas de progreso tanto a nivel personal como familiar. No se trata de una decisión sencilla, ya que comporta la asunción de un sinnúmero de riesgos, sin tener seguridad de que pueda ser encontrado ese bienestar procurado.

Las ocho décadas que mediaron entre 1850 y 1930 se caracterizaron por movimientos de personas de una magnitud nunca registrada hasta entonces: 60 millones de seres humanos emigraron de Europa y otros 10 millones lo hicieron desde Asia, a diferentes partes del mundo, según cifras aportadas por José Moya (2004) en su investigación sobre la migración española en Buenos Aires. Sumado al volumen, deben tenerse en cuenta también las peculiaridades de las migraciones de los siglos XIX y XX, que las distinguen de épocas anteriores, como observa Devoto (2007), puesto que mueven contingentes más numerosos, tienden a ser permanentes y los destinos elegidos están significativamente más alejados de los lugares de partida.

Pero ¿cómo puede explicarse este fenómeno? Unos de los marcos explicativos propuestos es la teoría clásica de las migraciones formulada en 1885 por Ernst Georg Ravenstein, el llamado modelo “*pull and push*”⁴¹. Una de las falencias de esta teoría radica en que desconoce la libertad del migrante, a quien considera un sujeto pasivo frente a la acción de leyes macroeconómicas despersonalizadas.

En respuesta a las limitaciones que presentaba aquel modelo binario, en las últimas décadas ha prevalecido en los estudios sobre migraciones la teoría de las “cadenas migratorias”, que considera a estos desplazamientos como un fenómeno social, y a las cadenas como formas de interacción de los inmigrantes con la sociedad argentina y de asimilación a ésta. Sobre esta cuestión, resulta inevitable hacer referencia a los pioneros en la materia: John y Leatrice MacDonald (cit. en Otero, 1992), quienes señalaban que uno de los elementos centrales que permite suponer la presencia de una cadena migratoria lo constituyen las relaciones sociales primarias con emigrantes anteriores; entendiendo por

⁴¹ Según este modelo, basado en criterios económicos (básicamente los mercados de trabajo y los salarios), las migraciones internacionales son el resultado de una combinación de razones que incitan o fuerzan a una persona a abandonar su país de origen (factores de expulsión) y razones que atraen a una persona a un país de destino en particular (factores de atracción). Esta teoría no ofrece respuesta a la razón por la cual unos individuos emigran y otros no, ni contribuye a estudiar cómo se produce el proceso de selección de los emigrantes, cómo emigran y cuándo emigran. Para un desarrollo más extenso de este tema, puede consultarse Rocío García Abad (2003, pp. 329-351).

“relaciones sociales primarias” tanto las relaciones directas (y verificadas) de parentesco como las relaciones (posibles) de sociabilidad premigratoria de los migrantes a partir de los orígenes microrregionales. Es decir, todo vínculo de parentesco o de amistad constituido en la sociedad de origen antes de emigrar, que se mantuvo aún después de producido el desplazamiento, y que opera sobre futuros potenciales migrantes. Otros autores, entre quienes se encuentra Ramella ([1995], cit. en Mera y Vaccotti, 2013)⁴² prefieren referirse a estas relaciones con el concepto más genérico de “redes sociales” (en lugar de “cadenas”) aclarando, en posición compartida con Devoto (2003/2009), que no todas las “redes sociales” constituyen “cadenas migratorias” en el sentido de que estas últimas, que son más amplias, implican necesariamente la existencia de formas de asistencia efectivas y concretas (otorgamiento de pasajes, oportunidades laborales, etcétera). A diferencia de lo que postula la teoría económica neoclásica o la sociología funcionalista, para esta postura los migrantes no son sujetos atomizados que se mueven en una suerte de vacío social, como si sus relaciones (de parentesco o de amistad) no existieran o no tuvieran influencia sobre ellos. Algunas de estas cadenas, como señala Ramella ([1995], cit. en Mera y Vaccotti, 2013), están articuladas verticalmente por sujetos que detentan el poder (como los *padroni*), que tienen incidencia en el acceso a un trabajo o a la vivienda para el inmigrante, y otras funcionan horizontalmente, como aquellas dispuestas por inmigrantes ya asentados establecidos en la sociedad de recepción, formadas por amigos y parientes.

Esta línea de investigación que extendió los estudios sobre las cadenas secundarias había sido iniciada por Baily, como mencionan Devoto y Otero (2003)⁴³. Tiene el mérito de que permitió analizar si los vínculos con la comunidad de origen perduraban más allá de la llegada de los inmigrantes a Buenos Aires, y la confirmación de esa hipótesis llevó la discusión nuevamente al debate sobre las causas de la inmigración. Esta circunstancia, como explica Marquiegui, redujo la escala de observación, para hacer estudios de fuentes locales, encuestas e historias de vida a nivel familiar e individual, enfocándose en las continuidades que presentaba la “trayectoria vital de los inmigrantes” (2007, p. 19) y de sus colectividades, persistencias que se manifestaban en sus conductas a ambos lados del océano y encontraban explicación en las redes personales que operaban entre el lugar de donde procedían y los de

⁴² También se refieren a la noción de “redes migratorias” Baily (1988), Otero (1992), y Miguez ([1995], cit. en Devoto y Otero [2003]).

⁴³ Fue continuada en la década de 1990 por Devoto, Ciafardo y Otero (Devoto y Otero, 2003).

arribo. El estudio del funcionamiento de las redes sociales ofreció entonces otra perspectiva para investigar temas como la movilidad social, el acceso a la vivienda y las pautas matrimoniales de los extranjeros entre los que predominaban prácticas endogámicas que a juicio de este autor refutaban, “al menos en la primera generación de inmigrantes, la idea de una sociedad rápidamente acrisolada” (2007, p. 21).

Además de asignarle vital importancia a las redes migratorias, José Moya (2004) también atribuye los desplazamientos a causas económicas y sociales, ya que los considera un proceso interrelacionado a nivel mundial que involucra las revoluciones demográfica, liberal, agrícola, industrial y de los transportes. En lo que respecta a las causas demográficas, señala que la disminución de la tasa de mortalidad y el sostenimiento de la tasa de natalidad provocó a mediados del siglo XIX un aumento de la población europea, generando una gran presión demográfica, al decir de Juan Carlos Elizaga (1973). Según Devoto (2007) este incremento constituyó el gran impulso de la migración, considerando que la población europea aumentó, entre 1820 y 1950, más de dos veces y media (pasando de 229 millones a 583 millones). Este autor considera que el crecimiento explosivo de la población se debe a la transición de un régimen demográfico antiguo (mortalidad y natalidad altas) a uno moderno (mortalidad y natalidad bajas), ya que el descenso de la mortalidad (por razones médicas, sanitarias y alimentarias) ocurrió antes que la baja de la natalidad que, causada por factores culturales, avanza a un ritmo más lento. Sin embargo, no todos los países europeos sufrieron el impacto demográfico de la misma manera: en aquellas sociedades que, como los países del sur de Europa occidental o Europa del Este, por ejemplo, arribaron tardíamente al proceso de industrialización, “el excedente poblacional originó graves problemas sociales y políticos”, como comenta Garabedian (2011, p. 2). Ello explica, en parte, la variación, a lo largo del tiempo, del lugar de procedencia de las oleadas inmigratorias hacia América, que hasta mediados del siglo XIX estuvieron compuestas por las poblaciones del norte de Europa, en tanto que hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX los contingentes fueron de poblaciones del sur de Europa. Conviene aclarar, con Moya (2004), que las causas demográficas antes aludidas solo impactarán en las migraciones si el aumento de la población supera el crecimiento de la economía, es decir, en función de cómo evolucione el PBI (Producto Bruto Interno) per cápita.

Sin embargo, no debe considerarse a este factor aislado de los otros. El problema de circunscribir las causas al enfoque demográfico reside, para Devoto (2007) en que no tiene en cuenta el nivel de oferta de empleos, que puede o no acompañar el crecimiento de la economía. Tampoco ese enfoque le otorga relevancia a la forma de distribución de la riqueza, que puede ser desigual dejando al margen a amplios sectores de la población, ni a la distribución regional de ese crecimiento, que suele no ser uniforme en todo el territorio. Pero la principal objeción que le formula este historiador, en línea con la postura de Moya (2004), es que no contempla el fenómeno de la mundialización de la economía, fruto de la convergencia de las revoluciones industriales con las revoluciones en los transportes y la revolución comercial, que fue un catalizador del crecimiento del comercio e incorporó a varias economías al sistema económico internacional. El avance del transporte, señalan, que redujo el costo de los fletes y acortó las distancias, hizo posible la expansión de los intercambios de mercancías y de capitales, con lo que valorizó economías hasta entonces escasamente vinculadas con Europa, y ello motivó el desplazamiento de personas para explorar posibilidades laborales en otros países.

Luego de referirse al factor demográfico, Moya (2004) analiza la incidencia de las ideas liberales en este proceso migratorio, para señalar la influencia que tuvo el goce de la libertad, además de la libre expresión y asociación, unidos a la búsqueda de la fortuna material. El cambio de tenencia de la tierra es otro factor que, a juicio de este autor, también impulsó la transformación social europea. Nuevamente, estas transformaciones operaron en tiempos y a velocidades diferentes, explica Moya: en el norte de Europa estos procesos de transformación social desde una economía de subsistencia hacia una de producción capitalista ocurrieron a principios del siglo XIX mientras que en el sur tuvieron lugar a fines de ese siglo. Adicionalmente, la industrialización y la revolución de los transportes realizaron profundas transformaciones en Europa. En tal sentido, la irrupción de cantidades crecientes de personas en las ciudades puso en evidencia la falta de un adecuado aprovisionamiento de los alimentos, y motivó la búsqueda de nuevos destinos. A su vez, como dijimos, la aparición del tren y el mejoramiento de los caminos hizo posible una mayor y más eficiente circulación de personas. Adicionalmente, las embarcaciones se modernizaron volviéndose más grandes y veloces. Finalmente, la baja de los precios de los pasajes, debido a la mayor oferta y a que el transporte a vapor se hizo más barato, también coadyuvó a que fuera mayor la cantidad de emigrantes.

Sin embargo, tampoco resulta suficiente restringir la explicación de las migraciones exclusivamente a la acción de las cadenas migratorias. Marquiegui hace referencia y comparte los reparos de Eduardo Míguez al uso “fuerte” de la noción de red social, sin dejar de reconocer sus enormes ventajas, puesto que considera que es un método difícilmente reproducible en el campo de la historia, teniendo en cuenta “la parquedad y pobreza de las fuentes a través de las que se accede al pasado, (...) única forma de dialogar con nuestros interlocutores muertos” (2007, p. 24).

Lo cierto es que para un fenómeno tan complejo y diverso como el migratorio, no resulta suficiente ofrecer una explicación monocausal, ya que ninguna de las teorías puede dar por sí sola una explicación completa y satisfactoria. No conviene restringirla a los factores económicos, sino que, como señala García Abad (2003), entendemos que deben ser considerados también los factores sociales —mejores condiciones de vida, mayor nivel de bienestar, mejor acceso a la vivienda o a la educación, necesidad de escapar del servicio militar—, políticos —beneficios fiscales, legislación que promueva la migración, problemas políticos, persecuciones—, psicológicos —expectativas de mejora familiar—, físicos —mejores condiciones climáticas o medioambientales, la situación geográfica, la distancia respecto del lugar de procedencia, los desastres naturales—, tecnológicos —la evolución de los transportes—, culturales —religión profesada, afinidad por cuestiones históricas, grado de alfabetización, percepciones subjetivas de los migrantes—, las redes de información, los contactos previos, etc., que interactúan en cada proceso migratorio. Tampoco deben ser desestimados los aspectos macro porque hacen posible ubicar geográficamente las corrientes migratorias, analizar su origen, periodicidad y etapas, los saldos migratorios y el perfil general del migrante, ni tampoco el análisis micro social, que como señala García Abad, permite explicar desde el origen el proceso decisorio de quien se desplaza.

Algunos números

Como explica Esteban (2003), cuando se estudian los flujos migratorios resulta problemático hablar de cifras, ya que es frecuente encontrar diferencias en los datos brindados por distintas fuentes, máxime cuando se trabaja con información de más de un siglo de antigüedad. Ante esta limitante, muchos investigadores se inclinan por manejarse con datos aportados por el

país receptor, porque garantizan mayor fiabilidad, y ese será el procedimiento que adoptaremos.

Según datos aportados por Samuel Baily (1980), la ciudad de Buenos Aires, que para 1869 (fecha del Primer Censo Nacional) era una pequeña urbe de 187.346 habitantes, aumentó su población un 131%, alcanzando en 1887 la cantidad de 433.375 habitantes. Ese número se duplicó en 1904 y el ritmo de crecimiento se sostuvo hasta la Primera Guerra Mundial cuando la ciudad contaba con más de 1,5 millones de habitantes. Para ese mismo año 1869, como señala Baily, nuestro país tenía una población base de 1,7 millones de habitantes, el 12% de los cuales había nacido en el extranjero. Ese número creció exponencialmente durante los siguientes tres cuartos de siglo, al punto que la inmigración neta arribada al país hasta 1940 ascendió a casi 3,5 millones de personas, de cuyo total cerca del 25% se radicó en la ciudad de Buenos Aires.

Con respecto al país de procedencia de estas migraciones, señala Farías (2007) que entre 1878 y 1927 entraron al país alrededor de 1,5 millones de italianos, (lo que representaba un 46,20% del total de inmigrantes) y cerca de 1,2 millones de españoles (representando un 32,88%), luego seguían en importancia con un 3,51% los franceses (sobre todo vascos y bearnese), los rusos (judíos de Europa centro-oriental) con un 3,12% y finalmente había un 14,29% que provenía de otros países, entre los cuales se contaban los polacos, los alemanes y los súbditos del Imperio Otomano (llamados genéricamente “turcos”). Samuel Baily (1980) explica que la afluencia masiva de italianos y españoles a la Argentina no fue simultánea. Los italianos comenzaron a llegar en grandes cantidades en la década de 1880 (en que se produjeron alrededor de 365.000 arribos), disminuyeron en la década de 1890 y volvieron a alcanzar un nuevo máximo de 452.000 arribos durante la primera década del siglo XX. En el caso de los inmigrantes españoles, por su parte, este autor indica que la mayor afluencia se produjo con posterioridad y no alcanzó proporciones realmente masivas hasta la primera década del siglo XX. Durante la Primera Guerra Mundial, la migración de ambos grupos se redujo drásticamente, especialmente la de italianos.

A diferencia de lo que ocurrió en otros países del continente, hasta la Primera Guerra Mundial la inmigración de ultramar tuvo un peso decisivo en el crecimiento demográfico de

la Argentina, por ser mucho mayor que el crecimiento natural de la población⁴⁴. Los inmigrantes participaron en un 44% del crecimiento anual y en un 80% del crecimiento natural de la población. Por ello, Reggiani (2010) concluye que la contribución de la inmigración en este rubro en la Argentina fue mucho más importante que en otros países del continente, tales como Brasil y los Estados Unidos. Cabe aclarar que, al momento de producirse la inmigración masiva, la Argentina presentaba condiciones y tendencias demográficas muy diferentes a las de la mayoría de los países latinoamericanos, por ser distintos los contextos económicos y socioculturales. En 1869, para la época del primer censo nacional, como resalta Juan Carlos Elizaga (1973), la Argentina tenía muy poca población, incluyendo la indígena, a diferencia de países como México, Perú y Colombia, por ejemplo, que tenían varios millones de habitantes de los cuales gran parte eran indígenas. Algo similar ocurría en Brasil, aunque en este caso los esclavos de origen africano ocupaban el lugar de los indígenas en los países antes mencionados.

Con el objeto de graficar la participación de los inmigrantes en la población de la Argentina, presentamos en el Cuadro 1 el porcentaje de extranjeros sobre la población total del país entre 1869 y 1930, confeccionado por Ghinwa Nasser (2016) a partir de datos obtenidos de los Censos Nacionales de los años 1869, 1895 y 1914, y de estimaciones de Maristella Svampa para los años 1920 y 1930.

Cuadro 1. Población total y porcentaje de extranjeros en la Argentina (1869-1930)

Años	Población total	% extranjeros sobre población total
1869	1.830.214	12
1895	4.044.911	25
1914	7.885.237	30
1920	8.800.000	24
1930	11.700.000	23

Fuente: Nasser (2016, p. 134)

⁴⁴ Señala Andrés Reggiani (2010) que la tasa de crecimiento de la población argentina entre 1880 y 1930 fue del 32,50%, con un equilibrio entre la mortalidad y la tasa de natalidad del 18,10%; la diferencia entre estas dos cifras (un 14,10%) representa la contribución de los inmigrantes.

Como puede observarse, el porcentaje de extranjeros fue creciendo sostenidamente hasta representar casi un tercio de la población total del país, a comienzos de la Primera Guerra Mundial, y se mantuvo en valores cercanos al 25% en las dos décadas siguientes.

Finalmente, en lo que respecta a la población de la ciudad de Buenos Aires y la incidencia del flujo migratorio en su composición, indica Bailly que, desde que se cuenta con registros nacionales (a partir del Censo Nacional de Población de 1869) y hasta la Primera Guerra Mundial, cerca de la mitad de los habitantes de la ciudad eran extranjeros, de los cuales los italianos y españoles representaban una abrumadora mayoría (cercana al 80%). Los italianos llegaron a representar el 30% de la población en 1887, para luego decrecer en su participación, en tanto que la participación de los españoles creció sostenidamente hasta llegar a casi un 20% al tiempo de la Primera Guerra Mundial.

Algunas pautas de integración

Una vez que la migración se encuentra asentada en el nuevo territorio, se producen transformaciones en la sociedad que los recibe y en el grupo de inmigrantes que se incorpora. En este proceso de adaptación del inmigrante a la sociedad receptora, puede ser que el inmigrante sea objeto de un paulatino pero irreversible proceso de aculturación e integración a ésta, fenómeno que Milton Gordon (1964, cit. en Retortillo Osuna *et al.*, 2006) denominó “asimilación” o, por el contrario, que ambos —inmigrante y nativo— conserven sus rasgos identitarios y culturales, dentro de un marco de mutua comunicación, pacífica convivencia y recíproca tolerancia, lo que se dio en llamar “pluralismo cultural” (Taylor, 2006), en cuyo caso el inmigrante se integra.

El historiador Ruy Farías recoge la diferenciación que hace Eva Gugenberger entre integración y asimilación. Según esta autora, en el caso de la integración, cuando el inmigrante se incorpora a la sociedad de recepción mantiene su “derecho al reconocimiento, autoafirmación y conservación de su identidad” (2001, como se citó en Ruy Farías (2011, p. 64), en tanto que en la asimilación ocurre lo contrario. A su vez, frente a la asimilación la actitud del inmigrante puede ser de dos tipos. Si se trata de una “imitación consciente”, el sujeto asimilado guarda cierta “distancia interna”, ya que, si bien emula voluntariamente las conductas del grupo de referencia y se adapta exteriormente a las normas predominantes, no

cuestiona su pertenencia a su grupo de origen ni su conducta social. En cambio, en la “imitación inconsciente” o “identificación”, el sujeto adopta la conducta y valores del grupo dominante sin imponer condiciones, sin mantener “distancia interior” alguna, de forma tal que asume el punto de vista de los “otros” y ve bajo esa óptica a su propio grupo. En esta asimilación, entonces, el inmigrante deja de ser un “otro”, abandona la cultura y costumbres de la sociedad de origen para adoptar los de su nueva tierra, con lo cual la comunidad de acogida lo reconoce como uno de los suyos. Este fenómeno supone entonces la abolición de la diferencia a partir de la imposición de la cultura autóctona por parte del Estado.

La postura del pluralismo cultural, por su parte, incluye entre sus postulados

la no discriminación [del extranjero] por cuestiones étnicas o culturales, el reconocimiento de la diferencia cultural, y del derecho de los inmigrantes a ella (...) [Procura, que los ciudadanos vivan] en su comunidad [tolerando] a las otras comunidades etnoculturales existentes en el seno de la sociedad. (Retortillo Osuna *et al.*, 2006, p. 127)

La adopción de uno u otro paradigma tiene que ver con la situación demográfica de la sociedad receptora y con las políticas migratorias del Estado al que arriban. La situación demográfica en que se encontraba la Argentina para 1930 es reseñada por Gino Germani (1962/2010a). Como pudo apreciarse en el Cuadro 1, nuestro país había recibido una gran cantidad de extranjeros, tanto en términos relativos como absolutos; a su vez, el volumen de la población nativa era muy reducido, también en términos relativos, y se hallaba distribuida en un territorio extensísimo, con lo cual su densidad de población era extremadamente baja.

Corresponde ahora referirse a la forma en que los inmigrantes se integraron a la sociedad argentina. Siguiendo a Giménez Romero (1996) podemos distinguir en el proceso de integración nueve dimensiones, que este autor distribuye en tres bloques: un primer bloque, con las dimensiones legal y laboral, que consiste en la conformidad del inmigrante con la normativa vigente en el territorio al que arriba que le permita una estadía basada en la legalidad; en segundo lugar el bloque social, económico y/o laboral, que abarca las dimensiones residencial, familiar, vecinal, escolar y sanitaria, y se refiere a la incorporación de los inmigrantes al mercado laboral y la posibilidad de cubrir sus necesidades primarias y

las de su familia, y finalmente el bloque político y cultural, que corresponde tanto a la dimensión cívica, referida a la plena incorporación del inmigrante en la comunidad autóctona mediante la participación en los asuntos públicos y la pertenencia a la comunidad política de acogida, como a la dimensión cultural, sea la pretensión de asimilar al inmigrante con las creencias, valores y modo de vida dominante en la sociedad de acogida (asimilacionismo) o la construcción conjunta de una identidad colectiva (pluralismo cultural).

Según Devoto (2003/2009), para el período de entreguerras se habían producido en la Argentina grandes avances en ese proceso de integración, especialmente en la segunda generación de hijos de los inmigrantes, a partir de la mitología patriótica impartida desde el sistema educativo (la llamada “educación patriótica” de Ramos Mejía⁴⁵), la política y el servicio militar obligatorio, en lo que constituía una muestra de la voluntad de integración (y de ser aceptados socialmente) que en general exhiben los recién llegados.

El sociólogo Gino Germani menciona como uno de los canales de integración “la participación de los inmigrantes en la vida económica de la nación” (1962/2010a, p. 532), que impulsó una movilidad social ascendente, afirmación que no comparte Devoto (2003/2009), quien considera que este postulado debe ser entendido de modo relativo, ya que responde al clima de época en la Argentina de la década de 1960, que mostraba una sociedad en la que imperaban las ilusiones del desarrollo.

Otra de las formas de medir la integración social de los inmigrantes consiste en analizar las pautas matrimoniales. Así, la endogamia (elección de un cónyuge del mismo origen étnico) será índice de un bajo nivel de integración y la exogamia (elección de un cónyuge de distinto origen) un nivel alto, como proponen, entre otros, Miguez *et al.* (1991)⁴⁶. Rebatiendo los trabajos pioneros de Szuchman (1977) y Baily (1980), estos autores relativizan la incidencia de aquel factor y asignan más importancia, a la hora de elegir cónyuge, a las tramas de relaciones interfamiliares locales (los matrimonios acordados entre familias) que a la identidad étnica. Si bien con el paso de los años —sostienen— los lazos de los inmigrantes con sus comunidades de origen se fueron deshaciendo, no consideran que hayan sido

⁴⁵ Nos referimos al conjunto de medidas referidas al pasado histórico que acentuó en las escuelas del Estado la enseñanza del idioma nacional, de la geografía y de la historia argentina, que fijó el calendario de fiestas patrias y constituyó un panteón heroico para homogeneizar a la población del país.

⁴⁶ Además de los referidos autores, también utilizaron estos indicadores, Seefeld, Pagano-Oporto, Otero Maluendres, Marquegui y Silberstein, como señalan Devoto y Otero (2003).

reemplazados por nuevos lazos en la sociedad de arribo, “fundados en la solidaridad étnica de los inmigrantes y sus descendientes, como sucedió en otros países de inmigración masiva (Estados Unidos, Canadá, Australia)” (Míguez *et al.*, 1991, p. 808)⁴⁷. También contribuyó a la integración, a juicio de Germani, la “participación de los extranjeros en la vida intelectual del país” (1962/2010a, p. 532) a través de su incorporación a las universidades y su participación en cierta sociabilidad intelectual⁴⁸. Finalmente, cierta forma de vivienda —el “conventillo”⁴⁹—, también ejerció para este sociólogo italiano una función integradora de las distintas colectividades, ya que fomentaba la solidaridad entre diversos grupos inmigratorios y la rápida socialización de los recién llegados por el intercambio que generaba de idiomas, códigos culturales, alimentación y costumbres con el nuevo país, postura en la que coincide Páez (1970), entre otros investigadores. En materia de pautas residenciales⁵⁰, si bien Fernando Devoto (2003/2009) reconoce la importancia del conventillo, considera que resulta poco relevante utilizar este indicador en los espacios urbanos para pensar la integración ya que, en las ciudades, como la mayoría de las personas no se conoce o solo se conoce superficialmente, no necesariamente los vínculos cercanos en el espacio son indicio de vínculos intensos⁵¹. Tampoco ha sido determinante para este autor el rol que, en la preservación de la identidad, cumplían las asociaciones voluntarias de inmigrantes con fines diversos (asistenciales, de protección, de recreación y educación). Luego de reconocer la incidencia de estas asociaciones mutualistas como ámbito de sociabilidad étnica, sobre todo a través de la participación de sus miembros en las fiestas y bailes, y de la simbología patriótica que fomentaban, Devoto (2003/2009) también relativiza su importancia, al señalar

⁴⁷ Para un desarrollo más extenso de este tema, puede consultarse la obra de Míguez *et al.* (1991), Szuchman (1977) y Bailly (1980).

⁴⁸ Como observa Terán (2000) la Universidad —a partir de la Reforma Universitaria de 1918— cumplió un rol fundamental en la inserción y ascenso social de los inmigrantes. A ello se le sumó la participación de los inmigrantes y sus hijos en una determinada sociabilidad intelectual (asistiendo a tertulias, clubes, ateneos, redacciones de diarios, cafés), como fuera explicado en el Capítulo 2.

⁴⁹ Nos referimos a las casas de inquilinato que congregaban a inmigrantes de distinta procedencia, generando un ambiente familiar y mestizado. Ubicadas principalmente en los barrios o parroquias de Concepción, Piedad, Socorro, San Nicolás, Balvanera y San Telmo, habían sido abandonadas por las clases de mayor poder adquisitivo durante la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Como describe Páez (1970) constaban de un gran patio central, una pieza alta y mal ventilada para cada inmigrante que amontonaba allí familias enteras, cocina y baño y pileta de lavar compartidos.

⁵⁰ Al trabajo pionero sobre pautas residenciales de Bailly, le sucedieron los de Gandolfo, Silberstein, Marquiegui, Borges, Otero, Moya y Devoto (Devoto y Otero, 2003)

⁵¹ Además, menciona que luego la expansión de la red de transportes, los loteos masivos y la voluntad de los inmigrantes de convertirse en propietarios (señal de su intención de permanecer en el país), provocó un desplazamiento del centro a la periferia, generando nuevos espacios de sociabilidad (Devoto, 2003/2009)

que había muy poca vida social en ellas. Destaca en su lugar la relevancia de las redes sociales, y dentro de estas redes, la labor desempeñada por los líderes (los llamados *padroni*), mediadores que funcionaban como puentes que articulaban la interacción entre los inmigrantes y el resto de la sociedad.

La participación directa en política del extranjero, finalmente, fue escasa “debido a las actitudes ambivalentes de la *élite* gobernante” —concluye Germani (1962/2010a, p. 532)—; pero también por el reducido interés de los inmigrantes en integrarse en este aspecto, observa Devoto, por las pocas ventajas que le reportaba adoptar la ciudadanía argentina, frente a los beneficios que le significaba seguir perteneciendo a la comunidad de su país de procedencia. Sin embargo, destacan Devoto y Otero (2003) que los trabajos de Ezequiel Gallo (1977: 1983) sobre la utilización por los inmigrantes de los mecanismos informales de participación política —entre ellos las asociaciones voluntarias—, ofrecen una mirada diferente respecto de la participación de los inmigrantes en la vida política local, sobre todo la subnacional. Con el tiempo, conforme puede observarse en el Cuadro 2, fue disminuyendo la resistencia de los inmigrantes a nacionalizarse, como señala Devoto (2003/2009).

Cuadro 2. Extranjeros naturalizados por cada 100 extranjeros residentes en cada zona (1895-1947)

Zonas	1895	1914	1947
Ciudad de Buenos Aires	0,2	2,3	9,5
Resto del país	0,1	0,9	7,2

Fuente: Germani (1962/2010a, p. 527)

Retomando la dicotomía antes señalada entre sociedad acrisolada y pluralismo cultural, Devoto descarta ambas concepciones, ya que entiende que en el período investigado tenemos una sociedad heterogénea y poco integrada. Se inclina más bien por calificarlo como un pluralismo cultural *sui generis* que él denomina “pluralismo social”, con escaso nivel de tensión entre los distintos grupos étnicos en razón de la amplia disponibilidad de empleo (que reducía la conflictividad en el mercado de trabajo), la expansión urbana de las ciudades (que redujo la puja por el espacio), la escasa distancia social entre los principales grupos que habitaban Buenos Aires (españoles, italianos, franceses y nativos), ello sumado a la ausencia

de un “grupo de referencia” (aquel que sirve de modelo por los valores a imitar y que orienta sus acciones) ya que estaba lejos, lo que hacía difícil la construcción de jerarquías. Tampoco los lazos sociales (sean fuertes pero segmentados, o nuevos pero débiles) hacían posible el control social por parte de las *élites* locales o por los grupos de pertenencia, y producían una sociedad más democrática y conflictiva socialmente.

Delimitaciones y cuantificaciones en las cuatro colectividades

Corresponde hacer referencia especialmente a las corrientes migratorias italianas, españolas, judías y árabes. Plantea Fernando Devoto en su obra *Historia de los italianos en la Argentina* (2006) que pueden distinguirse cinco períodos en la migración italiana a la Argentina: el período de la “Migración temprana” (de mediados del siglo XVIII hasta 1875), el de la “Gran transformación” (entre 1875 y 1890), el período comprendido entre la crisis de 1890 y la Gran Guerra (entre 1890 y 1914), el período de entreguerras (entre 1914 y 1945) y el posterior a la Segunda Guerra Mundial.

El primer período, de migraciones tempranas, alcanza una gran expansión en las dos décadas que siguen a la derrota de Rosas en la batalla de Caseros en febrero de 1852. Durante el mismo los italianos representaron el 65% de los inmigrantes arribados, si bien corresponde advertir junto con este autor, que la tasa de retorno era bastante elevada (casi del 50%). Le sucede un período de caída del flujo migratorio, atribuible, según Devoto (2003/2009) a la situación política en la Argentina producto de las revoluciones de 1874 y de 1880, y a la crisis económica producida por la caída de los precios internacionales de la lana⁵². Entretanto, indica Devoto, la migración italiana empezó a ser juzgada inconveniente, especialmente por la cantidad que arribaba a la Argentina. Por ese motivo se trató de fomentar la migración de otra procedencia a través del otorgamiento de pasajes subsidiados⁵³, cuyos principales beneficiarios —como señaláramos previamente— fueron los españoles, apunta este autor.

⁵² Señala Devoto (2006) que esta crisis agravó el déficit comercial y limitó la capacidad de importar, generando problemas en la balanza de pagos por los servicios de la deuda que tuvo que abonar el país. Por ello se redujo la actividad económica y se retrajo la oferta de empleo. Por otro lado, la devaluación de la moneda implicó que los ahorros de los inmigrantes perdieran valor en el país de origen, con lo cual la posibilidad de trabajar en la Argentina no resultaba tan atractiva. La crisis tuvo su fin en 1890 con la expansión de la frontera agrícola y el crecimiento de la red ferroviaria.

⁵³ Según datos aportados por Grahl (2008), los pasajes subsidiados fueron 12.618 en 1888, 100.248 en 1889 y 20.121 en 1890.

Esta política migratoria entró en colapso con la crisis económica de 1890, y a partir de ese momento el flujo migratorio italiano empezó paulatinamente a perder importancia relativa.

La mencionada crisis económica de 1890 con que abre el tercer período no solo hizo disminuir la emigración italiana a nuestro país, sino que además la reorientó a Estados Unidos y Brasil, generando saldos migratorios negativos, por lo menos hasta 1892, aclara Devoto (2003/2009). Señala este autor que la migración italiana de esa época obedeció a dos fenómenos: la reunificación familiar y la existencia de una gran cantidad de hombres solos que emigraban con la expectativa de retorno (la llamada “inmigración golondrina”). A su vez, movidos por el deterioro de la actividad agrícola y la pobreza que trajo consigo, durante esta época el movimiento migratorio italiano se fue “meridionalizando” y urbanizando, agrega. A principios del siglo XX y hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial se produce el arribo más importante de italianos a la Argentina, aunque disminuyó su gravitación relativa (representaban un 38% del total), debido al crecimiento de la inmigración española. Al igual que lo que sucedió con otras colectividades, el número de inmigrantes que arribaron a la Argentina descendió abruptamente con el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta volverse negativo. Terminada la Gran Guerra, la emigración italiana creció sostenidamente hasta 1927, momento en que se estabilizó a raíz de las medidas restrictivas para autorizar la emigración dispuestas por la Italia fascista.

La procedencia regional de los inmigrantes de Italia fue variando a lo largo del tiempo. Sostiene Devoto (2003/2009) que en un principio fue la región de Liguria la que aportó la mayor cantidad de italianos a la Argentina. Con posterioridad comenzaron a arribar italianos de otras regiones, si bien en su gran mayoría provenían del triángulo noroccidental de la península itálica. A partir de 1890 empiezan a cobrar relevancia las zonas que se vieron especialmente afectadas por la crisis de la economía agraria europea, en que los principales aportes fueron, por orden de importancia, del Piamonte, la Lombardía, el Véneto, Liguria, Calabria y Campania. Recién a principios del siglo XX (entre 1900 y 1914) la procedencia de la inmigración italiana comienza a ser marcadamente meridional. Para los italianos del “*Mezzogiorno*”⁵⁴, los Estados Unidos dejó de ser en este período el único destino que merecía atención, y los arribos a la Argentina progresivamente empezaron a incrementarse, como señala este historiador. Las principales regiones de procedencia en esta época fueron Calabria

⁵⁴ Nos referimos a los italianos del sur.

y Sicilia. Este incremento debe ser atribuido, a su juicio, a tres causas: a la difusión de la información sobre la Argentina por medio de los pioneros emigrados, de los retornados y de los agentes de emigración y de la prensa local; también a la mayor disponibilidad de medios para viajar —ya que los pasajes eran financiados a veces por los propios familiares— y, por último, a la reducción del tiempo del viaje (que les posibilitaba perder menos días de trabajo). Finalmente, en el período de entreguerras no hubo grandes modificaciones en materia de procedencia regional, señala este autor.

Podríamos afirmar que la inmigración masiva española se produjo de manera tardía en la Argentina, si consideramos que el pico de arribos tuvo lugar entre 1905 y vísperas de la primera Guerra Mundial, como señala Blanca Sánchez-Alonso (1995). Fue de tal magnitud el ingreso de españoles a la Argentina en esos diez años que para 1914 su número ya ascendía a 830.000, agrega. Esta investigadora ubica el comienzo del período de emigración masiva española en 1860 y explica que el flujo creció ininterrumpidamente hasta mediados de 1870, momento en que se produjo un descenso que perduró hasta 1885. Posteriormente, se registró un leve ascenso revertido en la última década del siglo XIX. A principios del siglo XX, como mencionáramos, se produce el flujo de arribos más importante a nuestro país, que se mantuvo hasta la Primera Guerra Mundial, luego de la cual no se recuperaron los valores anteriores.

Bárbara Ortuño Martínez (2010) caracteriza a estos inmigrantes españoles como hombres jóvenes, de origen predominantemente rural, arribados a través del mecanismo de las cadenas migratorias. Sin embargo, no todos ellos se dedicaron en nuestro país a la actividad agropecuaria. Según Sánchez-Alonso (1995), fueron pocos los inmigrantes españoles que se convirtieron en propietarios agrícolas, ya que cuando llegaron a nuestro país, las tierras rurales estaban adjudicadas y, en su mayoría, ocupadas y explotadas. Por ello, explica, los que no pudieron acceder a la tenencia de la tierra por medio de sistemas como el arrendamiento y la medianería, debieron dirigirse a las ciudades para pasar a formar parte de la clase media urbana o del proletariado industrial. Esta afluencia de españoles a las ciudades, como apunta Ortuño Martínez, hizo que para 1936 la colectividad española fuera numéricamente la segunda más importante de la ciudad de Buenos Aires después de la italiana, conformando un 13% de la población, con 325.000 personas.

La emigración española a América fue posible gracias al aumento del nivel de ingresos en los años previos a la partida, que les permitió reunir los recursos necesarios para tal fin,

apunta Sánchez-Alonso (1995.). Puede advertirse asimismo que los migrantes españoles no provenían de los sectores agrícolas más pobres, ya que el viaje era costoso, a lo que se sumaban los gastos de instalación y de mantenimiento hasta que se encontrara empleo. Por otro lado, la decisión de viajar se compartía con toda la familia, que debía reunir los fondos para costear la partida. Esta colectividad presentó elevados índices de retorno, con mucha migración temporal y envíos de remesas a su tierra de origen. Por lo general, reunida cierta suma de dinero el migrante volvía a su tierra e invertía todo lo ahorrado, como señalan Núñez Seixas (2007) y Sánchez-Alonso (2015).

En palabras de Núñez Seixas un rasgo característico de la migración gallega (y por extensión la española)⁵⁵ es que fue principalmente masculina, si bien después se producía en muchos casos la reunificación familiar. A partir de la segunda década del siglo XX se desplazaron mujeres solas, coincidiendo con el momento de su incorporación al mercado laboral. Sobre esta cuestión, observa Pilar Cagliao Vila (2007) que casi una tercera parte de los españoles que emigraron a la Argentina fueron mujeres entre 20 y 25 años, generalmente solteras, que se insertaron laboralmente con éxito en los servicios urbanos. Estas mujeres representaban para 1920 el 40% de la inmigración procedente de Galicia, una cantidad mayor a la de otras colectividades, y “la tasa más alta de participación femenina dentro del total del flujo migratorio gallego con destino americano” en aquella época (Núñez Seixas, 2007, p. 160).

En lo que respecta a la región de procedencia, en su mayor parte provenían del norte de España, como indica Ortuño Martínez (2010), y sin lugar a duda Galicia fue la que aportó mayor cantidad de inmigrantes españoles. De acuerdo con cifras aportadas por Farías (2018), entre 1857 y 1930, aproximadamente 2 millones de españoles llegaron a la Argentina, en tanto que en la “última oleada migratoria” (entre 1946 y 1960) ingresaron otros 237.000. Los migrantes nacidos en Galicia representaron cerca del 50% del total de inmigrantes españoles, y un 17% de los europeos que arribaron al puerto de Buenos Aires, proporción que hizo de ellos la colectividad regional extranjera más numerosa en la Argentina. Con respecto a la tasa de retornos, menos de la mitad de ellos se quedó definitivamente (Farías, 2007), lo que arroja un saldo de más de 600.000 gallegos radicados definitivamente en la Argentina, concentrados especialmente en las ciudades del litoral pampeano y en Buenos Aires. A los gallegos le

⁵⁵ Característica compartida con la inmigración italiana y la “turca”.

seguían en número los catalanes, y por debajo los procedentes de Andalucía y Castilla León. El aporte migratorio del País Vasco, si bien es significativo, recién se hizo notorio a partir de los comienzos del siglo XX, como menciona Ortuño Martínez.

La española fue una colectividad que permaneció relativamente unida en la Argentina, preservando sus rasgos identitarios, pero que se integró rápidamente a la sociedad de recepción. Al referirse a la inmigración gallega, Ruy Farías (2011) destaca que cuando llegaron a Buenos Aires experimentaron un gran contraste con la sociedad de partida, hecho que los llevó a generar entre ellos fuertes lazos de solidaridad étnica, para atenuar el impacto y lograr una mejor adaptación a la nueva tierra, por medio de su participación en asociaciones voluntarias de corte étnico, que le permitían la interacción social con el resto de la colectividad. De tal modo, apunta, por medio de los vínculos personales originados o consolidados en esos lugares, de los actos conmemorativos, los espectáculos artísticos, las actividades de esparcimiento (comidas, romerías, fiestas de carnaval, etc.), el inmigrante gallego pudo insertarse socialmente, a través de un proceso de “nacionalización mediante el ocio”. Pero a la vez, estas asociaciones voluntarias fueron un canal de expresión y refuerzo de la identidad entre los inmigrantes, al intentar reproducir y/o conservar prácticas características de la sociedad de origen. Sin embargo, aclara este historiador que no debe exagerarse la importancia de estas asociaciones, ya que solo lograron captar a un número reducido de los inmigrantes que constituían su clientela potencial (los pertenecientes a la misma parroquia, municipio, comarca, provincia o región que esa sociedad representaba); que en ningún caso superó el 25%, sumado al hecho de que el interés en asociarse tenía más que ver con los servicios médicos, de esparcimiento y sociabilidad a los que podían acceder que con las cuestiones simbólicas e identitarias.

Para hablar de la inmigración judía a la Argentina es menester diferenciar entre dos tipos, como indica Ricardo Feierstein (1993). Por un lado, la inmigración ashkenazi (los judíos europeos), alentada y motivada por instituciones, que huía de la persecución zarista, y por el otro la sefardí (los judíos marroquíes, sirios y turcos), que venía por sus propios medios de países tolerantes en donde les era permitido ejercer libremente su culto y tradición.

La mayor parte de los judíos que arribaron a la Argentina son de origen ashkenazí, según observa Susana Brauner (2016). Los ashkenazí(es)⁵⁶ eran oriundos de Ashkenz (Alemania). De acuerdo con los estudios de Hamui y Brauner (2012), provenían originariamente de Palestina, de allí se dirigieron a los países balcánicos y a Europa Oriental y Central, asentándose después en la Edad Media en los países del Imperio Romano Germánico en donde surgió el idioma *yiddish*, una mezcla de alemán antiguo y hebreo. Sobre el fin de la Edad Media, agregan estos investigadores, emigraron masivamente hacia los países de Europa Oriental, en especial Polonia y después Rusia donde estaban concentrados en su gran mayoría a comienzos del siglo XX.

Los sefardí(es)⁵⁷, por su parte, son las comunidades que se desarrollaron en Medio Oriente y el norte de África y Sur y Occidente de Europa. Comprenden tanto a los descendientes de aquellos que a fines del siglo XV fueron expulsados de la Península Ibérica como a los provenientes del Medio Oriente y el norte de África. Su idioma principal ha sido desde el siglo XIV hasta el XIX el *ladino*⁵⁸, una mezcla de español antiguo y hebreo, pero que se escribe en caracteres hebraicos, y se fue perdiendo en los últimos tiempos, según apuntan Hamui y Brauner (2012).

En lo que respecta a la inmigración de judíos ashkenazis a la Argentina, Irving Horowitz (1962) distingue tres tipos distintos de judíos europeos. En primer lugar, los judíos europeos del oeste, alsacianos y franceses que emigraron entre 1860 y 1885, y en nuestro país se dedicaron a montar empresas profesionales y bancos; luego, los judíos que emigraron de Europa del Este entre 1889 y 1930, que llegaron sin dinero, pero con muchas habilidades comerciales, artesanales, textiles; y finalmente los judíos alemanes, arribados después de 1930, que tenían mayor preparación profesional.

El primer tipo, a juicio de algunos historiadores, no pudo mantener su identidad judía intacta: si bien puede decirse que tenían consciencia religiosa, no tenían consciencia nacional, con lo que se perdió todo rastro de judaísmo en ellos. Indica Alberto Schwarcz (1991) que

⁵⁶ El término hebreo *azkenaz* era utilizado para designar a Alemania, denominándose *kenazim* posteriormente a los judíos provenientes de ese país (Hamui y Brauner, 2012).

⁵⁷ La palabra *Sefarad* era un término hebreo para designar a España, llamándose después *Sefaradim* a los judíos que provenían de allí (Hamui y Brauner, 2012).

⁵⁸ Nos referimos a la lengua religiosa de los sefardíes, que es calco de la sintaxis y del vocabulario de los textos bíblicos hebreos y se escribe con letras latinas o con caracteres rasíes (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

esta primera ola inmigratoria fue posible gracias a la acción de la “*Jewish Colonization Association*” (J.C.A.)⁵⁹, que encontró en el país un grupo judeo-alemán minoritario anterior, compuesto por franceses alsacianos y alemanes llegados entre 1854 y 1859, representantes de firmas comerciales que escapaban de la guerra franco-prusiana y de la crisis que fue su consecuencia. Muchos de los descendientes de ese primer grupo de inmigrantes alsacianos se incorporaron a la alta sociedad argentina, como señala este autor, y formaron parte del núcleo fundador de la “Congregación Israelita de la República Argentina” (CIRA). De todos modos, este grupo de judíos que se incorporó a la *elite* porteña resultó ser muy minoritario. Según indica Haim Avni (1983), la capa de inmigrantes a la Argentina procedente de Europa occidental era pobre tanto en proporciones demográficas como patrimoniales; no existía en la Argentina una comunidad judía antigua y de alguna influencia, como la que existía en los Estados Unidos. El segundo tipo, representado por los judíos europeos del Este, se caracterizaba según Schwarcz por haber nacido y haberse criado en un gueto⁶⁰, y por ello tendieron a agruparse frente a un mundo exterior hostil. Se identificaron entonces no solo por su lugar especial de culto, sino por un conjunto de referencias traído desde el Viejo Mundo. Los judíos alemanes del tercer grupo son caracterizados por Schwarcz como pertenecientes en su mayoría a la clase media o media alta, que llegaron a alcanzar niveles económicos altos en el país, en las áreas del comercio y la industria, concentrados en determinados barrios de Buenos Aires. Se movían socialmente en una red vincular propia y relativamente cerrada. Eran muy cultos, y tenían una orientación política más conservadora.

La inmigración sefardí, por su parte, era en su mayoría de origen sirio, proveniente de las ciudades de Damasco y Alepo, y estaba compuesta además por marroquíes y turcos (Brauner, 2016). Fueron desplazamientos esencialmente individuales, lo que explica a juicio de Feierstein su desigual distribución demográfica y desproporción numérica (para 1940 representaban solo 35.000 de los 300.000 judíos que había en Argentina). Según cifras aportadas por Brauner, correspondientes al censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1936, para esa fecha había en la capital 119.195 judíos, de los cuales solamente 3.408 eran de origen sirio-libanés, lo que demuestra que su presencia en la ciudad tampoco era significativa.

⁵⁹ Una asociación de colonización judía fundada en 1891 por el barón Maurice de Hirsch.

⁶⁰ Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), este término deriva del italiano *ghetto*, y este de *Ghetto*, zona del barrio veneciano de Cannaregio, donde en 1516 se confinó a los judíos residentes en la República de Venecia. Por extensión, se aplica a toda judería marginada dentro de una ciudad.

Conviene de todos modos tener en cuenta, como observa esta autora, que es difícil calcular la cantidad de población judía en Argentina, y judeo-alepina en especial (Brauner, 2000).

Según han estudiado Brauner (2016) y Epstein (2014) los primeros judíos sefardíes en llegar al país fueron los marroquíes, a raíz de la Guerra de África (también conocida como Primera Guerra de Marruecos) que enfrentó a España con este país entre 1859 y 1860, sumado a las tensiones políticas y las crisis económicas, aunque la mayor parte arribó a fines del siglo XIX. Con gran influencia española, su lengua común era el *jaquetia*⁶¹ y/o el español. Los marroquíes constituían un grupo más reducido, al punto que para 1930 solo había en Buenos Aires 300 familias de esa comunidad (Epstein, 2014). La inmigración de judíos alepinos a la Argentina, en tanto, comenzó a arribar al país a principios del siglo XX, si bien el pico migratorio se produjo entre 1904 y 1924, como indica Brauner (2000).

Esta autora sostiene que los judíos marroquíes fueron los que más rápidamente se integraron a la sociedad argentina, especialmente a partir de los primeros descendientes nacidos en el país. Mucho contribuyó a ello, según Epstein (2014), el dominio del idioma castellano y el hecho de llevar apellidos de origen español, en algunos casos. El resto de los judíos sefardíes, que representaban el sector más observante y tradicionalista, preservaron la religión y sus tradiciones a lo largo de las generaciones (Brauner, 2016). Sin embargo, como observa Epstein (2014), ya sus primeros descendientes nacidos en el país se mostraron más flexibles en materia religiosa.

Las mujeres sefardíes, por su parte, tradicionalmente permanecían en el hogar. Se ocupaban de engendrar, como un modo de asegurar la reproducción genealógica y cultural. Preservaban el judaísmo en la vida doméstica, por ejemplo, en la observancia de las comidas, el fomento de los vínculos familiares y sociales a través de la hospitalidad y la ayuda a parientes y conocidos, según indican Hamui y Brauner (2012).

Los inmigrantes sefardíes que arribaron a la Argentina sintieron un fuerte choque cultural, como observan estas autoras, ya que encontraron una sociedad muy diferente de aquella de la que procedían. La Argentina de la época se identificaba con los valores del mundo occidental, y las grandes ciudades cosmopolitas que conformaban el país recibían constantemente la afluencia de inmigrantes mayoritariamente de Europa meridional y

⁶¹ Jaquetia: “dialecto judeo árabe español, emparentado fonéticamente con el andaluz y el castellano. Durante los años de protectorado español en Marruecos (1913 -1956), la lengua aprendida fue el español moderno” (Brauner, 2016, p. 160).

cristianos. La sociedad argentina era predominantemente católica, a la vez que estaba en pleno proceso de laicización, con lo que muchos consideraban anticuadas las prácticas religiosas muy estrictas, que debían ser desechadas en el camino hacia la Modernización (Brauner, 2016). Por otra parte, la Argentina intentaba consolidar una identidad nacional en la que estaba siendo revalorizada la contribución de la inmigración española e italiana, así como cuestionadas aquellas colectividades que no se ajustaban a esos moldes de identidad (Hamui y Brauner, 2012). Por ello, los judíos del mundo árabe, así como las otras religiones provenientes del Imperio otomano, fueron percibidos como exóticos, extraños o “no deseables”, por pertenecer a una etnia y tener un idioma diferente, y por las ocupaciones elegidas (el comercio ambulante, en lugar de la agricultura o el trabajo físico). Recibieron ese trato despectivo incluso de los ashkenazíes, que los consideraban portadores de identidades detenidas en el medioevo. De todos modos, ello no alteró la percepción que los judíos sirios tenían sobre el país, al que seguían considerando “hospitalario”, ya que les permitió prosperar y profesar libremente su culto según manifiestan Hamui y Brauner (2012). Provenientes de la pobreza y el atraso, buscaron integrarse y adaptarse a las costumbres locales, en lealtad y gratitud hacia la Argentina, agrega Brauner (2000).

Finalmente, corresponde referirse a la inmigración árabe. Como señaláramos oportunamente (Ferreya, 2018), el trabajo señero de Jorge Bestene (1998) sobre la inmigración sirio-libanesa en la Argentina, aporta información muy relevante respecto de la cantidad de arribos y de retornos, lo que nos permite tomar dimensión de la importancia de la corriente inmigratoria de esa colectividad.

El arribo a la Argentina de los inmigrantes procedentes del Imperio Otomano empezó en el año 1860, más tarde que los contingentes europeos. A partir de 1908 la corriente de “turcos” creció significativamente, en tanto que la tasa de retornos fue baja, lo que se explica por la distancia con el lugar de origen, alcanzándose el récord de llegadas en el año 1912 con 19.792 arribos, según Bestene (1998). Como consecuencia de ello, en la época del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, para Lilia Ana Bertoni (1994), había en Buenos Aires 3.982 personas de procedencia “turca” y casi 60.000 en todo el país. El aporte de esta colectividad al caudal migratorio del país fue realmente significativo. Según se desprende de los “Resúmenes estadísticos 1876-1925 y las Memorias de los años 1926 y 1927 del Departamento de Inmigración” (como se citó en Bestene, 1998), en los años previos a la

Primera Guerra Mundial esta colectividad constituía una de las comunidades de inmigrantes más numerosas de la Argentina (después de la española, la italiana y la judía). A partir de la Primera Guerra Mundial disminuyeron los arribos y aumentó la proporción de retornos al país de origen; aunque debe señalarse que este incremento de retornos representa valores muy inferiores a los de las colectividades española o italiana (según datos de los “Resúmenes estadísticos 1876-1925 y Memorias del Departamento de Inmigración, años 1926 y 1927” citados en Bestene, 1998), ya que el viaje era mucho más largo y costoso, lo que desalentaba cualquier idea del retorno. En la década siguiente las cifras de arribos volvieron a aumentar, como señala este autor.

La denominación generalizada de “turcos” recién se deja de lado en el Cuarto Censo Nacional de 1947, a partir de cuyo momento empiezan a diferenciarse los sirios de los libaneses; alcanzando los primeros un número de 32.789 y los segundos de 13.505. Siguen representando una cifra mayor a la de los franceses, pero menor a la de los españoles, italianos y judíos (Bestene, 1998). En resumen, más de 250.000 migrantes procedentes especialmente de Siria y del Líbano llegaron a la Argentina entre 1890 y 1950, señala Gladys Jozami (1996) Para 1947, agrega esta autora, de los aproximadamente 62.000 árabes que vivían en la Argentina, el 63% era de origen sirio y un 26% del Líbano.

Concentración urbana y distribución de los inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires

Si bien no tiene sentido hablar de barrios étnicos en Buenos Aires, ya que esta ciudad se caracterizó por tener uno de los índices de segregación más bajos del mundo (Feierstein, 1993), corresponde hacer referencia a las pautas de asentamiento de estas colectividades. En función de lo que puede advertirse en el Censo Municipal de 1855, la dispersión de los italianos en la Ciudad de Buenos Aires era bastante grande. En Catedral al Norte (hoy denominado barrio de San Nicolás) y Catedral al Sur (hoy Montserrat), los distritos centrales de la Ciudad, se ubicaban los genoveses e italianos de otras regiones que se dedicaban a actividades artesanales o comerciales no ligadas al negocio marítimo, según señala Devoto (2006). En la Boca, agrega, la gran mayoría eran artesanos navales, marineros o patrones de embarcaciones. En Balvanera, por su parte, eran en su mayoría quinteros. Poco tiempo después, como se desprende del Censo Nacional de 1869, también se asentaron en las zonas

de Barracas al Sud, Quilmes, San José de Flores, Belgrano, Morón, San Isidro y San Martín. Para esa época representaban el 59% del total de la población de inmigrantes en la Ciudad de Buenos Aires.

En momentos de realizarse el Segundo Censo Nacional de 1895, la participación relativa de los italianos en la población de la Ciudad de Buenos Aires se había reducido al 27%. Vivía en ella el 37% de todos los italianos instalados en el país. Indica Devoto que la concentración más fuerte de italianos seguía estando en el barrio de la Boca, al que se le sumaron en esta época los barrios de Balvanera, Almagro, Caballito y Chacarita. A partir de 1900 se extendieron a Villa Devoto, Villa del Parque y Villa Lugano, si bien ya para ese momento empezaba a cobrar fuerza la tendencia a dispersarse por todos los barrios, movidos sobre todo por la intención de abandonar las casas de inquilinato y convertirse en propietarios, que los llevaba a afincarse en zonas más alejadas, donde la propiedad del suelo era más barata, como acertadamente apunta este autor (Devoto, 2006). Para 1936, señala, la presencia de italianos en la ciudad de Buenos Aires había descendido al 12%.

En el caso de los migrantes oriundos de la península ibérica, y a pesar del origen campesino antes señalado, se concentraron en las ciudades. Para 1914 el 73% de los mismos estaba radicado en ejidos urbanos y era mayoritariamente gallego: de acuerdo con cifras aportadas por Ortuño Martínez (2010), en Buenos Aires representaban un 55% de la colectividad española. Blanca Sánchez-Alonso (2015) atribuye esta característica de concentración urbana a que en las ciudades era más probable conseguir empleo, y que eran los lugares en los que podían maximizar la diferencia de salarios, ya que hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial las migraciones fueron predominantemente temporarias, por su intención de volver a España, luego de cuatro o cinco años, a reunirse con su familia una vez obtenidos ciertos ahorros en el país, lo que explica la elevada tasa de retornos. El barrio de Catedral al Sur (que comprendía las actuales zonas de San Telmo y Montserrat) fue uno de los primeros en ser poblados. El hecho de que allí se asentara la *elite* mercantil, refiere Ortuño Martínez, hizo que dicho espacio fuera ocupado por la población ibérica. A esa zona de Catedral al Sur —según esta investigadora— deben sumarse la parte oriental del Once, y los barrios de Constitución (habitada por los trabajadores de oficios vinculados a la actividad ferroviaria), Parque Patricios y Barracas al Norte (en este caso, ocupada por población mayoritariamente gallega).

Con respecto a las pautas residenciales de los gallegos, el grupo español más numeroso, como observa Núñez Seixas (2007), además de asentarse en los barrios ya señalados, se instalaron en el Gran Buenos Aires en las localidades de Piñeiro y Avellaneda, del Partido homónimo. Luego, se extendieron a barrios más alejados, como Flores, Floresta, Caballito, Villa Urquiza y, en parte, Palermo. Posteriormente se ubicaron también en Villa Luro, Belgrano y Núñez, aunque sin alcanzar las densidades que, en las dos primeras décadas del siglo pasado, registraron en el centro y sur de Buenos Aires. Desde principios del siglo XX, los gallegos se dispersaron desde Avellaneda hacia el Este (a las localidades de Piñeiro y Valentín Alsina) y hacia el Suroeste (a Lanús). Concluye este historiador señalando que en el siglo XX los inmigrantes españoles ya estaban integrados espacialmente, por lo que no puede hablarse de barrios étnicos de españoles en Buenos Aires. En cuanto a la radicación de los establecimientos comerciales, indica que hasta la década de 1930 se concentraron en los mismos barrios donde vivían muchos empleados de comercio que trabajaban con sus compatriotas.

En lo que respecta a la colectividad judía, según los cálculos y las proyecciones realizados por Schmeltz y Della Pégola ([1986], cit. en Feierstein, 1993), para 1940 la cantidad de judíos en Argentina era de 254.000 (contra los 307.000 de las estimaciones corrientes); de cuyo total más del 50% residía en la ciudad de Buenos Aires (Horowitz, 1962; Feierstein, 1993). Este proceso de concentración urbana debe ser atribuido especialmente al fracaso de la colonización rural judía, que había sido canalizada a través de la “*Jewish Colonization Association*”. Sin embargo, como señala este historiador, dicho fenómeno debe ser analizado en función de las características generales del proceso de urbanización vivido en el país y los resultados de la política económica de absorción de inmigrantes en el campo. Este proceso se desarrolló en la Argentina en dos fases, explica: la primera (entre 1869 y 1914) tiene por causa la inmigración masiva proveniente de los países europeos; la segunda (de 1930-35 a 1950-55) proviene de las migraciones internas. En función de este proceso la Argentina pasó de tener 495.000 pobladores urbanos y 1.241.000 rurales en 1869 a 9.886.000 urbanos y 6.007.000 rurales en 1947, según datos aportados por este autor.

A la concentración urbana antes señalada le siguió la llamada “segregación residencial”: factores como el valor de los alquileres, la distancia al lugar de trabajo, la existencia de medios de transporte, cuestiones comerciales, y la forma artesanal de

producción pasaron a tener relevancia en la elección del lugar de la vivienda. En función de estos elementos, Feierstein indica que los europeos orientales se ubicaron en la zona céntrica, cerca de la sede de la Congregación Israelita de la República Argentina (CIRA) y más tarde en los barrios de Once y Villa Crespo; la comunidad marroquí, por su parte, según indica Epstein (2014), se instaló en el barrio Sur (San Telmo, Montserrat, Barracas y Constitución); los judíos de Damasco se agruparon en la zona de La Boca-Barracas (al sur del barrio marroquí) y en Flores; los de Alepo se instalaron en el Once, junto con los judíos de Europa oriental, y en menor medida en Flores, Ciudadela y Lanús, y más tarde, conforme indica Brauner (2000), comienzan a mudarse a Palermo, Belgrano y Olivos; los que hablaban ladino, finalmente, se radicaron en el Centro y Villa Crespo, para luego trasladarse a Colegiales, Flores y Villa Urquiza.

El citado historiador Ricardo Feierstein distingue cuatro etapas en la historia residencial de los judíos porteños en el período comprendido entre 1890 y 1947: en primer lugar, entre 1869 y 1890, se concentraron alrededor de la Plaza Lavalle. Para 1895, señala, cerca del 62% de la población judía de Buenos Aires vivía en el área delimitada por las actuales calles Lavalle, Viamonte, Libertad y Talcahuano, en las inmediaciones de la sinagoga de la Congregación Israelita, ubicada en la calle Libertad, que fuera construida en 1897. La crisis habitacional producida a partir de 1890, generada por un incremento poblacional del 225% que no fue acompañado por un aumento en la oferta habitacional (que fue de un 163%), se vio agravada por la demolición de viviendas de la zona por razones sanitarias o para permitir la realización de una nueva traza urbanística (con la construcción de la Avenida de Mayo, la Diagonal Roque Sáenz Peña y la Diagonal Julio A. Roca), y el uso de las residencias del centro para fines comerciales, marca el epílogo de esta primera etapa. En una segunda etapa (entre 1907 y 1925) se produce una concentración comercial y residencial en el barrio del Once, área delimitada por Córdoba al norte, Rivadavia al sur, Pueyrredón al oeste y el puerto al este. La epidemia de fiebre amarilla de 1871 había causado que la *elite* porteña se trasladara al norte de la ciudad, lo que encareció el costo de la propiedad al norte de la Avenida de Mayo⁶², en tanto que en los distritos del oeste (que incluía el barrio del Once) el incremento no fue tan significativo. El barrio del Once resultaba atractivo porque presentaba muchas ventajas para esta comunidad: afinidades culturales,

⁶² Las viviendas de esa zona incrementaron hasta siete veces y media su valor (Feierstein, 1993).

proximidad a los potenciales empleadores, posibilidad de acceder a comidas y recreaciones similares a las de los lugares de origen. Hacia la segunda mitad del siglo XX gran parte de los inmigrantes de origen sefardí (provenientes de Damasco o de Alepo) que se habían instalado en la zona de la Boca-Barracas, y en su mayoría eran vendedores ambulantes que ya traían el oficio textil del lugar de procedencia y presentaban un verdadero apego a la tradición religiosa judía, se desplazó hacia la zona de Flores. A partir de 1918 y hasta mediados de la década de 1920 se desató una segunda oleada de especulación inmobiliaria que hizo subir significativamente los valores inmobiliarios y motivó que los judíos se desplazaran hacia el oeste, lo que marca el fin de esta segunda etapa.

En la tercera etapa (entre 1925 y 1936) se asiste al poblamiento del barrio de Villa Crespo, especialmente por los judíos más pobres y menos religiosos, portadores de un laicismo asociado a ideas políticas anarquistas, sindicalistas y socialistas, que habían cumplido su primera etapa de integración en los conventillos. Para 1936 este barrio había generado una concentración importante de inmigrantes de esta colectividad: vivían en él alrededor de 30.000 judíos, que representaban un 25% de la población total de judíos de la ciudad. Finalmente, la cuarta etapa señalada por Feierstein (entre 1936 y 1947) es la de dispersión residencial y fragmentación de la comunidad, causados por la mayor intervención del Estado en la economía y la industrialización. Posteriormente, a medida que fueron incorporando costumbres locales, se desplazaron a Belgrano, Palermo, Almagro, Caballito, Floresta, Villa Urquiza y Villa Devoto, sin que estas áreas pudieran nunca competir en grado de preferencia para la comunidad con el Once o Villa Crespo.

En el caso de la colectividad árabe, finalmente, según apuntáramos en trabajos anteriores (Ferreyra, 2018, pp. 98-99) el primer destino de estos grupos fue la provincia de Buenos Aires, como señala Jorge Bestene, y de allí muchos se trasladaron al interior del país, atraídos por aquellos paisajes que encontraban similares a los de su país de origen. Aparte de este factor, el autor aporta otro argumento para explicar la dispersión, al indicar que la competencia llevó a los comerciantes ambulantes a buscar los barrios más alejados del centro o la emigración al interior del país (Bestene, 1994). Ello explica su instalación en las provincias de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán, San Luis, La Rioja, San Juan, Mendoza, Santiago del Estero, Córdoba, Misiones, Chaco y en la región patagónica. En dichas provincias se dedicaron principalmente a las tareas agropecuarias, en tanto que los que se

asentaron en Buenos Aires se dedicaron al comercio. Como señala Devoto (2003/2009), esta colectividad presenta una distribución espacial más uniforme que otras. En esa misma línea, Bertoni (1994) señala que las pautas de asentamiento estaban relacionadas con la actividad comercial. Para poder competir con ventaja con el almacén tradicional debían cubrir un área más amplia a través de la incorporación de una flotilla de vendedores ambulantes que extendiera su actividad más allá del radio del negocio fijo, y evitar superponerse con otros comerciantes.

Jorge Bestene (1998), por su parte, propone como otro motivo de la dispersión geográfica el factor temporal: al ser una corriente tardía de inmigración, y ante la falta de oportunidades para su actividad comercial en el Litoral, se dirigieron al interior del país. A su vez, el interior presentaba la ventaja de que, al tratarse de provincias poco pobladas por otros grupos de inmigrantes, era más fácil lograr un ascenso social. Otro factor que puede haber incidido para Bestene es el mecanismo de la “cadena migratoria”: por provenir de zonas rurales, buscaban en el interior del país ciudades pequeñas donde instalarse o tierras donde producir, convocados por algún pariente, amigo o conocido, como señaláramos oportunamente.

Sin embargo, la dispersión geográfica de su asentamiento en el territorio de la Argentina, no se replicó en las ciudades, donde se verifica una fuerte concentración espacial de la comunidad (Bestene, 2018, p. 100). En la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, los inmigrantes de esta colectividad se ubicaron en el barrio de Retiro en cuatro cuadras de la calle Reconquista, entre Charcas y Córdoba (Bertoni, 1994, p.73). En general, dentro de las ciudades, se concentraban “en los barrios cercanos al mercado y a la estación de ferrocarriles, donde estaban instaladas sus tiendas y almacenes”, según apunta Devoto (2003/2009, p. 372).

Motivos de la emigración a la Argentina

Diversos son los motivos que impulsaron la emigración de estas colectividades a la Argentina. En el caso italiano, según Devoto (2006) la caída de los precios agrícolas producida en el último cuarto del siglo XIX, provocada por la invasión en Europa del cereal ruso, otomano y americano, había afectado especialmente a los productores del Valle del Po; sumado a ello, el otro factor coadyuvante fue el desarrollo insuficiente y territorialmente

discontinuo del capitalismo en ese país, que había aumentado la pobreza en las zonas rurales. A pesar de lo expuesto, advierte este autor, el pico migratorio de comienzos del siglo XX coincidió con el ciclo económico expansivo del período “giolittiano”⁶³ de gran prosperidad. Seguramente debamos atribuirlo a que, como señalamos anteriormente, era necesario contar con cierto capital para poder emprender la travesía a América, por los gastos que comprometía el viaje y la estadía en el destino hasta encontrar trabajo. Consecuentemente, a juicio de Devoto, el principal motivo de atracción consistió en el consejo de los italianos ya emigrados que alentaban a sus parientes y amigos a imitarlos, sumado al acortamiento del tiempo de viaje gracias al avance de la tecnología, lo que reducía los potenciales días de trabajo perdidos, como fuera mencionado previamente⁶⁴. Otro factor que inducía a los italianos a emigrar era el nivel de los salarios pagados en la Argentina, sensiblemente más alto que los que se abonaban en Italia, y la facilidad para conseguir trabajo rápidamente en nuestro país.

En el período de entreguerras, según este autor, adquirieron mayor importancia las políticas migratorias, así como también los factores existentes en la sociedad de recepción (antes que en la de origen). Tuvo asimismo un papel relevante la dificultad para conseguir empleo por sobre el problema de obtener una buena paga; también en esa época adquirieron un rol más preponderante las cadenas migratorias, especialmente los lazos familiares que aportaban información. Finalmente, surgió un nuevo tipo de expatriado, el expulsado por persecuciones políticas o religiosas.

Había pocos factores en la sociedad de partida que indujeran a los italianos a emigrar. Como señalan Klein y Seibert (1981) en su análisis comparativo de la migración italiana a la Argentina y a Estados Unidos, el contexto italiano de los inmigrantes a América era bastante uniforme en todas las regiones. Observan que, a pesar de ser menos desarrollado, el sur de Italia no presentaba grandes variaciones respecto del norte en lo que respecta a las variables demográficas (estructura de edades y estado civil de las poblaciones, edad de casamiento, tasas de natalidad), el nivel de capacitación y alfabetización. Para estos autores, tanto los

⁶³ Nos referimos al período de la historia italiana comprendido entre 1901 y 1914, caracterizado por una gran prosperidad económica en el que Giovanni Giolitti fue una figura política prominente, aun cuando no haya ocupado el cargo de primer ministro de manera ininterrumpida.

⁶⁴ Un viaje de Europa al Río de la Plata, que demandaba unos cincuenta días en la década de 1850, se redujo a unos veinte días en 1870 y para 1930 era de trece días, explica Devoto (2006).

italianos que emigraron a la Argentina como los que lo hicieron a los Estados Unidos trataron de obtener ahorros por medio de los salarios más altos que se ofrecían en América, con la particularidad de que, contrariamente a lo que se supone, en la Argentina muchos inmigrantes optaron por invertir sus ahorros en la economía local, en lugar de la italiana, por las perspectivas económicas relativas más beneficiosas que ofrecía nuestro país. A su vez, los artesanos calificados y los profesionales se sintieron atraídos por la notable expansión de la agricultura y la industria en la Argentina. La circunstancia de que los italianos fueran el primer grupo inmigratorio potenció su intención de invertir ahorros en las nuevas tierras. Los que decidieron retornar lo hicieron movidos por los profundos lazos que tenían con Italia.

Cuando analiza las causas de la migración española a la Argentina, Fernando Devoto (2003/2009) señala que los factores de atracción no tuvieron mucha incidencia. Estos flujos migratorios no reaccionaron a las muy buenas condiciones existentes en la economía argentina, fruto de la gran expansión agraria de los años ochenta (salvo el trienio 1887-1889), que generó un crecimiento económico argentino sin precedentes. Apunta Sánchez-Alonso (1995) que entre 1880 y 1930 dicho crecimiento solo se vio interrumpido por la crisis de la *Baring Brothers* de 1890-1891 y la depresión económica de 1913-1917. Tampoco considera Devoto que la migración española se caracterizara por orientarse —como la italiana— a los destinos en los que el diferencial de salarios era mayor, ya que para ellos era más importante instalarse en lugares donde existiera afinidad cultural por compartir la misma lengua, la misma religión o el mismo tipo de sociabilidad⁶⁵. Podría decirse entonces que los factores de expulsión y las cadenas migratorias fueron los que prevalecieron. De acuerdo con Sánchez-Alonso (2011) uno de los más importantes fue el extraordinario crecimiento demográfico producido en España durante la primera mitad del siglo XIX que provocó, a principios de la segunda mitad del siglo, el empobrecimiento de los campesinos por la presión sobre los recursos, y su salida masiva. España tenía una agricultura atrasada, incapaz de reducir sus costos para aumentar su productividad, que dependía excesivamente del clima y del suelo y ofrecía muy bajos rendimientos, cercanos al nivel de subsistencia. A su vez, las ciudades

⁶⁵ Sin embargo, la investigadora Sánchez-Alonso (2011) no comparte esta visión. Sostiene que uno de los factores que más influyó en la inmigración española fueron las condiciones económicas de los países receptores (especialmente la Argentina) y el diferencial salarial entre ambos países, aunque reconoce que existe una relación entre el crecimiento de la renta y las mayores tasas de emigración, ya que a medida que creció la renta en España, la emigración fue mayor, porque pudieron afrontar los costos migratorios, en tanto que la renta no creció suficientemente como para desalentar la emigración.

españolas no fueron capaces de absorber la cantidad de población que dejaban las zonas rurales por el lento ritmo del crecimiento industrial. Dice al respecto Marquiegui (1993), refiriéndose a Galicia, que entre 1830 y 1840, a raíz del agotamiento de la expansión de la superficie agrícola, se produjo la crisis del modelo tradicional de economía gallega, que consistía en una explotación familiar pequeña sobre una parcela de tierra recibida en arrendamiento. También estaban en retroceso actividades alternativas, como la pesca, la cría de ganado y el artesanado textil. Tampoco fue posible derivar esa mano de obra a la actividad industrial, ya que la industria textil había alcanzado su límite de desarrollo, en tanto que la de conservas de pescado estaba orientada a la exportación y tenía escasa vinculación con la actividad agraria.

Esta lenta modernización capitalista de España retrasó la intensidad del movimiento migratorio trasatlántico y frenó su extensión, según Moya (Fernández y Moya, 1999) por el escaso desarrollo de los medios de transporte y de comunicación, y por la forma geográfica del país, que dificultaba la comunicación entre la costa y el interior, y la topografía montañosa ibérica. Las referidas condiciones geográficas causaron que la emigración comenzara bastante tiempo después de ocurrida la caída de los precios agrícolas europeos a principios de la década de 1870. Además de los factores antes señalados, el retraso puede también atribuirse, de acuerdo a Cortés Conde y Sánchez-Alonso (cit. en Devoto, 2003/2009) a las políticas de protección a la producción agraria desplegadas en España, que atenuaron la caída de precios y el empobrecimiento del mundo rural; si bien aclara Devoto que los problemas que afectaron al campo español no fueron los cereales —como en Italia— sino el olivo, la vid y la citricultura, sumados a la plaga de la filoxera⁶⁶ y a la pérdida del mercado francés en 1890. Este autor también hace referencia al problema demográfico como otro factor de retraso, ya que España había tenido durante el siglo XIX un crecimiento más lento que el resto de los países de Europa, y partía de niveles de presión demográfica mucho más bajos.

En esa línea, Xosé Manoel Núñez Seixas (2007) atribuye la emigración gallega a América a varios factores. En primer lugar, el factor económico, por la expansión insuficiente de los sectores secundario y terciario, en segundo lugar, hace referencia a la tradición migratoria de varias regiones de Galicia (tanto interna como fuera de España), también, a la

⁶⁶ Se trata de un insecto parásito de la vid.

evolución del transporte terrestre y marítimo transoceánico, con la utilización del vapor y la consecuente reducción del costo de los pasajes transatlánticos. Otros factores mencionados por este historiador —y también por Sánchez-Alonso (2015)— son la profusa circulación de información y propaganda migratoria sobre oportunidades laborales en América, difundida a través de las redes sociales primarias; la incidencia de factores sociopolíticos, tales como la caída de la Primera República Española (1873-1874); la intención de huir del servicio militar y, finalmente, las garantías que tenía el migrante de poder volver a la aldea de la que era oriundo, a trabajar en la explotación agraria familiar, en caso de que su experiencia americana fracasara. Además, contaban con “cabezas de puente” en diferentes lugares de América.

Por lo expuesto, coincidimos con Marquiegui (1993) en que el fenómeno de la emigración española no debe ser considerado un proceso unidireccional e irreversible, sino como parte de un proyecto de ascenso social centrado en el propio país, en el que desempeñaron una función relevante las relaciones de paisanaje en la sociedad de partida y las redes sociales articuladas en base a relaciones sociales primarias establecidas previamente en el lugar de origen.

La investigadora Pilar Caglio Vila (2007) ha estudiado a la emigración femenina española a América y señala, además de las causas generales de migración antes apuntadas, la necesidad de colaborar con el sostenimiento económico familiar, sobre todo si se trataba de la hija mayor de una familia numerosa. Raúl Soutelo Vázquez ([2006], cit. en Caglio Vila, 2007) agrega que las mujeres también emigraban cuando se producían cambios en la situación familiar, sea con motivo de un nuevo matrimonio de su padre después de enviudar, o luego de haber tenido nuevos hijos. Finalmente menciona factores relacionados con la pérdida de la honra social en la sociedad de partida (por ser madres solteras, hijas extramatrimoniales, contraer matrimonios indeseados, sufrir agresiones sexuales, etc.).

En el caso de la inmigración judía a la Argentina, para Haim Avni (1983), salvo aquellos que fueron conducidos desde su arribo a las colonias agrícolas, el resto fluyó espontáneamente, sin ayuda estatal organizada. La información que publicaban las instituciones judías sobre las condiciones en la Argentina no era suficientemente detallada y con frecuencia no bastaba para motivar la emigración, lo que los alentaba a ponerse en marcha eran las noticias provenientes de las cartas de los parientes o coterráneos. En las primeras dos décadas del siglo XX, como indica este historiador, arribó buena parte de la

población judía sefardí que se instaló en el país, aunque su número total no era significativo, si consideramos que en ese período llegaron a la Argentina cerca de 82.000 judíos. La principal razón de ello es que en Marruecos y los países del Imperio Turco Otomano no estaba tan extendida la imagen negativa de la Argentina difundida en las publicaciones, como país agrícola carente de industria, muy diferente de la del “país dorado” (refiriéndose a los Estados Unidos). Por otra parte, agrega, la semejanza idiomática y la formación cultural fueron factores que estimularon la inmigración. Como señala Brauner (2016), desde comienzos del Siglo XX hasta fines de la década de 1920, comenzaron las migraciones de los judíos de Damasco y Alepo, buscando mejores oportunidades económicas, a raíz de la paulatina decadencia del Imperio Otomano y su disgregación después de la Primera Guerra Mundial (Hamui y Brauner, 2012), factor al que se le sumaron, por un lado, las crisis económicas en la región, provocadas por la apertura de nuevas rutas comerciales entre Oriente y Occidente a través del Canal de Suez en Egipto; y también la imposición en 1909 del servicio militar obligatorio a los hombres por el estado de guerra permanente en que estaba sumido el Imperio Turco (Hamui y Brauner, 2012). Finalmente, agregan estas autoras, puede señalarse también como otra causa coadyuvante el surgimiento del islamismo que confrontaba con el sionismo judío, y la búsqueda de una salida a la escasa libertad religiosa en la región (Brauner, 2016). Según explican, la decisión de emigrar fue concertada entre familias relacionadas entre sí, que hicieron posible que los hijos solteros de más de 13 años o el jefe de la familia se trasladaran a América. Estas redes de parentesco también posibilitaron que se mantuviera la práctica endogámica, ya que eran las familias quienes les buscaban parejas para casarse con parientes o conocidos de la misma colectividad.

En lo que respecta a la inmigración de judíos ashkenazis a la Argentina, Irving Horowitz (1962) distingue cinco etapas. La primera etapa (1860-1885) compuesta por europeos del oeste, alsacianos y franceses, que vinieron en busca de libertad religiosa y la encontraron en nuestro país. La segunda (1889-1905), tercera (1905-1921) y cuarta (1921-1930), por judíos que emigraron de Europa del Este, impulsados por los movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios que azotaron a Europa en ese período, y buscaban en nuestro país nuevas oportunidades económicas, y libertades políticas. La quinta etapa fue de judíos alemanes, inmigrados después de 1930, que huían de la persecución nazi.

Finalmente, en su estudio sobre la inmigración sirio—libanesa en la Argentina, Jorge Bestene (1998) pasa revista a las causas de emigración de esta colectividad, a su juicio múltiples y de variada importancia según las épocas. En una primera etapa, entre 1860 y 1918-20 las causas más relevantes, señala, fueron económicas y político-religiosas: el importante crecimiento demográfico en Medio Oriente y la mejora de los medios de transporte y una incipiente industrialización que perjudicó a los pequeños artesanos, los pequeños comerciantes y los comerciantes ambulantes. A ello se le sumó la persecución ejercida por los turcos sobre las minorías cristianas que vivían en esos territorios, lo que los llevó a emigrar, mayoritariamente de forma clandestina. Asimismo, la Guerra ítalo-turca de 1911 (también conocida como Guerra de Trípoli) impulsó a muchos hombres a emigrar para evitar ser reclutados para el servicio militar o enrolados en el ejército. Por otra parte, este autor también atribuye a las “cadenas migratorias” un papel fundamental en la llegada y el asentamiento de sirio-libaneses en la Argentina, ya que nuestro país se había convertido en un destino muy atractivo para la inmigración. Para la época del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, según Bestene (1994), ofrecía una economía próspera en franco crecimiento, que permitía, a falta de un fácil acceso a la tierra, un trabajo para los inmigrantes, sobre todo en el área urbana. En una segunda etapa, que abarca el período comprendido entre 1918—20 y 1945 se mantienen las causas antes señaladas, aunque cambia la estructura política creada por la nueva instancia de dominación: Siria y el Líbano pasaron a ser protectorados franceses, lo que provocó un aumento del número de migrantes musulmanes y drusos (Bestene, 1998). En la tercera etapa, este autor sostiene que las corrientes migratorias se mantuvieron estables, por la desaceleración del crecimiento económico de nuestro país, la inestabilidad política y la poca movilidad social.

Actividades realizadas en la Argentina

En muchas ocasiones, la procedencia o la ocupación desarrollada por los inmigrantes afectaba la consideración que en el país se tenía de ellos. En el llamado “período temprano” la percepción que los nativos tenían respecto de los inmigrantes italianos estuvo condicionada, indica Devoto (2006), por la preferencia por los italianos del norte de Europa extendida entre los grupos dirigentes argentinos de la época, siendo los meridionales,

especialmente los napolitanos, los peor considerados. Los prejuicios hacia ese grupo pueden atribuirse justamente a sus ocupaciones: los bajos servicios de higiene (el barrido de las calles, o la recolección de basura), la venta en canasta a domicilio, la actividad de mandaderos y changadores.

De acuerdo a los datos que pueden extraerse del Censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1855 (cit. en Devoto, 2006), los italianos de esta primera época se ocupaban mayoritariamente del comercio, aunque eran también artesanos en los sectores de la construcción, se dedicaban la carpintería, la agricultura, la frutihorticultura, la industria de la alimentación, y a prestar labores en el servicio doméstico; aunque igualmente podían encontrarse banqueros, profesionales universitarios y profesionales menores y maestros, que conformaban la *elite* social, señala este autor. En el segundo período (1875-1890) varió el perfil de las ocupaciones, observa: cerca del 82% eran agricultores, un 10% jornaleros, un 2% artesanos, un 0,90% comerciantes y un 1,30% de profesiones liberales. Años después, señala este historiador, la expansión agrícola que se produjo en la década de 1880 tuvo su correlato en las ciudades, de tal manera que la gran cantidad de obra pública atrajo a muchos extranjeros a las urbes, especialmente italianos, por su presencia dominante en el rubro de la construcción; pero también significó el desarrollo de la industria, el artesanado y el comercio, ya que la población necesitaba abastecerse de alimentos, zapatos, vestimenta, muebles y todo tipo de servicios (desde barberos a médicos). La presencia de la población italiana en estos rubros era ampliamente mayoritaria, afirma; agregando que, según datos del Censo Municipal de la ciudad de Buenos Aires de 1887, los italianos estaban presentes en poco más del 50% de los establecimientos comerciales e industriales⁶⁷. En materia industrial, figuraban especialmente en los sectores de la construcción, la alimentación y la metalurgia. Para 1895 los números continuaban siendo significativos. El Censo Nacional de ese año muestra que en el sector artesanal e industrial ocupaban el 34%, y que también estaban presentes en el sector transporte, el servicio doméstico, las fuerzas armadas, la enseñanza, las profesiones liberales, y los rentistas, concluye este autor.

⁶⁷ Según resalta Devoto (2006) eran dominantes en los siguientes rubros: lustrabotas, barberos y peluqueros, marmoleros, carniceros, fruteros y verduleros, herreros, carboneros, carpinteros, pintores y empapeladores, panaderos y factureros, fabricantes de licores, queseros y mantequeros, fideeros, colchoneros, joyeros, dueños o gestores de bodegones, cambistas, y fabricantes de acordeones.

En lo referente a los inmigrantes españoles, si bien la mayoría de ellos declaraban ser agricultores, al llegar a nuestro país ejercieron las más diversas profesiones, sobre todo urbanas; fueron los propietarios mayoritarios de las tiendas y mercerías, bares y cafés, bazares, almacenes, hoteles y pensiones y comercios de venta de combustible, también se dedicaron a la construcción (herrereros, carpinteros, pintores), aunque en menor medida, según apunta Sánchez-Alonso (2015). Como observa Ortuño Martínez (2010), según el Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires del año 1909, para esa fecha eran propietarios del 22,10% de los comercios de la ciudad⁶⁸. Dentro de la actividad comercial, de acuerdo con Sánchez-Alonso, el trabajo más común era el de dependiente y de mozo de almacén, aunque hubo también grandes comerciantes minoristas. La otra ocupación habitual era la de camarero en cafés, restaurantes y hoteles. En definitiva, señala esta autora, se trataba de profesiones poco calificadas.

Como indica Núñez Seixas (2007), la opción por insertarse en la actividad de comercio y los servicios urbanos se explica por las expectativas de retorno de la mayoría de ellos, ya que resultaba más factible prosperar en el medio urbano antes que en el rural, en el que la adquisición de una propiedad era un indicio de la voluntad de permanencia. Sumado a ello, también contribuyó a esta opción la baja inversión inicial que requería esta actividad, el fácil acceso a las redes de distribución, y el abaratamiento de los costos por la contratación de mano de obra inmigrante. Asimismo, los llegados al país con anterioridad ocuparon posiciones en la actividad comercial que funcionaron como factor de atracción por redes microsociales, que activaron el mecanismo de las cadenas migratorias. En el caso de los gallegos, como apunta este autor, la elite inmigrante procedía de las provincias de A Coruña y Pontevedra, y habían arribado a la Argentina entre 1850 y 1870. Comenzaron como empleados en negocios de parientes o connacionales, especialmente en aquellos vinculados con la importación y exportación de productos. Luego se convirtieron en dueños, socios o gerentes de grandes y medianas empresas, en banqueros, o propietarios de industrias y compañías de seguros.

La participación de las mujeres gallegas en el mercado laboral argentino, en especial en el servicio doméstico, como mucamas o cocineras (en el caso de las solteras), se

⁶⁸ Según datos aportados por Núñez Seixas (2007) en aquella época eran los propietarios del 59,9% de las tiendas y mercerías, el 34,3% de los bares y cafés, el 32,6% de los bazares, el 31,3% de los almacenes, el 27,9% de los hoteles y pensiones, y el 27,4% de las ventas de comestibles.

incrementó desde principios de siglo XX y hasta 1930, según indica Núñez Seixas (2007), en sintonía con el aumento de la participación femenina en el contingente migratorio. También las hubo quienes se emplearon en la industria del tabaco, la alimentación y el vestido; y otras como costureras, modistas, planchadoras y lavanderas, trabajando en sus propios domicilios, ya que eran actividades que permitían a las mujeres casadas compatibilizarlas con las labores domésticas y colaborar con la economía familiar, como observa Cagliao Vila (2007). Otras mujeres casadas participaban en el negocio minorista o de hostelería de la familia, sobre todo en el caso de los matrimonios contraídos con miembros de la misma colectividad. Agrega esta investigadora que las condiciones en las que las gallegas era contratadas en el servicio doméstico eran bastante precarias: salarios insuficientes, jornadas de trabajo muy prolongadas, pocas posibilidades de jubilación. Por ello, era común que abandonaran este tipo de labores cuando se casaban.

Con respecto a la colectividad judía, conforme señala Feierstein (1993), en una primera etapa (entre 1889-1910) se dedicaron a la actividad primaria, especialmente agrícola, luego (entre 1910-1940) se insertan en los sectores secundario como artesanos, y terciario como comerciantes. Puede señalarse también una tercera etapa (entre 1945-1960) en que se advierte una fuerte concentración en actividades comerciales, industriales, profesionales y/o directivas, gerenciales y empresariales, y finalmente una cuarta etapa (desde 1960 a la actualidad) en que hay un pasaje de las actividades comerciales a las directivas y/o profesionales. Como señala Avni (1983), el paso a dedicarse a los oficios urbanos se produjo cuando los inmigrantes vieron bloqueado su camino hacia la adquisición de inmuebles rurales donde desarrollar su actividad agrícola, al tratarse de ocupaciones que estaban a su alcance y sin desarrollar. La ubicación y los aportes específicos de la inmigración judía urbana en el campo económico señalados por este autor se agrupan en dos grandes sectores. Por un lado, la actividad artesanal y obrera, ya que estas colectividades poseían conocimiento y experiencia en el trabajo gremial⁶⁹. En segundo lugar, en lo que respecta a la actividad empresarial, fueron quienes abrieron los primeros comercios de compraventa e iniciaron la manufactura de pieles, muebles y colecciones. Las corrientes migratorias rusas, por su parte,

⁶⁹ Proliferaron entonces los sastres, carpinteros, talabarteros, chapistas, herreros, relojeros, fabricantes de pinturas, etc.; así como también las asociaciones de trabajadores judíos: de gorreros, de sastres (ligados a la Unión General de Trabajadores), de panaderos (de la Federación Obrera Regional Argentina), y de carpinteros (con influencia del Partido Socialista).

desarrollaron la industria del tejido de punto y de la seda y la confección de ropa; además de la elaboración de calzado, lavaderos de lana, venta de casimires al por mayor, elaboración de impermeables, fabricación de corbatas, valijas y marroquinería, *parquets*, guantes, productos alimenticios, espejos y cristales, artículos farmacéuticos y metalurgia. Surge también el trabajo del *cuéntenik*⁷⁰ entre los judíos provenientes del este europeo que, a la manera del vendedor ambulante turco, eran intermediarios en la distribución de productos a domicilio y el cobro en cuotas de los bienes vendidos, posibilitando un crédito inmediato a sectores obreros y cubriendo el riesgo con la sobreutilidad que se obtenía de estas ventas. Finalmente, con el ascenso económico social, señala Feierstein, empiezan a ocuparse en actividades de “cuello blanco”, tales como el trabajo de oficina.

Los judíos alepinos al principio se dedicaron al comercio de géneros como vendedores ambulantes, ya que esa actividad hacía posible empezar sin capital propio y respetar el *shabat*, como observa Brauner (2000). Luego, apunta Epstein (2014) como consecuencia de las oportunidades de movilidad social que ofrecía el país, se convirtieron en comerciantes minoristas en tiendas y casas de ropa, más adelante, establecieron comercios mayoristas o se convirtieron en grandes comerciantes o en empresarios textiles.

La variedad no es una cualidad que caracterice a las actividades emprendidas por los inmigrantes árabes. Señalábamos en un trabajo anterior (Ferreyra, 2018, pp. 87—88) que, como sostiene Bestene (1994, p. 155), hay una identificación total del inmigrante sirio—libanés con la profesión de comerciante como vía de enriquecimiento, que puede comprobarse a nivel institucional (en las Memorias del Departamento de Migraciones) a nivel de la creencia popular (en la identificación del turco con la frase “beine, beineta” para referirse a la venta de estos artículos) y a nivel artístico (en las obras de teatro y cine). Como señala Ignacio Klich (1995), en un principio gran parte de los sirio-libaneses se vieron a sí mismos como residentes temporarios, al igual que otros recién llegados, tratando de acumular riqueza (de “hacer la América”) antes de regresar a su lugar de origen para disfrutar de los ingresos obtenidos con el trabajo duro. En un alto porcentaje se dedicaban al comercio. La organización estaba constituida por una flota amplia de vendedores y un núcleo de comerciantes establecidos, agrega Bertoni (1994).

⁷⁰ Nos referimos al vendedor ambulante a plazo.

A diferencia de otras colectividades, que se decían agricultores cualesquiera que fuera su ocupación de origen, por ser esa la población más buscada, estos inmigrantes declaraban a las autoridades de migración que eran comerciantes y luego trabajan efectivamente como tales, aun cuando en su país de origen hubieran sido labradores o artesanos. Ello se explica, a criterio de Lilia Ana Bertoni, por la existencia de una cadena migratoria establecida a partir de un grupo inicial volcado al comercio: cuando los primeros inmigrantes de esa colectividad lograron cierto éxito llamaron a otros que se sumaron al oficio —aun en contra de sus preferencias—. Se formó así una cadena de parientes y amigos y el grupo se consolidó en una misma actividad. Esta cadena —agrega— solucionaba los problemas de idioma, alojamiento, vínculos afectivos y orientación al trabajo que la migración traía consigo (Bertoni, 1994). En este punto, su postura coincide con la de Jorge Bestene (1994), quien encuentra en la llamada de los residentes a sus connacionales y en la concentración de esta colectividad en el barrio de Retiro de Buenos Aires dos indicadores del buen funcionamiento de esta cadena migratoria.

Sin embargo, existe otra razón que puede haber llevado a esta colectividad a inclinarse por la actividad comercial en lugar de la agrícola, que es el factor coyuntural. Como señala Noufuri (2009), en la última década del siglo XIX, cuando los árabes comenzaron a llegar en gran escala a la Argentina, encontraron al país en plena crisis del valor de la tierra y las propiedades, debido a que el sector financiero se sobredimensionó con respecto al aparato productivo, llevando las especulaciones con las tierras y en la Bolsa a extremos nunca vistos. Finalmente, puede señalarse otro motivo para explicar su inclinación por esta actividad. Como indica Bertoni, la actividad comercial no requería de un capital inicial ni capacitación especial, solo un vínculo con algún paisano ya asentado. Quien llamaba —agrega— se convertía en empleador de sus connacionales, fueran éstos o no comerciantes en su lugar de origen. Estos comerciantes empezaban en el escalón más bajo como vendedores ambulantes (algunos comprando a crédito y vendiendo por su cuenta), al tiempo podían erigir su pequeño establecimiento (como habilitado, sucursal de otro comerciante o como su socio) y después su negocio propio. A partir de allí, pasaban a tener una gran tienda con sucursales, vender al

por mayor e importar y, en algunos casos, instituir agentes y casas para la compra de productos en Europa, finaliza esta historiadora⁷¹.

A modo de conclusión

Como hemos visto, los desplazamientos hacia América desde Europa y Asia obedecen a diferentes causas. Por un lado, las revoluciones demográfica, liberal, agrícola, industrial y de los transportes en las sociedades de origen, así como también el crecimiento económico experimentado por nuestro país a partir de la década de 1870, época de consolidación del modelo agroexportador; si bien debe reconocerse la relevancia que tuvieron las “redes sociales” y “cadenas migratorias” como fuentes de información y formas de asistencia efectiva en el otorgamiento de pasajes, la obtención de trabajo o de alojamiento, además de brindar contención emocional. Conforme ninguna de las teorías puede dar por sí sola una explicación completa y satisfactoria para este fenómeno, en las causas de la migración deben ser considerados, junto con los factores económicos, los sociales, políticos, psicológicos, físicos, tecnológicos, culturales, las redes de información, los contactos previos, etc., que interactúan en cada proceso migratorio.

El peso de la inmigración de ultramar en el crecimiento demográfico de la Argentina entre 1880 y 1930 fue mucho mayor que el crecimiento natural de la población. Por ser en ese período bajo el volumen absoluto de la población nativa que recibió la inmigración algunos autores hablaban de un proceso de “fusión” entre culturas, que generó un tipo nuevo acrisolado, para referirse al proceso de integración del inmigrante en nuestro país. Lo cierto que entre los estudios migratorios en nuestro país esta teoría del “crisol de razas”⁷² se encuentra superada y ha prevalecido la del “pluralismo cultural”.

La Ciudad de Buenos Aires experimentó un crecimiento demográfico muy significativo. Para la Primera Guerra Mundial, alrededor del 50% de los habitantes de la

⁷¹ Todas estas referencias a la colectividad sirio-libanesa corresponden a un trabajo anterior, “Los “turcos” en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés” (Ferreya, 2018, pp. 75-104).

⁷² Tomando como punto de partida la endeblez de la base demográfica de la sociedad receptora -puesto que al inicio del período de migraciones masivas la población local en la Argentina era muy reducida-, Germani formula la teoría del “crisol de razas”, postulando que, más que una “asimilación” de los inmigrantes a la “cultura nativa preexistente, o de ésta a algunas de las corrientes extranjeras más numerosas”, se originó en nuestro país un “tipo cultural nuevo” a través de un proceso de “fusión” o “sincretismo” entre culturas, donde cada una aportaría sus características propias (1962/2010a, p. 537).

ciudad eran extranjeros, de los cuales los italianos y españoles representaban el 80%. Prácticamente la mitad de todos los inmigrantes llegados de ultramar eran italianos, que mantuvieron su predominio durante casi todo el período; una tercera parte eran españoles, llegados tardíamente a partir de la primera década del siglo XX. Entre los restantes, se cuenta la polaca, especialmente en las dos décadas inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, la rusa (especialmente judíos) arribada entre el fin del siglo XIX y el comienzo del siglo XX y en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, la francesa (principalmente vascos y bearneses, en el último tercio del siglo XIX), la alemana (judíos, con el advenimiento del nazismo) y los súbditos del Imperio Otomano (especialmente desde fines de la década de 1910).

Las migraciones italianas se produjeron fundamentalmente por impulso de las cadenas migratorias. En un principio procedían mayoritariamente de Liguria, y posteriormente comienzan a arribar italianos de otras regiones del triángulo noroccidental de la península itálica, sobre todo lombardos y piemonteses. A principios del siglo XX la procedencia comienza a ser marcadamente meridional. Finalmente, en el período de entreguerras, se suman inmigrantes de la zona de Friuli-Venezia-Giulia. En la Ciudad de Buenos Aires, se ubicaron en sus inicios en Catedral al Norte y Catedral al Sur y de a poco comenzaron a dispersarse por todos los barrios, buscando zonas más baratas. Los italianos de la primera época se ocuparon mayoritariamente del comercio, aunque fueron también artesanos y se dedicaron a la carpintería, la agricultura, la frutihorticultura, la industria de la alimentación, y el servicio doméstico. También había banqueros, profesionales universitarios y profesionales menores y maestros.

En el caso de la inmigración española, como causa de las migraciones prevalecieron los factores de expulsión económicos y demográficos, si bien merece mencionarse también la importante incidencia de las cadenas migratorias. Procedían principalmente de la región de Galicia; posteriormente, de Cataluña, Andalucía y Castilla León. El aporte migratorio del País Vasco, aunque significativo, recién se hizo notorio a partir de los comienzos del siglo XX. En la ciudad de Buenos Aires se ubicaron inicialmente en los actuales barrios de San Telmo y Montserrat, y desde allí se dispersaron. Si bien la mayoría de ellos eran agricultores, al llegar al país ejercieron profesiones urbanas, siendo los propietarios mayoritarios de los comercios. Las mujeres, por su parte, se destacaron por ser costureras,

modistas y planchadoras. De entre todas ellas, las gallegas se ocuparon como empleadas del servicio doméstico, a partir de la primera década del siglo XX.

Con referencia a la inmigración judía, la sefardí fluyó espontáneamente al país, sin ayuda estatal organizada. Los judíos ashkenazis, en un principio vinieron en busca de libertad religiosa, más adelante, escapando de los movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios que azotaron a Europa entre 1890 y 1930, finalmente, huyendo de la persecución nazi. Se produjeron tres picos de inmigración judía al país: el primero entre 1905 y 1914, el segundo entre 1920 y 1929 y el tercero entre 1935 y 1939. En lo que respecta a su asentamiento en Buenos Aires, los europeos orientales se ubicaron en la zona céntrica, y más tarde en los barrios de Once y Villa Crespo; la comunidad marroquí se instaló en el barrio de Constitución; los judíos de Damasco se agruparon en la zona de la Boca-Barracas y en Flores; los de Alepo se instalaron en el Once; los que hablaban ladino se radicaron en el Centro y Villa Crespo. Posteriormente, se desplazaron a diversos barrios. En una primera etapa se dedicaron a la actividad primaria, especialmente agrícola, luego se insertaron en los sectores secundario y terciario, en una tercera etapa se dedicaron a actividades comerciales, industriales, profesionales y/o directivas, gerenciales y empresariales.

En el caso de la inmigración sirio-libanesa en la Argentina las causas más relevantes fueron económicas y político-religiosas, aunque debe atribuirse un rol importante a las “cadenas migratorias”. Si bien el arribo a la Argentina de este grupo empezó en el año 1860, alcanza carácter masivo a partir de 1908. En la Ciudad de Buenos Aires, hay una fuerte concentración espacial de la comunidad en el barrio de Retiro en cuatro cuadras de la calle Reconquista, entre Charcas y Córdoba, y una identificación total con la profesión de comerciante.

SEGUNDA PARTE
CONFRONTANDO REPRESENTACIONES

CAPÍTULO 4. ASÍ EN LAS TABLAS COMO EN EL CELULOIDE: EL CINE COMO RELEVO DEL TEATRO

La década de 1930 marca un quiebre en las preferencias del público respecto de los espectáculos populares. Paulatinamente el cine fue desalojando al teatro del lugar preponderante que había ocupado hasta ese momento.

Una porción importante de las películas que componen el corpus filmico de esta investigación proviene de obras de teatro —especialmente sainetes, grotescos y comedias asainetadas— que, luego de un marcado éxito comercial en las salas teatrales de nuestro país, fueron transpuestas al cine a partir de la década de 1930. Quizás deba atribuirse esta circunstancia a las particulares características de la época —de ser un tiempo “bisagra”—. Lo cierto es que en algunos casos la distancia temporal que medió entre la obra original y su transposición cinematográfica motivó algunos cambios sustanciales relacionados con el contexto sociopolítico imperante al momento del estreno del largometraje.

Antes de referirnos a las diferentes transposiciones de las obras de teatro al cine, corresponde describir las características de los tres géneros teatrales a los que pertenecen las obras de teatro escogidas: el sainete criollo, el grotesco criollo y la comedia.

Caracterización del Sainete criollo

Para hablar del sainete criollo, es insoslayable la referencia al historiador e investigador Osvaldo Pellettieri (2002), quien considera que este género teatral contribuyó con la construcción de la nacionalidad argentina durante y después de la gran oleada de inmigración de ultramar. Plantea este investigador, como características salientes, que el sainete está compuesto por obras generalmente cortas, que contienen personajes típicos extraídos de la realidad (el “tano”, el “gallego”, el guapo), casi todos ellos caricaturizados, a excepción de la pareja protagónica que vive la relación sentimental, y que estructura las distintas secuencias cómicas de la obra, otorgándoles unidad⁷³. El conflicto que presenta este tipo de

⁷³ El crítico e investigador Jorge Dubatti (2011) resalta que, si bien en este tipo de obras prevalece el carácter eminentemente cómico, también suele incluir componentes dramáticos o trágicos.

textos es simple, para facilitar la comprensión de los espectadores, contiene referencias al contexto que casi siempre desembocan en una moderada crítica de las costumbres, y un lenguaje propio de las clases populares, sobre todo en los personajes secundarios, a través del uso de idiolectos⁷⁴ para evidenciar las peculiaridades lingüísticas de cada uno. Sostiene este autor que a través de dicho recurso se buscaba lograr en el espectador una identificación asociativa —compasiva o simpatética—, con la intención de que participe totalmente del juego escénico. Se trataba de una mezcla, compuesta por la propia lengua madre del inmigrante, la lengua castellana en su dialecto rioplatense y el lunfardo⁷⁵, que dio origen al cocoliche⁷⁶.

De entre todos los agentes intelectuales que participaban en el espectáculo (el director de la obra, el productor, el dueño del teatro, etc.) en este género teatral prevalecía el actor, explica Pellettieri, especialmente la figura del *capocómico*, que encabezaba la compañía. Los actores permanecían varios años en la misma compañía teatral, donde se formaban y transitaban una “carrera” que comprendía un rígido escalafón con funciones precisas⁷⁷ que, a su vez, fomentaba que cada actor y cada compañía se especializara en un determinado tipo de obra, con el riesgo de encasillamiento en cierto tipo de personaje o de género literario que ello suponía, concluye este autor (2002; 2008). La permanencia prolongada del actor le daba continuidad a la compañía y contribuía a su éxito.

Al igual que otros géneros teatrales, también el sainete es susceptible de una periodización. En línea con la posición evolutiva de los géneros literarios⁷⁸, Pellettieri (2002;

⁷⁴ El idiolecto es el conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

⁷⁵ El lunfardo es una jerga local, hablada en el Río de la Plata por los delincuentes en las cárceles para evadirse de los policías y que luego se extendió a un uso más general (Pellettieri, 2008, p. 128)

⁷⁶ El cocoliche es un “lenguaje teatral de creación artificial y larga tradición en el teatro popular nacional, que consiste en el empleo de palabras italianas con una sintaxis en español” (Pellettieri, 2008, p. 128). Surge a partir de la inserción en la obra teatral *Juan Moreira* (Gutiérrez, 1886) del personaje italiano Francisco (Franchisque) Cocoliche, pasado a la historia como “Cocoliche”, que fuera representado y creado por el actor Celestino Petray, perteneciente a la compañía de los hermanos Podestá (Pellettieri, 2002, p. 207).

⁷⁷ El escalafón era el siguiente: “Primer actor dramático o capocómico, primer actor cómico, galán joven, joven cómico, primer característico (un personaje de “edad”), segundo característico, actores y actrices de conjunto (los “sacamuertos” o “entrasillas”), primera actriz dramática, primera actriz cómica, primera característica, segunda característica” (Pellettieri, 2008, p. 39).

⁷⁸ El modelo de periodización propuesto por Pellettieri se funda en la posición del teórico literario británico Alistair Fowler quien considera que en el desarrollo de todo género literario se pueden encontrar tres fases que, aunque pueden superponerse cronológicamente, remiten a tres estadios diferentes en el cambio interno del mismo. “Durante la primera fase, la complejidad del género comienza a formarse, hasta que un tipo formal aparece. (...) En la segunda fase, una versión “secundaria” del género se desarrolla, una forma que el autor basa en la primera versión. (...) Pero es posible distinguir una fase terciaria en el desarrollo de muchos géneros. Esto

2008) distingue tres fases en el sainete: la fase primaria, ingenua o intuitiva del “Sainete como pura fiesta”; la fase secundaria, canónica o crítica del “Sainete tragicómico”; y la fase terciara, refinada o barroca del “Grotesco Criollo”. En este apartado solo serán desarrolladas la primera y la tercera fase, por ser las que están vinculadas con nuestro objeto de estudio⁷⁹.

El “sainete como pura fiesta” se caracteriza para Pellettieri (2008) por tener como “principio constructivo⁸⁰ lo melodramático: el amor no correspondido. Según este procedimiento, los sentimientos —que se expresan en escena— están basados en la idealización del amor. En esta fase, indica, se recurre a un procedimiento básico del melodrama como es la pareja imposible⁸¹ y a la coincidencia abusiva⁸², que se genera por las propias acciones de los personajes, si bien debe señalarse la ausencia del villano, personaje característico del melodrama. Esta fase del sainete presenta además situaciones vodevilesas, como el equívoco y, como procedimiento secundario, una caricaturización de los personajes no protagónicos, por cuanto tomaban tipos de la ciudad y los exageraban. En la caracterización de los personajes de estas obras, puede advertirse su esquematización y cierto determinismo, ya que accionan movidos por fuerzas ajenas a su voluntad. Como “norma obligatoria” de estos sainetes, agrega, los personajes atraviesan por varias pruebas que mantienen el suspenso de la historia, hasta que aparece la “justicia poética”. En lo que respecta al espacio teatral representado, se trata del patio del conventillo, que está “idealizado”, según plantea Pellettieri, ya que no es la continuación del espacio social. Esta idealización del patio del conventillo se relaciona con la ideología estética del público, con su imaginario social, con sus deseos de convivencia pacífica.

Puede verse, por ejemplo, que en *El Conventillo de la Paloma* (Vacarezza, 1929) la protagonista es pretendida por todos los habitantes del conventillo, pero ella no corresponde al amor de casi ninguno de ellos. En esta obra están representados varios de los tipos característicos del sainete: el italiano (Don Miguel), el gallego (Don José y su mujer María Mundiño de las Canjas de Tineo), el turco (Abraham y su mujer Sofía Kairuz Abel), el guapo

ocurre cuando un autor usa la forma secundaria en una forma radicalmente nueva” ([Fowler, 1971] cit. en Pensa, 2004, p. 20).

⁷⁹ Para un desarrollo más extenso del Sainete puede consultarse Pellettieri (2002, pp. 207-218).

⁸⁰ Para Pellettieri el principio constructivo es el “procedimiento que estructura un género” (2008, p. 34).

⁸¹ Según afirma Pellettieri, se trata de aquella pareja que no se puede encontrar por motivos que no son racionales, hay una fatalidad romántica (2008, p. 103).

⁸² Según menciona Pellettieri es la situación que se produce cuando todo juega contra el amor de los protagonistas, los hechos se escalonan para separar aún más a la pareja imposible (2008, p. 104).

(Seriola y Villa Crespo), y el villano (Nueve de Julio). El procedimiento de la pareja imposible y la coincidencia abusiva, por su parte, puede encontrarse en las idas y vueltas que tiene el romance entre Eduardo Sequeiros y Susana del Solar en *Los tres berretines* (Malfatti y de las Llanderas, 1932), que casi fracasa, aunque sobre el final hay un cierre conciliatorio. Cabe recordar que, en la trama, Eduardo se había quedado sin trabajo a causa de la crisis económica y, al ser testigo accidental de un comentario despectivo hacia su persona y su familia por su origen social, decide alejarse de Susana. Situaciones vodevilesas de equívocos son las que viven Don Miguel en *El Conventillo de la Paloma* cuando le está leyendo un poema a La Paloma y en el medio de la declamación se confunde y sigue recitando una lista de compras del almacén, o Eusebio Sequeiros en *Los tres berretines* cuando le encarga a un profesor de música italiano que le escriba la música de un tango que compuso (y se la silba), y el profesor le termina escribiendo una tarantela. En todas las obras escogidas que pertenecen a este género triunfan los buenos y los malvados reciben su castigo, en una concreción de la “justicia poética”. De tal modo, Nueve de Julio es vencido por Villa Crespo, y prospera el amor entre Susana y Eduardo a pesar de las peripecias atravesadas. Finalmente, en el espacio idealizado del patio del conventillo en que transcurre casi toda la acción de *El Conventillo de la Paloma* los personajes cantan, ríen y muestran una armónica convivencia, a pesar de la diferente procedencia de cada uno de ellos, en tanto que los intrusos (el villano Nueve de Julio) son rápida y fácilmente expulsados.

La tercera fase señalada por Pellettieri es la del “grotesco criollo”, que se desarrolla a partir de la década de 1920, época en la que surgen dentro del sainete propuestas estéticas como la de Armando Discépolo. Agrega Pensa (2004) que en esta tercera fase continúan como elementos residuales la presencia del espacio exterior (el patio del conventillo), del ambiente de fiesta, del motivo sentimental y de los tipos característicos (el italiano o el guapo) aunque estos mismos tipos comienzan a profundizarse y a hacerse más complejos. Se introduce, como se verá más adelante, el tema de la máscara y el rostro y de la farsa humana.

Caracterización del Grotesco criollo

Durante el siglo XX lo grotesco, aplicado a lo teatral, fue una manera de mostrar el caos del mundo y la imposibilidad para la población de alcanzar sus aspiraciones materiales, como

señala Pensa. Mediante la dialéctica de la máscara y el rostro, tan propia de este género teatral, se representaron los problemas de la inadecuación y alienación del ser humano en el nuevo siglo. De esa manera, explica esta autora “lo más profundo e íntimo del ser humano (el rostro) queda enfrentado a lo superficial (la máscara)” (Pensa, 2004, p. 14).

Con respecto a las razones que dieron origen a esta fase del sainete, observa Pellettieri (2010) que Armando Discépolo —su principal exponente en nuestro suelo— notó que se estaba formando un nuevo público teatral, compuesto por los hijos de inmigrantes, que supuso descontento frente a la vieja versión “abuenada” y “caricaturesca” de su existencia que ofrecía el sainete, y deseoso de ver debatidos en el teatro sus orígenes y sus mitos. Se trataba, en su inmensa mayoría, de inmigrantes italianos que deseaban verse representados e identificados en la escena nacional, agrega Pensa (2004). Sin embargo, el grotesco criollo no tuvo una buena recepción en la sociedad local, ya que fue rechazado tanto por el público del teatro independiente que le criticaba sus componentes del sainete, como también por el público popular que objetaba su estética transgresora, según señala Pellettieri (2002).

El argumento de los grotescos discepolianos se basa en los problemas de la vida del inmigrante (fundamentalmente el italiano) y su familia en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1920, como menciona Abdul J. Janmohamed ([1992] cit. en Pensa, 2004). Afirma este autor que pueden percibirse en el inmigrante representado las características de apego al país natal que lo vuelve indiferente a los valores y particularidades de la nueva cultura. De esa manera, el personaje de las obras de Discépolo quedaba ubicado en un espacio indefinido que no se puede llenar, generado por la brecha entre la propia cultura y la nueva. Esta falta de correspondencia entre lo colectivo, en este caso la sociedad argentina, y su propia experiencia, provoca un desajuste que condiciona su realidad, observa Pensa (2004). En general, en estos personajes se encarna, por un lado, el tremendo fracaso individual vivido por los inmigrantes que, según plantea esta investigadora, se encuentran con una sociedad que no está preparada para brindarles los instrumentos necesarios para la subsistencia, y por otro, el fracaso social y político del sueño liberal alberdiano de mediados del siglo XIX de “poblar y enriquecer el país”. Lucen entonces como seres descolocados en un contexto que no llegan a entender, y ese desconocimiento de la nueva realidad en la que viven los hace patéticos y ridículos. A esa situación de desconcierto se le suma como otro elemento de desajuste el uso del cocoliche, un lenguaje que remite a la hibridez del personaje y marca su

calidad de “ser entre dos culturas, dos idiomas y dos países” —señala Pensa (2004)—. A la vez, el uso de ese lenguaje produce un efecto de percepción trágico y cómico a la vez, ya que, por un lado, es risible por su ruptura con el uso corriente del castellano, pero también marca un fracaso suplementario en el personaje: el de expresar “en una lengua que no conoce los dolores más grandes”, como afirma Gambaro ([1981] cit. en Pensa, 2004, pp. 113).

Es lo que sucede, como veremos, con Miguel Salerno en *Mateo* (Discépolo, 1923) que se siente marginado social, económica y laboralmente, viviendo en una sociedad que lo obliga a adaptarse a cambios significativos (el reemplazo del carro de caballos por el automóvil como medio de transporte) para los cuales no se siente preparado. Giacomo Bistoldi sufre en *Giacomo* (Discépolo, 1924) una marginación parecida cuando, luego de ser despojado de todos sus bienes por los inescrupulosos Carmencita y Manolo, no consigue reinsertarse socialmente y debe vivir de la “caridad” de sus sobrinos.

También con respecto al grotesco, Pellettieri considera que pueden reconocerse tres fases: el “grotesco asainetado”, el “grotesco canónico” y el “grotesco introspectivo” (2002, p. 461). En este caso será descrita solamente la primera fase, por ser la que está relacionada con nuestro objeto de estudio⁸³. El “grotesco asainetado”, cuyo texto más destacado es *Mateo*, presenta para Pellettieri (2008) las siguientes características. El motor de la acción para los personajes pasa a ser el económico, relegando al tema del honor a un segundo plano. El protagonista de *Mateo*, llamado Miguel Salerno, al comienzo de la obra no acciona: se muestra aferrado a su trabajo como cochero de caballos y, frente al avance del automóvil, comienza a perder el poco trabajo que tenía. Se niega a aceptar las transformaciones sociales y encuentra insalvables diferencias entre las condiciones de vida que la sociedad argentina le propone y aquellas en las que se desenvolvió en el pasado, pero como no toma conciencia de esa situación ni sabe cómo cambiar de vida, reacciona con ira y resentimiento “contra ese invento demencial que es el automóvil”. Finalmente, acuciado por la falta de ingresos y ante la necesidad de mantener económicamente a su familia, decide “transar” con su triste realidad, y participar en un robo. Solo frente a la evidencia de su fracaso —cuando es atrapado por la policía luego de haber perpetrado el robo— es cuando tomará conciencia de su verdadera situación. Se muestra como un ser descolocado, ya que no encuentra su lugar en la sociedad, ni antes ni después de la “caída de la máscara”, que se produce fuera de

⁸³ Para un desarrollo más extenso del Grotesco criollo puede consultarse Pellettieri (2002, pp. 461-488).

escena. Como observa Pellettieri (2002), cuando el protagonista vuelve a su casa al final de la obra, luego de haber delinquido, su estado es lamentable, ya no sostiene su antigua ética, pero tampoco puede aceptar su nuevo carácter de transgresor. El fracaso del robo hace “caer la máscara” de ladrón y aumenta el patetismo, apunta Pensa (2004), ya que ahora, además de no poder mantener a su familia, es perseguido por la policía. Por estas razones, sobre el cierre de la obra reconoce su fracaso y acepta que su hijo trabaje como conductor de automóviles, con lo cual cae la máscara del apego a las viejas costumbres que reniega del progreso, y se muestra el rostro de la derrota que acepta la situación. Este panorama —agrega— también desconcierta al espectador, produciéndose el “sentimiento del contrario”: ya que se ríe del patetismo del personaje, pero a la vez se acongoja cuando reflexiona sobre las razones del robo.

En realidad, podría pensarse que la decisión de salir a robar no es forzada, sino tomada libremente. La disyuntiva que presenta Miguel --pobreza o robo -- resulta ser falsa. No es cierto que la única alternativa que tenía Miguel para dar de comer a su familia fuera salir a robar. No es pobre porque no tiene trabajo, sino porque es un ser orgulloso, obstinado y caprichoso. Lo vemos en la figura de su hijo Carlos, que salva a la familia con un trabajo de chofer que probablemente haya sido desechado por Miguel. Sobre el final de la obra se advierte la presencia de cierta “justicia poética”, puesto que cada uno recibe el premio o el castigo que se merece: Carlos, el hijo mayor de Miguel, salva a la familia del hambre y la disolución con su trabajo de chofer de automóvil, en tanto que el antihéroe (Miguel) va preso, como señala Pellettieri (2002).

El otro personaje importante, Severino, funciona como el “personaje embrague”⁸⁴ de la obra y “portador del relativismo del autor”, como afirma Pellettieri (2002). Es un inmigrante italiano que inicia a Miguel en el camino de la delincuencia y que, por haber entrado en el juego deshonesto —ya que participa de los robos haciendo de transporte privado de los ladrones— cuenta con el dinero que aquél necesita para alimentar a su familia. Sin embargo, en un pasaje de la obra se advierte una inversión en la posición moral de ambos personajes, cuando Severino pone en evidencia el doble discurso de Miguel. Ante la solicitud de un nuevo préstamo de dinero, Severino le recuerda la ofensa recibida en el pasado cuando le rechazó un vaso de vino “por provenir de un ladrón”, y por esa actitud ahora se niega a

⁸⁴ Es el personaje que pone de manifiesto la ideología que se quiere transmitir (Pellettieri, 2002, p. 421).

darle plata. Miguel recurre a Severino exclusivamente por interés (buscando un nuevo préstamo), y sin referirse al dinero que le debe. Severino, en cambio, acude al llamado del amigo y se muestra misericordioso y tolerante, ya que no le reclama lo que le debe y le concede más tiempo para devolverlo.

En materia de espacio escénico, según sostiene Pellettieri, en la obra se produce un pasaje del patio a las habitaciones del conventillo. Para este investigador, el patio sigue teniendo la connotación positiva del sainete y juega en *Mateo* como extraescena, pero “lo cómico pasa a ser un medio, una irónica forma de mostrar lo inactual de ciertas actitudes” (2002, p. 465). Otro elemento señalado por este autor que refleja el carácter transicional de esta fase es que en *Mateo* desaparece como procedimiento dramático la historia sentimental para ser reemplazado por lo patético, rasgo dominante del género.

Corresponde finalmente hacer referencia al tercer género teatral que funcionó como antecedente de los largometrajes escogidos: la comedia asainetada.

Caracterización de la comedia asainetada

Para caracterizar este género teatral Osvaldo Pellettieri parte de la definición que ofrece Elder Olson, cuando dice que la comedia “es la imitación de la acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catarsis de la preocupación a través del absurdo” (2002, p. 415). Una de sus notas características es su carácter popular, como señala Patrice Pavis, en su *Diccionario de teatro: la comedia está “consagrada a la realidad cotidiana y prosaica de los humildes”* (1998/2005, p. 72).

Con la aparición en la ciudad de un nuevo público de clase media compuesto por los burgueses, hijos de inmigrantes, surgieron también nuevos gustos teatrales, más asociados a la modernidad. Según observa Pensa (2004), en los discursos teatrales y en el público se profundizó la distancia entre lo culto y lo popular que ya estaba presente para esa época. De acuerdo con esta investigadora, ya en el Primer Centenario de la Revolución de Mayo, cada género teatral tenía su público. Así como los miembros de la clase media, los pequeños comerciantes y los profesionales se sentían identificados con las comedias urbanas; los inmigrantes y la clase popular elegían los sainetes; y los integrantes de la clase alta preferían

las obras pertenecientes a la alta comedia, que las reflejaba, aunque muchas veces en forma satírica.

El surgimiento de la comedia asainetada puede establecerse poco antes de la década de 1910, y reconoce como causa los cambios en el contexto social de la Argentina de principios del siglo XX, en que la vieja clase aristocrática había empezado a perder su predominio. El público de teatro constituido por los primeros inmigrantes necesitaba una visión abuenada del oscuro mundo del conventillo que habitaban en la vida real. Así fue que, en su momento, el sainete se convirtió en un exitoso espectáculo popular. Tiempo después, según se ha señalado, el grotesco asainetado puso el acento dramático en mostrar los problemas de adaptación del inmigrante. Posteriormente, con el ascenso social de los inmigrantes y su incorporación a la clase media y la nueva burguesía en formación, necesitaron, como señala Pellettieri “nuevas imágenes idealizadas de su existencia, adaptadas a sus gustos e intereses” (cit. en Sikora, 2002, p. 433). Dicha situación, descrita por esta investigadora, produce una nueva modificación en los textos dramáticos de consumo popular surgiendo la comedia asainetada que, como indica su nombre, contiene elementos del sainete y la comedia. Este género teatral, si bien mantiene la crítica al contexto social, la realiza de una forma más festiva y condescendiente ratificando el modo de vida de sus receptores (Sikora, 2011). Sus obras, señala esta investigadora, estaban protagonizadas por la familia burguesa, metáfora de los inmigrantes que pudieron integrarse y prosperar. El inmigrante ya no necesitaba ser representado luchando por ser aceptado por la clase media, puesto que pertenecía a ella por derecho propio, concluye.

Este género teatral reconoce como antecedente la “comedia de rasgos finiseculares”, cuyo máximo exponente en la Argentina es Gregorio de Laferrère. Para Marina Sikora (2002) las obras de Laferrère presentaban intertextos con el sainete y el vodevil y se caracterizaban por el costumbrismo, y la finalidad didáctica y moralizante en la defensa de la familia y de los valores que ello comporta. A diferencia del género que la precedió, la comedia asainetada borró paulatinamente el carácter tragicómico y denunciatorio de aquel autor.

Tomando la caracterización de Pellettieri, Sikora (2002) enumera los rasgos que definen la comedia asainetada. Señala, por ejemplo, que, en materia referencial, se retrata a la clase criolla venida a menos, pero en lugar de acentuar su deterioro (como sucedía en la “comedia finisecular”), se ocupa de mostrar cómo esta clase finge una riqueza que no tiene;

a pesar de lo cual se siguen valorando el esfuerzo y el trabajo y se defienden los valores de la familia, tan estimados por la clase media. La figura del inmigrante enriquecido que buscaba cierta figuración social cobra cada vez mayor relevancia, y se advierte entonces el intertexto sainetero en el que se muestra, en palabras de Pellettieri “una problematización creciente de la realidad, dada la inadaptación que existe entre el individuo y el medio” (cit. en Sikora, 2002, pp. 430-431). En ese sentido, aparecen personajes como Orestes Figlioli en *El Viejo Hucha* (Darthés y Damel, 1921), quien, a base de trabajo, enormes privaciones y un gran esfuerzo personal, ha alcanzado una posición patrimonial y social destacada. El principio constructivo predominante en la comedia asainetada es el “encuentro personal⁸⁵”, según plantea Sikora (2002), al que se llega a través del artificio denominado “trivialidad deliberada” (una charla intrascendente, por ejemplo), originado en las diferencias generacionales de los personajes. En el caso de *El Viejo Hucha*, por ejemplo, los hijos de Orestes Figlioli no comparten su modo de ver el mundo y su relación con el dinero, lo que genera importantes conflictos entre ellos. Los recursos cómicos utilizados en la comedia asainetada se basan en el “chiste verbal”, en la imagen caricaturizada del inmigrante y en el uso del idiolecto, como en el sainete, aunque en este tipo de obras la comicidad expresa una visión más siniestra de la realidad, reflexiona esta autora. La referida visión siniestra está representada en Angiolina (la mujer de Orestes), el personaje embrague en la obra, que advierte con dolor que los hijos desagradecidos no están dispuestos a seguir el ejemplo de trabajo y sacrificio de sus padres.

De igual modo que en el sainete, el motor de la acción es sentimental, pero en este caso se evidencian algunos rasgos frívolos en la trama, entre los que se encuentra una “desaprobación sutil de la realidad” (Sikora, 2002, p. 427), sobre todo en los personajes que rodean a la pareja imposible característica del melodrama. En el caso de *El Viejo Hucha*, ese desacuerdo se refleja en las actitudes de todos los hijos del matrimonio Figlioli. Las obras presentan dos tipos de personajes: el sentimental, como es el caso de María Giovanna, una de las hijas de Orestes, que abandona la casa paterna y busca casarse; y el referencial, personificado en la figura de Orestes, que “busca la honra social”, es decir cierta figuración social, armar una pareja o mantener la estructura de la familia, y no quiere reconocer los

⁸⁵ Aquellas “situaciones en las que se encuentran los personajes para decirse verdades o cosas trascendentes”, cada uno le dice al otro lo que piensa de él (Pellettieri, 2002, p. 423)

orígenes de su bienestar económico. Normalmente el desenlace de estas obras no es feliz, sino dramático, observa Sikora (2002).

Luego del auge del sainete y del género chico en las primeras décadas del siglo XX, ambos géneros vivieron a principios de la década de 1930 una gradual crisis. Desde entonces ocuparon un lugar residual en la escena nacional. También significó un cambio de público, según plantea Kelly Hopfenblatt quien señala que, a partir de ese momento, el teatro empezó a “apelar en sus obras y su público a aquellos sectores que participaban activamente de los procesos de modernización y movilidad social” (2016, p. 39; 2019, p. 36) en lugar del *espectador-oyente-lector* (Gil Mariño, 2015) proveniente de los sectores populares.

La comedia asainetada fue el género preponderante en el teatro comercial entre principios de la década de 1930 y finales de la década de 1940 y consagró a un conjunto de nuevo autores⁸⁶, señala Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), pero no fue recibida de la misma manera por el público y por la crítica. Según plantea Sikora (2002) este género no contó con un lugar de reflexión amplio en la historia del teatro argentino, fruto de las divergencias entre los gustos del público y los de las instituciones mediadoras, tales como la crítica periodística y la crítica académica; y atribuye este fenómeno a que el horizonte de expectativas de los miembros del campo intelectual estaba fundado en el realismo.

Del teatro al cine, los cambios en las preferencias del público

A partir de 1930 el público espectador fue modificando sus preferencias, y abandonó paulatinamente la práctica de ir al teatro. Según manifiesta Carolina González Velasco (2014) cuando analiza el mercado de espectáculos de Buenos Aires durante el período de entreguerras, la crisis económica mundial había afectado la concurrencia de asistentes al teatro y al cine en nuestro país: se pasó de los 8 millones de entradas promedio vendidas durante la década de 1920, a la mitad de los espectadores en 1930. Pero también observa esta autora que, una vez superada la crisis económica, la asistencia al teatro no repuntó. Menciona que, según datos aportados por la Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, durante el primer semestre de 1934 concurrieron algo más de 1,5 millones de personas a los

⁸⁶ Entre los que merecen mencionarse a Camilo S. Darthés y Carlos Damel; Arnaldo Malfatti (junto con Nicolás de las Llanderas o con Tito Insausti); Carlos Goicochea y Rogelio Cordone; Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos (Kelly Hopfenblatt, 2016; 2019).

teatros de la ciudad y casi 5 millones a los cinematógrafos. Podría inferirse de ello entonces que, luego de la crisis, el cine le quitó espectadores al teatro.

Una rápida respuesta para este fenómeno de la caída de asistentes al teatro podría ser, entonces, relacionarla con la crisis económica de 1929. Lo primero que debe señalarse sobre el particular es que no hay dentro de la literatura académica un acuerdo completo en que la crisis haya impactado en la Argentina con la misma crudeza que en otros países. Ricardo Salvatore (2010), por ejemplo, a contrapelo de lo que postulaba gran parte de la historiografía económica tradicional, considera que los argentinos gozaban de mejor nivel de vida en plena crisis de 1929 que en los comienzos de la Primera Guerra Mundial y, que este nivel de vida era aún mejor en 1939 que en 1929.

Carolina González Velasco propone otra mirada para el mismo fenómeno. Para esta investigadora el cine “funcionó como una especie de relevo para el teatro y no necesariamente como la causa de su decadencia o su crisis” (2014, p. 11). Esta autora reconoce una fuerte ligazón entre el teatro y el cine. Explica que, si bien era un nuevo tipo de espectáculo, contenía muchos elementos propios del teatro de los años '20, por más que ya se había dejado de lado el sistema de funciones por secciones y el género chico⁸⁷, causantes del éxito de los teatros en aquella década. Siguiendo las mismas prácticas de “producción en serie” utilizadas por los empresarios de teatro de los años '20, los estudios cinematográficos —según sostiene esta investigadora— también filmaban varias películas casi simultáneamente, con la idea de contar con recambio en caso de un fracaso de taquilla, lo que suponía tener que contratar actores para que trabajen en varias películas, tener redactados otros libretos, escenografías, etc. Por otro lado, señala, para garantizarse el éxito de público, estas empresas cinematográficas contrataron a los actores más exitosos de las temporadas teatrales para que protagonizaran los nuevos largometrajes, y los convertían en “estrellas” exclusivas de sus estudios. Esa construcción estelar estaba facilitada por la trayectoria teatral (o radial) previa de estos artistas⁸⁸ y por la amplificación de sus perfiles que hicieron las revistas especializadas, sostiene González Velasco (2014), quien agrega que

⁸⁷ Nos referimos a aquel género teatral compuesto de obras teatrales de corta duración y de ambiente por lo general costumbrista o popular, por ejemplo, el sainete (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

⁸⁸ Para solo referirnos a los protagonistas de las películas escogidas para nuestro análisis: Luis Arata, Enrique Muiño, Elías Alippi, Enrique Serrano, Luis Sandrini y Pepe Arias ya eran actores consagrados de teatro cuando llegaron al cine, lo mismo sucedía con Niní Marshall, Juan Carlos Thorry y Fortunato Benzaquén y su popularidad en la radio.

las películas echaron mano también a los temas más importantes del teatro, para concluir señalando que varios de los directores de cine de aquella época, como es el caso de Manuel Romero o de Luis Bayón Herrera, habían sido previamente directores y/o autores teatrales, abonando la tesis de la convergencia de medios.

El cine capturó, conforme señalábamos, una audiencia que ya existía por cuanto ofrecía al espectador del teatro popular en Argentina un entretenimiento similar a precios bajos, como detallaremos en el apartado siguiente. Pero había otros motivos que hacían atractivo al cine para este público: como señala Schnitman ([1979] cit. en Karush, 2013), una porción de esos espectadores era incapaz o renuente a leer los subtítulos de las películas en inglés, con lo cual se ahorraban de leer los subtítulos. Además, comenta Karush, las películas argentinas resultaban atractivas porque “se desarrollaban en escenarios familiares, estaban protagonizadas por actores que hablaban castellano en el dialecto local y eran reconocibles para el público debido a sus carreras previas en el teatro y la radio” (2013, p. 109). Por otra parte, como señala este autor, desarrollaban temas nacionales que resultaban de fácil identificación y complacía la búsqueda del “sentirse representados”.

Algunos números del cine

El circuito de exhibición de películas en la Argentina era realmente muy amplio. Según datos aportados por Domingo Di Núbila (1996), hacia 1930 funcionaban alrededor de 1200 salas de cine en todo el país, que para esa época contaba con una población aproximada de 11 millones de habitantes. La Ciudad de Buenos Aires concentraba un número importante de esas salas cinematográficas. Señala Mariana Inés Conde (2009) que en 1923 había en la Ciudad de Buenos Aires 123 salas y que ese número había ascendido a 198 salas para 1927.

En la época, la distribución geográfica de las salas de la ciudad de Buenos Aires funcionaba adecuadamente: las del centro se especializaban en estrenos, generalmente de películas de Hollywood, las salas de barrio, por su parte, ofrecían programas dedicados a ciertos géneros cinematográficos, o destinados a públicos específicos, como comenta España, quien agrega que para hacer más sencillo el recorrido, la revisión de la cartelera y la elección del *film*, las salas se ubicaron cerca unas con otras ([España, 1992] cit. en Conde, 2009). En otros casos se producía cierta segmentación de los espectadores: como señalan Posadas (*et*

al., 2005), en las salas de menor categoría estaba previsto un día dedicado a mujeres y niños, en las que se proyectaban tres películas argentinas de años diferentes. Al poco tiempo, a raíz del boicot económico contra la industria cinematográfica local mencionado en el Capítulo 1, el cine argentino debió resignar estos programas largos, cuando debieron ajustarse a la proyección de un título principal y otro secundario.

Matthew Karush destaca una particularidad del cine argentino de la década de 1930 que no estaba presente en los Estados Unidos. Señala que, debido a la falta de segregación étnica en Buenos Aires, los espectadores de cine nunca reforzaron las identidades inmigrantes del modo en que los *nickelodeons* lo hicieron en aquel país. Cabe aclarar que, si bien no estaban segregadas étnicamente, las audiencias de cine en la Argentina continuaron siendo segregadas por clase. Como apunta este autor, las películas de Hollywood eran vistas por argentinos de todas las clases sociales, en tanto que la audiencia de películas nacionales estaba compuesta principalmente por las clases medias y bajas (2013, p. 117). Solo el 30% de los cines de la ciudad pasaban películas nacionales, aunque en los cines barriales esa cifra se elevaba a 53%. En función de esta segmentación, los estudios cinematográficos más importantes decidieron dedicarse a conquistar al segmento de mayor poder adquisitivo, apropiándose de los argumentos de las películas norteamericanas, en tanto que muchos estudios locales, sacando provecho de sus ventajas comparativas, continuaron realizando películas con tramas originadas en la cultura popular argentina para captar al espectador más humilde, que representaba la mayoría de su público, concluye Karush.

La investigadora Mariana Inés Conde recoge la breve pero muy ilustrativa comparación de precios entre las diferentes salas de la Ciudad de Buenos Aires que hace Claudio España (2000) para concluir que el cine era el más barato de los espectáculos públicos (más económico que el teatro, el hipódromo, el fútbol y el box), como también destaca Omar Acha ([2005] cit. en Conde, 2009) cuando presenta una comparación del valor promedio de las entradas de los espectáculos públicos de la ciudad de Buenos Aires entre 1943 y 1953⁸⁹. A su vez, estos valores no representaban una porción significativa del salario de la población,

⁸⁹ En 1931, dice esta investigadora, los valores de las entradas al Cine Teatro Monumental, uno de los más importantes de la ciudad de Buenos Aires, oscilaban entre \$1,80 (la platea y el pullman) y \$7 (los palcos bajos). En el resto de los cines, en 1935, el precio de las entradas rondaba entre \$0,40 y \$1,50. Para los estrenos de Hollywood, el cine Broadway, por ejemplo, cobraba \$4 la entrada al estreno de “Lo que el viento se llevó” (Fleming, 1939). Para las demás películas, finaliza Conde, la variación de los precios iba de \$0,40 a \$2.

como nos lo muestran las cifras propuestas por Murmis y Portatiero ([1971] cit. en Conde, 2009)⁹⁰. todo lo cual lleva a la conclusión que el cine era un entretenimiento muy barato.

Pasajes del teatro al cine

Para hablar de las relaciones entre texto teatral y texto fílmico, corresponde detenernos en la noción de transposición. Este acto de conversión de un texto teatral en un texto cinematográfico ha sido objeto de diferentes denominaciones. José Luis Sánchez Noriega se refiere a él como adaptación, y lo define como

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (sea en la enunciación, en la organización y en la vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes ([por medio de] supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000, p. 47)

En su lugar, en este trabajo se utilizará el término de transposición, ya que pone el acento en el proceso creativo de pasaje del texto literario al fílmico, en tanto que el vocablo adaptación tiene cierta connotación peyorativa, que refleja una relación jerárquica de prestigio o de dependencia en favor del texto teatral y la necesidad de adecuación.

Con respecto al procedimiento a emplear en estos procesos transpositivos, José María Paz Gago (2004) propone un método semiótico-textual, que consta de dos etapas. En una primera fase, se analizan independientemente el texto fílmico y el texto literario, desechando

⁹⁰ Tomando a 1929 como punto de referencia (asignándole un valor de 100), Murmis y Portatiero demuestran que “el salario real de la población de Buenos Aires descendió levemente en los dos años siguientes (a 91 y a 98) para incrementarse en 1932 (a 104), volver a bajar entre 1933 y 1934 (a 96 y a 99), llegar a 101 en 1935, descender apenas entre 1936 y 1941 (a 95, 96, 96, 97, 98 y 98) y elevarse a partir del 1942 a 101, en 1943 a 107, y entre 1944 y 1945 a 118”. Conde ofrece también una comparación del precio de las entradas con el valor de algunos productos de primera necesidad e indica que, en 1940, “el precio del pan era de \$0,30 el kilo, el de la carne de \$0,54, el de la leche de \$0,18. El azúcar costaba \$0,38, los huevos salían \$0,71, los fideos \$0,31, la harina \$0,19 por kilo y la yerba \$0,72 por kilo. En 1945, su precio se había modificado de la siguiente manera: \$0,38 el kilo de pan, \$0,80 el de carne, \$0,15 el de la leche, \$0,48 el del azúcar, \$1,11 el de los huevos, \$0,41 el de los fideos, \$0,22 el de la harina y \$1 la yerba” (2009, p. 34)

cualquier relación de jerarquía o dependencia entre ambos. Posteriormente, se debe realizar un estudio comparativo analizando tanto los elementos cinematográficos presentes en el texto teatral (la riqueza de las descripciones, por ejemplo), como los rastros de la narración verbal en el texto fílmico (sean que se trate de narradores extradiegéticos mediante voz en *off* o narradores intradiegéticos por medio de una voz *over* o por algún personaje). En definitiva, este método procura tener en cuenta los elementos que comparten ambos sistemas de expresión artística (las “convergencias” para Paz Gago) y, a partir de esos rasgos compartidos, analizar sus diferencias (“divergencias” según propone este autor) y valorarlas objetivamente.

En materia de convergencias, a juicio de este autor, la novela, la obra de teatro y el *film* tienen como elementos comunes la narratividad⁹¹ y la ficcionalidad. Tanto en el cine como en la literatura existe una acción estructurada para ser narrada verbalmente o por escrito, o representada visualmente; ambas son “estructuras narrativas abstractas comunes”, como señala Jorge Urrutia ([1984] cit. en Paz Gago, 2004, p. 208). Sin embargo, la disparidad temporal entre la novela y un *film* coloca al que transpone en la necesidad de manipular la extensión, el orden cronológico, el ritmo o la frecuencia de la narración, lo que lo lleva a echar mano a recursos tales como los comienzos *in medias res*⁹², las elipsis, las tramas paralelas, o las modificaciones del orden temporal de la historia, tales como la analepsis⁹³ o *flash back* (que es su correspondencia en el cine) y la prolepsis⁹⁴ o *flash-forward* (en la narración cinematográfica), agrega este autor. La divergencia entre el cine y la literatura, por su parte, reside en los diferentes sistemas semióticos que emplean. Apunta Paz Gago que, si bien en ambos casos se trata del mismo objeto (un texto narrativo de ficción), cambia el soporte material (papel y libro impreso en un caso, celuloide y pantalla en el otro), así como la “naturaleza de los sistemas sígnicos dominantes (icónico-indiciales y simbólicos,

⁹¹ Que define como la “propiedad abstracta de los lenguajes para narrar historias por medio de técnicas, procedimientos y recursos que adoptan y adaptan la realidad a la ficción” (Paz Gago, 2004, p. 208).

⁹² Nos referimos a la técnica literaria en que la narración comienza en medio de la historia.

⁹³ En literatura, es el mecanismo propio de la narración que “trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica”, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

⁹⁴ En literatura, el pasaje de una obra que “anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica”, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

imágenes con palabras y palabras con imágenes fijas ocasionales), además de la complejidad del funcionamiento de los sistemas que los organizan: los códigos” (2004, p. 220)⁹⁵.

De todos los géneros literarios existentes, el teatro presenta una ventaja respecto de la novela en materia de transposición al cine. Como advierte Sánchez Noriega, aunque cada uno emplea su propio dispositivo, confluyen en la “duración y en el carácter de la representación” (2000, p. 60). Casi todos los textos teatrales pueden ser transpuestos por completo en la pantalla, por lo cual los añadidos, supresiones o transformaciones deben ser atribuidos a un ejercicio de creatividad del director cinematográfico, más que a un acto forzado de ajuste a la duración estándar del film. Pero no por ello deben desconocerse las diferencias entre ambos soportes, que son muchas, según apunta este autor. Menciona entre ellas el carácter irrepetible de cada función teatral, frente a la posibilidad de reproducción indefinida del *film* sin que cambie su esencia, la sencillez de los “soportes de la comunicación teatral” (solamente el cuerpo del actor y una mínima escenografía), frente a la complejidad de la tecnología cinematográfica, la posibilidad del intercambio entre actores y espectadores frente al anonimato del gran público de las salas cinematográficas.

En definitiva, el cineasta se encuentra frente a la transposición en un dilema que consiste, como señala Jean Mitry, en

saber si las significaciones debidas a formas literarias son traspasables al cine, si es posible tomarlas en su esencia y recrearlas mediante determinadas formas visuales o si, por el contrario, el cine en este caso no es ni debe ser otra cosa que la “puesta en espectáculo” de un drama cuya inteligibilidad radica total y exclusivamente en la expresión verbal. ([Mitry, 1978] cit. en Sánchez Noriega, 2000, p. 62)

Dentro de la tipología de las transposiciones del texto dramático al cine, Sánchez Noriega menciona por un lado la “adaptación integral” (aquella que es fiel al original literario), cuando por sus similitudes (la apuntada equivalencia del tiempo-duración en teatro y en cine) es posible plasmar filmicamente el conjunto del texto teatral. La transposición al

⁹⁵ En semiótica, el código es “la regla convencional que vincula el significante con el significado, es decir que asocia arbitrariamente, pero de una forma fija un sistema a otro” (Pavis, 1998/2005, p. 68).

texto fílmico no va a operar en estos casos sobre el texto, sino sobre la estructura de este (los actos y las escenas) y sobre las didascalias dispuestas por el autor literario, con la intención, como dice Bazin ([1966] cit. en Sánchez Noriega, 2000) de disimular el origen teatral del modelo. Para ello se procede, según destaca este autor, a “airear” la obra, con la idea de proporcionar mayor realismo, multiplicando las locaciones, incorporando personajes que en el texto teatral son solo mencionados, trasladando la acción a exteriores, comprimiendo los diálogos, incluyendo escenas documentales, etc. Hay otras ocasiones, en cambio, en que la transposición se realiza en un contexto histórico-cultural diferente al del tiempo de la escritura del texto dramático, porque se realizan en distintos momentos históricos. En esos casos, está obligado a hacer una relectura de la obra, una “adaptación libre”, lo que Vanoye ([1996] cit. en Sánchez Noriega, 2000) llama “apropiación”. Tal es el caso de una porción importante del corpus fílmico seleccionado para esta investigación.

Una última aclaración antes de comenzar el análisis comparativo de las obras teatrales y las cinematográficas. Ante la imposibilidad de analizar textos espectaculares (porque, como fue mencionado, el hecho teatral no puede ser reproducido) se utilizará como objeto de estudio comparativo el texto dramático. Cuando en esta obra hablemos de “texto dramático” nos referiremos al texto escrito destinado a ser representado, compuesto por un texto principal (el dialogar de los personajes) y un texto secundario (las didascalias o acotaciones escénicas), como señala Pavis (1998/2005, p. 470); en tanto que, junto con Marco de De Marinis, emplearemos la noción de “texto espectacular” para referirnos a la “relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena⁹⁶”, considerando al espectáculo teatral como un texto ([1982] cit. en Pavis, 1998/2005, p. 472).

Corresponde ahora hacer un análisis de las transposiciones al cine de algunas obras de teatro escogidas para el estudio de la representación del inmigrante, a fin de verificar si los cambios que presentan los largometrajes respecto de su antecedente teatral acompañan a los cambios producidos en el contexto sociopolítico de la Argentina.

⁹⁶ Entendemos por puesta en escena, tal como señala Veinstein, en sentido amplio “al conjunto de los medios de interpretación escénica: [decorados], iluminación, música y trabajo de los actores. En sentido estricto, será la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática” ([1955] cit. en Pavis, 1998/2005, p. 362).

Comenzaremos con *Los tres berretines*, una comedia asainetada en un acto escrita por Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas y estrenada en el Teatro Buenos Aires el 16 de septiembre de 1932 por la “Gran Compañía de Comedias Muiño-Alippi”, llevada al cine con el mismo nombre poco tiempo después, ya que fue estrenada el 19 de mayo de 1933 en la sala Astor. Estuvo producida por el Estudio Cinematográfico Lumiton y dirigida por un equipo encabezado por Enrique Telémaco Susini.

El guion cinematográfico también fue escrito por Arnaldo Malfatti y Nicolás de Las Llanderas. Sobre el particular, resulta pertinente aclarar, con Sánchez Noriega, que el hecho de que la transposición sea realizada por el mismo autor del texto dramático solo hace a la legitimidad moral del proceso, pues “nada impide pensar que el autor-escritor sea superior o inferior al autor-cineasta” (2000, p. 55). Por lo expuesto, como veremos, se trataría una “adaptación integral” en la taxonomía de Sánchez Noriega, ya que es fiel al original literario, con lo cual los cambios producidos sólo se realizan sobre la estructura narrativa.

La obra de teatro y la película fueron estrenadas con menos de un año de diferencia y en salas ubicadas a escasos metros una de otra⁹⁷. Es bastante significativo que ambas se presentaran casi al mismo tiempo. Si consideramos que los autores son los mismos y que las visiones de las dos representaciones artísticas son bastante similares, cabe preguntarse por las decisiones de los espectadores, si iban primero a una función, y luego a la otra, o si se decidían directamente por una de ellas desechando a la otra.

Ambos textos constituyen un relato sobre la resistencia al cambio por parte del protagonista, Manuel Sequeiros, que concluyen con la aceptación de esas aficiones (los berretines) transformados en costumbres de la sociedad porteña. En líneas generales, las diferencias entre la obra de teatro y la película consisten, por un lado, en el número de escenarios y escenas previstos, también en el cierre narrativo, que en la película es más abrupto y, finalmente, en algunas modificaciones sobre el sistema de personajes, con el reemplazo del matrimonio que enfrenta a Manuel Sequeiros (el compuesto por su hija Emilia y Juan Carlos) por una pareja romántica (la de su hijo Eduardo y Susana del Solar). En la película la señorita Susana es una “chica de la sociedad”, joven bailarina de ballet, que desechó un buen partido —Carlitos del Cerro, un “muchacho de buena posición

⁹⁷ El Teatro Buenos Aires estaba ubicado en Cangallo 1043/1057, y fue demolido en 1936 para el ensanchamiento de la Avenida Nueve de Julio, el Cine Astor es hoy el Teatro Astros, ubicado en Avenida Corrientes 746.

económica”— para ponerse de novia con Eduardo. Este último decide terminar con la relación sentimental cuando se queda sin trabajo, y confirma lo acertado de su decisión cuando escucha accidentalmente lo que opinan de él por su condición de ser “hijo de un ferretero”⁹⁸. En un final conciliador, Eduardo consigue el contrato para la construcción del estadio de fútbol y recupera el amor de Susana.

La obra teatral está estructurada en un solo acto que se divide en cuatro escenas, tres de las cuales suceden dentro de la casa de familia, y la última de ellas afuera de un estadio de fútbol. Contiene algunos elementos referenciales, por ejemplo, la mención del futbolista Bernabé Ferreyra por parte de Manuel, para referirse a su hijo Lorenzo; por su parte, Pocholo comenta el parecido de don Manuel Sequeiros con el actor de cine de Hollywood Wallace Beery; Severo Contreras hace mención al fanatismo de su mujer Luz por el actor de cine “Adolfo Menjunje”⁹⁹; además, Eusebio quiere que a sus tangos se los estrene la Orquesta de Francisco Canaro; finalmente se mencionan también diarios de la época: *Crítica*, *La Razón*, *Noticias*. A los citados elementos referenciales, en el largometraje se le suman otros: en una de las escenas iniciales que transcurre en la ferretería de los Sequeiros, luego de que Manuel se queje de la influencia del cine, se lo ve arrojar al cesto de papeles un ejemplar de la revista *Cine Argentino*, también Eusebio hace referencia en la película a “la crisis” (aludiendo a la crisis económica mundial de 1929). La presencia de elementos referenciales tanto en el texto teatral como en el cinematográfico responde a la intención de ofrecer al público cierta contextualización, una encarnadura espaciotemporal del texto y aportar, a la vez, una dosis de realismo que favorezca ese encuentro que debe producirse entre la obra y el espectador.

En la obra teatral está presente el uso de ideolectos, sean estos extranjerismos como “votre conesance” (por la expresión francesa *votre connaissance*) “epatán” (por *épatant*) “Cote Azur” (por *Cote D’Azur*) en el caso de Pocholo, el amigo cinéfilo, que denotan la presencia de cierto esnobismo en el uso del francés; o palabras propias del lunfardo porteño, tales como “giles” o “engrupir” en boca de Severo Contreras, para mostrar su afán por integrarse y adoptar los modos y usos de la sociedad local.

⁹⁸ Se trata de la escena en que Eduardo va al espectáculo de danzas clásicas en que baila su novia Susana y escucha como una espectadora, sentada en la platea delante de él, se lamenta con una amiga de que Susana haya abandonado a un “buen partido”, para ponerse de novia con un arquitecto: “¿Arquitecto? -comenta- *Dicen que es hijo de un ferretero*”.

⁹⁹ Nombre adjudicado por Severo Contreras al actor Adolphe Jean Menjou (Pittsburgh, EE. UU., 18 de febrero de 1890 - Beverly Hills, EE. UU.; 29 de octubre de 1963).

A su vez, el trato despectivo por su condición de inmigrante que le dispensa Juan Carlos a su suegro en la obra de teatro no está presente en ningún personaje de la película. Al final del Cuadro Primero del texto teatral, en medio de una discusión, Juan Carlos le dice a Manuel Sequeiros: *¡Qué chiste idiota! ¡Gallego tenía que ser!*, luego de lo cual el protagonista echa de la casa a Juan Carlos y a su mujer Emilia.

En el film han sido repuestas escenas que no están descritas en la obra de teatro. Se filman situaciones que retratan en pantalla el hábitat que constituye el “mundo” de cada miembro de la familia Sequeiros: la ferretería de Manuel, el estudio de arquitectura donde trabaja Eduardo, el cine Astor —el mismo en que se estrenó la película— al que van Luz, Carmen y sus hijas, el café que frecuenta Eusebio y el estadio de fútbol donde juega Lorenzo. Estas escenas complementan los escenarios que en la obra de teatro albergan acciones extradiegéticas (como por ejemplo la multitud que lleva a Lorenzo a su casa luego de que finalice el partido con el que ganan el campeonato). Al inicio de la película encontramos una escena en exteriores en la que se muestra la ciudad de Buenos Aires en todo su esplendor, secuencia sobre la que volveremos más adelante. También podemos ver, conforme avanza la trama, otras escenas en exteriores en que se filman el Museo Nacional de Bellas Artes, el Teatro Cervantes y los lagos de Palermo.

Otro texto teatral transpuesto al cine es *El conventillo de la Paloma*, un sainete estructurado en un acto y tres cuadros, escrito por Alberto Vacarezza y estrenado el 5 de abril de 1929 en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo. Fue llevado al cine por Leopoldo Torres Ríos con su propio guion, bajo la supervisión de Vacarezza y estrenado en el cine Suipacha el 24 de septiembre de 1936.

El conventillo es un elemento muy relevante en esta obra de teatro, al punto que da nombre a la obra de Vacarezza. Jorge Ramos lo define como “un lugar o casa de la vecindad de aspecto pobre y con una serie de habitaciones (de aproximadamente 4 x 4 x 4 ms.) para que habite una familia en cada una de ellas, alrededor de un espacio abierto central y común: el patio del conventillo, donde lavaderos y sanitarios se agrupaban en batería. Podían tener dos niveles, en cuyo caso las escaleras sabían colocarse a mitad del patio” (1999, p. 5).

Como señala María del Carmen Pilán (2014), el patio del conventillo está presente como un espacio importante tanto en la obra teatral como en la película. En el film está mostrado a través de un plano—secuencia que recorre los distintos lugares de este: las

pérgolas con flores, el lavadero (el lugar de las conversaciones femeninas), el palomar, las puertas de las diferentes habitaciones. Se representa como un espacio idealizado, ya que no exhibe los aspectos más desagradables de estos lugares (la suciedad y el hacinamiento), de acuerdo a las descripciones de los conventillos reales del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Esta autora resalta especialmente la importancia semántica que en estas obras revisten las puertas. Explica que en las didascalias de la obra teatral está indicada la presencia de varias puertas en el conventillo, con la intención de representar dos tipos de límites. En primer lugar, el límite exterior, que marca la relación del conventillo (y el barrio) con el mundo exterior, que representa para Paloma el peligro del pasado al que no quiere volver. Pero además el límite interior, en tanto el patio es un lugar de paso, en donde se mueven y confluyen los personajes y acontecen los conflictos. Del patio se parte a las diferentes “piezas”, en la obra marcadas con distintos mutis¹⁰⁰ de los personajes. En el largometraje, señala esta autora, la construcción del espacio se realiza por medio de los movimientos de la cámara cinematográfica. El límite con el exterior lo marca la puerta de entrada al conventillo. El movimiento se da en este caso por la presencia de unos chicos que juegan fútbol en la calle y por el ingreso y salida de los personajes.

La particularidad de que Alberto Vacarezza, autor de la obra teatral, haya participado en la redacción del guion cinematográfico, seguramente explique el motivo por el cual no se advierten cambios significativos en la transposición de esta obra al cine. El largometraje también contiene un prólogo del dramaturgo, pero a diferencia del texto teatral, en el que el autor advierte al lector acerca del lugar en donde se desarrollará la acción, en el prólogo del film se refiere a la transposición textual realizada, en la que reconoce haber participado. Luego de esta presentación, se muestran en el largometraje escenas del pasado de Paloma, del cual escapará en busca de cambiar de vida en el conventillo, como indica Pilán (2014). También se proyecta la sombra agigantada de Nueve de Julio, oponente de Villa Crespo, quien obliga a Paloma, sin éxito, a que regrese a su vida anterior. Pueden advertirse en la obra teatral y en su transposición cinematográfica la presencia de elementos melodramáticos, como el personaje del villano, representado por el mencionado Nueve de Julio, y situaciones de amor no correspondido de parte de Paloma (con todos los habitantes del conventillo). También están representadas situaciones propias del vodevil, como el equívoco, cuando los

¹⁰⁰ En teatro, es la acción de un actor de salir de la escena (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

maridos (José, Abraham y Seriola) piensan que sus mujeres los están engañando con otros hombres. Sobre el final conciliatorio aparece la “justicia poética”, y así Paloma se queda con Villa Crespo y cada marido con su mujer.

Tanto en la obra teatral como en su transposición cinematográfica se advierte la presencia de marcas referenciales. En el Cuadro Primero del sainete, se menciona “*El Alma que Canta*”, una publicación aparecida en 1916, o la Revista *Caras y Caretas*. Por su parte, en el largometraje se presentan imágenes en exteriores del desfile de celebración del 9 de julio, en lugar del festejo del Primer Centenario de la Revolución de Mayo al que se refería el texto teatral. Aunque quizás la marca referencial más importante consista en el propio título de la obra de teatro y texto audiovisual, que alude a un conocido conventillo del barrio de Villa Crespo¹⁰¹, apelando a la complicidad lúdica del espectador, que seguramente lo conocía.

Mateo, es un grotresco de Armando Discépolo estrenado el 14 de marzo de 1923 en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo, cuyo estreno cinematográfico fue en el Cine Suipacha el 22 de julio de 1937 bajo la dirección de Francisco Mugica.

Lo primero que puede señalarse respecto de la transposición al cine de esta pieza teatral es que en la película han sido repuestas escenas que no están representadas en la obra de teatro. En tal sentido, se filman escenas en exteriores en las que vemos a Lucía (la hija de Miguel Salerno) y una amiga (que luego será novia de Carlos) lavando la ropa en el patio, también pueden verse imágenes del corralón donde se guarda a Mateo, y se filma el estadio Luna Park durante una pelea de box de Chichilo. Se agregan también en la película algunos personajes, como Atilio, el novio de Lucía, y Don Delfino, un inmigrante español que le niega ayuda a Miguel cuando este se la solicita, ya que “*el dinero es de quien se lo gana, si no es inmoral*”. La figura de Atilio, representado como una persona que posee una sólida posición económica, es importante, porque constituye para Lucía la posibilidad de ascenso social a través del casamiento.

¹⁰¹ La casa de inquilinato real que sirve de inspiración para esta pieza teatral se encuentra en la manzana comprendida por las calles Serrano, Thames, Murillo y Muñecas, en el Barrio de Villa Crespo. Fue construida especialmente para los trabajadores de la fábrica de calzados “La Nacional” que se instaló allí (Pilán, 2014, p. 105; Schávelzon, 2005).

En la obra teatral hay un solo “encuentro personal”, principio constructivo característico de este género, y es el que Miguel Salerno tiene con Severino. Sin embargo, esta situación dramática no está representada de igual manera en el teatro y en el cine. La misma conversación, en la que Severino lo convence para que “entre” en el mundo de la delincuencia, está segmentada en la película en dos partes, lo que hace posible un crescendo dramático que pone en evidencia la paulatina pauperización del protagonista. Esta decisión artística de parte del director cinematográfico genera en el espectador una mirada más indulgente hacia Miguel Salerno, puesto que su resistencia a aceptar la propuesta de Severino constituye una forma de justificar su conducta posterior. A la vez, hace que sea menos evidente la doble moral de Miguel, e induce al espectador a creer que la única alternativa para salir de la pobreza y alimentar a su familia es la delincuencia, cuando en realidad no es la única, como señaláramos anteriormente. Es probable que haya incidido en la formación de esa mirada benevolente la distancia de catorce años que existió entre la obra teatral y su transposición cinematográfica, máxime teniendo en cuenta que en ese lapso nuestro país sufrió las consecuencias de la crisis económica de 1929. La falta de trabajo era una vivencia que a esa altura ya había sido experimentada por varios compatriotas. Además, en la versión cinematográfica la responsabilidad moral por el robo es compartida, ya que también delinque Carlos, su hijo argentino, con lo cual la calidad de delincuente ya no es atribuible exclusivamente a la condición de inmigrante. Este trato más benevolente que se le dispensa al protagonista no es óbice para que en ambos textos, como señaláramos, Miguel Salerno sea caracterizado como un personaje aislado, desfasado o desajustado, un “ser entre dos culturas, entre dos mundos”, lo que lo hace patético y risible.

El epílogo de ambos textos es diferente. El cierre de la obra de teatro es característico del grotesco criollo, en el que opera la “justicia poética”: en una escena tan patética por lo dramática como risible por lo ridícula, Miguel Salerno es detenido y paga por los males que ha cometido. El destino de su hija Lucía tampoco es muy prometedor, ya que es caracterizada como muy bonita y coqueta, lo que preocupa a su hermano Chichilo que piensa que es una “loca”¹⁰² que se pierde en amores pasajeros y tiene miedo de que la “pienten”¹⁰³. En la película, en cambio, el final es menos trágico. La historia termina algunos años después de

¹⁰² En sentido coloquial, “una mujer que mantiene relaciones sentimentales con varios hombres, pero ninguna estable”, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

¹⁰³ En sentido coloquial, que se la lleven, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

la detención de Miguel Salerno, y en su escena final vemos que éste sale de la cárcel, que Lucía está felizmente casada con Atilio y que Chichilo triunfa como boxeador. Tanto en el texto teatral como en su transposición cinematográfica es Carlos el que salva económicamente a la familia, a través de su empleo como chofer de automóvil. Otro aspecto del final a ser resaltado consiste en que en el cierre de la obra de teatro Miguel Salerno recapacita en su visión negativa sobre el avance de los medios de transporte modernos, y le dice a Carlos:

Pero... hay que entrare. He comprendido. No me haga caso, hijo. Estoy contento de que usted pueda ya mantener a la familia. Yo no podía más. Estoy cansado. Como Mateo... ya no sirvo, soy una bolsa de leña... y siempre que pego... pego con la cabeza. Ahora l'automóvil me salva. ¡Quién iba a pensarlo!... ¿Salva? Sí. Me voy. (Discépolo, 1923, p. 22)

En el largometraje, en cambio, el protagonista no hace las paces con la modernidad y con el progreso. Miguel continúa convencido que debe seguir ganándose la vida con el coche tirado a caballos, tal como le dice al sereno del corralón en la última escena del film: “*¡Yo tengo que morire como murió me padre, e como murió me abuelo col látigo a la mano e la galera puesta!*”. La intención de este cambio consiste en mostrar que la dificultad para entrar en la modernidad es más un problema generacional que étnico.

En colaboración con Rafael de Rosa, Armando Discépolo escribió otra obra protagonizada por un inmigrante italiano. Se trata de *Giacomo*, una comedia en tres actos estrenada el 19 de abril de 1924 en el Teatro Nuevo por la Compañía de Roberto Caseaux, que fuera llevada al cine por Augusto Vatteone y estrenada en la Sala Broadway el 4 de abril de 1939.

En la película han sido repuestas escenas que no están presentes en la obra de teatro, que corresponden al pasado próspero de Giacomo Bistoldi. El comienzo de la versión cinematográfica está fechado en el año 1914, y la primera escena narrada es la visita que le hacen al bazar su hermano viudo, Luis Bistoldi y sus sobrinas, recién llegados a Buenos Aires desde Rosario en tren. En la primera parte del film, que se extiende por 45 minutos y constituye más de la mitad de la duración total de la película, se narra la etapa de esplendor

de Giacomo hasta que es despojado de todos sus bienes por Carmencita (cuyo nombre artístico es “La Clavelito”) y su hermano Manolo, para quedar en la más absoluta miseria. Gracias a esa primera parte sabremos que Giacomo tuvo una novia en Italia, pero que vino solo a la Argentina, y que aquí, hasta conocer a “La Clavelito”, se había mantenido soltero; que es un obsesionado por el trabajo y el dinero, al punto que no fue capaz de ir a recibir a su único hermano a la estación de trenes cuando llegó de Rosario. También vemos que en la transposición al cine ha sido suprimido el personaje de Catalina, la mucama de la casa, caracterizada como una mujer de nobles sentimientos, la única que le dispensa un trato digno a Giacomo, y a la que el protagonista le entrega sus pocos ahorros; con lo cual desaparece en la transposición cinematográfica el único rastro de humanidad de Giacomo.

En la película pueden señalarse ciertos elementos referenciales, por un lado, la muerte de Roque Sáenz Peña proclamada a voz en cuello por un canillita (ocurrida el 9 de agosto de 1914). Podría conjeturarse que la mención al expresidente ha sido hecha con toda intención, si tenemos en cuenta el rol fundamental que se le asigna a Sáenz Peña en materia electoral, con el impulso dado a la ley de sufragio universal, secreto y obligatorio, mencionada en el Capítulo 2, muy diferente del momento de estreno de la película, una época en que el régimen democrático de nuestro país estaba siendo gravemente afectado por el fraude electoral sistemático. Además, se menciona un hecho muy conocido de la Primera Guerra Mundial, como es el hundimiento del buque transatlántico RMS Lusitania frente a las costas de Irlanda por un submarino alemán. Finalmente, también es significativo el peso narrativo que en la película se le asigna a toda la prehistoria de Giacomo, es decir, aquella época de esplendor previa al momento en que conoce a “La Clavelito”, que hace mucho más evidente el contraste con el estado miserable en que se encuentra cuando vive en la casa de sus sobrinos. En este caso también, como en *Mateo*, teniendo en cuenta que el tiempo diegético del presente de la historia coincide con el momento de estreno del film, debe repararse en el hecho de que Giacomo quizás también haya sufrido los efectos devastadores de la crisis económica de 1929.

El cierre de la obra de teatro resulta más conciliatorio que el de la película. La transposición filmica culmina con la escena patética del desenmascaramiento de Giacomo, cuando se descubre la verdad y los tres sobrinos advierten que lo que su tío esconde en ese misterioso baúl no es una fortuna, sino solo recuerdos de su amada Clavelito. La obra teatral,

en cambio, cerraba con otro hecho, un poco más alegre, pero mucho más cínico: la mucama les anuncia a Giacomo y a sus sobrinos Jorgelina, Esther y Alberto, que ha muerto el coronel Pereyra, el acaudalado suegro de Alberto, que en su momento se había opuesto al casamiento de su única hija con “el hijo de un italiano”. Los tres sobrinos reaccionan de manera fría y displicente y marchan al velorio. Cuando se marchan, Giacomo irónicamente dice: “*Ecco... Estos siempre tienen una herencia que los salva*” (Discépolo, 1024, p. 37).

También la obra teatral *Así es la vida* ha sido transpuesta al cine. Se trata de una comedia de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas estrenada en el Teatro Nacional el 2 de marzo de 1934 por la “Gran Compañía de Comedias Muiño-Alippi” que fue llevada al cine por Francisco Mugica y estrenada en la Sala Monumental el 19 de julio de 1939.

Tanto el texto teatral como su transposición cinematográfica están narrados desde la perspectiva del padre, don Ernesto Salazar. La idea nuclear consiste en que es ley de vida que los padres se afanen en criar, educar y alimentar a sus hijos para que luego, cuando estos crezcan, abandonen el hogar y sólo vuelvan esporádicamente, acompañados de sus nietos, para acontecimientos especiales como comidas, casamientos, nacimientos y entierros. La obra de teatro contiene elementos característicos de la comedia asainetada, que fueron luego trasladados a la versión cinematográfica, tales como el rasgo melodramático representado por la pareja imposible de Felisa y Carlos y el “encuentro personal” entre Felisa y su padre Ernesto, en el que la llegada de Tota a Buenos Aires funciona como un catalizador: Felisa le aconseja a Tota que no repita su triste experiencia y que se deje guiar por sus sentimientos, sin atender a los prejuicios.

La transposición cinematográfica de esta comedia parece teatro filmado. En la película casi no hay imágenes de exteriores, fuera de la escena inicial del organillero y los tangos bailados por el tío Alberto con sus sobrinas. En el pasaje al cine también se suprime a dos personajes que son más propios del “sainete como pura fiesta”: nos referimos a la pareja compuesta por Rosendo, el vigilante mestizo, y la criada Felipa, que mezclan arcaísmos y formas características del habla rural.

Puede apreciarse asimismo un desplazamiento temporal entre la obra de teatro y la película. A cada acto del texto teatral le corresponde una época distinta: el primero de ellos comienza en el año 1905, el segundo en 1916 y el tercer acto en 1934, que es el momento de escritura y de estreno de la obra dramática. La película, por su parte, comienza en el año 1908

y termina en 1939, que es el año de estreno de la película. Este desplazamiento temporal refleja un cambio en el contexto social en un año especialmente complejo como lo fue el de su estreno cinematográfico. El año 1939 es muy significativo, ya que ocurrió el suicidio de Lisandro de la Torre, el fin de la Guerra Civil Española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, hechos que generaron cambios, cuando menos, en el horizonte de expectativas (Jauss, 1987) que tenía el espectador al momento de la recepción de este largometraje, tal como habíamos señalado para el caso de las transposiciones de *Mateo* y *Giacomo*.

En la obra de teatro encontramos las siguientes marcas referenciales: se menciona la Confitería del Gas, lo de Hansen, algunos sucesos de la Primera Guerra Mundial como el hundimiento del crucero HMS Hampshire y la muerte de Lord Kitchener, y la toma de 113.000 prisioneros austríacos por parte de los rusos. Es curioso que en el film no haya referencias a la Guerra Civil Española, que había finalizado pocos meses antes del estreno de la película, habida cuenta de la procedencia española de uno de los personajes.

Uno de los personajes más condicionados por ese contexto es Alberto Castañaga (el cuñado de Ernesto Salazar), descrito y caracterizado en ambos textos con benevolencia. Resulta un personaje simpático, a pesar de ser holgazán, seductor, tramposo, mujeriego, un “hombre derecho” que vive de la política de comité y presenta todos los vicios de la política de la época. La lectura que hace el espectador del teatro y del cine no es la misma. Una cosa es la visión de Castañaga en 1934 (momento de estreno de la obra de teatro), en pleno auge en nuestro país del fraude electoral sistemático, que llevó a la Unión Cívica Radical a adoptar una política abstencionista frente a las elecciones, y otra muy distinta es la que haría el espectador cinematográfico en 1939, en plena presidencia de Roberto M. Ortiz, quien se caracterizó por su férrea voluntad para depurar de la práctica política los vicios fraudulentos que la afectaban en la época, llegando al extremo de intervenir la Provincia de Buenos Aires, gobernada por el caudillo conservador Manuel Fresco.

Por último, *El Viejo Hucha*, una comedia en tres actos de Camilo Darthés y Carlos Damel estrenada el 30 de septiembre de 1931 en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo y llevada al cine por Lucas Demare, fue estrenada en el Cine Broadway el 29 de abril de 1942.

La película comienza con una escena que no está presente en la obra teatral, en la que vemos a Humberto, hijo mayor de Orestes Figlioli, jugando a las cartas en un lugar

clandestino ubicado al fondo de un bar. Su figura está connotada muy negativamente, ya que a su condición de jugador (también presente en la obra de teatro) se le suma la circunstancia de que tiene deudas de juego y que les roba a sus padres para hacer frente a las mismas. Asimismo se encuentra repuesta en el largometraje una escena solo aludida en el texto teatral, que es aquella en la que Orestes echa a su hija María Giovanna de la casa. Para aumentar el dramatismo, también se señala en la transposición cinematográfica que el matrimonio Figlioli perdió un hijo de 9 años llamado Orlando, elemento que no estaba presente en la obra teatral.

En ambos textos (teatral y fílmico) Orestes es analfabeto. Condicionado por su pasado en Italia, país del que llegó 40 años antes, cargando con una infancia triste en la que los siete hermanos Figlioli se desperdigaron por la pobreza, le da tanta importancia al dinero que lo acumula obsesivamente, prefiere que sus hijos trabajen a que estudien, y considera que sus hijas deben quedarse en la casa. Por las mismas razones, desprecia a Nicasio Fuentes, el pensionista de la casa que se termina casando con María Giovanna, porque “*como todo argentino, tira la plata*”.

A falta de transposiciones, comparaciones

Ante la ausencia de obras teatrales protagonizadas por árabes o judíos que hayan sido transpuestas al cine, se ha optado por elegir algunos textos dramáticos con esas características para poder confrontarlos con las películas escogidas.

Para las películas *Corazón de Turco* estrenada en el Cine Astor el 9 de mayo de 1940, y dirigida por Lucas Demare; *La Quinta Calumnia* estrenada en el Cine Monumental el 22 de enero de 1941, y dirigida por Adelqui Millar; y, *El Comisario de Tranco Largo* estrenada en el Cine Monumental el 21 de octubre de 1942, y dirigida por Leopoldo Torres Ríos, se escogieron las siguientes obras teatrales: *Mustafá*, sainete escrito por Armando Discépolo y Rafael de Rosas, estrenado en el Teatro Nacional por la Compañía de Pascual Carcavallo el 5 de marzo de 1921; *Un Romance turco*, drama en un acto escrito por Pedro Pico y Samuel Eichelbaum, estrenado en el Teatro Buenos Aires por la “Gran Compañía de Comedias Muiño-Alippi” el 13 de agosto de 1920 y *El Turco Salomón*, obra en tres cuadros escrita por Antonio de Bassi y Antonio Botta, estrenada en el Teatro Sarmiento por la Compañía de Cesar Ratti el 3 de julio de 1924.

Conforme señaláramos en un trabajo anterior, a diferencia de lo que sucede en las películas, en las que la religión no está presente con demasiado peso, en las piezas teatrales seleccionadas el conflicto religioso tiene un peso narrativo considerable. Es el caso por ejemplo de *Un romance turco*, donde se advierte la oposición entre los turcos judíos — representados en Abujar, el dueño del almacén y Sochin, su dependiente— y los turcos musulmanes representados en la figura de Maraj, el pretendiente de Judi, la hija de Abujar (Ferreyra, 2018, p. 86).

En las tres películas escogidas, explicábamos, el protagonista realiza una actividad comercial. Sin embargo, si comparamos el tipo de comerciante de los largometrajes *Corazón de Turco*, *El Comisario de Tranco Largo* y *La Quinta Calumnia* con los comerciantes de los sainetes antes mencionados, advertimos una evolución respecto de los caracterizados en *Mustafá* y *Un Romance turco*, ya que en los textos teatrales están representados como vendedores ambulantes que recorrían las calles de Buenos Aires cargando sus parihuelas¹⁰⁴. En los tres largometrajes, en cambio, han progresado económicamente y pudieron erigir sus propios establecimientos comerciales (Ferreyra, 2018, p. 88).

A diferencia de lo que sucede en las piezas teatrales antes mencionadas, en ninguna de las tres películas se advierte la presencia de mujeres inmigrantes, cualquiera fuera su procedencia, ni de matrimonios endogámicos, característica atribuible al elevado índice de masculinidad de esta colectividad, como sostuvimos previamente. Por el contrario, los matrimonios mixtos constituyen un rasgo saliente de este grupo de personas. El contraste con las obras de teatro es significativo: en *Mustafá*, el protagonista está casado con Constantina, también turca, en *Un Romance turco*, el turco Alí es viudo de una turca, y su hija Judi también se va a casar con un turco llamado Maraj, finalmente en *El Turco Salomón*, el Sr. Salomón, dueño del almacén, está casado con la turca María (Ferreyra, 2018, p. 90).

Finalmente, merece destacarse un último elemento, presente en la película *El Comisario de Tranco Largo*, que es la utilización del recurso del “teatro dentro del cine”. El texto filmico seleccionado muestra la puesta en escena de *Juan Cuello*, obra teatral escrita por Eduardo Gutiérrez en 1880. Podemos ver que el director cinematográfico decide utilizar un texto dramático conocido por el público que funciona en la trama como un relato de

¹⁰⁴ “Artefacto compuesto de dos varas gruesas con unas tablas atravesadas en medio donde se coloca la carga para llevarla entre dos” (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

segundo orden con el cual se dialoga. Referirse a *Juan Cuello* supone remitirse al circo criollo, a los orígenes del teatro nacional y del actor nacional. Para José Julián Jalifa, entonces, asumir el rol protagónico en *Juan Cuello*, una de las obras paradigmáticas de la gauchesca teatral¹⁰⁵, significaba la confirmación de su incorporación a la sociedad argentina.

En lo que respecta a la colectividad judía, para las películas *Mamá Gloria*, estrenada en el Cine Monumental el 20 de agosto de 1941 y dirigida por Enrique Santos Discépolo; *Ceniza al viento*, estrenada en el Cine Broadway el 30 de septiembre de 1942 y dirigida por Luis Saslavksy; y *Pelota de trapo*, estrenada en el Cine Metropolitan el 10 de agosto de 1948 y dirigida por Leopoldo Torres Ríos, se escogieron las siguientes obras teatrales: *El barrio de los judíos*, de Alberto Vacarezza, sainete en un acto y tres cuadros estrenada el 25 de abril de 1919 en el Teatro Nacional por la compañía Arata-Simari-Franco; *El cambalache de Petroff*, de Alberto Novión, pieza cómica en un acto, estrenada por la compañía Arata-Simari-Franco en el Teatro Nacional en abril de 1920; *Ropa vieja*, de Carlos Mauricio Pacheco, sainete en un acto y tres cuadros, estrenada en el Teatro Smart por la Compañía Simari-Franco el 6 de julio de 1923 y *Judío* de Ivo Pelay estrenado por la compañía de Roberto Caseaux en el Teatro Nuevo el 18 de abril de 1926.

El tema de la religión no está presente en los largometrajes antes señalados, ya que los personajes no aparentan ser personas religiosas. En las obras teatrales, en cambio, el religioso es un elemento sumamente relevante. En el texto dramático *Judío*, por ejemplo, el protagonista Shylock es un judío religioso, pero bastante resentido. Quiere vengarse de todos “los que vejaron y envilecieron a sus padres, a sus hijos y a toda su raza” (Pelay, 1926, p. 5) Este rechazo hacia personas de otras religiones también lo vemos representado en los dichos de la señora del Dr. Farrán en *Ropa vieja*, cuando dice, al visitar el bazar del padre de Samuel: “hay barreras insalvables, hay castas y hay contactos imposibles, hasta esto huele mal, ... otra religión, otros hábitos ... otro sentido de la vida... me matarías del disgusto si solo creyese que sientes algo por él [refiriéndose a Samuel]” (Pacheco, 1923, p. 10); si bien en este caso el prejuicio racial y religioso no es tan fuerte como el prejuicio social. Con igual

¹⁰⁵ Para Pellettieri (2002) en el microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896) el protagonista es una víctima inocente, que resulta perseguido sin que medie una justa causa y se enfrenta en soledad a los representantes de la ley. Es un “inadaptado social” antes que un “rebelde”, ya que protesta ante una injusticia padecida, pero no busca resistir o transformar políticamente al Estado, como tampoco mover al pueblo a unirse a su causa y rebelarse juntos. Comete delitos comunes, es valiente y hace respetar su código de honor y culto al coraje.

vehemencia los personajes judíos de estas obras rechazan esas uniones interreligiosas cuando las involucradas son sus hijas.

La segunda generación, en cambio, la de los hijos de inmigrantes, considera que la religión no debe ser un factor de división. Lo vemos en la despreocupada persistencia de muchos de ellos en vincularse sentimentalmente con personas de otros credos. Esta intención de los hijos de amar liberados de prejuicios raciales o de clase, puede sintetizarse en la siguiente línea que dice Samuel en la citada obra de teatro: “¿qué culpa tiene uno que sus padres profesen esta religión o aquella?... siempre he pensado que la humanidad es una sola” (Pacheco, 1923, p. 7) También Olga, en *El Barrio de los judíos*, como señala Lucía Rud (2015) se reconoce simultáneamente como judía y argentina, sin ver en esto una contradicción. Cuando Salomón le pregunta: “¿Pero tú no estás judía?”, Olga le responde: “Sí; pero esta es mi patria puesto que en ella he nacido” (Vacarezza, 1919, p. 7).

Tampoco en el caso de la representación filmica de la colectividad judía se advierte la presencia de mujeres inmigrantes ni de matrimonios endogámicos. No se le conoce mujer a Jacobo Grinberg en *Mamá Gloria*, ni al Dr. Rohm en *Ceniza al viento*, ni a Don Jacobo Raskovovich en *Pelota de trapo* (suponemos que en este caso porque enviudó, por más que no hay referencias a ello en la película). En las obras teatrales seleccionadas, en cambio, justamente el tema de los matrimonios mixtos es uno de los motivos de conflicto, como hemos señalado. En líneas generales, en estas obras de teatro se considera que el casamiento de una mujer judía con un no-judío trae la maldición de la raza. Este control de parte de los padres respecto de la vida afectiva de sus hijas se refleja en muchas de las obras teatrales escogidas.

En *El barrio de los judíos*, la mujer del protagonista Samuel Kaff de Goldemberg no está representada. Su hija Olga es pretendida por Salomón —un rico prestamista usurero— pero ella lo rechaza, puesto que está enamorada de Juan Antonio, un no—judío, criollo, sin profesión ni empleo conocido, hijo de Macario Rebolledo y de Doña Prudencia. Finalmente, luego de varios enfrentamientos, don Samuel acepta el casamiento entre Olga y Juan Antonio. Hay un personaje puente, que tampoco está casado. Se trata de Mauricio Mijalatrotsky, un judío generoso que ayuda a la pareja a escapar. Se considera “criollo”, intenta hablar como criollo, utiliza refranes criollos del *Martín Fierro*, y menciona que se siente como tal porque sus abuelos fueron gauchos de Güemes.

En *El cambalache de Petroff*, por su parte, el señor Petroff Ravinovich, uno de los dueños de la tienda, quiere casar a su hija Sofía con un judío rico llamado Nicolás Patogroff (que, según las didascalias, tiene el “tipo del judío adinerado”) que es prestamista. Nicolás y Sofía casi no se conocen, y su padre la quiere entregar como si fuera mercadería de cambalache¹⁰⁶ a cambio de \$10.000. Sofía rechaza a Nicolás porque está enamorada de Domingo, un criollo no-judío. A Petroff no se le conoce mujer, por lo que puede inferirse que es viudo. El otro matrimonio representado es el de dos judíos: Isaac (socio de Petroff en el almacén) y Fedorowa, que está marcado por la infidelidad de ella, si bien este episodio dramático es narrado en tono de humor. En este caso también el final es conciliatorio y “acrisolado”, ya que Petroff, resignado, termina aceptando la unión de su hija con un criollo.

En *Ropa vieja*, los protagonistas son Abraham Simonisky y su mujer Rebecca, que tienen cuatro hijos: Ruth, Jacobo, León y Samuel. Su hija Ruth es pretendida por José (dependiente en la tienda) pero ese amor no es correspondido por ella. En tanto que Samuel, que se recibe de médico, está enamorado de la hija del Dr. Farrán, uno de sus maestros. Es objeto de discriminación durante toda su carrera universitaria, más por la ocupación de su padre, al que llaman despectivamente “cambalachero”, que por su condición de judío. Para escapar a los prejuicios decide irse de la ciudad a trabajar en el interior y cambia su nombre por el de Samuel Simoni. Una vez instalado, alcanza cierto prestigio profesional y una buena posición económica, y se casa con Alcira, una criolla del lugar. El otro hijo, León, reniega de su raza judía, a los que se refiere como “*los de su raza, cambalacheros*”, cuando discute con su progenitor, desconociendo que él también pertenece a ella. Contrae deudas de juego y le roba a su padre, al igual que el personaje de Humberto en *El Viejo Hucha*.

En la obra teatral *Judío*, finalmente, aparece el prejuicio descarnado, que no toma al personaje judío como objeto de burla por su hablar imperfecto, sino que pretende advertir al espectador de su “peligrosa personalidad”. Shylock, el protagonista, es un prestamista viudo, contador público, que tiene dos hijos: Jéscica e Isaac. Es caracterizado como un judío con dinero y sentimientos de venganza. Su hija Jéscica está enamorada de Ricardo Morales, un periodista que no es judío, y por esa razón Shylock no consiente esa unión. A su vez, Jéscica es pretendida por el comisario, pero no corresponde ese sentimiento. El comisario del pueblo, por su parte, es un personaje particular, que frecuentemente entra y sale de su papel, ya que

¹⁰⁶ Trueque o intercambio de cosas de poco valor (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

cuando va a realizar algún acto inmoral le dice a su subalterno el Sargento que “*el Comisario se retira*”, si bien permanece en el lugar, para sentirse habilitado a actuar indecentemente. Se trata de un recurso narrativo similar al que utiliza José Julián Jalifa en *El Comisario de Tranco Largo*, como veremos más adelante.

En lo que respecta a las ocupaciones referidas en las obras de teatro, en su mayor parte los judíos son dueños de almacenes, como es el caso de Petroff Ravinovich y de Abraham Simonisky. Una excepción la constituye el caso de Shylock, que era prestamista en Venecia (en una clara alusión a la pieza teatral *El Mercader de Venecia* de Shakespeare, con quien incluso comparte el nombre) y termina siendo posadero. Podría afirmarse que su ocupación (ser dueño de un almacén) termina siendo motivo de mayores prejuicios y discriminación que la propia condición étnica. Lo vemos en las continuas referencias de “cambalachero” y “Ropa vieja” en boca de algunos personajes de estas obras teatrales, y también en la actitud de Abrahamcito, el hijo de Don Jacobo Raskovovich en la película *Pelota de trapo*, al que no le molesta que le digan “ruso”, sino que se enoja cuando le dicen “cambalachero”. Por su parte, Jacobo Grinberg que en *Mamá Gloria* es estudiante de Odontología, no sufre trato discriminatorio.

Finalmente, en materia de lenguaje, en la generación de inmigrantes judíos, se mantienen ciertas deformaciones del judeocriollo, como principal rasgo identitario. Así, por ejemplo, como resalta Lucía Rud (2015) los parlamentos de algunos personajes contienen sonoridades sin significado como marcas de una lengua extranjera, aunque lo que se dice parece una mímica de sonoridades rusas y no *yiddish*. Por ejemplo, dice Don Samuel: “*Rudinaf qui poscra nosky*”. La excepción la constituye la obra *Judío*, en que ninguno de los personajes judíos habla con idiolectos; quizás porque desde el propio título de la obra y a partir del celo puesto por el protagonista para vengar los ultrajes sufridos “*por él, por sus hijos y por su raza*” el autor no consideró necesario destacar este rasgo identitario. En lo que respecta a la segunda generación, en ninguna de las obras teatrales escogidas se evidencia el uso de ese idiolecto, una muestra más del voluntario abandono de ese rasgo identitario.

Como señala Rud (2015.), no se advierte en las obras teatrales escogidas una identidad unívoca judía. Por un lado, los personajes viven la tensión entre la argentinidad y la judeidad de formas diferentes, en tanto que los personajes que no son judíos reaccionan frente a cada uno de estos modos de ser judío de distintas maneras. Podría decirse, con esta investigadora,

que el judaísmo como origen es aceptado (o tolerado) por los criollos, siempre y cuando esté subsumido a la argentinidad, como dice el personaje de Doña Prudencia en *El barrio de los judíos*: “¡Qué raza, ni niño envuelto! ¿Qué vamos a hacer cuestiones de razas, en estos tiempos? ¿Y en nuestro país sobre todo donde criollos y gallegos, gringos, rusos y franchutes a cada vuelta nos vemos entreveraos como carne de chorizos? ... Uno vale por lo que tenga aquí adentro. Y a la que es buena y honrada sería cosa de muy necios el preguntarle si es hija de judíos o noruegos sin antes averiguar ¡cuáles son sus sentimientos!” (Vacarezza, 1919, p. 12). Así también lo entiende Mauricio, que cree que la religión no es un tema de importancia: “Librate de este usurero abrazando a tu hija amada, y dejarte de zonceras: ¡Qué religión ni pavadas! Aquí no hay más religión que el amor, ni aquí hay más que la patria de Santos Vega, San Martín y Rivadavia, Paseo de Julio y Belgrano. ¡Ah! ¡bandera azul y blanca cómo ti voy defender, un cordillero los Andas! ...” (Vacarezza, 1919, p. 16).

A modo de conclusión

A partir de la década de 1930 el cine paulatinamente fue desalojando al teatro del lugar de privilegio que había ocupado hasta entonces en lo que respecta a las preferencias del público de los espectáculos populares. Ello explica por qué una porción importante de las películas que componen el corpus filmico de esta investigación proviene de obras de teatro que, luego de un marcado éxito comercial, fueron transpuestas al cine en esa época. Como contenía muchos elementos propios del fenómeno teatral de los años '20, le fue posible al cine argentino captar al espectador del teatro popular para ofrecerle un entretenimiento similar, pero a precios más bajos. Para los sectores populares, las películas argentinas resultaban incluso más atractivas que las de Hollywood, porque mostraban escenarios familiares, los personajes hablaban el castellano en el dialecto local y los actores que participaban habían alcanzado notoriedad para los espectadores, por haber sido exitosos previamente en el teatro y la radio.

Sin embargo, la transposición de estas obras teatrales al cine motivó en casi todos los casos analizados algunos cambios, por ser diferente el contexto socioeconómico imperante al momento del estreno del largometraje, sobre todo cuando mediaba una gran distancia temporal entre la obra teatral y su transposición cinematográfica. En otros, en que la

transposición ha sido llevada a cabo por el mismo autor del texto dramático, se optó por potenciar aquellos elementos más propiamente fílmicos como el mostrar en pantalla las acciones narradas en el texto teatral, la filmación de escenas en exteriores en continuidad con el espacio escénico narrado en la obra de teatro, y de otros exteriores agregados que no estaban presentes en aquella.

Algunos inmigrantes representados son caracterizados en la transposición fílmica de manera más benevolente que en su antecedente teatral. En el caso de *Así es la vida* puede apreciarse asimismo un desplazamiento temporal entre la obra de teatro y la película, ya que el texto fílmico comienza y termina más tarde que su par teatral. Ese desplazamiento acompañó un cambio en el contexto sociopolítico en un año especialmente complejo como el del estreno cinematográfico, generando modificaciones, cuando menos, en el horizonte de expectativas que tenía el espectador al momento de la recepción de este largometraje, como sucede también en *Mateo y Giacomo*.

Los largometrajes en los que están representados árabes y judíos no provienen de una obra teatral. Al ser comparados con otros textos teatrales cuyos protagonistas pertenecían a estas colectividades, todos ellos estrenados en la década de 1920, resulta evidente que aquellos elementos que desataban los conflictos en las obras de teatro, tales como las cuestiones de religión, o de parejas imposibles entre personas de diferente credo o clase social, o incluso casos de discriminación racial, ya no están presentes en los textos cinematográficos, sino que todas estas diferencias han sido atenuadas. Solo persiste la diferenciación social, y por ella los hijos de inmigrantes procuran dejar el oficio de comerciante de sus padres en busca de una ocupación que les procure mayor prestigio y facilite la movilidad social.

CAPÍTULO 5. HIJOS MODERNOS CONTRA PADRES TRADICIONALES: REPRESENTACIÓN DE LAS TENSIONES GENERACIONALES ENTRE INMIGRANTES

En el Capítulo 1 hacíamos referencia al papel fundamental desempeñado por el cine en la década de 1930 como factor que facilitó la incorporación de la modernidad a la realidad nacional y la aceptación de los procesos modernizadores.

En el marco de ese proceso podría sostenerse que en las películas escogidas se observa una tensión generacional entre los inmigrantes adultos arribados al país, representados como sujetos que respetan las tradiciones y suscriben a los valores propios de familia burguesa, y sus jóvenes hijos nacidos en la Argentina, que han incorporado y naturalizado el uso de los elementos configurativos de la Modernidad.

Con carácter previo a la demostración de esta hipótesis corresponde definir qué se entiende por generación. Para la noción de generación tomaremos como punto de partida el trabajo de Carmen Leccardi y Carles Feixa (2011), que desarrolla las elaboraciones teóricas de August Comte, Wilhelm Dilthey, Karl Mannheim, Philip Abrams, Antonio Gramsci y José Ortega y Gasset. En tal sentido, podría señalarse junto con estos autores que una generación es un grupo de personas que viven en el mismo tiempo histórico y por ello reciben la misma influencia cultural, política y social, según plantea Dilthey; pero que además han compartido una parte del proceso histórico, de acuerdo con Mannheim; generando una misma “sensibilidad vital”, en palabras de Ortega y Gasset. Como consecuencia de esa vivencia compartida tendrán una estructura de comportamiento, valores y moral semejante, lo que le confiere identidad¹⁰⁷ y hace que sus miembros se sientan cercanos en diferentes facetas de su vida, plantea Abrams. Para reflexionar sobre la idea de generaciones en tensión es importante la visión de Gramsci, que aporta el concepto de conciencia generacional, entendida como la habilidad del sujeto para situarse dentro del marco histórico, consciente de que hay un pasado y un futuro que lo trasciende, y de relacionar y confrontar su propia existencia con la de las generaciones anteriores y las venideras, por cuanto han experimentado e incorporado estos cambios de manera diferente. Para cada generación, vivir

¹⁰⁷ Abrams definió a la identidad como “la conciencia del entretrejo de la historia de vida individual con la historia social” (Leccardi y Feixa, 2011, p. 18).

es, según observa Ortega, una tarea que se despliega en dos dimensiones: por un lado, recibir lo vivido por la generación precedente (ideas, valoraciones, instituciones, etc.) y a la vez dejar fluir su propia espontaneidad. Sin embargo, hasta que no se produce el relevo generacional (cada quince años, para este autor) las generaciones coexisten, y esa coexistencia parcial puede suscitar conflictos, como afirma el filósofo español.

El cine es uno de los fenómenos que caracterizan a la era moderna y ha sido un vehículo para el ingreso de las sociedades en la Modernidad. Cuando en esta obra se hable de Modernidad no se hará referencia solamente a sus aspectos culturales (Habermas, 1989; Taylor, 2006), entendida como un proyecto esencialmente europeo, asociado a la Ilustración, de creación de sujetos autónomos. Siguiendo a Juan Ignacio Jiménez (2007), también serán resaltados sus aspectos institucionales y materiales¹⁰⁸. Lo que resulta interesante de esta posición es que para este autor (Jiménez, 2007) los cambios mencionados no tienen que ir necesariamente combinados, por lo que una formación social que sea institucional y materialmente moderna no necesita de un proyecto moderno, el que —finalmente— corresponde más bien al proyecto específico de las sociedades europeas, en las que se dio por primera vez la Modernidad. Es decir que se puede ser moderno sin haber pasado por el proyecto de la Ilustración, como afirma Santiago Castro-Gómez (1998).

Debe tenerse en cuenta que los conceptos identidad y Modernidad no son necesariamente antagónicos. No es preciso renunciar a la identidad propia y adquirir una ajena para ser moderno. A pesar de ello, como afirma Larraín, en América Latina se tiende a considerar la Modernidad “como algo externo y en oposición a la identidad” (1997, p. 333). Este autor lo atribuye a que en nuestra región el comienzo de la Modernidad se retrasó tres siglos, debido a las barreras culturales interpuestas por el régimen colonial español y portugués. De allí que, en la Argentina, la Modernidad fue siempre concebida como algo externo, ya sea por acción, mirando hacia Europa como el origen de toda cultura (en el período comprendido entre el proceso de independencia nacional hasta los años '30) o por

¹⁰⁸ Dentro de los aspectos institucionales menciona la alta urbanización, la afectación de la vida cotidiana por la industrialización, la presencia de los medios de comunicación, la organización del trabajo basada en el trabajo asalariado, la amplia repercusión del desarrollo de la ciencia en la vida social. Por su parte, dentro de los materiales pueden señalarse la existencia de sociedades donde se experimentan incrementos de la productividad y crecimientos de la población a mayor escala que antes (Jiménez, 2007).

reacción como un fenómeno contrario a nuestra identidad (a partir de 1930 hasta la Segunda Guerra Mundial).

Es por ello que, para hablar de la modernidad en nuestro país, Beatriz Sarlo (1988/2003) opta por la categoría de “periférica”. Si bien no la define expresamente, para esta autora la “Modernidad periférica” es la “particular experiencia de Modernidad” de países no desarrollados como la Argentina, definida por sus características socioculturales. En este tipo de modernidad se toma contacto con lo moderno por medio de la imitación. La noción antes referida está asociada con la idea de atraso, dependencia y angustia por la diferencia con los países desarrollados. Con respecto a esta experiencia de ser parte de la Modernidad, corresponde mencionar finalmente, por su vinculación con la idea de Sarlo, el concepto de “modernismo vernáculo” introducido por Miriam Hansen (2012), una noción que permite, según afirma esta autora, explicar la influencia del cine clásico de Hollywood en la conformación de la cinematografía de los diferentes países del mundo, en tanto mediador de los discursos culturales en conflicto sobre modernidad y modernización ya que ofrece un horizonte sensorial y reflexivo de esta experiencia de modernidad, que se fusionó con fuentes culturales vernáculas, idea que también desarrolla Jesús Martín-Barbero (1990) al referirse a la relación de la formas industriales con las formas culturales, por un lado, y con las formas populares por otro, como menciona Kelly Hopfenblatt (2016).

Desde principios de la década de 1930, pero especialmente a partir de la década siguiente, se produce el arribo de nuestro país a la Modernidad. Con la consolidación de la nueva burguesía se instaló la ideología de la sociedad de consumo. Señala Kelly Hopfenblatt (2016) que las influencias modernas europeas basadas en la intelectualidad, la diferenciación y la distinción comenzaron a perder terreno frente a la irrupción del *american way of life* basado en el ocio, el entretenimiento y el consumo de masas; un modelo universalista y populista que, en palabras de Romero (2001), promovía la integración social a partir de la estandarización y de las prácticas de consumo. Citando a Fernando Rocchi, Kelly Hopfenblatt afirma que en nuestro país “modernidad” resultó sinónimo de “americanidad”. El país entró a la Modernidad como consumidor de las últimas novedades que provenían de aquella nación. Este consumismo fue facilitado y fomentado por tres factores: la disponibilidad de crédito, el auge de la publicidad y la proliferación de marcas. Según plantea Losada, agrega este autor, la transformación que trajo consigo la Modernidad acentuó las

diferencias entre padres e hijos en su forma de relacionarse con las nuevas costumbres; tema sobre el que se volverá más adelante.

Las tensiones generacionales entre Tradición y Modernidad

Como argumenta Nicholas Poppe (2009a), la mayoría de las películas argentinas producidas durante la década de 1930 tenían como objetivo representar a Buenos Aires como una metrópoli moderna. Refiriéndose específicamente a *Los tres berretines*, señala este autor que este largometraje representa la vida social de la clase media urbana en ascenso. A partir de la incorporación del sonido, los lugares escenificados y la forma de filmarlos, *Los tres berretines* ofreció una experiencia espacial particular para percibir la ciudad, que ya no es exclusivamente visual¹⁰⁹. El recorrido propuesto por la película —agrega— comienza en las calles de Buenos Aires en la secuencia de inicio con los títulos, y luego se traslada por los lugares propios del imaginario social argentino presentes en las películas de esa década: el cine, el fútbol y el tango. En este recorrido el espectador puede identificar fácilmente los espacios cotidianos del porteño y, verse a sí mismo representado en ellos, lo que le permite construir de tal modo su propia experiencia de la modernidad y una particular relación con el espacio filmico representado, favoreciendo su identificación.

La primera toma de la referida secuencia inicial de *Los tres berretines*, que corresponde a una esquina porteña, está musicalizada con una canción de jazz de Duke Ellington, con la intención de presentar una imagen de Buenos Aires como cosmopolita, a tono con la música de moda en ese momento. En la toma siguiente se muestran automóviles, una multitud de peatones que circulan por las veredas de la ciudad y cruzan sus calles, a menudo cortadas por rieles de tranvía y bordeadas de faroles; se ven también colectivos, plazas cargadas de árboles (pueden identificarse la Plaza San Martín y la Plaza Lavalle) y espacios públicos habitados como el palacio de Tribunales, imponentes edificios (como el Kavanagh en Retiro y el COMEGA en la Avenida Corrientes) y algunos monumentos. En la secuencia siguiente, la primera diegética, se muestran los suburbios de Buenos Aires, con calles arboladas de algún barrio de la ciudad y niños jugando fútbol y sobre el fondo del cuadro surge el bazar y

¹⁰⁹ Para referirse a esta particular experiencia sensorial, no solo óptica sino también háptica, el autor utiliza un término generado por Giuliana Bruno en su ensayo 'Siteseeing: Architecture and the Moving Image' (1992), y habla de *siteseeing* en lugar de *sightseeing*, noción esta última que solo comprendería la experiencia visual.

ferretería “El Monito” cuyo dueño es don Manuel Sequeiros, al que lentamente nos acercamos con un *travelling*¹¹⁰. Todo lo que se filma en estas secuencias de inicio está en movimiento. Volveremos sobre esta idea de movimiento más adelante ya que, como se explicará, en *Los tres berretines* el movimiento no es concebido solamente en sentido espacial sino también, y especialmente, social.

La película *Los tres berretines* está ambientada en el contexto de la crisis económica de 1929, lo que queda en evidencia en la diégesis del propio film. Dice Eusebio, el hijo bohemio de don Manuel Sequeiros: “Ando como el país, es la crisis” ... “toy en crisis, necesito cinco mangos” ... “nosotro lo intelectuale como lo martire de la crise”. Nótese de todos modos que se habla de crisis y no de hambre: las penurias de la familia no llevan a ninguno de sus integrantes a la mendicidad, como sí veremos que sucede en *Giacomo*. Asimismo, puede advertirse la emergencia de nuevas vías para el ascenso social, que paulatinamente son legitimadas. El trabajo o el conocimiento a través de la educación, que hasta entonces eran las vías predominantes, van dejando paso a otras formas novedosas, vinculadas al deporte como espectáculo masivo —especialmente el fútbol— y la industria del entretenimiento —sobre todo el cine y el tango—, en cierto sentido, menos esforzadas.

Resulta oportuno destacar un aspecto interesante que presenta la obra teatral *Los tres berretines*, que la diferencia de su transposición cinematográfica. Sobre el final de la pieza dramática sucede que el matrimonio de Juan Carlos y Emilia tiene un hijo. Este recurso literario ofrece al texto teatral la posibilidad de mostrar a cuatro generaciones que experimentan de manera diferente la época que están viviendo. En primer lugar, la generación de Severo Contreras y su esposa Luz (los suegros de Manuel Sequeiros), venidos de Andalucía, que es la de los primeros inmigrantes, aunque mantienen sus tradiciones (por ejemplo, es notorio el acento andaluz que tienen al hablar) están abiertos a los cambios. Lo vemos en la afición de Severo por el fútbol y la fascinación de Luz por el cine y sus estrellas (especialmente por “Adolfo Menjunje”).

Manuel Sequeiros y su esposa Carmen, por su parte, corresponden a la siguiente generación, que ha prosperado alcanzando una mejor posición económica a base de trabajo y esfuerzo, aprovechando las oportunidades que les ofrecía esta nación. Su preocupación

¹¹⁰ Nos referimos a aquel tipo de plano cinematográfico en el que la cámara se desplaza de su eje de forma lineal hacia adelante, atrás o hacia los costados.

consiste en asegurar un futuro próspero para sus hijos. Están casados hace 30 años y el único conflicto entre ellos que vemos representado en escena se produce cuando el fanatismo de Carmen por el cine la lleva a descuidar sus tareas domésticas.

La generación de los hijos (Eduardo, Eusebio, Lorenzo y Elena, a la que se suma Emilia en la obra de teatro) es la que nació en la Argentina. Intentan alcanzar cierta independencia económica, o por lo menos sobrevivir en medio de la crisis. Sus gustos (los berretines) son propios de una modernidad periférica, que mira e intenta imitar a Europa y los Estados Unidos. Estos berretines ganan cada vez más espacio en los medios de comunicación, incluso en la Argentina, con lo cual se vuelven masivos y muy populares.

Finalmente, hay una última generación representada, aludida brevemente al final de la obra de teatro, que apunta al futuro. Nos referimos al nieto de Manuel Sequeiros. Significativamente la primera palabra que dice este niño recién nacido no es “papá” o “mamá”, sino “gol”, como si en ese gesto se legitimaran los berretines para las generaciones venideras.

Como consecuencia de estos cambios puestos en escena, los hábitos de los hijos criollos de don Manuel Sequeiros chocan con las costumbres de sus padres y abuelos inmigrantes. Manuel Sequeiros considera como únicas vías posibles para el ascenso social al estudio, para convertirse en un profesional, o el trabajo en la ferretería para aquellos que no tuvieran aptitud para el estudio. Por ello rechaza con firmeza los berretines en los que ocupan el tiempo su mujer y sus hijos: el cine, el fútbol y el tango. A diferencia del resto de sus hermanos, Eduardo —el único hijo profesional— representa los valores propios de la inmigración que fueron inculcados por su padre, con lo cual su fracaso es utilizado por el autor para sostener la tesis de que ésta ya no es una vía apta para la movilidad social, o que por lo menos no es la única. En el desarrollo de la trama de la película puede observarse la angustia de Eduardo por ser un desocupado y la vergüenza que siente por no ser exitoso, tal como se lo imponía su padre, hecho que lo lleva a ocultar su condición de desempleado a su familia y a Susana, su prometida, por la desilusión que podría llegar a ocasionarles.

El primero de los berretines representado es el cine que, para las tres generaciones de mujeres que viven en casa de los Sequeiros (su mujer Carmen, su hija Elena y su suegra María Luz), funciona como el espacio del refugio y el escapismo frente a la crisis. Como señala Poppe (2009a.) la pasión por el cine que muestran los personajes femeninos es señal

de un fenómeno generalizado en aquella época, ya que las mujeres conformaban una parte considerable de la audiencia de las primeras películas sonoras argentinas, como consecuencia de lo cual la industria del cine argentino empezó a dirigir sus productos a ese sector de la sociedad, produciendo películas sentimentales que giraban en torno a la vida de las mujeres. El cine es visto por don Manuel Sequeiros y por su suegro Severo Contreras como un espacio exclusivamente femenino, una pérdida de tiempo y de dinero, un pasatiempo superficial. Por un lado, consideran que las películas les muestran a sus espectadoras una vida ficticia e inalcanzable que, al confrontarla con la propia, les genera gran desilusión, ya que encuentran su vida como carente de brillo. Sin embargo, el principal reclamo de los varones reside, como señala Poppe (2009a), en el descuido de las mujeres a sus quehaceres domésticos por culpa de su afición al cinematógrafo, renunciando de tal modo a su propia “condición femenina” y despreciando el esfuerzo hecho por don Manuel para llevar el pan a la casa. La escasa relevancia de los personajes femeninos queda evidenciada en que en la película no tienen el desarrollo psicológico de los varones, sino que se presentan como personajes planos, casi unidimensionales, que operan como “telón de fondo”; no accionan, sino que permanecen en un estado casi letárgico.

Don Manuel considera que ir al cine resulta una actividad tan frívola como jugar fútbol o componer tangos; sin embargo, no dispensa a todos sus hijos el mismo trato. Puede apreciarse claramente que su hija Elena no tiene la libertad de movilidad de sus hermanos, ya que el padre les había prohibido a las mujeres ir al cine, para “tenerlas como esclavas en la cocina”, según refiere ésta. Don Manuel y su suegro les recuerdan que el lugar de una mujer está en el hogar, donde deberán conformarse con lo que le han proporcionado los varones. Esta prohibición solo consigue quebrarse cuando Carmen, la señora de Sequeiros, utilizando como excusa su trigésimo aniversario de casados, convence a su marido de que ir al cine no es una actividad tan frívola como él considera.

No es una novedad que en la época se asocie al cine con la modernidad, y esta estrecha vinculación también está presente en *Los tres berretines*. Podemos afirmar con Poppe (2009a) que la escena filmada a la salida del cine contiene gran cantidad de elementos que dan una idea de modernidad. La primera toma muestra un cartel luminoso que indica que se trata del Cine Astor¹¹¹, letrero que se refiere metonímicamente a la modernidad de los cines

¹¹¹ Recordemos que es la misma sala donde se estrenó la película.

porteños. Debajo del cartel puede verse una masa de espectadores, y entre ellos, en un plano medio encontramos a las tres mujeres conversando con Pocholo, su histriónico y afeminado amigo. La conversación representa la experiencia cinematográfica por excelencia de discutir una película después de verla. Confirmando la superficialidad del film, los cuatro personajes discuten solo brevemente sobre ella, y luego marchan hasta la casa de Sequeiros para cenar y regresar al cine a ver la función nuevamente.

Tampoco el fútbol gozaba del beneplácito de Manuel Sequeiros. Lorenzo cuestiona los deseos de su padre de que trabaje en la ferretería, y elige en su lugar continuar jugando al fútbol, como consecuencia de lo cual don Manuel lo echa de la casa. El resto de la familia no comparte la drástica decisión de Manuel, por lo que continúan acompañando su meteórico ascenso al estrellato y van a la cancha a verlo jugar. A pesar de su aparente rechazo, don Manuel sigue escondidas por los periódicos el éxito de su hijo. Finalmente, decide no fingir más y también va a la cancha. La devaluada imagen del fútbol queda restablecida sobre el cierre de la película, ya que el triunfo deportivo de Lorenzo le permite obtener para su hermano Eduardo un contrato para construir el nuevo estadio de fútbol. Vemos entonces que si bien Lorenzo protagoniza el único conflicto en la obra cuando su padre lo echa de la casa, luego resuelve los conflictos con su éxito deportivo, ya que el padre se reconcilia con su hijo y las mujeres abandonan el hábito de ir al cine para ir a la cancha, Eusebio consigue el dinero para que se estrene su tango y Eduardo recupera el amor de Susana y construye el nuevo estadio de fútbol. Cabe señalar también que el fútbol, que vertebra toda la narración, está doblemente legitimado como camino de ascenso social, ya que quien personifica a Lorenzo Sequeiros es Miguel Ángel Lauri un delantero consagrado del club Estudiantes de la Plata que en ese momento estaba en actividad y seguramente era conocido por los espectadores cinematográficos, lo que refuerza la idea del porvenir venturoso que asegura el fútbol.

En definitiva, don Manuel Sequeiros se conforma cuando ve que sus hijos alcanzan éxito en los berretines que tienen. La película deja traslucir que el padre de familia es capaz de adaptarse a los cambios. El primero que lo demuestra es el abuelo, Severo Contreras, que en España había sido aficionado a los toros, y que por ello se aficiona sin prejuicios y con gran entusiasmo al espectáculo futbolístico. El logro de esta obra teatral y cinematográfica consiste en haber conciliado en el espacio de una casa diferentes miradas sobre lo cultural, haciendo de Manuel Sequeiros el personaje articulador entre la generación de inmigrantes y

la primera nacida en suelo argentino. Podemos verlo plasmado en algunas expresiones de Manuel, una vez producida su toma de conciencia, su “metanoia”: “Me he convencido que no se puede nadar contra la corriente; nadas un ratito, según la resistencia que tengas, pero, por fin, la corriente te vence, te arrastra... y te lleva a donde ella va” y también “Que tiene razón la abuela. Los viejos sólo vivimos de recuerdos. Por eso habéis de perdonarme que a veces os haya llevado la contraria en vuestras aficiones, en vuestros deseos piensa uno en sus tiempos y quiere que la vida se quede quieta allí”.

En *Mateo*, don Miguel Salerno no es capaz de sostener económicamente a su mujer e hijos. El tema principal que trata esta obra de teatro llevada al cine es la desintegración de la familia y los conflictos intergeneracionales por causa de los problemas económicos generados por los avances tecnológicos, y representa también las condiciones inhumanas en que viven los italianos en Argentina, encarnadas especialmente en los dos personajes inmigrantes. Por un lado, don Miguel, que forzado por las complicadas circunstancias económicas familiares se ve obligado a participar en un robo; por el otro Severino, que ha obtenido su dinero delinquiendo, haciendo de transporte privado de ladrones con su coche de caballos.

Afirma Sanhueza-Carvajal (2010) que la representación de la pieza del conventillo en *Mateo* se aleja de las marcas escénicas del sainete, para asemejarse a las descripciones positivistas del *Curso de higiene pública* de Eduardo Wilde. Existe en esta obra una dicotomía entre el espacio interior y exterior que marca el contraste del comportamiento de Miguel Salerno en ambos espacios. El espacio interior representado dramáticamente no es el patio del conventillo sino la pieza oscura en la que habita hacinada una familia compuesta por cinco personas, caracterizada como un espacio asfixiante. El lugar, que como dice esta autora “pasa a ser una extensión de los personajes, exhibe lo que hay en su mundo interior” ([Sanhueza-Carvajal, 2004] cit. en Poppe 2009b, p. 83), refleja una visión pesimista del mundo y condiciona las actitudes y comportamientos de la familia Salerno. Los objetos también desempeñan en la obra una función dramática: como se indica en las didascalias, la pieza del conventillo está amoblada con objetos traídos de Europa, pero estas posesiones — al igual que su vida— se están deteriorando. Miguel Salerno ha sido despojado de todo: de su cultura, su familia, su lenguaje, su honor y su vida. El espacio exterior, el fuera de escena de la pieza al que se alude con el lenguaje y las palabras empleadas por Miguel Salerno,

representa —a juicio de esta investigadora— a Italia y sus recuerdos, y es reflejo de la tensión en que vive Miguel. Volver a Italia —indica— no es una alternativa posible para él y su familia, porque ya han echado raíces en este nuevo país. Argentina, es para él “lo otro”, la tierra ansiada a la que vino atraído por las oportunidades que ofrecía, que sin embargo le rechaza, signo de un presente difícil y doloroso; Italia, en cambio, representa el pasado idealizado al que no puede volver. Miguel Salerno se siente entonces tironeado entre dos mundos: se encuentra lejos de su casa y viviendo en un lugar donde se experimenta fuera de lugar. Como si fuera Moisés, carga con la culpa de la falta cometida, y por ello alcanza a ver (y habitar) la “tierra prometida”, pero el disfrute y la apropiación de esa tierra prometida no le corresponderá a él, sino a sus hijos.

Como señala Poppe (2009a), este ambiente claustrofóbico en el que habita la familia y esa miseria en la que viven es la que produce el conflicto. La situación genera rechazo y resistencia por parte de Miguel a todos los símbolos del progreso, especialmente el automóvil, que él considera causante de su pobreza, a la vez que aceptación y atracción por parte de los hijos, sobre todo de Carlos su primogénito. Su caballo Mateo encarna la tradición familiar que trajo de Italia de conducir coches tirados por caballos. Seguramente podría ganar más dinero y de manera más sencilla si estuviera dispuesto a convertirse en chofer de automóvil, pero Miguel rechaza este vehículo por principios. Considera que esa “máquina diabólica” es la causante de todos sus males, y decide permanecer fiel al equino y a lo que representa. Dice “¡Voy a morir col látigo a la mano y la galera puesta, como murió mi padre, y como murió me abuelo!”. De manera poco realista, Miguel Salerno anhela algo que se ha perdido: lucha por mantener una identidad que, si bien alguna vez existió en Buenos Aires, ha cambiado irremediablemente. El fracaso de Miguel Salerno consiste en que no encuentra su lugar en el contexto del Buenos Aires de la década de 1920, en tanto que se siente ligado y adhiere a los valores que correspondían al viejo mundo en el que su padre y su abuelo trabajaban como cocheros. A diferencia de don Miguel, Severino, que pertenece a la misma generación, decide transar con los nuevos tiempos, ya que ha decidido “entrar” (en la actividad ilícita), pero termina preso.

A pesar de este panorama desolador, en *Mateo* la familia continúa siendo representada como una institución sólida. La obra de teatro termina de manera luminosa. Carlos, el hijo mayor, asume el papel de sostén de la familia cuando su padre queda preso por haber

participado en el robo, y empieza a trabajar como chofer de automóvil, situación que don Miguel acepta resignado. Lo cierto es que la familia Salerno está económicamente mejor que antes, ya que Carlos lleva plata a su casa desde la primera noche de trabajo. En él reside la esperanza de que los hijos de inmigrantes se integren a la sociedad argentina.

Existe en la obra de teatro y en su representación cinematográfica un marcado contraste entre la generación de inmigrantes llegados al país, y la primera generación de argentinos, hijos de estos. Miguel Salerno y Carmen, los inmigrantes, pasan serios apremios económicos, y muestran —sobre todo en el caso de Miguel— una gran resistencia al cambio, totalmente desfasada en el tiempo y en el espacio. Sus hijos, en cambio, que han echado raíces en el país, logran abrirse paso en la vida y de a poco se van forjando un porvenir a través del trabajo (Carlos), del deporte (Chichilo), o del matrimonio (Lucía).

El estreno de *Así es la vida*, significó un parteaguas para la producción cinematográfica nacional. Como explica Kelly Hopfenblatt (2016; 2019) el cine previo estructuraba relatos críticos del mundo moderno a partir del fenómeno de las diferencias generacionales. En películas como *Los tres berretines* (Susini, 1933), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937) o *Mateo* (Tinayre, 1937) se buscaba mantener los valores tradicionales, amenazados por las transformaciones que experimentaba la Argentina de esa época. La película *Así es la vida*, en cambio, ya presenta esas transformaciones como naturalizadas, según indica; asume estos cambios como inevitables y propone a la familia como el medio para filtrarlos y adecuarlos a sus principios. De esa manera, el ascenso social y las modificaciones de costumbres, dos elementos que antes eran fustigados, pasaron a ser aceptados en el contexto de una sociedad con una creciente burguesía que asumía paulatinamente su lugar hegemónico en la sociedad.

En la película *Así es la vida* la familia funciona como mediadora frente a las amenazas externas que supone la modernidad, postula este autor (Hopfenblatt, 2016; 2019). Ese lugar de filtro queda claro ya desde el inicio del film cuando Eloisa, madre de la familia, interrumpe el baile de tango que sus hijas están ensayando con el tío Alberto, un político de comité que se define a sí mismo como “un hombre derecho”. La madre las reprende y se escandaliza por el hecho de que sus hijas estén bailando esa “música de perdición”, alentadas por su tío. La idea que subyace en esa reprimenda es que los peligros del tango y la corrupción política del tío amenazan la armonía del hogar familiar. El único elemento realmente disonante en esa

familia es Carlos el novio socialista de Felicia, la hija mayor. Como es de esperar, su noviazgo no prospera por la incompatibilidad entre las ideas “modernas” profesadas por Carlos y el catolicismo de la familia, como señala este investigador.

En ambos textos (el teatral y el cinematográfico) están representadas tres generaciones diferentes. Por un lado, la de Ernesto Salazar, Eloisa, Alberto, Liberti, Barreiro, algunos de ellos criollos hijos de inmigrantes (como es el caso de Ernesto, Eloisa y Alberto) y otros directamente inmigrantes (como el italiano Liberti y el español Barreiro) que de a poco van prosperando económica y socialmente a través del esfuerzo y del trabajo (en el caso de Ernesto Salazar, Barreiro y Liberti) o de la política (en el caso de Alberto). En segundo lugar, la generación de los hijos: Felicia, Margarita, Adela y Eduardo. De todos ellos, Margarita y Adela siguen el mandato familiar y se casan con “hombres decentes”, Felicia queda soltera para cuidar a su padre, luego de sufrir su disgusto amoroso con Carlos, ateo y socialista. Eduardo, por su parte, en la obra de teatro es caracterizado de forma neutra, solo sabemos de él que se va a vivir a Marsella con Adela y Luis (marido de ésta) para concretar un negocio de transporte de caballos para el ejército aliado en plena Primera Guerra Mundial. Esta imagen de Eduardo se deteriora levemente en la trasposición cinematográfica, ya que se lo muestra con actitudes propias de cierto sector de la sociedad argentina de la época que dilapidaba sus fortunas en Europa y “tiraba manteca al techo”. Carlos, en cambio, en la película mejora su imagen y se “redime” cuando salva a Eduardo y lo convence de que cambie de vida. Finalmente, la tercera generación es la de Tota, la nieta mayor de don Ernesto Salazar, que ostenta una mejor posición económica e ideas de avanzada, ya que maneja un automóvil y está dispuesta a casarse a pesar de la oposición de sus padres.

Sobre el cierre de la película, sin embargo, hay un giro narrativo y queda asumido el carácter inevitable de la modernidad, que ingresa mediada por la familia, en palabras de Kelly Hopfenblatt. Tota, la nieta de Don Ernesto Salazar, decide ir a Buenos Aires a visitar a su familia, manejando su propio automóvil. Ya en presencia de su abuelo, le comenta que por la resistencia de sus padres a la relación con su novio ha decidido abandonar su casa en Rosario. Requiere la ayuda de don Ernesto, si bien le aclara que si no la recibe se irá a buscar un trabajo que le permita luego casarse con su novio. En esa discusión también están presentes Liberti (su amigo italiano), Alberto y Felicia. Al escuchar la discusión esta última reacciona y le pide a Tota que luche por su felicidad para que no repita su penosa historia.

Don Ernesto cede ante la intervención de Felicia, que le hace ver el error de juicio cometido con Carlos, que causó su infelicidad. Vemos entonces que a partir de ese episodio la familia recibe y protege a la moderna Tota.

Estas tensiones generacionales también están presentes en *Cándida millonaria*. Don Marcial Méndez Viñas experimenta la soledad en una Navidad, ya que su hija Ana María prefiere pasar la Nochebuena en un club social junto a su esposo y amigos, siguiendo las costumbres modernas. Mariano Mestman (2005) describe la tensión que se produce en esta película entre tradición y modernidad, señala que, en este texto audiovisual, se muestran por un lado las referencias a la identidad compartida de los gallegos —la “morriña” por la tierra natal, el apego por los valores familiares y tradicionales— y del otro aquellos aspectos propios de las metrópolis modernas: nuevas formas de hablar, vestirse y comportarse. Sostiene también este autor que la película marca claramente la diferencia entre las generaciones y entre inmigrantes y nativos. Presenta por una parte a los gallegos Marcial, Cándida (a pesar de ser más joven) y Benito —independientemente de la condición social de cada uno o del diferente “acriollamiento” de su lenguaje— como representantes de la tradición que comparten y, por la otra, a los personajes más jóvenes, todo ellos argentinos, que evocan a los “nuevos tiempos”. Agrega que esta distancia también se puede advertir incluso hacia dentro del grupo de gallegos, ya que Marcial representa al empresario “moderno”, el “buen patrón”, ya integrado, que pasa la Nochebuena en soledad en su departamento, un sitio “moderno” en comparación con el conventillo lindante, pero que remite a lo hogareño tradicional si lo confrontamos con la salida de Ana María y su marido con amigos al club social. En cambio, su amigo Benito se queda con sus hijos mientras su esposa, que es escritora, cena esa noche en un “ateneo”, lejos de su hogar. Distinto es el caso del film *Cándida, la mujer del año*, en el cual queda relegado el lugar preponderante asignado a la familia como reservorio de las tradiciones. En su lugar son ridiculizados los valores asociados a las clases medias en la época, tales como el “sueño de la casa propia”, y el casamiento religioso, aun cuando al final del film se restituya la “normalidad”, tal como expresa Laguarda (2011). *Cándida*, de todos modos, se presenta como defensora de la tradición.

En las otras dos películas que contienen representaciones de inmigrantes italianos no se verifica esta conciliación final de las tensiones entre viejas y jóvenes generaciones. En

Giacomo el protagonista es un inmigrante italiano que ha disfrutado de un pasado próspero en la Argentina como dueño de un bazar. Durante la guerra había incrementado significativamente su fortuna con la venta de artículos japoneses aprovechando la escasez de artículos europeos. En ese pasado próspero se lo muestra como muy trabajador, honesto y generoso, a punto tal que no duda en ayudar económicamente a su hermano que acaba de enviudar y se ha quedado sin trabajo. El quiebre existencial se produce cuando Giacomo Bistoldi decide vender el bazar para apoyar la carrera profesional de Carmen, “La Clavelito”, una cantante española de cuplé de quien está enamorado. La cantante y su hermano Manolo sacan provecho de la situación y, a raíz de las malas estrategias artísticas y los gastos desmedidos, dejan a Giacomo sin nada de dinero y lo abandonan. El protagonista pasa abruptamente de la opulencia a la indigencia, en lo que significa un duro golpe a su identidad, construida en base a su fortuna como comerciante, que le había permitido integrarse a la sociedad local. Se convierte en una persona que ha perdido su lugar de pertenencia: no es un mendigo, pero tampoco puede volver a ser la persona exitosa de su juventud; menos aún se plantea la idea de volver a Italia. Después de vagabundear sin rumbo, decide pedir ayuda a sus sobrinos que lo reciben en su casa y, en un principio, resulta una carga para ellos y se lo hacen notar: lo desprecian, lo maltratan y lo utilizan como si fuera su empleado. La habitación en la que está recluido en el departamento de sus sobrinos comparte las características de hacinamiento y opresión de las piezas de conventillo. Sus sobrinos, a diferencia de él, son materialistas, afectos al juego, hipócritas y muy preocupados por el “qué dirán” de la sociedad que frecuentan. El tren de vida que llevan los ha obligado a contraer deudas que no tienen cómo honrar. Los lazos que ligan a los sobrinos con Giacomo solo están basados en el interés, no en el afecto o la gratitud por la ayuda recibida cuando ellos eran niños. Luego, a partir de un rumor esparcido por Pedro, un amigo de juventud de Giacomo, comienzan a sospechar que la indigencia de su tío es una farsa, y que en realidad mantiene oculta su fortuna, con lo cual mejoran su trato, con la esperanza de heredarlo. En realidad, lo único que el pobre viejo oculta y guarda celosamente son afiches, cartas, un zapato y otros recuerdos de su amada “Clavelito”. Es significativo que no haya dejado descendencia, una señal de que no ha alcanzado a consolidar su integración a nuestro país.

En este caso vemos que Giacomo, inmigrante italiano, alcanza una considerable posición económica que le proporciona prestigio social, pero cuando cae en la miseria no

tiene recursos para volver a recuperarse, siendo su anterior empleado la única persona que le ofrece ayuda. Su hermano Luis, también inmigrante, tiene un descalabro económico y es ayudado por don Pedro, un viejo amigo de Giacomo. La generación de los hijos de Luis se muestra incapaz de abrirse paso por sí misma; Alberto tira por la borda un buen empleo en un banco, y junto con sus hermanas dilapidan el poco patrimonio acumulado por su padre en gastos suntuosos y en deudas de juego.

En el *Viejo Hucha*, por su parte, los hijos criollos de Orestes Figlioli y su mujer Angiolina no comparten el modo de ver el mundo de sus padres inmigrantes, lo que genera grandes conflictos que tienen como base la relación entre el individuo y el dinero, como señala Sikora (1999; 2002). Orestes aparece como un personaje desprestigiado que acumula dinero y lo único que consigue con ello es la desintegración de la familia. Su mujer, Angiolina, es un personaje sufriente y resignado que ofrece una visión negativa de la familia, muestra que los hijos desagradecidos no están dispuestos a seguir la línea de trabajo y sacrificio de sus padres y de esa manera pone en evidencia que su marido tenía razón, lo que se confirma cuando, luego de la muerte de Orestes, los hijos despilfarran la fortuna. Tal como sucede en *Giacomo*, aquí también está perfectamente diferenciada la generación de inmigrantes abnegada y trabajadora, y la primera generación en el país, que recibe ese patrimonio y lo malgasta irresponsablemente.

En las películas que contienen representación de la colectividad árabe, puede señalarse también esta distinción entre tradición y modernidad, como postuláramos en un trabajo anterior. Por un lado, conforme fuera señalado, están aquellos personajes que representan el núcleo familiar conservador y tradicionalista, como por ejemplo la familia Arriaga en *Corazón de Turco*, la familia Ramírez (si bien con elementos extranjerizantes) en *La Quinta Calumnia* y los personajes del drama costumbrista rural (especialmente Gaudencia y Don Zenón) en *El Comisario de Tranco Largo*. A su vez, en todas estas películas el protagonista es el sostén de los valores tradicionales. En *Corazón de Turco* evidencia preocupación porque en esa época “los novios ya no se casan y no tienen chicos”. Preserva las tradiciones del país de origen, conserva y exhibe en un lugar destacado objetos que pertenecieron a sus antepasados (como el cuadro que está en la cabecera de su cama y el *narguile* de su dormitorio). Además, continúa desarrollando la actividad de almacenero, seguramente

heredada de sus padres; actividad que, como se ha indicado, forma parte de su identidad (Ferreyra, 2018, p. 97).

En algunos de los largometrajes escogidos, como fuera apuntado en el trabajo referido, la tradición se asocia con lo nacional. Con motivo de esta asociación del protagonista con la tradición, en *La Quinta Calumnia* se produce una significativa inversión de roles: el Marqués (que es inmigrante) se convierte en el firme defensor de lo nacional, en tanto que los nativos (el Sr. Ramírez, los directores de la tienda *Le Printemps*, y un miembro de la Agrupación patriótica, entre otros) son los que bregan por lo importado y rechazan lo nacional por el solo hecho de serlo. Un caso paradigmático es el de Vivianne, que desprecia los perfumes fabricados aquí solo por su procedencia. Alí Salem de Baraja reniega de esa gente “que gasta la plata en Europa ignorando a su país”, “espíritus extranjeros en su propia tierra”, porque para él “no se hace patria simplemente por llevar en la solapa un distintivo patriótico”. Se refiere a ella como la “Señorita Viviana”, en lugar de llamarla Vivianne, como hace todo el mundo. Detrás de ese esnobismo extranjerizante, en esta película se esconde una velada crítica a las clases altas (Ferreyra, 2018, p. 97). Esta característica ya había sido señalada por Fernando Rocchi ([2003] cit. en Karush, 2013), cuando afirmaba que el veloz crecimiento económico, el fenómeno de la urbanización y el aumento de la producción industrial en la Argentina de fines del siglo XIX sentaron las bases para la emergencia de una “sociedad de consumo”. Movidos por la publicidad, los potenciales consumidores de los productos de industria nacional (la población heterogénea que se mudaba a los nuevos barrios) buscaban —por una cuestión de estatus— emular los gustos y las costumbres de las clases más altas, adquiriendo a precios accesibles productos manufacturados nacionales. Esta sociedad de consumo contribuyó —menciona Rocchi— a producir una borradora en las distinciones de clase en la vida pública, con el surgimiento de los “nuevos ricos”. Las *élites*, por su parte, para diferenciarse compraban artículos importados, despreciando la industria nacional, como puede apreciarse en *La Quinta Calumnia* (Ferreyra, 2018, p. 98).

Con respecto al espacio elegido para representar esa tradición mencionábamos que se trata de Tranco Largo, un pueblo limpio y bien conservado. En *El Comisario de Tranco Largo* la decisión de presentar a este inmigrante viviendo en el campo, y no en la ciudad, e insertado en la sociedad local, puede tener que ver con la intención de alentar la migración hacia zonas rurales, y se corresponde también con las características de dispersión territorial

y gran concentración urbana en la distribución espacial de esta colectividad. En *Corazón de Turco*, por su parte, Tranco Largo es caracterizado como un pueblo obrajero del norte del país, en la misma línea de representación de la tradición antes señalada. Esta exaltación de la ruralidad y de lo nacional es un sello distintivo del estudio cinematográfico “Pampa Film”, donde se filmaron *Corazón de Turco* y *La Quinta Calumnia* (Ferreya, 2018, p. 98).

Por su parte, agregábamos en aquella colaboración, el mundo moderno, con su nota característica de individualismo, queda representado en *Corazón de Turco* en las escenas con Miguel Rossini, indiferente a todo lo que lo rodea en su breve paso por el pueblo. Solo interactúa con su padre y con su novia Susana Arriaga. Sobre el cierre de la película abandona el pueblo y se vuelve solo a Buenos Aires. En *La Quinta Calumnia* queda representado en el personaje y las actitudes de los señores Poncet y Martorell, directores de la tienda *Le Printemps*, que rechazaban todo aquello que tuviera procedencia nacional, asociando lo moderno con lo extranjero. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, el mundo moderno —identificado con todo lo malo— queda representado en el personaje y las actitudes del Gerente de la quebrachera, del “capanga¹¹²” y de un cómplice de éste (no identificado con un nombre), que viene de Buenos Aires con la idea de adquirir la quebrachera a un precio insignificante. Representan la mala fe del sujeto que trata de sacar ventaja de la ingenuidad provinciana y de la situación de conflicto —generada por ellos mismos—. Son capaces de hacer cualquier cosa con tal de alcanzar su finalidad, hasta de cometer un homicidio (Ferreya, 2018, p. 99).

Del mismo modo en que en estas películas se asociaba la tradición con el mundo rural, para la representación de la modernidad es propuesta la Ciudad de Buenos Aires, conforme sostuviéramos. En *Corazón de Turco* Buenos Aires concentra todo lo malo. No se ven objetos icónicos de la ciudad, solo el monumento a Cristóbal Colón que estaba ubicado detrás de la Casa de Gobierno, y algunos edificios de departamentos que son íconos de la modernidad. También están filmados el Hotel Londres, donde se alojan los Arriaga, y el Hotel Mónaco, más modesto, donde se alojan Alí Salem de Baraja y el Dr. Mario Román de Flores. Otro lugar representado es el Night Club Atlantic como epítome de todos los vicios de las grandes ciudades. Finalmente, la sede del Sindicato de Cervecería, donde pueden verse unas lujosas

¹¹² “Persona que cumple funciones de capataz, conduciéndose a veces con violencia”, según el Diccionario de la Real Academia Española, 2014.

oficinas ubicadas en el microcentro de Buenos Aires y la casa del presidente del Sindicato, también muy amplia y lujosa. En *La Quinta Calumnia* puede apreciarse la tienda *Le Printemps* propiedad de la familia Ramírez. Ya desde su propio nombre¹¹³ se pone de manifiesto la preferencia por lo extranjero, en detrimento de lo nacional. En esa tienda venden todo tipo de productos importados: ropa, artículos deportivos, relojes, etc. Otros lugares representados en esta película son la casa de la familia Ramírez, muy grande y lujosa, a diferencia del Departamento del Marqués mucho más modesto, y el Night Club El Cairo — del cual es habitual cliente el Marqués— con varios elementos exóticos característicos de la cultura árabe. Lo cierto es que en la única película donde el protagonista habita en Buenos Aires (nos referimos a *La Quinta Calumnia*) ya no vive en un conventillo, sino en un departamento. Ello es una evidencia de ascenso social, denota un grado mayor de evolución socioeconómica y de integración social, además de ser signo de modernidad (Ferreyra, 2018, p. 100).

El protagonista de *Corazón de Turco* presenta ciertos desajustes a la hora de adaptarse a los cambios tecnológicos que trae aparejada la modernidad. Lo advertimos, de acuerdo con nuestro trabajo anterior, en los problemas que se producen cuando Alí Salem de Baraja se compra un auto, para no ser menos que Miguel Rossini y quiere aprender a manejar por correspondencia. Es un momento que el director cinematográfico resuelve cómicamente. Completamente diferente es la posición de Miguel Rossini, el epítome del hombre exitoso, y moderno. Es profesional (abogado), maneja un automóvil de lujo. De dudosa moralidad, deja embarazada a una mujer en Buenos Aires y vuelve al pueblo, fuma cigarrillos (a diferencia de su padre, que fuma en pipa). Lo que subyace en la caracterización de los personajes del protagonista y de Miguel Rossini es que, como dice Bestene (1994, p. 159), “si en una persona no se da el éxito, es por aferrarse a las tradiciones de sus lugares de origen o del campo” (Ferreyra, 2018, p. 101).

Un caso curioso, que funciona como puente entre tradición y modernidad, es el de Faustino Videla, en *El Comisario de Tranco Largo*, postulábamos. Es un ex oficial de policía que renunció a su cargo en la ciudad de Buenos Aires y se fue a trabajar como empleado administrativo—contable en la quebrachera. Una vez que renuncia a ese cargo es contratado por José Julián Jalifa para que le lleve la contabilidad en el almacén y lo ayude en la

¹¹³ Significa “la primavera” en idioma francés.

averiguación de la verdad sobre el homicidio del Comisario García. Se caracteriza por su gran eficiencia, enorme honradez y dignidad —que lo lleva a renunciar a su puesto en la quebrachera—. A pesar de provenir de Buenos Aires, su personaje no está connotado negativamente, probablemente gracias al período de “aclimatación” al pueblo de Tranco Largo que ha tenido cuando empieza a desarrollarse la acción en el film. Es clave para la averiguación de la verdad sobre la estafa y el homicidio ocurridos en la quebrachera. Finalmente es designado Comisario del pueblo (Ferreyra, 2018, p. 101).

La adaptación de los inmigrantes a un medio que cambia se dificulta en obras cinematográficas como *El Comisario de Tranco Largo*, que se desarrollan en el ámbito rural, concluíamos. Como sostiene Bestene (1994), el conflicto campo-ciudad también se presenta como un conflicto entre tradición y modernidad. A pesar de la tensión del argumento, fruto del contenido de denuncia social que tiene esta película, se trata de un cine conciliador que suprime las oposiciones sociales. Prueba de ello es que en este caso el conflicto social tiene un cierre conciliatorio: Aniceto Vargas es designado capataz, se descubre al autor del homicidio y la estafa del Gerente de la quebrachera. Hay una “solución que conforma”, como señala Elina Tranchini (1999, p. 15), como fuera señalado anteriormente (Ferreyra, 2018, pp. 101-102).

Esta tensión entre tradición y modernidad también está presente en *Pelota de trapo*. Desde el punto del lenguaje cinematográfico, las escenas de don Jacobo con su hijo Abrahamcito y el resto de los “pibes” del barrio no son filmadas en planos generales, sino que mantienen siempre el plano-contraplano, que denota distancia y aparta al padre del resto de los personajes. El diálogo entre padre e hijo evidencia, a su vez, el intento de Abrahamcito de romper con el aislamiento al que se encuentra sometido por su padre. Don Jacobo le prohíbe que se junte con el resto de los chicos que juegan a la pelota. Entonces, el hijo formula una pregunta que no recibe la respuesta adecuada. Dice don Jacobo: “¿Qué está haciendo acá sentado en puerta de calle? Vaya para adentro. Ya sabe que yo no quiero que se junte con esos”. Abrahamcito le contesta: “¿Y por qué no me puedo juntar con ellos?” y don Jacobo se lamenta: “Ay Dios mío, cómo usted pregunta a papito por qué. Vaya para adentro y no pregunte macanas”. Como señala Vohnsen (2017) este diálogo pone en evidencia las diferencias generacionales. Abrahamcito objeta la visión de los adultos de que no es buena la mezcla entre distintas etnias y clases sociales. A su vez, el diálogo presenta una crítica a

los valores que profesan los adultos. Por otro lado, agrega Vohnsen, la dicción del padre (que habla en *Valesko*) y el uso del “usted” en lugar de “vos” cuando habla con su hijo hacen que este personaje se coloque como el “Otro”, sin mostrar empatía suficiente para entender la importancia que, en el proceso de conformación de identidad, reviste para su hijo jugar a la pelota con los “pibes del barrio”. Finalmente, la pregunta de Abrahamcito es señal de su voluntad de oposición a la autoridad paterna. En este caso, nuevamente, el adulto (don Jacobo) es quien recapacita y posibilita la sutura de las tensiones generacionales.

A modo de conclusión

En el contexto del proceso de industrialización por sustitución de importaciones, iniciado en nuestro país luego de la crisis económica de 1929, con el surgimiento de una burguesía industrial y el fenómeno de las migraciones internas hacia los centros urbanos de la región pampeana, la Argentina entró en la Modernidad, y las transformaciones que generó profundizaron el quiebre generacional acentuando las diferencias entre padres e hijos.

La mayoría de las películas argentinas producidas durante esa década tiene como objetivo representar a Buenos Aires como una metrópoli moderna. A partir de la incorporación del sonido, estas películas permiten al espectador que construya su propia experiencia de la modernidad y se identifique con el espacio filmico representado. Asimismo, son representadas nuevas formas de ascenso social aparte del trabajo o la educación, lo que genera tensión entre la generación de los padres y la de sus hijos, ya que llevan a las mujeres a descuidar sus tareas hogareñas, y a los varones a prosperar sin esfuerzo.

Los representantes de la generación adulta —en gran parte inmigrantes— no pueden adaptarse a la Modernidad, y por ello experimentan desfasajes económicos y tecnológicos, lo que también genera conflictos dentro de la familia. Por estas circunstancias, sienten que no pertenecen a la época que están viviendo, ni a la sociedad que los recibe. A pesar de estos choques, la familia continúa siendo representada como una institución sólida, reservorio frente a las amenazas de la Modernidad. Sin embargo, a partir de la película *Así es la vida*, estos desfasajes se presentan como naturalizados, si bien filtrados a través de la familia. Salvo algunas excepciones, estas películas presentan un final conciliatorio donde estas tensiones intergeneracionales quedan resueltas a partir del cambio de visión de la generación adulta.

En algunos de los largometrajes escogidos, la tradición se identifica con lo nacional, como es el caso de *La Quinta Calumnia*, en otros, como *Pelota de trapo*, las diferencias generacionales también marcan el límite entre segregación e integración, resuelta de manera conciliatoria a favor de la integración.

CAPÍTULO 6. INTEGRANDO AL “OTRO”: REPRESENTACIÓN DE LOS INMIGRANTES EN EL CINE POPULAR

A diferencia de la visión ofrecida por los escritos correspondientes al campo intelectual, el cine de ficción producido en el periodo investigado ofrece una imagen del inmigrante como individuo integrado a la sociedad argentina. Este constituye el eje principal que estructura este trabajo de investigación, es decir que el cine local de ficción del período abordado representa al inmigrante como un individuo integrado al resto de la sociedad argentina, incluso llegando a ser miembro de instituciones del Estado Argentino.

Algunas precisiones preliminares

Como fuera mencionado previamente, los gobernantes de la Argentina consideraban que la notable afluencia de inmigrantes que llegó a nuestro país entre 1875 y 1930 requería ser nacionalizada, recurriendo a procesos de configuración de una identidad colectiva.

La noción de identidad es la que permite la conformación de un “Nosotros” y los “Otros”. Según la define Gilberto Giménez se trata de “la representación que tienen los agentes (individuos o grupos) de su posición (distintiva) en el espacio social y de su relación con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio” (1997, p. 23). De tal modo, para este autor la identidad es un atributo relacional, que se afirma en el marco del intercambio interpersonal y pone de manifiesto de qué manera el individuo se ve a sí mismo y cómo es reconocido por otros. En esa doble valencia de “distinguirse y ser distinguido de y por otros grupos”, para Giménez (1997, p. 18) la identidad de los individuos será la resultante de un compromiso o negociación, siempre en tensión, entre “autoidentidad” (cómo nos reconocemos) y “exoidentidad” (cómo nos reconocen), ya que ambas visiones no siempre coinciden. Adicionalmente, en lo que resulta interesante para nuestra investigación, Giménez considera que puede predicarse por analogía de una identidad colectiva, a la que le asigna las mismas

características que a la identidad individual¹¹⁴. Esta identidad colectiva se construye a través de la configuración de “imaginarios sociales”, que deben ser entendidos, de acuerdo con Baczko (1999) como un universo simbólico emblemático que permite a la sociedad el desarrollo de una representación de sí misma, y por medio del cual el grupo se percibe, se separa de otros grupos y establece sus fines. Estos imaginarios —señala Baczko— intervienen eficazmente en el proceso de incorporación de una serie de valores por los individuos, modelan las conductas, y puede llegar a guiarlos a una acción común.

La construcción simbólica que el individuo crea sobre el otro y que la sociedad tendrá de sí misma, está mediada por las instituciones, como afirma Fecé Gómez ([2004] cit. en Sinisterra Rentería, 2012), y en ella los medios de comunicación masivos, especialmente el cine, desempeñan un rol de vital importancia, como veremos más adelante.

En lo que respecta al estudio de las representaciones, se hace necesario precisar qué se entiende por “arquetipo” y por “estereotipo”. Gordon Allport resalta la cuestión intencional y la ausencia de explicación de los estereotipos, que encasillan a las personas según criterios ideológicos, morales y políticos, y constituyen una “creencia exagerada que está asociada a una categoría cuya función es la de justificar y racionalizar nuestra conducta con relación a esa categoría” ([Allport, 1962] cit. en Sagaama, 2010, p. 254).

Los arquetipos y estereotipos cumplen un rol muy importante en el proceso de formación de la identidad nacional, como plantean las investigadoras Natividad Gutiérrez y Rosamaría Núñez, ya que contribuyen a construir una homogeneidad de acontecimientos, caracteres, valores, gustos y lugares, y a marcar la singularidad de una cultura común, para poder diferenciar más fácilmente entre la autenticidad y lo ajeno; propician de esa manera la solidaridad interna y crean profundas rivalidades y enemistades. Los arquetipos, según estas autoras, permiten “condensar en alguien o en algo las características importantes que se consideran epítomes de los modelos de perfección, logro y belleza, que por ello merecen admiración, y ser emulados, reforzando de esa manera el sentimiento de orgullo cultural (Gutiérrez y Núñez, 1998, p. 85)”. Los estereotipos, en cambio, si bien comparten con la noción de arquetipo las características de un estado fijo, impuesto arbitrariamente a los demás

¹¹⁴ Para Giménez también el sujeto-actor colectivo tiene capacidad de autoidentidad y exoidentidad; de “definir los propios límites”; de “generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos”; de “configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una memoria colectiva compartida por sus miembros”; y de “reconocer ciertos atributos como propios y característicos” (1997, p. 18).

y que ofrece una explicación de los supuestos concebidos de antemano que algún grupo social utiliza con otro, transmiten en este caso “prejuicios y significados despectivos referentes a otros grupos sociales” al dar por supuesto su estatismo y su comportamiento repetitivo, concluyen estas autoras (Gutiérrez y Núñez, 1998, p. 85), posición que no es compartida por todos los investigadores¹¹⁵.

Conforme en esta investigación el lenguaje analizado es el cinematográfico, que tiene como uno de sus elementos principales a la imagen, corresponde hacer referencia a su función representativa¹¹⁶ que fuera estudiada por Marta Selva Masoliver y Anna Solá Argimbau. En un trabajo recogido por Sinisterra Rentería, estas investigadoras destacan que, en tanto representaciones de algo ausente, a las imágenes se les atribuye un grado de “realidad” convencional, a pesar de que en su construcción e interpretación interviene la subjetividad. Señalan asimismo que las imágenes han constituido el factor más importante en la conformación del imaginario social de cada cultura, alimentado por los distintos tipos de representación que las culturas despliegan en forma de narraciones, “para transmitir la propia concepción de la existencia humana y del intercambio social” ([Selva Masoliver y Solá Argimbau, 2004] cit. en Sinisterra Rentería, 2012, p. 60).

Conforme lo expuesto, la formación de la identidad se produce en el intercambio interpersonal, a través de la transmisión de ciertos imaginarios sociales, en tanto representaciones que configuran un universo simbólico generado por medio del lenguaje, que refleja cómo el individuo se ve a sí mismo y cómo es reconocido por otros. Este proceso es facilitado por el mecanismo de construcción de arquetipos y estereotipos, que permiten conformar una homogeneidad en tanto marcan la pertenencia a una cultura común, propician la solidaridad interna (un “Nosotros”) y crean profundas rivalidades y enemistades (los “Otros”). Ese “conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (García Canclini, 2004) conforma la cultura de una sociedad.

¹¹⁵ La referida concepción estática de los estereotipos contrasta con la de Xosé Manoel Núñez Seixas, quien considera que los estereotipos “están sujetos a constante redefinición, reinterpretación y negociación, en diferentes contextos sociohistóricos, al ser evocados por actores sociales y políticos diversos” (1999, pp. 68-69).

¹¹⁶ Según observa Roger Chartier la representación es el “conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas (...) mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos” (1996, p. 9).

Destaca Núñez Seixas que, aun con sus exageraciones y distorsiones, los estereotipos requieren cierta verosimilitud para ser “potencialmente creíbles y socialmente eficaces y persistentes (1999, p. 67)”. Sobre este asunto, Óscar Álvarez Gila e Iker Arranz Otaegui (2014) remarcan, citando a Joep Leerssen el papel importante que desempeña el cine en la difusión de estereotipos, ya que a menudo este arte funciona bajo el presupuesto de una suspensión de la incredulidad y algún crédito apreciativo (al menos estético) entre la audiencia. Esta postura de legitimación de la imagen cinematográfica coincide con la de Robert Stam (2000), quien señala que los medios de comunicación han pasado de reflejar la realidad a reformularla. Consecuentemente, se considera que lo que no se ve no existe — remarca—, y que lo que se ve tiene categoría de real sin ser sometido a reflexión, ya que la velocidad y la reiteración no lo permiten, destacando así su influencia social en la creación de imaginarios colectivos. Las mencionadas influencias son recíprocas, como indica Sinisterra Rentería (2012) ya que, así como muchas representaciones filmicas están basadas en los estereotipos que circulan en la realidad social, a su vez, muchos estereotipos de la realidad social son reforzados por lo que se representa en los largometrajes porque, de acuerdo con Sorlin “mediante el cine [...] se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social” (1985, p. 28). De allí que resulte conveniente analizar los estereotipos presentes en la cinematografía escogida como corpus para este trabajo, ya que, como se ha dicho, a través del citado proceso de homogeneización, se establecen modelos a imitar para los receptores.

El historiador Matthew Karush (2007; 2013) también resalta la importancia del cine en la cultura y en la formación de la identidad argentina. Señala que en el período por él investigado (la década de 1930) las películas argentinas constituían la mayor atracción barrial y generaban poderosas imágenes y discursos acerca de las clases y la nación, ya que proveían un entretenimiento comparable al de los géneros teatrales de la época, como el sainete criollo, pero a precios más accesibles. Además del bajo precio de las localidades, otros factores que contribuyeron a la popularidad del cine argentino de la época fueron la familiaridad con el idioma utilizado, los lugares filmados fácilmente reconocibles, la popularidad de los actores que las protagonizaban (por su previo paso por el teatro o la radio), y el hecho que trataban temas de particular relevancia para ellos.

Siguiendo la posición de Matthew Karush, Cecilia Gil Mariño propone entender al cine en el marco de un proceso de convergencia industrial, junto con el surgimiento de radioemisoras, la multiplicidad de programas, el impulso de un mercado editorial masivo, el desarrollo de la industria discográfica y la aparición de revistas de entretenimiento. También el cine contribuyó, para esta investigadora, al desarrollo de un “círculo virtuoso de consumo”, con la configuración de un “sistema de estrellas local que recorriese los diferentes productos que podían consumirse”, que alcanzaban visibilidad pública con las publicaciones de las citadas revistas de entretenimiento (2013, p. 18). Cobra importancia entonces para este trabajo el análisis de la lógica y la rutina de producción de los medios audiovisuales.

Por sus características y el momento de su realización, el corpus fílmico seleccionado para esta investigación se inscribe dentro del llamado Cine Clásico (Bordwell *et al.*, 1997) o Modo de Representación Institucional (Burch, 1991), definido por Bordwell como “una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo” (1996, p. 156), que presenta importantes cambios respecto de su antecesor, el Modo de Representación Primitivo (Burch, 1991)¹¹⁷.

Varios teóricos (Stam, 2000; Bordwell, 1996) reivindican para el cine antecedentes incluso previos a la historia de esta disciplina artística como la *Poética* de Aristóteles, respecto de la noción de representación dramática y su aspiración de verosimilitud, en orden a que la realidad representada fuera reconocible por el espectador. David Bordwell *et al.* (1997), por ejemplo, cuando analizan la cinematografía norteamericana del período clásico de Hollywood, señalan que la mayoría de las narrativas producidas en este período intentaban

¹¹⁷ David Bordwell *et al.* (1997) y Marzal Felici (1998) presentan como características para el Cine Clásico: la “naturalización del espacio de la representación” (Marzal Felici, 1998, p. 175), centrado en el espectador, construido a través de la profundidad de campo y el volumen, y la clausura del espacio fílmico suprimiéndose la frontalidad (por medio de la prohibición al actor de mirar a cámara); la utilización del montaje como sutura de la continuidad espacial y temporal de los planos; el uso de la cámara con criterio narrativo, tanto en lo que respecta a la gradación escalar (utilizando planos generales, medios y primeros planos), como la movilidad (con planos fijos o móviles) y la duración (con planos cortos y largos); la jerarquización de los personajes, enmarcados en “tipos” bien diferenciados y opuestos, a los que corresponde ciertos “rasgos, cualidades y conductas evidentes” (Bordwell, 1996, p. 157): por un lado el protagonista (que genera identificación en el espectador y concentra los valores ideológicos del film) y del otro su antagonista; una estructura narrativa dominada por la causalidad como principio unificador, clausurada y linealmente progresiva hacia un desenlace dentro de la misma narración, que permite resolver la cuestión y restaurar la “normalidad” de la trama, restituyendo el orden perdido durante el curso del relato, promoviendo una “justicia poética” del mundo caótico previo y, finalmente, la eliminación de “toda huella enunciativa del proceso de producción” (Marzal Felici, 1998, p. 176), con el propósito de que no sea advertida por el espectador, ya que se busca que éste se identifique con lo representado.

reproducir aquellos conceptos de Aristóteles, especialmente la causalidad narrativa a través del espacio y el tiempo presentando un estilo “excesivamente obvio”. Puede advertirse en las películas de esta época cierta continuidad temporal y espacial y una transparencia (entendida como invisibilidad) estilística. Para estos autores el cine de Hollywood pretendía “ser realista tanto en el sentido aristotélico del término (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico)” (Bordwell, 1997, p. 4). Robert Stam (2000), por su parte, enumera algunas características formales del cine clásico, relativas al uso del montaje, de la cámara y del sonido para dar “apariencia de continuidad espacial y temporal”¹¹⁸, y producir “efectos de realidad”¹¹⁹, dirigidas a hacer un cine “transparente”, que borre todos los rastros del trabajo de producción, y presentarlo como algo natural. No era tan importante la precisión en la representación de los detalles como su rol de generadores de una ilusión óptica de verdad. Con ese borramiento, explica, el cine dominante conseguía que los espectadores tomaran como representación transparente de lo real lo que no era sino efectos recreados. El cine clásico de ficción combinó “los códigos de percepción visual surgidos en el Renacimiento —perspectiva monocular, puntos de fuga, impresión de profundidad, exactitud en la escala— con los códigos narrativos predominantes en la literatura del siglo XIX” —la novela realista— de la cual recibió su poder emocional y prestigio diegético, convirtiéndose en el continuador de su función social y régimen estético, concluye Stam (2000, p. 172). Agrega Bordwell que el estilo de Hollywood se había “estandarizado” ya que sus normas funcionaban como recetas que repetían un producto estereotipado, y que el modelo se había vuelto rigurosamente uniforme por su dependencia a un específico “modo económico de producción y consumo cinematográficos” (Bordwell, 1997, p. 6).

¹¹⁸ Para este autor, el cine clásico de Hollywood echaba mano a reglas de continuidad recurriendo a ciertos “protocolos en la presentación de nuevas escenas ([en una sucesión que iba] desde un plano de conjunto a un plano medio o primer plano), [ciertos] dispositivos convencionales para [representar] el paso del tiempo (fundidos, efectos iris, intertítulos, cortes y cortinillas), [recurría a] técnicas de montaje para suavizar la transición entre plano y plano (la regla de los 30 grados, el *raccord* de posición, el *raccord* de dirección, el *raccord* de movimiento, los insertos para cubrir discontinuidades inevitables) y a dispositivos [que suscitaban la idea de] subjetividad (el monólogo interior, los planos subjetivos, el *raccord* de miradas, la música empática)” (Stam, 2000, p. 172).

¹¹⁹ Según explica Roland Barthes (citado en Stam, 2000) el “efecto de realidad” era la “orquestración artística de detalles aparentemente superfluos como garantes de la autenticidad” (Stam, 2000, p. 172). Jacques Aumont describe esta convención tácita del espectador cinematográfico del “efecto de lo real”; y señala que a pesar de que el espectador sabe que lo que está viendo no es la realidad (sino una ficción, una [re]construcción de la realidad), sin embargo, otorga a esas imágenes un referente en lo real; “hace un “juicio de existencia” sobre las imágenes proyectadas. Sostiene que, si bien el espectador no cree que lo que ve sea lo real mismo, sí cree “que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real” (Aumont, 1992, p. 117).

Casi todas las teorías del cine contienen una teoría de la actividad del espectador, como señala Stam (2000). El teórico de cine David Bordwell (1996) lo enfoca desde la psicología de la percepción y la cognición filmica. En esta obra, el profesor Bordwell señala que la narración requiere del espectador un involucramiento. Describe este proceso como una actividad constructiva de cada espectador que tiende a organizar los acontecimientos para elaborar una historia inteligible, para lo cual aplica esquemas narrativos basados en conocimientos previamente adquiridos que le permiten “hacer asunciones y extraer inferencias sobre los personajes y los acontecimientos de la historia en cuestión” (Bordwell, 1996, p. 39), y a la vez crear expectativas, ensayar hipótesis y sacar conclusiones sobre los acontecimientos pasados y venideros, que a veces presenta huecos al espectador, que éste debe suturar.

Para el desarrollo de esta investigación resulta importante arribar a una definición de géneros cinematográficos. El profesor Alberto Dafonte Gómez destaca la relevancia del estudio de los géneros, en tanto permiten conocer las “prácticas, usos y principios propios de las sociedades en que se produjo la obra, así como también los de las sociedades a las que pertenecen los receptores de la obra, en lo que respecta a la evolución y fijación de los ‘horizontes de expectativas’ (Jauss, 1987)” (2010, p. 133). Además, hacen posible “analizar la influencia de las corrientes políticas y culturales presentes en los medios audiovisuales y los cambios operados en los espectadores, la industria cinematográfica y la ideología dominante” (Dafonte Gómez., 2010, p. 133).

De todas las concepciones posibles de géneros cinematográficos, destacaremos en primer lugar la propuesta del teórico de cine Rick Altman, por tener la virtud de apartarse de las visiones ontológicas o esencialistas, así como también de aquellas otras que conciben a los géneros como mecanismos de control social o como instrumentos de transmisión de una ideología. Altman propone un modelo alternativo, que denomina semántico-sintáctico-pragmático, partiendo del supuesto de que todo texto tiene varios usuarios, que se relacionan entre sí como comunidades, y que pueden hacer lecturas distintas y contrapuestas del mismo; y toma en cuenta que esta actividad de los usuarios puede tener efecto sobre la producción, la fijación de denominaciones genéricas y la presentación de las películas y los géneros en los que se inscriben. Para este autor, entonces, los géneros son “definidos por la industria y reconocidos por el público” (2000, p. 37). Este teórico de cine considera que es preciso

estudiar en conjunto los componentes sintácticos, semánticos y pragmáticos de los géneros. En primer lugar, el sistema de relaciones entre los diversos constituyentes del género (la estructura de la trama, los vínculos entre los personajes, las acciones, el montaje de imágenes y sonido); pero también los determinantes semánticos, es decir, los bloques constructivos del género sean los temas o tramas en común, las escenas clave, los tipos de personajes, los objetos familiares o planos, las localizaciones, los decorados y los sonidos reconocibles (Altman, 2000, p. 128). Finalmente, para este autor no puede descuidarse —en un enfoque pragmático— el uso de los textos, enmarcado y respaldado en un contexto institucional (compuesto por las productoras, la exhibición, la crítica, las agencias encargadas de la calificación de las películas, los espectadores) que formulan estrategias interpretativas específicas en este sentido.

Sin embargo, el profesor Alberto Dafonte Gómez no comparte la idea de Altman de definir los géneros exclusivamente en base a criterios empresariales, ya que considera que también deben ser rescatados los criterios científicos o teóricos para definir los géneros, fundando su posición en la postura de Aumont *et al.* (1996) y, especialmente de Tzvetan Todorov, cuando distinguía —señala— entre los “géneros históricos”, entendidos como el “resultado de la observación de la realidad (literaria) y del análisis de un conjunto de obras” y los “géneros teóricos”, que eran el fruto de deducciones sobre una “construcción teórica (literaria) preexistente” (Dafonte Gómez, 2010, p. 127). Propone Dafonte Gómez que la perspectiva empresarial y la perspectiva académica, no son dos vías excluyentes, sino complementarias. Por lo expuesto, para este autor los géneros cinematográficos cumplen tres funciones: una función espectral “como facilitadores de la elección de consumo por parte de los espectadores”, una función económica “como elementos de estandarización y, por lo tanto, de optimización de recursos y abaratamiento de costes por parte de la industria” (Dafonte Gómez, 2010, p. 131), y una tercera función, propuesta por Altman (2000) “sea desde una perspectiva ritual o ideológica”.¹²⁰

¹²⁰ Para Altman, la perspectiva ritual, encabezada por Lévi-Strauss, considera que es el público quien crea los géneros y que “los esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas”, [a la vez que] “contribuyen a la organización de las sociedades y a la transmisión de valores culturales”. [Las obras, entonces,] “ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad” (2000, p. 50). Por su parte, en la aproximación ideológica, liderada por Althusser, los creadores de los discursos genéricos son los gobiernos y la industria “que transmiten a la sociedad los mensajes y valores promovidos desde la jerarquía”. [Los textos, por tanto,

Dentro de los géneros cinematográficos, corresponde referirse a la comedia cinematográfica, por ser el predominante en el corpus filmico seleccionado para este trabajo de investigación. Los teóricos de cine coinciden en señalar la dificultad de arribar a una definición de la comedia cinematográfica, ya que —sostienen— las fronteras genéricas son permeables y artificiales (Altman, 2000). Reivindicando los presupuestos tradicionales sobre los géneros dramáticos teatrales, Xavier Robles (2014) destaca el carácter prescriptivo y moralizador de la comedia, potenciado en el cine por su masividad. En línea con lo que postulaba Aristóteles en la *Poética*, señala este autor que la comedia cinematográfica permite la identificación emocional del público (la *simpatía* aristotélica), así como también su liberación o purificación (llamada *catarsis* por el Estagirita) ya que el espectador ve proyectados en los personajes de la obra sus propios malos actos y asiste también a la acción de la “justicia poética”, pero sin experimentar el castigo por las malas acciones.

En sintonía con la posición no esencialista de los géneros cinematográficos propuesta por Altman, el investigador Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), se aparta de la visión de Robles, por considerarla estrechamente vinculada a los géneros dramáticos teatrales, y como tal, insuficiente para analizar un medio masivo como el cine. Prefiere, en cambio, partir del estudio sobre los procedimientos de la comedia cinematográfica realizado por Geoff King. Según este estudio, uno de los elementos principales de este género cinematográfico consiste en la transgresión (*misplacement*), es decir, la desviación de la norma, que es lo que produce el efecto cómico y la risa. La comedia permite al espectador disfrutar estas anomalías y al mismo tiempo mantener la confianza que ofrece la “vuelta al estado previo”, ya que no las toma en serio. De tal manera, agrega, la comedia puede tanto subvertir las normas dispuestas como reivindicarlas, puesto que las pone en cuestionamiento sin destruirlas¹²¹. Basado en la propuesta que para los géneros cinematográficos hace Rick Altman, King ([2002] cit. en Kelly Hopfenblatt, 2016; 2019) considera a la comedia como un “modo”, es decir, una “forma de presentar un universo” (Hopfenblatt, 2016, p. 10; 2019, p. 25), más que como un

constituyen] “señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones ilusorias” (*Ibid.*, 2000, p. 51) funcionales al gobierno o de la industria.

¹²¹ A partir de esta concepción, King (2002) distingue entre dos tipos principales de comedia: por un lado, aquella que tiende a presentar una serie de torpezas de un personaje, y se invita al espectador a reírse de su ridiculez; en ellas el personaje va aprendiendo a integrarse y, en un final feliz, es aceptado como miembro de la comunidad. En un segundo tipo de comedia, el espectador disfruta de las transgresiones, porque reconoce sus deseos de saltarse las normas; el final que propone este segundo tipo es caótico, ya que se mantiene el *misplacement*.

género perfectamente delimitado. En tal sentido, considera que debe ser analizada siempre en relación con sus contextos, sea que se trate del contexto de producción, distribución y exhibición cinematográfica, o el de recepción referido a las expectativas del receptor.

En su propuesta de análisis de los géneros cinematográficos a un triple nivel (sintáctico, semántico y pragmático), Altman también se ocupa de señalar las notas características de la comedia cinematográfica. A nivel sintáctico, Altman afirma que en el cine “la comedia abre las compuertas del absurdo y la repetición compulsiva”, a través del malentendido y la confusión de identidades (Altman, 2000, p. 204). El espectador porta un saber que se le niega a un personaje, que sufre las consecuencias de los malentendidos. Como explica Laguarda la sintaxis de la comedia se basa en el “interjuego cómico” ([Levin, 1987] cit. en Laguarda, 2011) que cuenta con la complicidad del espectador. El malentendido rompe con las previsibilidades y atenta contra el orden social, al menos aparentemente, ya que luego es repuesto por la “justicia poética”, como fuera señalado. En lo que respecta al nivel semántico de la comedia, algunos de sus elementos son, según describe esta autora,

el diálogo ágil, la gestualidad exagerada, la satirización de las diferencias sociales, la ingenuidad y torpeza de algunos personajes, el gag físico, el cambio de identidades (...) los personajes excéntricos, estrafalarios, chiflados o irracionales; los banquetes y fiestas (...) el énfasis en la función rítmica del montaje. (Laguarda, 2011, p. 102)

Conforme esta posición no esencialista, para Pascual Quinziano (1994) la comedia no es un género puro, sino que forma un híbrido que contiene elementos del melodrama¹²², género cinematográfico que fue preponderante en los inicios de la industria filmica argentina.

¹²² Para Laguarda la sintaxis del melodrama se basa en una “transgresión de orden moral que causa sufrimiento a los personajes y estructura la trama en términos binarios, resolviéndose narrativamente mediante el retorno a la norma” (2011, p. 105). Menciona esta autora como algunos de sus elementos semánticos característicos a la “exaltación de los sentimientos (amor, odio, celos, rivalidad, tristeza, etc.), el esquematismo [maniqueo] de sus personajes de acuerdo a premisas morales (‘malos’/‘buenos’, mujer recatada/mujer transgresora, víctima/protector), el dilema entre la pasión y la razón, el uso del montaje paralelo, el claroscuro y los primeros planos, y la construcción iconográfica de espacios diferenciados en función de las distintas clases sociales (de un lado, salones y mansiones suntuosas, muebles refinados y trajes de etiqueta; en el otro extremo, casas de pensión y viviendas humildes, decorados austeros y vestimentas sencillas)” (Laguarda, 2011, p. 106).

La comedia cinematográfica también es fruto del fenómeno de la convergencia de medios, propio de la industria del entretenimiento. Cuando la investigadora María Valdez (2000) se refiere a este género en la Argentina, menciona que tomó elementos prestados de otras disciplinas artísticas. En primer lugar, de la radio, ya que los estudios cinematográficos, para asegurarse un éxito comercial, sacaron provecho de la gran popularidad de algunas estrellas, tales como Nini Marshall; también del sainete, género teatral del que tomó sus personajes “tipos” (un personaje representando a cada colectividad de inmigrantes, otro al compadrito) y la inclusión diegética de la música, el canto y el baile. Finalmente, tomó elementos de la revista porteña, sobre todo los chistes de doble sentido, la crítica al sistema sociopolítico y la presencia permanente de Buenos Aires en sus ambientes y decorados.

La comedia desempeña una función importante para la vida social, rol que ya estaba presente en el teatro de la antigua Grecia. Señala Mercedes Moglia en su trabajo sobre Nini Marshall que el cine de comedia permite al espectador “reírse sobre aquello que se pretende tratar seriamente” (2013, p. 275), ya que ofrece otra visión de las cosas a través del distanciamiento, lo que convierte a este género en atractivo para el análisis cultural. Agrega que no puede soslayarse lo indicado por la Escuela de Frankfurt sobre los poderes alienantes de la risa que ofrece la industria cultural, ni tampoco perderse de vista que el análisis de los textos cómicos permite la reconstrucción de su intención histórica, precisamente por su carácter contingente, ya que son textos que están fuertemente arraigados en su tiempo, al que aluden metafóricamente.

Antes de avanzar con el estudio de los estereotipos y la representación filmica de los inmigrantes, conviene hacer algunas precisiones respecto de las denominaciones genéricas “tanos” para referirse a los italianos, “gallegos” para hablar de los españoles, “rusos” para los judíos y “turcos” para los árabes. Se ha difundido popularmente la denominación de “tanos” para referirse a los inmigrantes italianos. Esta generalización puede encontrar su explicación en el hecho de que, como fuera señalado, a principios del siglo XX se hizo muy significativa la inmigración de italianos meridionales (del llamado “*Mezzogiorno*”). Muchos de estos inmigrantes, que se embarcaban desde el puerto de Nápoles, al preguntárseles su origen solían responder (en su dialecto) “*napulitano*”, de donde seguramente provenga esta denominación genérica que se hizo común en la producción literaria.

A los inmigrantes españoles se los menciona en la Argentina genéricamente con el gentilicio “gallegos”. Por un lado, por ser la región de procedencia de más de la mitad de los españoles que llegaron a nuestro país; pero, además, señala Ortuño Martínez (2010), en posición compartida con Núñez Seixas (1999), por haber desempeñado los gallegos “oficios de gran exposición al público y gran visibilidad en la sociedad (2010, p. 41)”.

Lo mismo ha sucedido con la denominación “ruso” para referirse a los judíos, referencia que debe atribuirse a que gran parte de los judíos llegados a la Argentina en la segunda oleada migratoria, a partir de 1890, provenían de diferentes regiones del Imperio ruso y posteriormente de la Unión Soviética.

En el caso de los inmigrantes provenientes de Medio Oriente, señalábamos con anterioridad (Ferreyra, 2018) que la denominación que se prevaleció fue la de “turcos”. La historiadora Lilia Ana Bertoni (1994), atribuye esta generalización a la pertenencia de los actuales países de Siria, Líbano y Palestina, por varios siglos, al Imperio Otomano, que estaba encabezado por el pueblo turco musulmán. De esa manera fueron denominados en los registros de inmigración y en los Censos de nuestro país hasta principios del siglo XX. Así también se aludió a ellos en la literatura costumbrista y popular y fue la que conservó la tradición oral, señala esta autora, ya que cuando arribaron a la Argentina, estos inmigrantes poseían pasaportes del Imperio Otomano en los que figuraba “turco” como nacionalidad. Agrega Bertoni que ello es también indicio de la constitución inicial del grupo, ya que a pesar de su diferente procedencia regional o religiosa no había divisiones internas fuertes, se reconocían a sí mismos como un grupo diferenciado del resto de los extranjeros, y de ese modo eran vistos por sus contemporáneos de la sociedad argentina. De las colectividades comprendidas en esta denominación genérica de “turco”, las más numerosas que se radicaron en la Argentina han sido la siria y la libanesa.

Los estereotipos y la representación filmica del inmigrante

Para estudiar la representación de estas colectividades en el cine argentino de ficción de las décadas de 1930 y 1940, siguiendo los parámetros propuestos por Bestene (1994), se analizará en el corpus seleccionado si responden o se apartan del estereotipo, en particular en lo referente a los aspectos religiosos, las causas de la migración, las pautas matrimoniales, el

papel de la mujer, la actividad comercial desplegada, su grado de participación política, el conflicto planteado entre tradición y modernidad, el grado de integración a la sociedad local, así como el lugar que ocupan en el proceso de transformación de la sociedad. Siguiendo a Mestman (*Ibid.*) cabe destacar que, si bien estas películas han sido realizadas en una época en que el flujo migratorio había descendido, se refieren a la experiencia de las migraciones masivas hacia la Argentina de la primera mitad del siglo XX. De los largometrajes escogidos, algunos ofrecen representaciones de inmigrantes españoles, otros de inmigrantes italianos, algunos otros de inmigrantes judíos y otros tres de inmigrantes árabes.

Con respecto a las películas donde está representada la primera de las colectividades mencionadas, fueron seleccionadas *Los tres berretines* (Susini, 1933); las cinco películas de la serie *Cándida*: *Cándida* (Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *Cándida la mujer del año* (Discépolo, 1943) y *Santa Cándida* (Amadori, 1945); *Sinvergüenza* (Torres Ríos, 1940) y *La guerra la gano yo* (Mugica, 1943). En cuanto a la colectividad italiana, han sido escogidas *Mateo* (Tinayre, 1937), *Giacomo* (Vatteone, 1939) y *El viejo hucha* (Demare, 1942). Con respecto a la comunidad judía, las películas elegidas han sido *Mamá Gloria* (Harlan, 1941), *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942) y *Pelota de trapo* (Torres Ríos, 1948). La inmigración árabe, por su parte, está representada en *Corazón de Turco* (Demare, 1940), *La Quinta Calumnia* (Millar, 1941) y *El Comisario de Tranco Largo* (Torres Ríos, 1942). Finalmente, en *El Conventillo de la Paloma* (Torres Ríos, 1936) y en *Así es la vida* (Mugica, 1939) hay más de una colectividad representada¹²³.

Corresponde resaltar una particularidad bastante significativa: al igual que lo verificado con los textos teatrales, en cuyo caso no se encontraron transposiciones al cine de obras teatrales con presencia protagónica de judíos o de árabes, en este caso fue imposible encontrar en el período *films* protagonizados por judíos, en tanto sí los hay para las otras tres colectividades. Como señala Sorlin “el silencio es siempre revelador y los historiadores pueden catalogar los temas que no se tratan, o que raramente se tratan, en las películas” (1996, p. 205). Si bien este autor remarca la dificultad para su análisis, porque no pueden ser comparados al no ser tratados en las películas, reconoce que estos silencios evidencian los prejuicios de ciertos grupos sociales respecto a determinados temas por la ausencia de un

¹²³ Para una síntesis argumental de estos largometrajes, ver Anexo 1.

debate abierto en los medios culturales de una sociedad. En el contexto imperante en el período que se investiga, con un gobierno que simpatizaba con el Eje, no debe llamar la atención que esa colectividad fuera, en el mejor de los casos, invisibilizada.

El estreno el 19 de julio de 1939 en el Cine Monumental de *Así es la vida*, significó en varios sentidos un hito para la producción cinematográfica nacional, porque supuso una modificación profunda en materia de contenidos y de público al que apuntaban. Como ya fuera mencionado en el Capítulo 1, desde las distintas revistas especializadas se venía reclamando a fines de la década de 1930 un cambio en la industria del entretenimiento, a la que consideraban estancada. A los argumentos morales esgrimidos por *Cinegraf* le sumaban otros, tales como la necesidad de un recambio de las temáticas abordadas, de las estrellas y los directores convocados y de los universos representados en el cine argentino —hasta ese momento más vinculados a los sectores populares, generalmente inmigrantes o migrantes internos—, motivados en el cambio en los hábitos de los espectadores¹²⁴. Fue así que las compañías productoras prefirieron recurrir a nuevas figuras que les permitieran reducir costos y mejorar las ganancias. Los reclamos remarcaban la necesidad de despertar nuevamente el favor del público y la crítica, y así ampliar el segmento del *espectador-oyente-lector* (Gil Mariño, 2015) al que se apelaba desde las producciones, frente a un modelo prácticamente agotado.

En dicho contexto, Kelly Hopfenblatt señala que *Así es la vida* constituye un ejemplo del éxito de la “vía integradora” ya que, a diferencia de lo que ocurría con anterioridad, este film no apeló a públicos diferenciados. De esta manera hizo posible, según observa, no solamente la inclusión de los sectores populares, sino también la identificación de las clases medias y altas a través de la incorporación en el relato de la clase media ascendente (una burguesía industrial y profesional, compuesta por hijos de inmigrantes), permitiendo la conformación de imaginarios (el modelo de la familia burguesa) para todos los sectores. Este largometraje también dio cabida a la modernidad mediada por la familia, como señaláramos. Según plantea este investigador, con la incorporación de la modernidad a la realidad

¹²⁴ Al respecto, Kelly Hopfenblatt (2016; 2019) destaca ya en los primeros años de la década de 1940 se señalaba en los medios gráficos la existencia de un cambio en las pautas de consumo de cine y el riesgo de la pérdida de los espectadores de los sectores populares, generando una merma de público para las producciones populares, así como también la atribución de responsabilidad en la sobreutilización de figuras populares como Luis Sandrini, Niní Marshall o Pepe Arias, a los que se les exigía que renovaran sus repertorios estelares.

argentina, la película “concilió ambos factores a partir de la exaltación de la familia” (2016, p. 60), institución que funcionaba como reservorio de los valores tradicionales y símbolo de protección frente a la amenaza que suponían los cambios que proponía el mundo moderno, y a la vez, lugar de la aceptación de los procesos modernizadores. Como explica Claudio España (2000), con esta película se da un paso del patio del conventillo, espacio donde transcurre gran parte del relato de *Los tres berretines*, hacia la mesa familiar de *Así es la vida*. El universo familiar, que ya había sido representado en *Los tres berretines*, muestra el ascenso social de sus componentes como algo positivo. Además de este cambio en lo que respecta a la industria del entretenimiento, de igual modo esta película significó una nueva forma de representar a los inmigrantes, ya que a partir de entonces comienzan a aparecer como integrados a la sociedad local, en lugar de vivir las experiencias de alteridad que presentaban las películas previas a su estreno. Hasta ese momento, la integración del inmigrante no aparecía concretada del todo, como señaláramos en el Capítulo 5 y desarrollaremos también a lo largo de este capítulo; y su representación no conseguía apartarse del todo del estereotipo proveniente de la literatura (especialmente el sainete), como veremos en el próximo apartado.

Es el caso de lo que puede verse representado en las películas *Los tres berretines*, *El conventillo de La Paloma*, *Mateo* y *Giacomo*. En *Los tres berretines*, si bien las diferencias generacionales entre Manuel Sequeiros y sus hijos aparecen conciliadas sobre el cierre de la película con su concurrencia a la final del torneo de fútbol disputado por su hijo Lorenzo, lo cierto es que ninguno de los hijos colabora en la ferretería, el negocio del padre que hizo posible el ascenso social de toda la familia. Un escenario similar presenta *Mateo* ya que ninguno de sus hijos continúa el negocio del padre; muy por el contrario, sobre el final de la película vemos que la familia solo sale adelante económicamente cuando Carlos, el mayor de los hijos, consigue trabajo como chofer de automóvil, el más serio competidor para el trabajo de su padre. En *Giacomo*, por su parte, el protagonista se presenta como un personaje fuera de época y desintegrado socialmente cuando, por seguir a una cantante de cuplé, pierde su bazar, el único elemento que le había permitido integrarse a la sociedad. En *El conventillo de la Paloma*, finalmente, de la gran variedad de pretendientes que se le presentan, Paloma

acepta únicamente a su connacional (el porteño Villa Crespo), rechazando a todos los inmigrantes¹²⁵.

Además del ya mencionado cambio de paradigma que significó el estreno cinematográfico de *Así es la vida*, corresponde señalar que el citado año 1939 constituyó también una bisagra en materia contextual, tanto a nivel nacional como internacional. En ese año se produjo el 5 de enero el suicidio de Lisandro de la Torre, asqueado de las miserias de la política nacional; es también el año de finalización de la Guerra Civil Española (el 1° de abril), que supuso para la numerosa colectividad española en la Argentina la toma de posición por alguno de los dos bandos, y finalmente, el año de inicio de la Segunda Guerra Mundial (el 1° de septiembre).

Es muy significativa la buena respuesta del público que tuvieron estas películas con presencia de inmigrantes, a pesar de que el clima de época iba en sentido contrario. Podría pensarse entonces, en línea con la tesis de Elina Tranchini (1999) sobre la influencia del cine en la persistencia del criollismo que, en un período de endurecimiento de los discursos nacionalistas xenófobos, el cine otorgó una sobrevida al discurso de la identidad nacional a partir de la cultura de mezcla desde una perspectiva que se presenta democrática y popular.

Rasgos de identidad de los inmigrantes representados

Como señaláramos anteriormente, la noción de estereotipo es fundamental en la construcción de la identidad y de la alteridad, ya que generalmente lo que “somos nosotros” se define por oposición a lo que “son los otros”. Por un lado, la presentación de los rasgos estereotípicos hace que dicha colectividad sea reconocible, permitiendo la identificación por los miembros de esa colectividad; por otro lado, al ser incorporados al imaginario social hace que se sientan integrados en la sociedad y que los nacionales los piensen como parte de un “nosotros”, de un proyecto común, como sostiene Guidotti de Sánchez (2016). En este apartado, entonces, procederemos a detallar cuál fue el estereotipo ofrecido para estas colectividades en la literatura, el teatro y el cine argentino.

¹²⁵ Los pretendientes rechazados eran: don Miguel, un inmigrante italiano que manifiesta tener “campo libre” ya que su mujer quedó en Nápoles; Seriola, un porteño casado con “Doce pesos”; don José, un inmigrante español casado con Mariquiña (cuyo nombre completo es María Mundiño de las Canjas de Tineo); y Abraham, un inmigrante turco casado con “la turca Sofía” (llamada Sofía Kairuz Abel).

La mirada de los nativos sobre los españoles era ambivalente. Por un lado, eran el “grupo fundador”, los que habían provisto la cultura original; eran “primos”, pero eran a la vez recién arribados “incultos”, “extranjeros”, “extraños” en palabras de Moya (2004). De todos modos, sostiene Farías (2018), a partir de 1875 se produjo la revalorización de esta inmigración, a la par del intento por recuperar el legado cultural hispánico (con el que se compartía el mismo idioma, civilización y religión), de la revisión del rol desempeñado por España en el nuevo continente y de la influencia del hispanoamericanismo regeneracionista. Esos prejuicios contra el español se trasladaron a los contingentes que hablaban otras lenguas, poniéndose en duda su capacidad de disposición y de integrarse. Los “indeseables” pasaron a ser entonces los “turcos” o los “rusos”. A su vez, según refiere este autor (2018), había para la sociedad receptora regiones mejor consideradas que otras: los vascos, catalanes y castellanos eran preferidos a los gallegos o los andaluces. La connotación negativa del gentilicio gallego se remonta a los tiempos tardocoloniales, pero cobró nueva vigencia a fines del siglo XIX y principios del XX (y se mantuvo hasta 1960) a raíz del arribo masivo de campesinos galaicos mayormente analfabetos, que se ocupaban en actividades de alta exposición. Esta colectividad fue agraviada en la Argentina tanto por los locales como por sus compatriotas españoles.

El estereotipo español más difundido en nuestro país es el del gallego. De tono negativo y burlón, este estereotipo llegó a la Argentina a principios del siglo XIX, proveniente de la literatura del Siglo de Oro español, según explica Núñez Seixas (1999). En lo que respecta a su arraigo en nuestra tierra, sostiene este autor que la aparición y consolidación del estereotipo en el sainete rioplatense aconteció en las dos primeras décadas del siglo XX, en que se representa al gallego como “haragán, perezoso e incluso avaro, tosco, pero lleno de bondad, honrado, [caracterizado por cierto candor vinculado con la educación rudimentaria, con la sencillez y la buena disposición] pero infeliz: una metáfora en definitiva del campesino perdido en la gran ciudad” (Núñez Seixas, 1999, p. 87). María Rosa Lojo (2007a) agrega otros rasgos estereotípicos de los gallegos presentes en la literatura argentina: la del “criado fiel”, trabajador (como pequeño comerciante, vendedor ambulante, fondero, administrador, etc.) y tozudo. A la par de estos rasgos, también en las novelas eran caracterizados negativamente como sucios, amorales, avaros y míseros, agrega Núñez Seixas (1999), en tanto que en la comedia eran ridiculizados, ya que desempeñaban el papel de lacayos o

graciosos, o el de la criada de moral ligera. A las características antes señaladas, Lojo (2011) le suma otros rasgos negativos, procedentes de la literatura argentina, tales como la torpeza, la escasa inteligencia, la tacañería, la ingenuidad lindante con la insensatez, la ignorancia, la estrechez de criterio y la fealdad. Junto con él, pero menos frecuentemente, aparece representado el “politiquero” y charlatán, que se siente autorizado para opinar sobre todos los asuntos, solo legitimado por un “precario barniz cultural” proveniente de la lectura de diarios o ediciones baratas de libros “clásicos”, y termina equivocándose, por su falta de conocimiento y su ingenuidad (Lojo, 2007, p. 209). Este estereotipo anteriormente descripto alcanzó una representación bastante uniforme, según observa esta autora (2007). En lo que respecta a las características del “fenotipo masculino”, denominado el “ícono galaico” por Pérez Prado ([1976], cit. en Guidotti de Sánchez, 2016) se consolidó una imagen que resaltaba los siguientes elementos: “cabeza grande y cuadrada, corte de pelo de cepillo a la prusiana, cejas espesas y sin solución de continuidad, quijadas fuertes, barba incipiente, representada por puntitos que ensombrecen el rostro” (Guidotti de Sánchez, 2016, p. 6).

En lo que respecta a las mujeres, señala esta autora que se las representaba con la “cara redonda, cejas juntas, piernas curvadas, cabello recogido en un rodete y poca gracia en el vestir” (Guidotti de Sánchez, 2016, p. 6), tal como había sido caracterizada en el personaje *Ramona* de la historieta de Lino Palacio, que empezó a aparecer en el diario *La Razón*, en el año 1945. La imagen predominante en la época es la de la gallega inmigrante trabajando como mucama a lo largo de las generaciones, proveniente tanto de lo que sucedía en la realidad, como del estereotipo surgido de la publicidad y de la literatura popular, apunta Cagliao Vila (2007). Este estereotipo ofrecía una imagen connotada positivamente caracterizada como honesta, fiel y digna de confianza, a la que se le oponía otra más negativa, que acentuaba su escasa cultura y su rusticidad en el comportamiento diario, que la hacían inapta para desempeñar cualquier otro tipo de tareas. Esta imagen peyorativa, mezcla de realidad y ficción, dio lugar a reclamos dentro de la colectividad gallega, tema sobre el que volveremos. Sin embargo, no todos los elementos del estereotipo del gallego eran negativos. En tal sentido, Lojo (2011) destaca que también conformaban el estereotipo la infatigable laboriosidad, la sencillez, la honradez a toda prueba, “la lealtad, el amor a la familia y a la tierra, el agradecimiento a la patria de acogida” y la buena fe. Otras características positivas, señaladas por Farías (2018) eran la capacidad de esfuerzo, la frugalidad, la modestia, la

humildad (y sumisión implícita), y una notable voluntad de integrarse en la sociedad que los recibía. Es decir que el estereotipo del gallego presenta una doble valencia, con aspectos positivos y negativos, como también señala Guidotti de Sánchez (2007).

A pesar de la generalización del gentilicio “gallego” antes mencionada, cada región de España tenía para los argentinos diferentes connotaciones estereotípicas, como señala Núñez Seixas (1999). El catalán era representado como anarquista y avaro, pero tenaz, laborioso y gran emprendedor; el andaluz, por su parte, era considerado juerguista, superficial, charlatán, blasfemo y anarquista; los vascos, finalmente como honestos, trabajadores, religiosos, y más propensos a casarse con mujeres criollas. La mayor difusión del estereotipo negativo (en lugar del positivo) respecto de los gallegos puede ser atribuida, a juicio de Núñez Seixas, a que se insertaron en actividades poco calificadas, pero con una alta visibilidad entre la población de la ciudad de Buenos Aires, como las de “comerciantes, almaceneros, dependientes, porteros, basureros, changadores, dueños de pensión y mucamas” (1999, p. 73). Esta preferencia por instalarse en las ciudades, y su renuencia a trabajar en el campo a pesar de su procedencia rural, hizo que también se los calificara como testarudos y altaneros, sobre todo por las exigencias económicas y laborales que traían al llegar, especialmente en el caso de los criados, muy lejos de la sumisión que caracterizó al servicio doméstico de la época colonial, aunque manteniendo las virtudes de discreción y honradez, agrega este autor. Como señala Laguarda (2011), este prejuicio puede verificarse en la escena inicial de *Cándida* (1939), cuando la protagonista arriba a Buenos Aires y le manifiesta al oficial de migraciones que le revisa los papeles que ha venido “*a ganar 40 pesos, casa y comida, y salida los domingos*”, mientras el empleado y su compañero la miran burlescamente.

Una clara evidencia de este prejuicio es la reacción desencadenada con el estreno cinematográfico de *Cándida millonaria* en septiembre de 1941. Señala Raúl Etchelet en su biografía de Niní Marshall que en esa oportunidad se repartieron en las puertas del cine Monumental volantes en los que se acusaba a la actriz de poner en ridículo a la comunidad gallega ([2005] cit. en Laguarda, 2011). Resulta difícil dar crédito a esta supuesta intención de ridiculizarlos, máxime teniendo en cuenta la procedencia española del director del film, Luis Bayón Herrera. Prueba de lo expuesto es que, como aclara Núñez Seixas (1999), después de la protesta en el cine, tanto la actriz como el director fueron invitados a una comida de desagravio en la Casa de Galicia en Buenos Aires. Lo cierto es que no era la primera vez que

el personaje generaba reclamos, ya que en agosto de 1939 se había dado a conocer una carta de la Federación de Sociedades Gallegas en la que criticaba la interpretación radial de Cándida, señala este autor. El investigador Mariano Mestman (2005) atribuye el origen de estas críticas a la coyuntura particular de agitación política y cultural en que se encontraba la comunidad gallega en la Argentina de la época, por las repercusiones de la Guerra Civil Española (1936-1939), lo que explica que las críticas al personaje de Cándida hayan aparecido varios años después de su irrupción en la radio en 1935. Cabe señalar asimismo otro hecho que puede haber alimentado este prejuicio. Como recuerda Mestman, en 1943, el gobierno nacional a través del recientemente formado Consejo Superior de las Transmisiones Radiotelefónicas prohibió a Niní Marshall la incorporación de los personajes Cándida y Catita dentro de sus programas radiales por entender que deformaban el lenguaje y confundían al oyente.

De todos modos, estas protestas no eran totalmente novedosas. Núñez Seixas (1999) menciona diferentes reacciones contra los estereotipos presentes en el teatro y la radio, generalmente llevadas a cabo por las *élites* inmigrantes y sus organizaciones. Según señala este autor, había en la época un estado de opinión de menosprecio generalizado hacia esa comunidad, alimentado por los prejuicios propios del estereotipo antes señalado que, si bien no se traducían en limitaciones concretas de acceso al mercado de trabajo, o su admisión dentro de la *élite* social, ni afectaba las posibilidades de ascenso social, suponían una desvalorización simbólica para una colectividad que también era poco valorada por sus connacionales en España. Eso provocó la hipersensibilidad de ciertos sectores de la comunidad gallega frente a cualquier manifestación artística que lo insinuara. Junto a ella, sin embargo, había en la Argentina otro amplio sector de gallegos a los que este tipo de personajes no les resultaba particularmente ofensivo, como señala Núñez Seixas. Se trataba de asiduos espectadores de teatros y cines y oyentes de programas de radio que incluían estos caracteres y que, a juicio de este autor, “interiorizaban el estereotipo como una suerte de condición o peaje para integrarse plenamente en la sociedad argentina” (1999, p. 103).

Destaca Núñez Seixas (1999) que los personajes gallegos que presentaba el sainete no siempre eran reducibles a un “único estereotipo de contornos cómicos”, sino que eran tan variados como las diferentes reacciones que la inmigración masiva provocaba en la alta sociedad y la clase media argentina, que iban desde el temor a la esperanza de integración.

Esta variedad se trasladó al cine, entorno en que la caracterización de cada personaje ganó en riqueza y profundidad. En esa línea, señala Paula Laguarda (2011) que la imagen de Cándida se fue modificando en los distintos *films*. En las películas *Cándida* y *Santa Cándida* se asemeja al “ícono galaico”. Cándida es una mujer sola, campesina y probablemente analfabeta, que casi desde el comienzo de la primera película de la serie presenta inconvenientes para su integración a la sociedad local. Se la caracteriza como una gallega cercana al estereotipo, bajando de la escalera del barco que la trajo de España, mientras unas gaitas suenan de forma extradiegética, ataviada como una campesina, con rústicas botas, larga pollera, encima de la cual tiene un delantal a cuadros, y la cabeza cubierta por un pañuelo. Luego, cuando es contratada como empleada doméstica, lleva uniforme por indicación de sus patrones. Sin embargo, cuando concurre con su novio a la romería¹²⁶ ya cambia de aspecto, lleva un vestido entallado que incorpora un toque de modernidad. En *Los celos de Cándida* (1940), como veremos, cambia su apariencia y adopta una vestimenta más modernizada.

Algunos autores, como Abel Posadas (1993) y María Valdez (2000), consideran que el personaje de Cándida es una reformulación del estereotipo que alcanzó notoriedad con el teatro, presentándolo como asimilado a la sociedad argentina. Abel Posadas (1993) destaca que el surgimiento del personaje de Cándida en la radio y el cine sucede simultáneamente, cuando se había agotado el tipo tradicional del gallego en el género chico, habitante de los conventillos, y que el personaje que compone se aparta del estereotipo del sainete, no tanto por su extracción social, que resulta ser también popular, sino en cuanto a sus rasgos de humanidad, su nobleza, su vulnerabilidad, a partir de las pinceladas personales dadas por la propia actriz, quien escribía sus propios guiones. En ese sentido, María Valdez (2000) considera que, ya desde el nombre elegido, la actriz cómica presenta a un personaje inocente, puro y sincero y, por lo tanto, como un signo de valor positivo.

De todos modos, consideramos con Núñez Seixas (1999) y Laguarda (2011) que esta reformulación del personaje de Cándida no supone una negación de los rasgos estereotípicos de las representaciones anteriores. Cándida mantiene muchos de esos rasgos y suma otros propios como la vulnerabilidad y la candidez del personaje. La propia Niní Marshall

¹²⁶ Nos referimos a una “fiesta popular que, con meriendas, bailes, se celebra en el campo inmediato a alguna ermita o santuario el día de la festividad religiosa del lugar” (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

menciona en sus Memorias que para componer a su personaje Cándida se inspiró únicamente en Francisca Pérez, la cocinera y mucama leonesa que había trabajado en su casa durante su niñez (Marshall y D'Anna, 1985). Sin embargo, como señala Laguarda (2011), puede percibirse en su composición la influencia del estereotipo, especialmente cuando afirma Niní que la mucama “era una auténtica gallega” y destaca su bondad, su ternura y su honestidad, pero a la vez resalta su enorme capacidad de trabajo y su osadía, fruto de su ignorancia, rasgos que estaban presentes en el estereotipo configurado en la literatura.

El personaje de Cándida presenta varias aristas, de allí su riqueza. Es una persona que por un lado puede ser fácilmente engañada por su inocencia y candidez, pero que también demuestra tener mucho carácter y una gran determinación que le permite resolver las situaciones críticas, como remarca Laguarda (2011). Asimismo, continúa esta investigadora, como si fuera una heroína de melodrama latinoamericano, Cándida se destaca por su entrega, sacrificio y altruismo, capaz de postergar su propio interés para ayudar a los demás. En *Cándida*, por ejemplo, la protagonista ayuda al Dr. Sánchez a saldar las cuantiosas deudas en las que ha incurrido para satisfacer los gustos de su mujer; en *Cándida millonaria*, se desprende de todas las joyas que le regaló don Marcial, su marido, para ayudar a Ana María; en *Cándida, la mujer del año* ofrece a su patrona la totalidad del premio recibido para que resuelva su apremiante situación financiera.

Un matiz diferente presenta en *Los celos de Cándida* el personaje de don Juan Prolijo, un madrileño a quien Cándida y su marido conocen en el viaje en tren a Mar del Plata, caracterizado como un pícaro, un vivillo, aunque simple y bondadoso, como apunta Mestman (2005). Se trata de un artista, un bohemio sin trabajo, y sin mucho apuro por obtenerlo, al que el matrimonio le permite alojarse en la pensión. Si lo asociamos a la figura de don Mario Román de Flores en *Corazón de Turco*, podríamos concluir que, de acuerdo a este estereotipo del artista, por su condición bohemia, difícilmente alcancen prosperidad, a menos que se dediquen a la radio, como es el caso de Cándida, en la película antes señalada.

El mayordomo Benito, también inmigrante español, desempeña en *Sinvergüenza* un rol muy importante, ya que comparte con el espectador un saber que los demás personajes solo conocen parcialmente. A la manera del coro de una tragedia griega, actúa como un comentarista o ayudante de la trama principal. Es él quien conoce la verdad respecto de la presunta paternidad de Manolo Peñalba y la da a conocer a Susana y al resto de la familia,

evitando de esa manera que Manolo sea echado de casa de su cuñado, y que se frustre el incipiente vínculo amoroso con Susana. Es un personaje que tiene una incidencia vital en la resolución del conflicto, en lugar de caracterizarse por la habitual estolidez que se le conoce al estereotipo del gallego.

Los acentos y las peculiaridades lingüísticas que presentan los personajes inmigrantes gallegos provienen del sainete y el teatro popular y se mantienen en estas representaciones cinematográficas. Además de los “juegos de palabras” intercalando términos gallegos con el castellano, señala Núñez Seixas (1999) que los autores recurrían a la utilización de la *gheada* o la *gueada* (articular erróneamente el fonema [g] como si fuera una [j]), (decir *amiju* por *amigo*), a la utilización de diminutivos terminados en [-iño] (*bobiño* en lugar de *bobito*) y al reemplazo de la [e] por la [i] (*pilicula* por *película*) y de la [o] por la [u] (*pruliju* por *prolijo*).

Cabe aclarar que la utilización del idioma gallego paulatinamente se fue perdiendo dentro de la colectividad residente en la Argentina. Como sostiene Farías (2011) los gallegos utilizaban el castellano como lengua “formal” (en la escuela, en la Iglesia, para la administración pública, en la escritura, etc.), en tanto que el idioma gallego (una lengua minusvalorada y que era signo de ignorancia) quedaba relegado al uso familiar o en el medio rural. Señala este autor que parte del proceso de asimilación lingüística al castellano puede haberse desarrollado antes de abandonar Europa. A su arribo a Buenos Aires, debieron adecuarse a las pautas de la sociedad de recepción, cuyo idioma oficial era el castellano, lengua también dominante en Galicia, región de donde varios de ellos procedían hablando solo gallego, idioma estigmatizado como propio de los tontos e ignorantes. De tal suerte, el idioma gallego continuó utilizándose entre la primera generación de emigrantes en el marco de las redes sociales informales y familiares, en los momentos de distensión y entretenimiento en las asociaciones voluntarias étnicas, y en cada ocasión de reunión de los inmigrantes, pero su uso se fue perdiendo en la segunda generación, cuando ya se habían instalado definitivamente en el país, concluye Farías.

Con respecto al estereotipo del italiano, Mabel Olivieri (1999) señala que, en los países a los que migraba, el italiano era apreciado por su adaptabilidad. Podía realizar satisfactoriamente los trabajos más variados y muy diferentes de los que normalmente hacía en su país. Mostraba, además, una gran capacidad de adaptación a las condiciones de hacinamiento en que vivían en nuestro país, situaciones que no toleraban ni los argentinos ni

el resto de las colectividades de inmigrantes. Sin embargo, esta adaptabilidad de los trabajadores italianos provocó conflictos, motivados por la significativa disminución de los salarios que había provocado en Suiza la abundancia de mano de obra italiana a principios del Siglo XX, como apunta Einaudi ([1900] cit. en Olivieri, 1999). Lo cierto es que, a causa de estos estereotipos positivos, muy bien considerados por los empleadores, referidos a su adaptabilidad, humildad, mesura, los italianos fueron rechazados por los otros trabajadores, incluso de forma violenta, concluye esta autora.

Otra característica que habitualmente se atribuía a los italianos —en este caso negativa— era una gran propensión a la criminalidad. Pascual Villari, entre otros, no compartía la idea de atribuir este rasgo al estereotipo del italiano, explicando que si bien algunas de estas malas prácticas (los homicidios, las lesiones graves, las extorsiones y la protección que ofrece la clase política a los delincuentes) eran habituales en los italianos del sur, es justo aclarar que encontraron un ambiente muy propicio para desarrollarse en los Estados Unidos y que, al contrario, algunas formas de delito fueron introducidas en Italia por los emigrantes que volvían ([1912] citado en Olivieri, 1999). Este prejuicio prendió, en parte, en nuestro país. Para la época del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, algunos italianos no encontraban muy hospitalaria la actitud de los argentinos. Olivieri señala como ejemplo de lo expuesto la correspondencia enviada desde Buenos Aires por Giuseppe Bevione, periodista de *La Stampa* de Turín, enviado especial del periódico con ocasión de los festejos del centenario de la independencia argentina (1999, p. 173).

En la obra teatral y trasposición cinematográfica *Mateo* se pueden advertir varios de estos rasgos estereotípicos. En primer lugar, las condiciones de hacinamiento en que vive la familia Salerno (padre, madre y tres hijos ya mayores de edad) en el cuarto del conventillo. También el carácter sufrido y la resignación de Don Miguel, una persona que se gana la vida trabajando honradamente, pero que ante la necesidad decide aceptar el ofrecimiento de Severino, y participa del robo a una peletería. Vemos a su vez representada en Severino esa propensión genética del italiano por la delincuencia, que fuera citada anteriormente, por ser el instigador del delito. De todos modos, en el cierre del film interviene la “justicia poética” y los malos reciben su castigo (Miguel y Severino son condenados y puestos en prisión) y los buenos su recompensa. Finalmente, Liberti (en *Así es la vida*), Giacomo Bistoldi (en

Giacomo) y Orestes Figlioli (en *El viejo hucha*) son portadores de otras características de los italianos: la avaricia y la firme voluntad de ascender en la escala social.

También en el caso de los personajes inmigrantes italianos, las particularidades lingüísticas que presentan provienen del sainete y el teatro popular, en especial el cocoliche, y son luego llevadas al cine. Además de los juegos de palabras con términos italianos intercalados en el castellano, los autores recurrían al reemplazo de vocales: la [u] por la [o] (*mocha* por *mucha*); la [o] por la [u] (*cumpralo* por *compralo*); la [i] por la [e] (*sencero* por *sincero*); la [e] por la [i] (*pirmiso* por *permiso*). También puede señalarse la confusión del fonema [p] y su reemplazo en algunos casos por la [b] (*simble* por *simple*), del fonema [c] y su reemplazo por la [g] (*gombrender* por *comprender*), y del fonema [g] o [j] y su reemplazo por la [c] (*queneración* por *generación*, *abaco* por *abajo*, *elequir* por *elegir*), además de la supresión de la [d] (*calamitá* por *calamidad*) o la [s] final (*lo hico* por *los hijos*).

En *Mateo*, por ejemplo, don Miguel Salerno dice:

Este Mateo ... e tremendo. Hay vece que me asusta. N'entendemo como dos hermanos. Pobrecito. Me ha bajado e con un fôforo so ido a ver. ¡Animalito de Dios! Tenía la matadura acá ... e de este otro lado un chichón que parecía un casco de vigilante requintado. Pobrecito. Se lo meraba como diciéndome: "Miquele, sacame esto de la cabeza". Le ha puesto un trapo mojado a la caniya de Río Bamba e Rauch, mordiéndome de estrilo. ¡L'automóvil! ¡Lindo descubrimiento! Puede estar orgulloso el que l'ha hecho. Habría que levantarle una estatua ... ¡arriba de una pila de muertos, però! ¡Vehículo diabólico, máquina repuñaante a la que estoy condenado a ver ir e venir llena siempre de pasajero con cara de loco, mientras que la corneta, la bocina, lo pito e lo chanco me pifian e me déjano sordo. (Discépolo, 1923, p.7)

El cocoliche era una lengua de transición que suponía tanto la italianización de palabras del castellano como la españolización de palabras italianas. En palabras de Sanhueza-Carvajal (2004), era utilizado espontánea e inconscientemente y funcionaba como un obstáculo para la asimilación a la Argentina de los inmigrantes italianos y su descendencia. Su uso en obras como *Mateo* perseguían una cuádruple finalidad: representar de forma realista a los inmigrantes, acentuar la caricatura del personaje, demostrar las dificultades de

asimilación e integración de los inmigrantes a la sociedad argentina e indicar la brecha entre la generación de los inmigrantes italianos y la de sus hijos argentinos, que ya no lo hablaban.

Marcela Gené (2007) reproduce el estereotipo físico del judío: barba puntiaguda, grandes orejas y nariz ganchuda. Esta imagen negativa caricaturizada se reprodujo en la Argentina en una gran cantidad de diarios con tendencia fascista, falangista o nacional socialista destinados a las comunidades extranjeras residentes en la Argentina —*Deutsche La Plata Zeitung, Il Mattino d'Italia y Diario Español*— y en otros diarios editados en Buenos Aires, tales como *Bandera Argentina, Crisol, El Pampero*, pero especialmente *Clarínada, Revista mensual de Propaganda Argentina y contrapropaganda roja*, publicada entre los años 1937 y 1945. Señala esta autora que las caricaturas estaban elaboradas sobre la base de rasgos físicos que comprendían implícitamente juicios de orden moral. De esa manera, se estigmatizaba al “enemigo” estableciendo un estereotipo racial y, con el mismo procedimiento que utilizaban los pigmeos en el arte primitivo —que antes de cazar una gacela, la pintaban y “ejecutaban” simbólicamente en la pintura— la agresión física era sustituida por la ofensa al honor de las personas. El “judío” era, según postula Gené, epítome de lo feo, lo raro, asociado incluso con representaciones zoológicas (reptiles, pulpos, insectos y bacterias) que producía un refuerzo de polaridades: bien/mal, belleza/fealdad, normalidad/anormalidad, alimentando el discurso nacionalista que habla de un “nosotros” homogéneo excluyente de “los otros”.

Asimismo, cuando José Manuel y Carolina Rúa Fernández (2018) analizan la representación del judío en el cine del período franquista, señalan algunos atributos recurrentes, tales como el carácter manipulador, mezquino, embaucador, perverso y criminal. En tanto que Sander Gilman, si bien hace referencia a los estereotipos positivos utilizados en el Renacimiento en la literatura para caracterizar al judío, como la agudeza de ingenio y la memoria, añade que el estereotipo predominante es el del judío como transmisor de enfermedades, especialmente con el brote de sífilis en Europa, asociando lo judío con la promiscuidad y la prostitución ([1988] cit. en Wolfenzon, 2007).

Podemos ver representados algunos de estos rasgos en *Pelota de trapo*. Advertido del interés que despierta en los transeúntes un jarrón que tiene expuesto en la vidriera de su bazar, don Jacobo Raskovovich decide incrementar su precio, actitud que alude al rasgo estereotípico del judío manipulador, aprovechador y hábil para los negocios. Sin embargo, el

carácter negativo de este rasgo está atenuado en la película, ya que luego recapacita y finalmente les vende la pelota y el jarrón a los niños al precio anterior. Esos buenos sentimientos de don Jacobo ya habían quedado evidenciados cuando previamente les había permitido tocar la tan ansiada pelota de cuero.

Junto con la historia de don Jacobo está la de su hijo Abrahamcito, que aspira a formar parte del equipo de barrio Sacachispas, pero que al principio del largometraje está caracterizado como “el otro”: un pálido niño de clase media con pocas habilidades para el fútbol, estereotipo del judío de la diáspora, como lo describe Mirna Vohnsen (2017). Desde su primera aparición en la película, señala esta investigadora, Abrahamcito se destaca por su pulcritud, lo que lo diferencia fuertemente de los otros niños, que juegan en el potrero. Al principio lo vemos solo, sentado en el umbral de su casa. Sin embargo, con el correr del relato, menciona esta autora, el niño experimenta el tránsito desde esa condición originaria de aislamiento a su exitosa inserción en el equipo, y con ella, su inclusión simbólica en la sociedad. Para lograrlo, debe enfrentar la resistencia de su padre, que se opone a que se junte con los chicos del Sacachispas y, además, ganarse la confianza de los chicos, cosa que logra ayudándolos a que se compren la pelota de cuero. Con tal fin, disimuladamente toma los anteojos que su padre dejó olvidados en el mostrador del local y se los entrega a uno de ellos, que le pregunta a don Jacobo pícaramente si le pagaría dos pesos por los anteojos (precisamente la suma que les falta para poder comprar la pelota y el jarrón). Advertido de la broma, accede a vender ambos objetos a su valor original, y acepta lo que Abrahamcito le pide. Finalmente, como advierte Vohnsen, el rito de inclusión a la barra se completa con su primera pelea, cuando los niños están por jugar el primer partido con la pelota de cuero y van a dividirse en equipos. Uno de los chicos —Rogelio— lo discrimina no eligiéndolo en su equipo y diciéndole “cambalachero”, en tanto que los demás lo defienden llamándolo “Rusito”. Abrahamcito reacciona agresivamente contra Rogelio, pero no contra los que lo llaman “Rusito”, en una clara señal de que, si bien se define como judío, rechaza el estereotipo del judío aprovechador.

En el terreno del lenguaje, paulatinamente el idioma *yiddish* comenzó a mezclarse con el castellano, dando origen al *valesko*¹²⁷, una especie de “cocoliche” hablado por los judíos

¹²⁷ Según refiere Feierstein (1993) la procedencia de la denominación de este Yidish-criollo corresponde a Valaquia (pronunciado *Valajsk* en alemán), un principado danubiano que actualmente forma parte de Rumania y desde donde llegaron varios inmigrantes.

de Buenos Aires, que fue plasmado en obras de teatro y en cine. Además del recurso de intercalar palabras en *Yidish* con el castellano, para representar esta forma de hablar los autores recurrían al reemplazo de vocales: el diptongo [ue] por el diptongo [oi] (*coiva* por *cueva*); la [u] por la [o] (*mojier* por *mujer*); la [e] por la [i] (*direcho* por *derecho*); la [e] por la [o] (*dicento* por *decente*). También pueden señalarse otros recursos, como la sustitución del fonema [rr] y por la [r] (*Corientes* por *Corrientes*); eliminaban el nexos subordinante que vincula la forma verbal con el circunstancial de lugar para dejar solo el núcleo sustantivo [*decir vas a trabajar escuela* por *vas a trabajar en la escuela*]; confundían el femenino con el masculino, o viceversa (para decir *el pieza* en lugar de *la pieza*); eliminaban las vocales al inicio de una palabra (*roinar* por *arruinar*, *surero* por *usurero*).

El mencionado don Jacobo Raskovovich dice, por ejemplo: “*Che salga, salga de allí. (...) Baja de vidriera, baja de vidriera. Es el tercer vez que para en vidriera de nigocio (...) Claro que si gasta (...) Boino esta vez ganaste vos, después seguimos descotiendo*”

La inmigración sirio-libanesa estaba muy lejos de aquella calificada como “deseable” del europeo agrícola, lo que contribuyó a la formación del estereotipo negativo del “turco”, según señaláramos con anterioridad (Ferreya, 2018). Como indica Ignacio Klich (1995), durante mucho tiempo la imagen de este colectivo de inmigrantes fue muy desvalorizada, especialmente por la *elite* vernácula, ya sea por el hecho de que sus ocupaciones diferían de las expectativas oficiales de reclutar mano de obra agrícola y europea o de que sus antecedentes étnico-religiosos dificultaban la pretendida asimilación.

La opinión pública de la época —agregábamos— coincidía con esa imagen negativa del inmigrante turco (Ferreya, 2018). En su investigación acerca de la representación de los “turcos” en los periódicos de principios del siglo XX, Lilia Ana Bertoni (1994) encuentra gran cantidad de referencias ofensivas contra ellos, a los que se trata de “bohemos, vagos, mendigos o sucios”, ya que la actividad que mayoritariamente realizaban —el comercio ambulante— era descalificada. El idioma, por su parte, constituía un obstáculo para la comunicación, pero la principal razón por la que eran rechazados era —según afirma— su carácter exótico y el mal momento en que se había producido su llegada al país, en plena crisis económica de 1890. Los sirios y libaneses recibirán entonces el gentilicio generalizado de “turcos”, colmado de connotaciones negativas, atribuibles principalmente a Juan Alsina, director del Departamento de Migraciones hacia 1910. La población argentina hizo propia

esa imagen, que evidenciaba un cierto rechazo hacia los inmigrantes de esta colectividad. Recién para el año 1934, como apunta Bestene (1998), durante el gobierno del presidente Justo, se modifica la política migratoria, equiparando a los sirio-libaneses con los inmigrantes europeos. En suma, el rasgo principal de su estereotipo es la habilidad para los negocios, por su ancestral ocupación como comerciantes, además de la generalización del gentilicio “turcos” para referirse a los árabes. En los tres largometrajes escogidos, aun cuando no queda demasiado claro si el protagonista es inmigrante o hijo de inmigrante, se lo sigue llamando “turco”.

La forma de pronunciar el castellano de la colectividad árabe era un recurso utilizado para acentuar la comicidad, tanto en el teatro como en el cine, como sucedía con las otras colectividades representadas (Ferreyra, 2018). Por ejemplo, las dificultades para expresarse, el uso abusivo de la [b] para reemplazar a la [p] (*berdona* por *perdona*), o la utilización equivocada de las vocales. En la composición del personaje Alí Salem de Baraja, son características las siguientes expresiones: “*mosterio*”, “*fonómeno*”, “*calofocativo*”, “*bregunta*”, “*sinónima*” (por *anónima*), “*pordono*”, “*bochito*”, “*osconda*”, “*porsona*”, “*logero*”, “*comosario*”, “*ahijuna*” (por *ahijado*). Sin embargo, esta limitación no lo aísla ni obstaculiza su integración.

Estos rasgos estereotípicos están presentes en las representaciones cinematográficas de la colectividad, aunque reformulados. Señalábamos en su momento (Ferreyra, 2018) que en *Corazón de Turco* Alí Salem de Baraja es hijo del Marqués de Estambul, que emigró con su padre a la Argentina probablemente para la época de la Guerra de Trípoli (guerra ítalo-turca) y de los Jóvenes Turcos (primera década del siglo XX). Es la segunda generación de esa familia en la Argentina y vive solo en nuestro país, porque su padre ya ha fallecido y su madre vive en Europa. Alcanzó cierto reconocimiento en la sociedad local, al punto de haber sido elegido candidato a concejal de Tranco Largo por el Partido Liberal. Se lo muestra dedicado al trabajo. Es muy generoso, como queda de manifiesto con la ayuda financiera que presta a una familia que tiene a la madre enferma, o cuando decide tomar un préstamo en la compañía “La Legal” e hipotecar el almacén para ayudar al empresario Manuel Arriaga, perteneciente a la familia más antigua y considerada de Tranco Largo, que está atravesando una delicada situación económica. Posee un gran sentido de la dignidad; prueba lo cual es que decide abandonar Tranco Largo cuando supone que fracasó su intento de reactivar la

cervecería para venderla a mejor precio al Sindicato de Cervecerías de Buenos Aires. Sin embargo, en lugar de retornar a su país de origen, opta por irse a Buenos Aires, lo que evidencia el arraigo de Don Alí con la Argentina. Su indumentaria es un poco particular: viste sombrero, camisa con cuello “palomita”, pantalones largos “un poco cortos” y zapatos amarillentos.

En *La Quinta Calumnia*, por su parte, el personaje se llama también Alí Salem de Baraja, Marqués de Estambul, agregábamos en aquella colaboración (Ferreyra, 2018). Es una especie de *playboy*, asiduo concurrente a Night Clubs exóticos como “El Cairo”. Parece ser una persona conocida de la sociedad porteña, ya que cuando se comunica su contratación como director de la tienda *Le Printemps* la noticia se difunde por todos los diarios, que lo presentan como un deportista, “el hombre mimado de los salones de Buenos Aires”. A diferencia de los otros dos largometrajes, aquí no se le conoce ocupación, se lo muestra muy poco afecto al trabajo, a pesar de que su situación financiera es bastante comprometida, como puede verse al inicio de la película cuando lo desalojan de su departamento y rematan todas sus pertenencias, y hace lo posible por mantener las apariencias. Es una persona generosa o muy confiada, ya que en la película se insinúa que el agravamiento de su situación económica estuvo originado en haber avalado con su firma la obligación de un tercero. Tiene una gran sensibilidad social, que se pone de manifiesto cuando se advierte que el motivo que lo mueve a aceptar la dirección de la tienda es la situación en la que quedarían los empleados de la firma si esta cerraba. Solo se sabe que es de origen árabe por su forma de hablar y por su condición de Marqués de Estambul. Alcanzó cierto reconocimiento social, especialmente por ser aristócrata. Posee un alto sentido de la dignidad, de la argentinidad y el honor. Esto queda evidenciado cuando vemos que es quien promueve la defensa de lo nacional frente a la tendencia extranjerizante de los que se dicen llamar argentinos, si bien en realidad, el Marqués considera que en una tierra libre no hay extranjeros (Ferreyra, 2018).

En la película *El Comisario de Tranco Largo*, sosteníamos finalmente (Ferreyra, 2018), también se deduce que José Julián Jalifa es de origen árabe por su forma de hablar. Alcanzó cierto reconocimiento social por sus buenas acciones, que lo llevan a ser “querido y estimado por todos”, al punto de haber sido designado Comisario Interino de Tranco Largo. Al igual que en *Corazón de Turco*, se lo muestra muy dedicado al trabajo. Pero a diferencia de aquella película, en este largometraje también es prestamista y fiador, por obra de las circunstancias,

frente a la situación de menesterosidad provocada por la huelga que se desarrolla en el obraje, y quizás porque está en su naturaleza ser prestamista, podría agregarse. Es sumamente generoso y tiene una gran sensibilidad social, como queda de manifiesto cuando ofrece rebajas para familias de escasos recursos en los artículos que vende en el almacén, o cuando dona alimentos, guardapolvos y botines para los chicos de la escuela rural que más lo necesitan, o también cuando, venciendo su timidez y las limitaciones del idioma, representa al Gaucho Don Montiel en el festival a beneficio de la escuela rural (en alusión a la obra teatral *Juan Cuello*). Posee también un gran sentido de la dignidad y del honor: se impone a sí mismo una multa por haber bebido alcohol mientras estaba en servicio en la recepción ofrecida en su honor, y rechaza ofendido el “reconocimiento” que le ofrece el Gerente del obraje, quien de esa manera intentaba comprar su voluntad para que desista de investigar el homicidio del comisario del pueblo. Se viste frecuentemente con un chaleco y pantalón. El único elemento que lo identifica como comisario es la gorra, que es utilizada como recurso narrativo¹²⁸ para cambiar de identidad entre el almacenero y el comisario.

En el caso de todos estos largometrajes protagonizados por árabes, entonces, el personaje presenta los siguientes rasgos comunes, que suponen una reformulación del estereotipo impuesto por la literatura: se trata de una persona alegre, soltera, buena y generosa, sin demasiadas luces intelectuales, altruista, sumamente confiada —casi ingenua—, patriota y agradecida con el país que lo recibió, con un gran sentido de la dignidad y el honor, según señaláramos (Ferreira, 2018).

Motivos de la partida. La integración de “los otros”

En las películas escogidas no están claramente referidos los motivos que indujeron a estos inmigrantes a dejar su patria. En *Cándida* quedan de algún modo insinuadas las razones que determinaron su partida de España, presentes en la escena inicial del film sobre su llegada al país. Cuando se presenta ante las autoridades de migraciones, los funcionarios se dirigen a ella de manera burlona. Cándida, según ella misma expresa, proviene de una aldea de Galicia, y describe su casa dando como referencias geográficas viviendas de amigos y parientes de su

¹²⁸ Cuando los testigos deben declarar, confían más en Don José Julián Jalifa, el almacenero del pueblo, que en su condición de Comisario. Se establece así un juego de cambio de identidades, ya que con solo quitarse la gorra consigue de los testigos información que se niegan a brindar al “Comisario” (Ferreira, 2018).

pueblo, que estos funcionarios lógicamente desconocen¹²⁹. Viene a la Argentina aprovechando las oportunidades que ofrece este país, para ganarse la vida como empleada doméstica: “*a ganar cuarenta pesos, casa y comida, y salida los domingos*”. Otro motivo mencionado indirectamente es la amenaza que suponía una Europa en plena Segunda Guerra Mundial. En tal sentido, señala Laguarda (2011) que, en *Cándida, la mujer del año*, la protagonista advierte a las mujeres que deben cuidar a sus maridos frente a las complicaciones para encontrar “hombres de repuesto”. Las dificultades que experimenta en su adaptación a la sociedad argentina hacen que Cándida se sienta desarraigada, que añore su lugar de origen, sienta “*morriña*”¹³⁰, y sueñe con él ya desde su primera noche en el país, que pasa en el Hotel de los Inmigrantes. En el sueño puede verse el universo que dejó en Galicia: su granja, sus gallinas, sus chanchos. Todo le es adverso a Cándida en su nueva experiencia de modernidad urbana: un tranvía que casi la atropella, el ruido ensordecedor de la calle provocado por camiones, colectivos y coches que circulan a grandes velocidades, mientras vemos en primer plano el rostro de Cándida desencajado, dando muestras de vulnerabilidad. Para colmo, tres argentinos la engañan despojándola de los pocos ahorros que trajo en el viaje. Ya en casa del Dr. Sánchez, a la que ingresa a trabajar como mucama, su patrón le dispensa un trato amable, rápidamente se gana su confianza y pasa a ocupar un lugar preferencial en el manejo del hogar, pero la situación se quiebra cuando llega como ama de llaves Esther, que la desplaza, la trata despectivamente y la obliga a vestir uniforme.

En *Ceniza al viento*, es evidente que el motivo por el cual el Dr. Rohm y los demás refugiados de guerra intentan desembarcar en la Argentina es político. Estaban a la espera del permiso de libre desembarco exigido por el Decreto 8972 de 1938, previamente mencionado en el Capítulo 1.

En el resto de las películas escogidas no quedan enunciados los motivos de la migración (sean estos económicos, demográficos, políticos, sociales o religiosos). La única razón esgrimida es la guerra (en la película *Corazón de Turco*), tal como le comenta el protagonista al Embajador de Turquía, en la recepción ofrecida en Buenos Aires por el presidente del

¹²⁹ Responde Cándida: “*De Galuzo del Riva, que viene a quedar pasando la ría, a junto al muelle de pescadores, cerca de casa de lo Louredo. Frente al costado de (...) pasando la casa del tío de Antonio. ¿No se lo acuerda?, de los Cornacabras... Enfrente de la ferrería de la tía Presentación, mismamente allí está la mi casa. ¿Sabe cuál le digo?*”

¹³⁰ “Tristeza o melancolía, especialmente la nostalgia de la tierra natal”, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

Sindicato de Cervecerías (Ferreya, 2018). Tampoco queda evidenciada en los largometrajes seleccionados la presencia de redes migratorias que hayan cooperado con el flujo migratorio.

Con respecto a los rasgos de identidad de las colectividades representadas, en *Cándida* vemos que la protagonista sigue manteniendo algunas costumbres propias de su lugar de origen, como cuando asiste en su día libre junto con su novio Jesús a una romería y bailan muñeiras¹³¹. Lo mismo sucede en *Cándida millonaria*, cuando en la escena inicial, para recordar las costumbres navideñas de su pueblo, la protagonista compra en un almacén castañas asadas, que comparte en la noche de Navidad con don Marcial. Precisamente con él baila una muñeira en la cocina de su casa esa Nochebuena, rasgo de identidad que da inicio a su relación amorosa. No obstante, de a poco la película va dando paso a otra imagen de Cándida. Lo vemos en la noche del paso por la línea del Ecuador a bordo de un barco transatlántico, durante su luna de miel: Cándida se viste de campesina gallega (creyendo que todos los demás pasajeros iban a caracterizarse) y se siente haciendo el ridículo, “vestida de mamarracho”, según dice ella misma, en un intento de apartarse de la representación estereotípica de la gallega.

En las películas con presencia de inmigrantes italianos, incluso en aquellas en que ocupan el rol protagónico, como es el caso de *Mateo* o *Giacomo*, tampoco se evidencian rasgos de identidad italiana. En esta última, incluso, el personaje principal, a pedido de “La Clavelito”, resigna un rasgo ancestral importante que lo distingue como tal: su bigote, que era “una cuestión de familia, ya que en la familia Bistoldi siempre han llevado así el bigote los hermanos mayores”, según refiere, y pierde también su almacén, otro rasgo de identidad.

El mantenimiento de la identidad judía en la Argentina no ha resultado sencillo, según apunta Feierstein (1993). Para este autor supone, por un lado, una identidad formal, imagen ritual traída desde Europa más enfocada en las cuestiones religiosas, que se va diluyendo durante la aclimatación de entreguerras al nuevo país. A esta identidad formal se le superpone la identidad acrisolada con la tierra del “gaucho judío”, ideal político-cultural del liberalismo, plasmada por ejemplo en la obra literaria de Alberto Gerchunoff, un autor convencido de que la Argentina era la tierra donde los judíos y los criollos no solamente coexisten sino donde podrían vivir reconciliados y sin perder ninguno su identidad propia para finalmente

¹³¹ Danza popular de origen gallego que se canta y baila acompañada de gaita, tamboril, bombo y charrasco (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

crear/moldear una unidad, un conjunto¹³². Para Feierstein esta identidad acrisolada estaba, a su vez, superpuesta con la identidad del “ser nacional” argentino, que por su juventud histórica necesitaba de un “chivo expiatorio”, lo que dio origen al antisemitismo.

La llegada a nuestro país enfrentó a esta colectividad a un choque de culturas. Señala Schwarcz (1991) que la dificultad para adaptarse a nuevas costumbres, un idioma extraño, un clima diferente, distintas concepciones del tiempo (por la característica impuntualidad de los argentinos), del espacio (por la vasta extensión del territorio), del trabajo (diferente muchas veces al que realizaban en su país de origen), generó resistencias para aceptar las nuevas pautas culturales y los mantuvo muy unidos entre sí, y aislados de la sociedad global —al decir de Schwarcz— especialmente a los judíos alemanes llegados a nuestro país con motivo de la persecución nazi en Alemania, sin que ello suponga para este autor la negativa de un cierto proceso de aculturación entre ellos. Lo cierto es que su integración a la Argentina se dio para este autor en forma mediatizada a través de la existencia de una red institucional comunitaria propia en la cual se nutren social y culturalmente.

En ese contexto, el judío argentino atraviesa diversas etapas en su proceso de integración, según afirma Feierstein (1993): una primera época de “supervivencia”, que implicó escapar de los *pogroms* europeos, llegar a la nueva tierra, ser aceptados como iguales por los demás; posteriormente, una segunda época de “intentos de integración” a los acontecimientos políticos y sociales, interrumpida por el golpe de Estado de 1930; luego sobreviene una tercera etapa de “aislamiento” en la que toman conciencia que no serán ni “gauchos judíos” ni “ciudadanos de primera”, solo interrumpida con la fundación del Estado judío en 1948, que les asegura su pertenencia a la sociedad argentina en un plano de igualdad. Estos ciudadanos de la segunda y tercera generaciones nativas se caracterizan por tener menos memoria histórica y disminuida formación judía tradicional, señala este autor, pero mayor apropiación espacial del entorno. La identidad se hace entonces más compleja y rica de acuerdo a su lugar de residencia. De tal modo, el “judío del centro” (que reside en el rectángulo comprendido entre Rivadavia, Callao, Santa Fe y Pueyrredón), concentrado en lugares con alta densidad poblacional judía, tenía una mayor “impronta” religiosa y vida económica y social básicamente gregaria (ya que sus clientes, proveedores, amigos, colegas

¹³² La investigadora Horl Groenewold (1989) atribuye a esta convicción del escritor un anhelo utópico, sin que se base en ninguna experiencia histórica.

profesionales eran también judíos). En cambio, el judío criado en Villa Ortúzar, Mataderos, Balvanera, Floresta o Saénz Peña era más proclive a los matrimonios mixtos, y de más fácil asimilación.

Es característico en este grupo un profundo sentimiento de frustración, a juicio de Schwarcz (1991), ya que en los países de origen se sentían absolutamente integrados hasta que llegó el nazismo y los arrojó al vacío. Esa experiencia los marcó a fuego, y transmitieron a sus hijos sus dudas y reservas sobre la posibilidad de integrarse al nuevo país. En algunos casos su forma de inserción tiene más que ver con una conducta adaptativa que con una verdadera integración. La vida de muchos de ellos transcurría dentro de una especie de micro universo judeo-alemán; por ello, replegados sobre su propia red comunitario-institucional y sus propias pautas socioculturales, han quedado apartados en muchos sentidos de la sociedad argentina en su conjunto, concluye.

Ninguno de los aspectos anteriormente señalados se encuentra presente en las representaciones de judíos de las películas seleccionadas, ni rasgos identitarios marcados - fuera de los rasgos correspondientes a la representación estereotípica de esta colectividad-. No se ve representado un choque de culturas, ni el sentimiento de frustración anteriormente mencionado. No hay por lo tanto evidencias cinematográficas de resistencia a la integración por parte de esta colectividad.

En lo que respecta a la representación de los árabes, sosteníamos en su momento (Ferreira, 2018) que también Alí Salem de Baraja en *Corazón de Turco* estaba dispuesto a poner en riesgo su propia identidad de “turco” —su actividad comercial— para ayudar al Sr. Arriaga. Es un personaje apegado a las tradiciones: como puede inferirse del hecho de que conserva objetos que pertenecieron a su familia (vemos, por ejemplo, que tiene en su cuarto un cuadro de un antepasado y un *narguile*¹³³), que fomenta que la gente se case y promueve las familias numerosas (“*el país necesita chicos*”, dice), o que se hace llamar el “Gaucho Alí”, lo que remite a la asociación entre ámbito rural y tradición. De igual modo, cuando en *La Quinta Calumnia* van a desalojar al protagonista, entre las pertenencias de las que lo despojan está un *narguile* y unas sillas con la imagen de la media luna turca en el respaldo, lo que simboliza la pérdida de la identidad “turca”.

¹³³ “Pipa para fumar muy usada por los orientales, compuesta de un largo tubo flexible, del recipiente en que se quema el tabaco y de un vaso lleno de agua perfumada, a través de la cual se aspira el humo”, según el Diccionario de la Real Academia Española (2014).

Salvo la escena de inicio en *Cándida*, en el resto de los largometrajes seleccionados, pudiendo haberse optado narrativamente por un *flashback* que registre el momento de su llegada a la Argentina, o por señalar los motivos de la emigración, ninguna de las películas contiene esas escenas, señalábamos (Ferreyra, 2018). Entendemos que ello es señal del interés puesto en acentuar los aspectos de integración del protagonista a la sociedad argentina, sin poner demasiado énfasis en la indagación del origen. Tampoco hay en estos largometrajes signos de nostalgia por la tierra de nacimiento ni angustia del personaje por la imposibilidad de volver, fuera de la ya mencionada escena del sueño al comienzo de *Cándida*, única del tipo en esta serie de películas, como fuera postulado en su oportunidad (Ferreyra, 2018). Finalmente, no hay evidencias de que los personajes experimenten la exclusión, ni que se sientan solos. En ningún momento pierden el buen humor.

Religión profesada

Las referencias a la religión no están muy presentes en estos largometrajes. Una excepción lo constituye el personaje de Cándida. Por un lado, vemos en *Cándida millonaria* y en *Cándida, la mujer del año* una gran inquietud de parte de la protagonista por contraer matrimonio, no solamente civil sino también, especialmente en este último film, religioso¹³⁴. En este largometraje la cuestión del matrimonio es tomada en clave de humor. Cándida va tres veces a la iglesia, las dos primeras para celebrar un matrimonio que nunca logra concretar con su novio Constante, quien —después sabremos— se había fugado de una clínica psiquiátrica, y unos días después con Ramón. El film ofrece una mirada sarcástica sobre el matrimonio y la familia burguesa representada en *Así es la vida*. Recordemos que en este último largometraje Felicia había sacrificado su matrimonio con Carlos, por su rechazo al casamiento religioso. Otras referencias religiosas que merecen señalarse son, por ejemplo, en *Cándida*, la escena en la que la protagonista, que se desempeña como madre substituta de los hijos del Dr. Sánchez que perdieron a su madre, se refiere a ésta como una santa, y les recomienda a los chicos que le recen a su progenitora que “*se fue al Cielo con los ángeles*”. A su vez, cuando Cándida se lamenta invoca a la “*Virgen de los siete dolores*”.

¹³⁴ Recordemos que, desde la instauración del Matrimonio Civil en 1888, por ley N° 2393 la unión religiosa ya no constituía un requisito necesario para cambiar de estado civil.

Si bien se advierte en muchos de los largometrajes escogidos, entre otros símbolos religiosos, imágenes de crucifijos —especialmente en aquellas protagonizadas por italianos, como *Mateo*— no se encuentran otras evidencias de referencias religiosas. Tampoco queda clara la identidad religiosa en las películas seleccionadas con presencia judía o árabe. Solo hay algunas referencias, sosteníamos, en la película *Corazón de Turco*, en que el Dr. Mario Román de Flores, alude a veces desdeñosamente al protagonista como “musulmán”, pero es la única mención al respecto; no se evidencia práctica religiosa ni símbolos que lo confirmen. La única excepción consiste en una escena en el largometraje *La Quinta Calumnia* cuando el Marqués de Estambul, en el paseo a caballo por Palermo que hace con Vivianne, al encontrarse en peligro porque debe montar un caballo muy difícil de andar, reza en árabe invocando a Alá, según fuera apuntado (Ferreyra, 2018). Como la intención de las películas seleccionadas es presentar a un inmigrante integrado a la sociedad argentina, entendemos que acentuar la identidad religiosa de estas comunidades hubiera sido un factor que impidiera tal amalgama, como fuera postulado (Ferreyra, 2018).

Actividad desplegada

La actividad desarrollada por los inmigrantes forma parte, en muchos casos, de la composición del estereotipo. Cuando se refiere a los inmigrantes españoles, Marina Guidotti de Sánchez (2008; 2016) señala que el estereotipo de la mucama era el predominante en el género chico criollo. El caso paradigmático lo representa el sainete *Ramona* (Bellini, 1931), protagonizado por una “grotesca mucama gallega” según expresa el dramaturgo en las didascalias; una mujer trabajadora, con gran capacidad de ahorro, honesta, que mantiene su honra a toda costa, cuyos objetivos son casarse y progresar socialmente, agrega Guidotti de Sánchez (2008). Todas las características referidas fueron tomadas por Nini Marshall para componer su personaje Cándida en la radio, primero, y luego en cine.

En la serie Cándida, la ocupación inicial desempeñada por la protagonista es la de empleada doméstica. Luego, en las sucesivas películas, advertimos una evolución en las ocupaciones, en sintonía con el proceso de movilidad social ascendente que experimenta. En *Cándida*, la protagonista es contratada para trabajar como mucama en la casa del Dr. Sánchez. En *Los celos de Cándida*, Cándida y Jesús, que ya cuentan con varios años en el

país como empleados del servicio doméstico y de un almacén, respectivamente, instalan una casa de huéspedes a la que denominan “La Cándida. Pensión española”. Es justamente en esta última película donde asistimos a la transformación de la protagonista en estrella de la radio. Cándida se prepara a este cambio tomando lecciones de canto con algunas pensionistas, y aprende a recitar versos con don Juan Prolijo. Pero sus esforzados intentos solo despiertan la risa. Son justamente esos fallidos intentos, que provocan carcajadas en los dueños de la emisora radial, los que le hacen ganar el concurso de nuevos valores al que se presentó. Como señala Laguarda (2011), esta situación remite a la propia carrera artística de Niní Marshall, que logró reconocimiento en la radio a partir de la composición de Cándida, su primer personaje cómico, en lo que constituye un guiño a los espectadores, que conocían su trayectoria por haber sido difundida por los medios editoriales.

En *Cándida millonaria* la protagonista trabaja como empleada doméstica en la casa de otro inmigrante gallego, don Marcial, propietario de una fábrica de medias. La prosperidad que alcanza don Marcial es un ejemplo cabal de movilidad social ascendente. En *Cándida, la mujer del año*, por su parte, trabaja como cocinera, y cuando toma conocimiento de las dificultades económicas de sus empleadores, ofrece el dinero del premio que acaba de recibir. En *Santa Cándida*, finalmente, es contratada para cuidar a una anciana moribunda. Lo que puede afirmarse es que Cándida, la mucama compuesta por Nini Marshall, sin renunciar a algunos de los rasgos estereotípicos provenientes del género chico, quita de su personaje esa cierta ambigüedad entre el “lumpen y la prostitución” a la que se refería Núñez Seixas (1999), resaltando, en su lugar, otros elementos como la lealtad, la candidez, la vulnerabilidad, la honradez, el amor y la inagotable dedicación al trabajo, como destaca Laguarda (2011).

En lo que respecta a los varones, tanto don Manuel Sequeiros en *Los tres berretines*, como Rosendo García en *La guerra la gano yo* y don José en *Pelota de trapo* son inmigrantes gallegos que manejan un almacén. De los tres comerciantes mencionados, el único que está connotado moralmente es Rosendo García que saca rédito comercial de la escasez de ciertos productos provocada por la guerra. Otra actividad representada, que también responde al estereotipo, es la del servicio doméstico: en la película *Sinvergüenza*, Benito trabaja como mayordomo en una casa de familia, y se aparta un poco del rasgo estereotípico negativo de la torpeza, ya que es quien dinamiza la acción, compartiendo saberes con los espectadores que no están al alcance del resto de los personajes del film. Don Mario Román de Flores, por

su parte, es un artista español bohemio (en *Corazón de Turco*) con muy escasos recursos para su subsistencia y dueño de una imprenta (en *El Comisario de Tranco Largo*). En la película *Así es la vida*, finalmente, Barreiro es un empresario inmobiliario español que decide irse a vivir a la Patagonia, para dedicarse a la cría de ganado lanar. Si bien en estos últimos casos señalados los personajes se apartan del estereotipo, lo cierto es que no despliegan su actividad en la ciudad de Buenos Aires, ya que se radican en zonas rurales, sean estas la Patagonia o la localidad ficticia de Tranco Largo.

Con referencia a los italianos representados, la actividad comercial es la predominante. Puede verse que todos ellos son cuentapropistas, aunque de suerte dispar. Don Miguel Salerno maneja en *Mateo* un carro tirado por caballos, actividad que está en franco retroceso a raíz del surgimiento del automóvil, y que constituye la única fuente de ingresos de la familia, que por ello lleva un tren de vida cercano a la indigencia. Ya hemos comentado cómo la extrema necesidad provoca su decadencia moral cuando decide participar en un hecho delictivo. Don Giacomo Bistoldi, en cambio, es en *Giacomo* el dueño de un bazar con muchas habilidades para hacer dinero, con el que alcanza gran prosperidad durante la Primera Guerra Mundial, cuando decide comprar productos japoneses por la gran escasez de productos europeos causada por la Guerra. Crispino Rossini, por su parte, es el próspero dueño de uno de los almacenes de Tranco Largo en *Corazón de Turco*. La picardía es una característica compartida por estos almaceneros. En el caso de Rosendo García, por ejemplo, queda en evidencia cuando saca provecho de la conflagración bélica, situación moralmente objetable por lucrar con el dolor ajeno —dolor que se convierte en propio cuando recibe la noticia del hundimiento del barco en el que se había alistado su hijo—. En el caso de Crispino Rossini, se pone de manifiesto al espiar los precios que, en una cartelera a la calle, publicaba su competidor, el Turco Alí Salem de Baraja, cuyo almacén estaba ubicado en la vereda de enfrente. Liberti, por su parte, es un empresario que se dedica al negocio inmobiliario junto con sus socios Barreiro y Salazar en *Así es la vida*; don Pasquale, es un modesto verdulero en *Pelota de trapo*. Ninguno de estos dos últimos personajes está configurado moralmente. Finalmente, merece destacarse que resulta curioso que en ningún caso los personajes italianos representados desarrollen la actividad de la construcción, que era bastante habitual en los llegados al país.

Con respecto a la comunidad judía, en *Mamá Gloria* el joven representado (Jacobo Grinberg) se aparta del estereotipo, ya que es un estudiante de la carrera de Odontología que sobre el cierre del film está rindiendo sus últimas materias; en tanto que Don Jacobo Raskovovich es el dueño del bazar en *Pelota de trapo*, una actividad atribuida generalmente a los judíos, bastante propenso a modificar precios, pero de buen corazón, como apuntáramos anteriormente. Sin embargo, no vemos representados en las películas escogidas ningún financista, ni un prestamista usurero y especulador, actividades habitualmente presentes en el estereotipo negativo del judío, si bien es cierto que en la caracterización de Jacobo Grinberg puede verse como un elemento configurativo la habilidad para los negocios, como se advierte en estas expresiones: “*Me das el 10% y te arreglo todo*”, “*te enseñé francés en cómodas cuotas mensuales*”, además, hace de banca en los juegos de cartas.

Se observa en el protagonista de *Corazón de Turco* una gran dedicación al trabajo en un comercio, que confirma la postura de Bestene (1994), respecto de la identificación total del inmigrante sirio-libanés con la profesión de comerciante, tal como señaláramos (Ferreyra, 2018). Puede verse en este largometraje que en el ejercicio de esta actividad alcanza prosperidad económica, lo que le permite comprarse un auto grande y vistoso, para competir con Miguel Rossini. El almacén es parte fundamental de la vida del protagonista de *El Comisario de Tranco Largo*, a pesar de tratarse de una zona eminentemente rural, a punto tal que ni siquiera cuando le asignan las nuevas funciones de comisario interino abandona la atención personal del comercio. Lógicamente, luego de su exitosa gestión como comisario, renuncia al cargo para seguir desempeñándose como almacenero. No es el caso del Marqués de Estambul, protagonista de *La Quinta Calumnia*, muy poco afecto al trabajo. Sin embargo, su gran sensibilidad social hace que no dude en aceptar la propuesta de hacerse cargo de la dirección de *Le Printemps* cuando advierte cuánta gente quedaría sin trabajo si la tienda cerraba. En la película *Corazón de Turco* —agregábamos— el almacén se llama “Viva Turquía y también viva Italia”, lo que denota el espíritu conciliador y poco beligerante del protagonista. El almacén representado en el largometraje es un negocio turco de tienda y mercería, que también contaba con un lugar para alojar a los dependientes, algo bastante habitual en la época. En su trabajo sobre la colectividad “turca”, Bertoni describe este esquema de convivencia: “un negocio pequeño combinado con vivienda en que las cabezas de familia eran comerciantes o merceros y donde vivían, además, mercachifles” (1994, p.

75). Dentro del almacén está el dormitorio de Alí Salem de Baraja, adornado con un cuadro de su antepasado, y amoblado con dos camas. Una de ellas seguramente está pensada para el dependiente, en la que duerme el Dr. Mario Román de Flores. En el largometraje *El Comisario de Tranco Largo*, aparece el dependiente, que se llama Saúl, quien por su nombre podría ser también inmigrante o hijo de inmigrantes sirio-libaneses. Este personaje se ajusta al estereotipo del inmigrante que viene al país a través del sistema de “cadenas migratorias” antes mencionado (Ferreira, 2018).

En resumen, si bien se mantienen algunas ocupaciones que integran el estereotipo de cada colectividad, paulatinamente van surgiendo nuevas ocupaciones, en lo que supone una reformulación de los estereotipos provenientes del género chico.

Pautas matrimoniales

En el Capítulo 3 hacíamos referencia a las pautas matrimoniales endogámicas. Sobre el particular, Eduardo Míguez apunta que los migrantes preferían casarse con personas de la misma nación, generalmente del mismo pueblo o la misma región, por el rol que jugaba en la formación de estas uniones el entramado de las relaciones personales. Al mismo tiempo, este investigador resalta el papel que la institución matrimonial tenía para la mujer migrante, cuando señala que “para la mujer inmigrante, el matrimonio era su estado natural” (Míguez, 1999, p. 23). Siendo escaso el número de mujeres que migraban, el casamiento desde muy jóvenes era la única opción disponible, producto seguramente de un control social más estricto dentro de su colectividad y de “pautas de conducta más severas” que traían de su país de origen (p. 23). Entre las mujeres criollas, en cambio, había una alta proporción de uniones de hecho, sobre todo en el interior y en la zona rural, señala este autor. Sin embargo, no todos comparten esa opinión, ya que Karush (2013), por ejemplo, postula que, en el caso de los inmigrantes italianos y españoles, el hecho de que el número de hombres siempre excediera al de mujeres generó muchos casamientos con argentinas, lo que favoreció la rápida integración de los inmigrantes. Como veremos, esta afirmación no puede constatarse en las películas escogidas.

Luego del análisis de los largometrajes seleccionados, podemos arribar a las siguientes conclusiones, abonando la tesis de Míguez. Lo primero que debe señalarse es que, en *El*

Conventillo de la Paloma, los inmigrantes están casados en todos los casos con personas de la misma colectividad, ya que Mariquiña es gallega, como su marido José, y Sofía es turca, como Abraham, en tanto que los varones son rechazados en sus lances amorosos por la única nativa: la Paloma. Lo mismo sucede en *Los Tres Berretines*, ya que los dos matrimonios representados son de ascendencia española: Manuel Sequeiros es gallego y su mujer Carmen es andaluza, en tanto que su suegro Severo Contreras y su mujer María Luz son andaluces. En *Mateo*, por su parte, tanto don Miguel Salerno como su mujer Carmen son italianos. En *El viejo hucha*, el protagonista Orestes Figlioli está casado con una italiana, doña Angiolina. En el caso de *Así es la vida*, el italiano Liberti permanece soltero; su único intento de formalizar una relación amorosa fue con Felicia, la hija atribulada de don Ernesto Salazar y no fue correspondido. El italiano Giacomo Bistoldi en la película que lleva su nombre tampoco contrae matrimonio, solo sabemos que había dejado un amor en Italia y que en la Argentina es engañado y abandonado por “La Clavelito”.

Con respecto a la serie de películas en las que Nini Marshall encarna al personaje Cándida, en las cuatro primeras la protagonista se casa con un español, gallego como ella. En *Cándida* y *Los celos de Cándida* con Jesús, dependiente de un almacén; en *Cándida millonaria* con don Marcial Méndez Viñas, en tanto que, en *Cándida, la mujer del año* se casa con Ramón. Cabe agregar que en las tres primeras películas¹³⁵ conciben un hijo, fruto de ese matrimonio, circunstancia que, podríamos sostener, termina de consolidar la integración a la sociedad local. Es lo que sucede también dentro de la comunidad judía, en cuya colectividad la elección del cónyuge sigue fuertes pautas endogámicas, tendencia que recién se modifica sensiblemente en la generación de los hijos de los inmigrantes, en la cual aumentan los matrimonios mixtos, según apunta Schwarcz (1991). No obstante, corresponde señalar que esta referencia no puede verificarse en las películas que contienen representaciones de judíos, ya que en *Mamá Gloria* Jacobo Grinberg es soltero, en tanto que en *Pelota de Trapo* no aparece representada la mujer de don Jacobo, no sabemos si es viudo o separado, pero asumimos que ha estado casado, ya que tiene un hijo llamado Abrahamcito.

¹³⁵ *Cándida* (Bayón Herrera, 1939) y su secuela, *Los Celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940) pueden ser entendidas como una continuidad, ya que hay marcas diegéticas de ello. Una de ellas es que al cierre del primer film se casan, mientras que el segundo inicia con su viaje de luna de miel a Mar del Plata. Además, cuando en *Los Celos de Cándida* van en el tren rumbo a Mar del Plata, Cándida hace referencia a su último patrón, el Dr. Adolfo Sánchez, quien la había contratado en la primera película.

Con respecto a la colectividad árabe, sosteníamos que en ninguna de las tres películas protagonizadas por Alí Salem de Baraja hay mujeres inmigrantes, cualquiera fuera su procedencia, ni matrimonios endogámicos, característica atribuible al elevado índice de masculinidad de la colectividad árabe (Ferreyra, 2018). Por el contrario, los matrimonios mixtos constituyen un rasgo saliente de este grupo de personas. En el largometraje *Corazón de Turco* Alí Salem de Baraja corteja a Susana Arriaga, perteneciente a la familia más vieja y mejor considerada de Tranco Largo, en lugar de intentar casarse con una connacional. Similar elección hace el protagonista en *La Quinta Calumnia* al intentar conquistar a Viviana Ramírez, la hija del acaudalado dueño de *Le Printemps*. Estamos en presencia nuevamente de la aspiración de formar una pareja interclasista con una argentina, en lugar de hacerlo con una descendiente de árabes. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, la destinataria de su amor es Gaudencia Ramallo, una viuda que es madrina de Aniceto Vargas, de similar educación y condición social que la del protagonista. Significativamente es el único de los tres casos en que ese amor es correspondido.

En todos los casos, la diferencia de estratos sociales sigue siendo un obstáculo poderoso para la constitución de la pareja. En *La Quinta Calumnia*, al principio Vivianne aparenta tener voluntad de integrar al Marqués en el mundo de la alta sociedad porteña, invitándolo a que adopte hábitos de la *élite* como los paseos a caballo por Palermo, probablemente por su condición nobiliaria, pero Alí se siente incómodo fuera de su hábitat. En estas películas no encontramos, entonces, romances interclasistas. No se produce esa unión de opuestos complementarios de la que habla Karush; no hay reconciliación de clase sino “victoria de los pobres sobre los ricos”, como dice este autor, señalábamos previamente (2018). La excepción la constituye el matrimonio entre Cándida y don Marcial Méndez Viñas que se produce en *Cándida millonaria*, cuestión sobre la que volveremos más adelante. Podría decirse que en este último caso la afinidad generada por la identidad galaica de origen prevalece sobre las diferencias de estratos sociales.

La reconciliación de clases (a través de los matrimonios interclasistas) es posible solo a nivel de la subtrama. Por razones del argumento y por ser un personaje secundario —lo que le permite apartarse de las reglas del melodrama—, es el Dr. Mario Román de Flores, procedente de España, quien en *Corazón de Turco* ve correspondido su amor por Leonor Arriaga (hermana del empresario cervecero). El mismo personaje es quien en *La Quinta*

Calumnia corteja con igual suerte a María Colón, hija del presidente de la Junta Industrial. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, la cortejada es Froilana Basavilbaso, dueña del obraje, y también es correspondido, conforme apuntáramos (Ferreyra, 2018). El español Barreiro en *Así es la vida* constituye otro ejemplo de un inmigrante que rompe con la regla del matrimonio endogámico al casarse con una criolla, si bien debe aclararse que lo hace en la Patagonia, donde seguramente había pocas mujeres connacionales.

Estas pautas matrimoniales endogámicas no se repiten con sus hijos, primera generación nacida en el país. En *Los tres berretines* Eduardo, el único hijo de Manuel Sequeiros, está de novio con una mujer aparentemente argentina. En *Mateo*, tanto Lucía como Carlos, hijos de don Miguel Salerno, están de novios con dos nativos. Tampoco la descendencia de Orestes Figlioli mantiene estas pautas matrimoniales en *El viejo hucha*, ya que María Giovanna también se casa con un argentino. En el caso de *Así es la vida* Margarita y Adela Salazar no siguen las pautas matrimoniales de sus padres, a pesar de lo cual esos matrimonios no son resistidos, cosa que sí sucede con la relación entre Felicia y Carlos, aunque por razones diferentes, ya consignadas con anterioridad: tanto ella como sus padres no conciben otro tipo de casamiento que no sea el religioso. A partir de lo señalado, parece cobrar sustento lo indicado en el Capítulo 3 respecto de la endogamia de los inmigrantes llegados a la Argentina, para preservar su identidad cultural, casándose con sus paisanas, y que esa práctica no se continuó con sus descendientes, primera generación en el país.

Evidencias de movilidad social ascendente

Las películas escogidas no se ajustan demasiado al patrón de géneros estandarizados, con lo cual podría postularse que son comedias con algunos elementos del melodrama, conforme señaláramos (Ferreyra, 2018). Retomando la postura sobre la comedia cinematográfica de Pascual Quinziano, que la considera un género híbrido, Matthew Karush (2013) sostiene que en las películas argentinas de la época no hay géneros puros. En estos largometrajes, según el autor, se combinaron el melodrama y un populismo transgresor con el objeto de actualizar una forma de comedia más subversiva. A criterio de este investigador, los personajes protagónicos son caracterizados de manera positiva, en contraposición con el egoísmo y la maldad de los más adinerados, pero a la vez resquebrajaban la moral convencional, ya que

sus personajes desafiaban las reglas del melodrama. Lejos de aceptar fatalmente su destino, los personajes codiciaban el nivel de vida que disfrutaban los ricos, a juicio de este autor. Sin embargo, a diferencia de la posición recién señalada, preferimos pensar este comportamiento en clave aspiracional, y no como una actitud de resentimiento social. Las películas muestran aquello a lo que puede aspirar el inmigrante, elementos que a su vez funcionan como código de acceso a una nueva condición social. Esto puede confirmarse cuando vemos como se deslumbra Alí Salem de Baraja con el auto que trae Miguel Rossini desde Buenos Aires en *Corazón de Turco*, o el gusto que demuestra por los paseos a caballo en *La Quinta Calumnia*, o por las grandes recepciones y fiestas sociales en todos los casos. También en *Cándida* lo vemos con la emulación de su “nueva patrona” Esther, cuando la protagonista utiliza sus ropas y la imita mirándose al espejo. Del mismo modo, la aversión al trabajo de Alí Salem de Baraja en *La Quinta Calumnia* enfrentaba las normas de conducta aceptadas, la “respetabilidad de la clase media” (Karush, 2013, p. 41) es decir, el *ethos* del trabajo y el esfuerzo, transmitido a través de un padre trabajador que provee para sus hijos los medios económicos y la educación, y una madre que desde el hogar queda a cargo de su formación moral, tal como indicáramos (Ferreira, 2018).

La movilidad social es central en la trama de *Los tres berretines*. De las dos vías para el ascenso social que presenta la película: la del *ethos* del trabajo y la educación, promovida por don Manuel para sus hijos varones (ya que respecto de su hija solo espera que consiga un “buen marido”), y la del estrellato (sea en el estadio de fútbol o sobre un escenario), el largometraje toma partido por esta última, desacreditando la fe puesta por el inmigrante en el trabajo y en los patrones de conducta “respetable” de la clase media, como señala Karush (2013). Se muestra entonces en esta película cómo la modernidad atenta contra el modelo de control sobre su esposa e hijos que, como *pater familias*, procura imponer don Manuel Sequeiros. Si bien los varones optan por las prácticas culturales populares (el tango y el fútbol), su hija permanece confinada en el hogar familiar acatando las prescripciones de respetabilidad y acepta —al igual que su mujer— dejar de ir al cine. Es decir que en este caso prevalece la idea de triunfar por vías diferentes a las del trabajo y la educación, puesto que Eduardo, el arquitecto, único hijo varón que sigue las pautas señaladas por su padre, depende para salir adelante profesionalmente de la ayuda de Lorenzo, la estrella de fútbol.

En la serie *Cándida* tenemos varios ejemplos de movilidad social ascendente y de exitosa inserción en la sociedad local. Para poder tener una verdadera dimensión de lo que significa que una mujer inmigrante prospere en esa época de nuestro país, conviene tener presente que, como ha señalado Cagliao Vila, para las mujeres la decisión de emigrar era mucho más complicada que para un hombre, tanto por la extensión y las dificultades del viaje, como por las restricciones reglamentarias vigentes para la migración de mujeres solas ([2001] cit. en Laguarda, 2011).

Cándida experimenta esa movilidad social en cada una de las películas analizadas. Es contratada al inicio de cada una de ellas como enfermera, cocinera o empleada doméstica, pero rápidamente al final de cada relato se convierte en empresaria (dueña de una casa de huéspedes), millonaria o estanciera, ascendiendo en la escala social, y confirmando que ese camino ascendente es posible. La película *Cándida* finaliza con el casamiento de la protagonista con Jesús, ambos de origen gallego, situación que, sin solución de continuidad, marca el inicio de la narración en *Los celos de Cándida* con su luna de miel a Mar del Plata, ciudad que había comenzado a popularizarse a fines de la década de 1930, para dejar de ser un destino de uso exclusivo de la *élite* porteña. Señala Laguarda (2011) que en esta segunda película el proceso de adaptación e inserción social no está finalizado, ya que si bien la ropa que utilizan es moderna y adoptan prácticas de estas clases populares en ascenso (como concurrir al casino), su condición de gallegos y campesinos los pone en evidencia y provoca que todavía presenten problemas de adaptación y que se los estigmatice. Ello puede advertirse, por ejemplo, cuando en el viaje en tren a Mar del Plata al momento de comer se colocan las servilletas como si fueran baberos, desconociendo las normas de etiqueta de las *elites*; o cuando *Cándida* se pasea por la playa en un anticuado y pudoroso traje de baño, provocando la risa de todos.

En el caso de *Cándida millonaria*, el vehículo de ascenso social es el nupcial. La unión matrimonial entre don Marcial y *Cándida*, pertenecientes a dos estratos sociales diferentes, representa una revulsión del orden social, y recién es aceptada por su hija Ana María a partir de un hecho trascendente: cuando se entera del gesto altruista que tuvo para con ella, poniendo a salvo su honor. Entonces entiende que el amor de *Cándida* hacia su padre es genuino. No obstante, debe señalarse que esta actitud “transgresora” también corresponde, como vimos, con las pautas matrimoniales endogámicas de los inmigrantes. Podría

sostenerse, entonces, con Mestman (2005), que en los tres *films* dirigidos por Bayón Herrera existe una cierta “progresión” en la configuración del personaje de Cándida, que se concreta en *Cándida millonaria* con su adaptación al entorno.

Sin embargo, no todos los inmigrantes alcanzan igual suerte. A pesar de que don Marcial Méndez Viñas y su amigo Benito Cuñarro vinieron juntos de Galicia en busca de mejores condiciones de vida en nuestro país y desde que llegaron trabajaron esforzadamente para lograrlo; solo el primero de ellos se convirtió en un próspero empresario fabricante de medias. Benito, por su parte, sigue trabajando sin haber alcanzado una buena posición, lo que no quiere decir por supuesto que estuviera pasando apremios económicos. Esta diferencia de *status* no pone en riesgo su amistad, como puede verse a partir de su casual reencuentro al comienzo del largometraje, convirtiéndose, a partir de entonces, en su consejero. Don Marcial encarna la figura del “buen patrón” que tiene sensibilidad social y que, al decir de Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), permitía conciliar el universo burgués con el mundo del trabajo. Esta figura suponía ofrecer una nueva imagen del empresario, con una mirada positiva y bondadosa. Era el arquetipo de los nuevos burgueses, en su mayoría jóvenes o inmigrantes recientes, muy diferente al modelo de las familias tradicionales. Una clara muestra de ello la tenemos en una de las escenas iniciales de *Cándida millonaria*: cuando don Marcial, que estaba en su escritorio, escucha un alboroto fuera de la oficina, producido por las trabajadoras de su empresa que habían cobrado el aguinaldo. Al enterarse de la razón, dice: “*Nunca terminaremos de pagarles la libertad que les quitamos al encerrarlas en talleres*”.

El esfuerzo y el trabajo honesto son señalados en gran parte del resto de las películas como vías para la movilidad social ascendente. En el caso de Salazar, Liberti y Barreiro en *Así es la vida* y de Orestes Figlioli en *El viejo hucha* la vía es la compra y venta y la administración de bienes raíces. El negocio del almacén de ramos generales es el motor de la vía ascendente para Manuel Sequeiros en *Los tres berretines*, Giacomo Bistoldi en *Giacomo*, Rosendo García en *La guerra la gano yo*, Jacobo Raskovovich en *Pelota de trapo* y Alí Salem de Baraja y Crispino Rossini en *El Comisario de Tranco Largo*; aunque en algunos casos este esfuerzo no está exento de cierta picardía para remarcar precios, como en el caso de Rosendo García en *La guerra la gano yo*, de Crispino Rossini en *El Comisario de Tranco Largo* y de Jacobo Raskovovich en *Pelota de trapo*. El estudio, por su parte, es el camino

señalado en el caso del arquitecto Eduardo en *Los tres berretines*, del Dr. Miguel Rossini en *El Comisario de Tranco Largo*, y del odontólogo Jacobo Grinberg en *Mamá Gloria*. En otros, la vía elegida es el deporte o el espectáculo como es el caso de Cándida (con la radio) en *Los celos de Cándida*; de Eusebio (con el tango) y Lorenzo (con el fútbol) en *Los tres berretines*; de Chichilo (con el box) en *Mateo*. En estos dos últimos largometrajes dichas prácticas son fuertemente resistidas por Manuel Sequeiros en el primer caso y por Miguel Salerno, ya que ambos son partidarios de lograr el ascenso social a través del esfuerzo y el trabajo honesto.

Participación política

Otra de las formas de integración posible es la de la participación política. Como indicáramos en el Capítulo 2, de acuerdo con el diseño constitucional argentino, si bien se garantizaban todos los derechos civiles y económicos a los inmigrantes, se los excluía del goce de los derechos políticos, a menos que adoptaran la nacionalidad argentina, cosa que no sucedía muy frecuentemente, ya que no encontraban demasiados incentivos para nacionalizarse. En función de ello, concluye Devoto (2003/2009), la participación de los inmigrantes en la política argentina del período de las migraciones masivas fue limitada o episódica, sea por vías formales o informales, generalmente a nivel local (municipal). Es decir que no estaban plenamente integrados en este plano. En algunos casos esta postura “apolítica” fue impuesta, pero en el caso del grupo migratorio judeo-alemán, fue una opción tomada por ellos, que se explica, según Schwarcz (1991) por la larga tradición apolítica en su país de origen, con resabios de la antigua época imperial en su forma de pensar sobre la obediencia a la ley y a la autoridad, la sobrevaloración del orden, etc. Más adelante, con la llegada del nazismo, agrega este autor, se advirtió la conveniencia de pasar desapercibidos, lo que fortaleció este rasgo de apoliticidad.

Por esa razón no se verifica en las películas seleccionadas tipo alguno de inserción en la clase dirigente por parte de los inmigrantes representados. Las únicas excepciones que pueden ser mencionadas suceden, significativamente, fuera del radio de la ciudad de Buenos Aires, en la localidad imaginaria de Tranco Largo. En *Corazón de Turco*, se trata de las candidaturas a concejal de Tranco Largo de Alí Salem de Baraja por el Partido Liberal y de Crispino Rossini (el almacenero italiano) por el otro partido político, lo que está en línea con

las apreciaciones de Fernando Devoto al respecto. Si bien, como veremos, la propuesta que recibe Alí Salem de Baraja es más interesada que bien intencionada. En *El Comisario de Tranco Largo*, por su parte, la designación de José Julián Jalifa como Comisario Interino de Tranco Largo, se realiza por su amistad con el jefe de la Policía de la Provincia, y haber alcanzado prestigio y reconocimiento público y por su decencia. Estos ejemplos son una señal que denota cierta integración a la sociedad local, como señaláramos (Ferreya, 2018).

Actitudes de los nativos frente al inmigrante

En los largometrajes seleccionados puede advertirse que las actitudes de los habitantes del país frente al inmigrante no son uniformes: algunos los aceptan y otros los rechazan. A nivel individual no se evidencian grandes conflictos entre inmigrantes y nativos, siendo el tomo de las películas generalmente conciliatorio.

Desde las primeras secuencias de *Cándida* puede verse que la adversidad persigue a la protagonista prácticamente desde su arribo a nuestro país, en que tres argentinos la engañan y la despojan de sus pocos ahorros. Más adelante, ya en casa del Dr. Adolfo Sánchez, en un principio le dispensan un trato amable, y pasa a ocupar un lugar preferencial en lo que respecta al manejo del hogar, pero la situación se quiebra cuando llega Esther como ama de llaves, que la trata despectivamente y la obliga a vestir uniforme. La influencia de Esther hace que el Dr. Sánchez actúe de forma impropia al no impedir el injusto despido de Cándida, si bien sobre el cierre del film, el acto de desprendimiento de la mucama es recompensado. Sin embargo, a pesar del cúmulo de adversidades antes mencionado, Cándida se resiste a ocupar el rol de víctima, transgrediendo las bases del género melodramático, como señala Laguarda (2011). Haciendo gala de su audacia frente a las dificultades, se muestra irreverente y muy resuelta para solucionar las situaciones conflictivas. Podemos verlo plasmado en sus expresiones enérgicas y contestatarias, su lenguaje gestual, y sus salidas ocurrentes y destempladas que mueven a la risa. Esta autora ilustra su afirmación citando la escena en que Cándida se pone la ropa de Esther a escondidas y exclama feliz: “¡Ja, así cualesquiera vuelve locos a los hombres!”. Asimismo, en *Santa Cándida*, cuando se da a conocer la última voluntad de la anciana, consistente en legar a Cándida su estancia, decide poner a los sobrinos y a Martín a trabajar como peones, para desquitarse de las

humillaciones recibidas. Estas transgresiones hacen que, por efecto de la identificación, se constituya un “nosotros” entre Cándida y el público, y que “los otros” sean todos aquellos que la desprecian o la maltratan.

En *Cándida millonaria* cuando don Marcial decide blanquear ante su hija Ana María su relación con Cándida y decirle que le ha propuesto casamiento, su hija discute con él. Ana María la califica de “*palurda*”¹³⁶ y la trata burlescamente como a una “dama”. Esta actitud provoca la ira de don Marcial que le responde “*Así era tu madre, cuando era tu madre*”. Los empleados de la casa también maltratan a Cándida. Ni bien ingresa a trabajar para Don Marcial, ante la escasez de servicio doméstico por el feriado de Navidad, tendrá que servir la mesa en Nochebuena. Frente a esa circunstancia Ana María le pregunta a otra empleada doméstica, refiriéndose a Cándida: “*¿Usted cree que esa galleguita que hemos tomado hoy podrá desempeñarse bien?*” y ésta le responde que “*no es tan torpe como parece*”. Más tarde, la cocinera de la casa comenta: “*Ya le he dado yo algunas indicaciones y no parece torpe la galleguita*”. El resto de los empleados de la casa se refieren irónicamente a la relación de Cándida con don Marcial, y por ello se inicia una pelea en la cocina, antes de lo cual, en una discusión entablada sobre Galicia, Cándida defiende orgullosamente sus orígenes. Este orgullo por su condición de gallega está presente en otros *films* de la serie, como *Los celos de Cándida* o *Cándida, la mujer del año*. Son diálogos que no hacen al argumento central, en los que Cándida afirma ser gallega “*a mucha honra*”, y se complace en que a todos los españoles se los llame “gallegos”.

Como señaláramos anteriormente, los actos de sacrificio y desprendimiento que realiza Cándida (en *Cándida*, en *Cándida millonaria*, y en *Cándida, la mujer del año*) son los que mejoran el vínculo de la protagonista con aquellos que la despreciaban, cuando estos toman conocimiento de su virtuoso comportamiento. En *Cándida, la mujer del año* la ingenuidad del personaje activa el interés de los inescrupulosos estafadores que se hallan reunidos escuchándola por la radio¹³⁷ y preparan una estrategia para aprovecharse de la “mujer más honrada del año” para atraer personas ingenuas a su proyecto fraudulento. *Santa Cándida*, ya no presenta alusiones despectivas a su condición de gallega, si bien vuelve a estar presente

¹³⁶ Es decir, una persona rústica e ignorante, según el Diccionario de la Real Academia Española, 2014.

¹³⁷ En la escena inicial de la película, Cándida es premiada como “la mujer honrada del año” por haber devuelto a su dueña una cartera con dinero, y el acto de premiación es transmitido por radio. Los estafadores escuchan la transmisión y deciden sacar provecho de la buena reputación y la ingenuidad de Cándida.

el tópico de la candidez, ya que Martín y sus sobrinos la contratan convencidos de que su ingenuidad les permitirá utilizarla para sus fines poco morales.

El resto de los españoles representados tampoco son tratados despectivamente. El mayordomo Benito en *Sinvergüenza* es considerado parte de la familia. Por otra parte, cuando vemos desdibujarse la imagen de los comerciantes españoles, ello no se debe especialmente a su condición de inmigrantes, sino a las reprochables conductas desplegadas por ellos (remarcar precios, especular con la guerra, etc.).

Tampoco hay referencias negativas en los largometrajes seleccionados respecto de los italianos representados. En *Giacomo*, por ejemplo, cuando don Pedro, su amigo de la infancia, se refiere al protagonista, lo llama “gringo”, un término que, en el uso coloquial, posee una connotación afectuosa. De igual modo, en la escena del baile de tango en la primera salida entre Giacomo y “La Clavelito”, el grupo de jóvenes que intentan disputársela le dicen “italiano” o “gringo”, nunca “tano”. En general, todos los personajes se relacionan de forma natural con los inmigrantes representados, sin marcar las diferencias o hacer referencia a alguna cuestión relativa a la alteridad.

En las fugaces apariciones de personajes judíos en los tres largometrajes seleccionados para analizar la representación de esa colectividad, no se advierten actitudes antisemitas por parte de los personajes; fuera por supuesto de la escena, en *Ceniza al viento*, de los refugiados que aguardan infructuosamente por el permiso de libre desembarco en la Argentina que nunca llega. De hecho, la actitud del hijo del director del diario de escribir un editorial en contra de estos refugiados es deplorada por su padre, y refutada narrativamente. Lo cierto es que el doctor Rohm ni siquiera es identificado en la película como judío; solo se dice que es refugiado. Esa situación, y su forma de hablar castellano con acento de Europa oriental en su breve aparición en pantalla nos induce a inferir que se trata de un judío. Como ya señaláramos, tampoco estas actitudes están presentes en la película *Pelota de trapo*, en la que Abrahamcito asume con total naturalidad el sobrenombre de “rusito”

En el caso de la representación filmica de la inmigración árabe, las fiestas brindadas en honor del protagonista, o el festival a beneficio de la escuela rural del pueblo de Tranco Largo en *Corazón de Turco* ofrecen al espectador oportunidades de observar cómo se vincula este inmigrante con el resto de los habitantes del pueblo, que le permiten marcar al director algunos aspectos característicos de esta colectividad y los choques culturales que se

producen. En *La Quinta Calumnia*, por ejemplo, el Marqués de Estambul era un invitado especial por su condición de aristócrata, y por dicha razón es tratado con especial deferencia. En *Corazón de Turco*, sosteníamos (Ferreyra, 2018), tanto don Manuel como Susana Arriaga se relacionan llanamente con el protagonista, aún antes de recibir la generosa ayuda de su parte. Pueden advertirse también muestras de agradecimiento y reconocimiento de parte de ambos por el gesto de ayudarlos a sortear esa difícil situación económica. De todos modos, no parece que esa gratitud y admiración de Susana pueda transformarse en amor. En *La Quinta Calumnia* la familia Ramírez lo trata con afecto, a veces le dan trato de Marqués, a veces de “turquito” o de “cotur” (es el caso de Mauricio, el hijo varón). En *El Comisario de Tranco Largo* tanto Froilana Basavilbaso (la dueña de la quebrachera), como Faustino Videla, y Don Ramiro aceptan, incluyen e integran al protagonista. Vemos también muestras de reconocimiento de parte del jefe de la Policía de la Provincia, que lo nombra Comisario Interino de Tranco Largo, como señaláramos.

El maltrato hacia el inmigrante proviene, en *Corazón de Turco*, del Sr. Duarte y de Leonor Arriaga, concluíamos (Ferreyra, 2018). En el primer caso, el presidente del Sindicato de Cervecerías representa la picardía y mala fe del “porteño”¹³⁸ que trata de aprovecharse de la ingenuidad provinciana para comprar a un precio insignificante la cervecería de los Arriaga. En el caso de Leonor, la hermana solterona de don Manuel que vive en la casa de los Arriaga, en cambio, sus sentimientos van mutando: en un principio desprecia al protagonista, al que se dirige despectivamente con el calificativo de “turco”, pero luego modifica positivamente su actitud, cuando conoce sus virtudes, sobre todo luego del gesto de desprendimiento que ha tenido para con su hermano. Es la misma mutación de sentimientos que experimentan los personajes que interactúan con Cándida, luego de los actos desinteresados y generosos de ésta. En *La Quinta Calumnia*, los señores Poncet y Martorell, directores de *Le Printemps* procuran hacer fracasar la idea del Marqués de sustituir los artículos importados por nacionales. La rivalidad parece ser no tanto por una cuestión étnica, cuanto más bien por un tema de orgullo y envidia. Vivianne Ramírez, por su parte, al principio lo trata atentamente, pero luego lo desprecia y se ríe de él cuando le confiesa que está enamorado de ella, pero su actitud obedece más a una cuestión de diferencia social que a razones étnicas. En *El Comisario de Tranco Largo* las actitudes de rechazo provienen del

¹³⁸ Nos referimos al oriundo de la Ciudad de Buenos Aires.

Gerente de la quebrachera y del “capanga”, que se burlan de su condición de comisario y almacenero, lo subestiman y lo maltratan, como mencionábamos.

A nivel colectivo, por su parte, en *Cándida millonaria*, la protagonista es objeto de destrato por parte de personas desconocidas. Antes de casarse con Marcial, recibe gritos agresivos de “gallega” en los autos chocadores del parque de diversiones. En *Cándida, la mujer del año*, cuando al principio de la película se retira de la radio después de recibir el premio a su buena acción, que consistió en devolver una cartera con dinero, la muchedumbre reprueba su actitud virtuosa, y le grita: *¡Que infeliz!, ¡se necesita se zonza!, ¡yo la mataría!, ¡estúpida!*, mientras tanto, en su ingenuidad, ella piensa que la están vivando.

Como en todo acontecimiento social, la fiesta de aniversario de bodas de Ana María, la hija de Marcial ofrece numerosas oportunidades de interacción entre la protagonista y “los otros”. Como destaca Mestman (2005), ya casi al comienzo de la fiesta una amiga le aconseja a Ana María cómo enfrentar el “incómodo” momento: *“(…) haces un momento tripas corazón. Le das un abrazo a la gallega, aguantas la respiración por si huele a cebolla, y asunto concluido (...)”*. Le siguen chistes y comentarios por lo bajo de los presentes sobre Benito y sobre Cándida, aunque no sobre Marcial, evidentemente ya asimilado al país y a ese estrato social. Los comentarios aluden a lo discretamente vestida que está, ya que no lleva *“ni una alhaja”*, dicen. Cándida, en tanto, responde con ironías. Recién llegada a la fiesta, cuando le ofrecen guiarla hasta el salón, expresa: *“Me van a enseñar la casa a mí; la tengo fregada tantas veces”*. Las amigas de Ana María se dirigen a don Marcial con malicia para felicitarlo por Cándida, porque *“será gallega, pero por momentos parece francesa”*. A lo que Marcial responde que la elección fue *“de corazón”*, y ellas le contestan (con la intención de elogiarlo): *“muy gallego”*. Sin embargo, la sorpresa por la apariencia de Cándida cuando hace su arribo vuelve a convertirse en desprecio cuando advierten que Cándida no lleva ninguna alhaja a pesar de que durante la luna de miel su marido le había obsequiado *“una en cada puerto”*. *“Debe ser una viva”*, afirman, le recuerdan a don Marcial que ya no es un muchacho, aludiendo a la diferencia de edad entre ellos, y hasta comentan con malicia que *“todas estas galleguitas tienen un primo”¹³⁹*.

En *La Guerra la gano yo*, el destinatario del maltrato es el protagonista Rosendo García. En oportunidad de un baile en el club, la madre del novio de su hija Mecha (a la que

¹³⁹ Expresión utilizada para referirse irónicamente a un amante.

le asignan el aristocrático nombre de Zulema Vázquez Freire de Castro Mendoza) y el resto de los invitados lo tratan despectivamente, aunque en su actitud pesa más su ocupación de almacenero que su condición de español. Los invitados lo tratan de ridículo, y doña Zulema se opone a la relación entre Mecha y su hijo, ya que encuentra que las diferencias sociales, de educación y de gustos resultan insalvables. Sin embargo, cambia repentinamente de idea cuando Rosendo se hace rico, y entonces decide pedir para su hijo la mano de Mecha.

En *Pelota de Trapo*, uno de los chicos llamado Rogelio, discrimina a Abrahamcito diciéndole “cambalachero”, en tanto que los demás lo defienden llamándolo cariñosamente “Rusito”. Abrahamcito reacciona agresivamente ante la primera alusión, pero, como vimos, acepta sin problemas la de “rusito”, en clara señal de que Abrahamcito no reniega de su condición de judío, pero rechaza el estereotipo de judío aprovechador.

En *Corazón de Turco* los miembros del Comité del Partido Liberal le ofrecen al protagonista la precandidatura a concejal, aparentemente para sacar provecho de su condición de almacenero —que les aseguraría provisiones— más que por convicción acerca de su idoneidad para el cargo, a pesar de que “*tiene una cara de candidato bárbara*”, como le dicen irónicamente. En la fiesta de cumpleaños de Susana Arriaga, los presentes encuentran exótico que Alí Salem de Baraja sea “oriental” y lo asocian con una novela de Pierre Loti. Por su parte, en Buenos Aires, los invitados a la fiesta en casa del presidente del Sindicato de Cerveceros, después de tratarlo con sorna, cambian de actitud y pasan a admirarlo, una vez que el Embajador de Turquía lo identifica como hijo del Marqués de Estambul. Estas actitudes representan señales de una sociedad porteña bastante frívola y “*snob*”¹⁴⁰. En *La Quinta Calumnia* sucede algo similar: según parece, Alí Salem de Baraja era una persona reconocida de la sociedad de Buenos Aires, probablemente por su condición aristocrática y por el exotismo de su procedencia. En *El Comisario de Tranco Largo* el protagonista recibe un gran reconocimiento de los habitantes del pueblo al haber desentrañado el misterio del homicidio del comisario García, sin perjuicio de que ya para entonces gozaba de prestigio y era “querido y estimado por todos”, como señala el jefe de la Policía de la Provincia. Los espectadores del teatro que lo abuchean cuando lo ven en escena, lo hacen por las características del personaje de Don Montiel (que interpreta en la función a beneficio) pero

¹⁴⁰ “Persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos”, según la Real Academia Española, 2014.

no por su condición de “turco”. Los invitados a la fiesta dada en su honor en la casa de Froilana Basavilbaso lo tratan con afecto, al igual que todos los clientes del almacén, muchos de ellos beneficiados por sus habituales gestos de generosidad, sensibilidad y humanidad sosteníamos previamente (Ferreyra, 2018).

Vemos entonces como, sea por la vía de la exaltación de los gestos nobles, desinteresados y heroicos propios del género melodramático, o por la vía de la transgresión en el género cómico, las actitudes de los inmigrantes de las colectividades representadas generan que, por efecto de la identificación, se constituya un “nosotros” entre ellos y el espectador, y que “los otros” sean todos aquellos que los desprecian o maltratan. Sin embargo, el desprecio o maltrato está fundado más en su condición social que en su situación de inmigrante.

A modo de conclusión

En este apartado se ha analizado la representación filmica de las cuatro colectividades investigadas a la luz de los estereotipos originados en la literatura y el teatro argentinos. Se advierte que en las películas escogidas fueron tenidos en cuenta los rasgos estereotípicos, pero que los mismos están reformulados respecto de sus antecedentes literarios, con personajes que tienen un desarrollo narrativo más complejo, depurado de muchos de sus aspectos negativos. Este giro es fruto de la intención de incorporar a los inmigrantes en el imaginario social argentino, no solo para que se sintieran integrados en la comunidad, sino para que los nacionales los consideraran como parte de un “nosotros”. Estos cambios empiezan a concretarse a partir del estreno de *Así es la vida*, película que marcó una transformación significativa en la industria del entretenimiento en materia de contenidos y de público al que apuntaban, a la vez que ofreció una nueva forma de representar a los inmigrantes, como integrados a la sociedad local, en lugar de vivir las experiencias de alteridad representadas en las películas previas.

Las reacciones de los nativos frente al inmigrante que están representadas en las películas no son homogéneas. Las actitudes despectivas que se advierten provienen de personajes intrascendentes para la trama. En el caso de los judíos, la actitud discriminatoria se funda más en su actividad comercial que en su condición étnica. Con respecto a los árabes,

el exotismo de su condición de oriental y su procedencia aristocrática hace que lo traten con suma deferencia, luego de haberse burlado de él. En general, sea por la vía de la exaltación de los gestos nobles, desinteresados y heroicos propios del género melodramático, o la vía de la transgresión en el género cómico, las actitudes de los inmigrantes de las colectividades representadas generan, por efecto de la identificación, que se constituya un “nosotros” entre ellos y el espectador, y que “los otros” sean todos aquellos que los desprecian o maltratan.

Uno de los rasgos estereotípicos de los personajes inmigrantes originados en el sainete y el teatro popular que se trasladaron al cine fueron los acentos y las particularidades lingüísticas, marcados en todos los largometrajes seleccionados. Si bien los personajes siguen manteniendo algunas costumbres propias de su lugar de origen, de a poco se van mimetizando con la población local, se muestran agradecidos con el país que lo recibió, pero orgullosos de su origen. Por otro lado, no se observan representados fílmicamente signos de nostalgia por el lugar de procedencia, ni vemos que se lamenten por la imposibilidad de volver a su tierra. Tampoco la religión está presente con demasiado peso, seguramente por el interés puesto en acentuar los aspectos de integración a la sociedad argentina.

La actividad desarrollada por los inmigrantes en los largometrajes coincide con el estereotipo proveniente del género chico, si bien paulatinamente van surgiendo nuevas ocupaciones, en lo que supone una reformulación de los estereotipos, en sintonía con el proceso de movilidad social ascendente que experimentan. En la mayor parte de las colectividades la actividad preponderante es el comercio por cuenta propia. Resulta curioso que en ningún caso los italianos representados desarrollen la actividad de la construcción, bastante habitual en los llegados al país, así como también que no se encuentre ningún financista, prestamista usurero o especulador judío, actividades habitualmente presentes en el estereotipo. El estudio, el esfuerzo y el trabajo honesto son señalados en la mayoría de las películas como factores que contribuyen a esta movilidad ascendente. En tanto que en otras la vía indicada es el deporte o el espectáculo.

En materia de pautas matrimoniales, se confirma en los largometrajes elegidos la hipótesis de que los migrantes preferían las prácticas endogámicas, para preservar su identidad cultural. Esta circunstancia no se verifica en la colectividad árabe, seguramente debido al elevado índice de masculinidad. Las pautas matrimoniales endogámicas no se repiten con sus hijos, primera generación nacida en el país.

No se verifica en las películas tipo alguno de inserción en la clase dirigente, otra de las formas de integración posibles. Las únicas excepciones que pueden ser mencionadas suceden, significativamente, a nivel local, fuera del radio de la ciudad de Buenos Aires.

El estereotipo literario negativo y burlón del gallego se tradujo en una permanente desvalorización simbólica de un colectivo inmigrante poco valorado también por su colectividad de origen. Esta representación del estereotipo fue resistida dentro de la comunidad gallega, provocando protestas, si bien estas críticas pueden ser atribuidas a la coyuntura particular que atravesaban por las repercusiones de la Guerra Civil Española. De entre los personajes españoles representados, se destaca Cándida, cuya imagen fue evolucionando en los distintos *films* de la serie. A pesar de que mantiene muchas de las características del estereotipo negativo de las representaciones literarias incorpora otras propias, en este caso positivas, como la vulnerabilidad, la candidez, la entrega y el sacrificio.

Con respecto al estereotipo literario del italiano, era apreciado por algunas cualidades positivas y criticado por otras negativas, como la propensión a la criminalidad o la avaricia. En las películas seleccionadas, la mirada sobre la propensión a la delincuencia es más indulgente, ya que los personajes despiertan compasión, más que rechazo. La avaricia, en cambio, segunda característica del estereotipo se advierte en la figura de Orestes y Giacomo, aunque por ser presentados como personajes sufrientes generan identificación.

En el estereotipo literario del judío predominaban los aspectos negativos asociados a rasgos físicos y conductas reprobables. Pueden encontrarse caracterizados filmicamente los rasgos que hacen referencia a la picardía del comerciante que especula con la demanda de los artículos que vende, tacaño y avaro, aunque estos rasgos aparecen bastante atenuados, ya que también demuestran tener buenos sentimientos y cierta aptitud para integrarse a la sociedad.

La imagen de los inmigrantes sirio-libaneses también estaba constituida por un estereotipo negativo, que no está presente en los tres largometrajes, que lo muestran como una persona simpática, buena y generosa, altruista, con un gran sentido de la dignidad y el honor.

CAPÍTULO 7. INMIGRANTES EN EL TEATRO Y EN EL ENSAYO: EL CAMPO POPULAR Y EL CAMPO INTELECTUAL

En el Capítulo anterior hicimos referencia a la formación de la identidad nacional a través de imaginarios sociales, especialmente por medio del cine. Lo cierto es que ese proceso de formación no nació con el cinematógrafo, sino que reconoce una prehistoria. Con anterioridad al desarrollo de la industria cinematográfica, las vías utilizadas para la conformación de esta identidad han sido el teatro —primero— y el ensayo —después—. Si bien, como será explicado, ambos géneros literarios compartían el mismo procedimiento constructivo para la conformación identitaria no tenían como destinatario al mismo público.

El proceso migratorio en nuestro país, por la notable afluencia de extranjeros que atrajo, provocó que la sociedad argentina tradicional se transforme vertiginosamente, lo que generó la reacción de algunos intelectuales y dirigentes políticos argentinos, que empezaron a plantearse la necesidad de generar una identidad argentina que permitiera homogeneizar nativos con inmigrantes, como fuera señalado anteriormente. En el terreno de las artes, la cuestión de la identidad nacional tuvo en el sainete criollo a su primer medio de expresión en la caracterización de los inmigrantes como los “otros”, pero es también destacable la contribución del cine para la configuración de este ideal colectivo, por su “alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje”, al decir de Cuarterolo (2012, p. 16).

En la década siguiente, el ensayo tomó en la Argentina el lugar que ocupaba el teatro (especialmente el sainete criollo) como el género predominante en materia de construcción de la identidad nacional, aunque poniendo el acento en la nota de alteridad, según sostiene Cecilia Hwangpo (2004). Sus principales exponentes han sido Ezequiel Martínez Estrada, Raúl Scalabrini Ortiz y Eduardo Mallea. Los tres ensayistas referidos ofrecieron una visión negativa de los inmigrantes, como será desarrollado en adelante.

En el presente Capítulo, describiremos las estrategias del teatro y el ensayo, y explicaremos por qué es posible conjeturar que los discursos de los ensayistas nacionalistas, que formaban parte del campo intelectual argentino de esta época, estaban dirigidos a un público selecto de espectadores, mientras que el teatro y las películas que componen este

objeto de estudio apuntaban a un público masivo y popular, en consonancia con la lógica comercial propia de la convergencia multimedial.

El campo popular

El impacto del aluvión inmigratorio se hizo sentir especialmente en el género teatral. Al respecto, considera María Teresa Sanhueza-Carvajal (2010) que la profusa inmigración a nuestro país configuró un nuevo tipo de público, renovó los distintos géneros y los proveyó de nuevos temas y personajes, a la vez que motivó un aumento en la cantidad de salas teatrales. Varios investigadores que se han dedicado a estudiar la relación entre el teatro y su contexto explican cómo a través de este medio de expresión artística se ofrecían una serie de temas (compartidos luego con el cine, la radio y la música) que mediaron en la experiencia de la modernidad y en las tensiones con la tradición, como fuera explicado en el Capítulo 1. Gladys Onega (cit. en Sanhueza-Carvajal, 2010), entre ellos, destaca la presencia de los inmigrantes en varios géneros teatrales, ya que el teatro reflejó —a su juicio— cómo el fenómeno migratorio impactó en la sociedad. Según su postura, en el drama rural se puso en evidencia la rivalidad entre criollos e italianos, pero a la vez se representó su integración con los criollos, sea por medio del amor o la lucha común contra el terrateniente. En el drama gaucho, por su parte, se caracterizó al inmigrante como el competidor favorecido por las autoridades. Asimismo, en la obra de tesis se puso de manifiesto el desamparo de los trabajadores extranjeros frente a las leyes. En el sainete¹⁴¹, finalmente se mostró a la población cosmopolita que habitaba en los conventillos, que fue caracterizada a través de estereotipos jocosos, o como trabajadores explotados.

La calidad de “popular” puede predicarse tanto del teatro, como del cine, la radio y la música, en tanto son expresiones de la cultura de una sociedad; sin embargo, resulta difícil arribar a una noción unívoca del término “cultura popular”. En opinión de Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), esta noción, que ha sido largamente analizada en la tradición británica de los Estudios Culturales, contiene una serie de elementos que la ponen en tensión con las cuestiones de identidad, industrialización masiva y formación de imaginarios. Por ello, apoyándose en los desarrollos teóricos del profesor Douglas Kellner (1992), este investigador

¹⁴¹ Para una caracterización de este género teatral, ver Capítulo 4 de esta Tesis.

prefiere hablar de “*media culture*”, en el marco de los Estudios Culturales. Se inclina por esta noción ya que le permite, por un lado, escapar de la visión dicotómica e ideologizada de lo popular entre aquellos que se refieren a ella despectivamente como “cultura de masas”¹⁴² y aquellos que de manera encomiástica hablan de “cultura popular”¹⁴³. Además, considera que con esta noción evita divisiones inconducentes entre lo alto y lo bajo, lo popular y la élite, una polémica que ya fue descrita en 1964 por Umberto Eco en la obra *Apocalípticos e integrados*. La noción de “*media culture*”, agrega Kellner, hace posible además ampliar la mirada sobre lo popular, para no centrarla exclusivamente en los textos culturales (como propone el posestructuralismo) o en la recepción (sea referida a los espectadores o la crítica) sino poner el foco en la dimensión comercial de los productos culturales con el objeto de comprenderlos en toda su complejidad, analizando el proceso de fabricación de textos dentro del contexto de la economía política y el sistema de producción de la cultura, la comercialización y difusión de las obras, y la variedad de “instituciones sociales, prácticas, ideologías y usos” que forman las audiencias de los diferentes medios (Kellner, 1992). Esta posición permite finalmente, a juicio de este autor evitar la “fetichización de lo popular”, que exalta lo popular como elemento representativo de los sectores más postergados.

En nuestro país, la categoría de “popular” se aplicó a la industria del entretenimiento. Como observa Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), en el teatro de finales del siglo XIX ya puede señalarse la presencia de los “actores populares” (también conocidos como “actores nacionales”) cuya denominación se utilizaba para diferenciarlo de los actores formados en la tradición europea. El teórico teatral Osvaldo Pellettieri (2008) utiliza esta categoría para caracterizar sus procedimientos y periodizar sus trayectorias. Este tipo de actores, rechazados por parte de la crítica especializada, se vincula con la tradición circense presente en el origen del teatro nacional (con la compañía criolla de los hermanos Podestá) y se destaca por el uso

¹⁴² Esta noción, según Chartier (1994), entiende la cultura popular como un sistema heterónimo privado de legitimidad cultural que, si bien intenta diferenciarse de la alta cultura de las clases dominantes, es moldeado y manipulado por ella.

¹⁴³ Según señala Chartier, son aquellos que la conciben como un sistema simbólico autónomo y coherente, un mundo aparte cerrado en sí mismo, con principios propios, que funciona según una lógica absolutamente extraña a la de la cultura literaria. Es el uso que de este término hace, por ejemplo, John Fiske, que entiende que son las personas las que eligen y construyen lo popular, en contraposición a la cultura dominante o hegemónica, como un espacio de alteridad y resistencia. Para Fiske se trata de una cultura “de, por y para la gente”, en la que crean y participan en prácticas culturales que articulan sus experiencias y aspiraciones. Será entonces “popular” todo lo que el público hace con los productos de las industrias culturales ([Fiske, 1989] citado en Kellner, 1992).

de ciertos procedimientos de actuación como la mueca¹⁴⁴, utilizada para caracterizar a los personajes sentimentales o patéticos, la maquieta¹⁴⁵ usada para los personajes cómicos, o el aparte¹⁴⁶. El actor popular empleaba en su trabajo también el físico, diferenciándose del actor culto.

En opinión de Kelly Hopfenblatt (2016; 2019), en los estudios sobre cine nacional el término “popular” ha sido analizado con menor profundidad que en el teatro, y utilizado como categoría analítica para distintos actores, directores y géneros fílmicos. En las revistas especializadas de la época bajo estudio, como señala Gil Mariño (2015), se asociaba lo popular con la vulgaridad que se proponía combatir¹⁴⁷, a la vez que se promovían las producciones de buena calidad artística que tomaban tópicos populares que habían sido legitimados en otras disciplinas —como el tango— como imágenes representativas de lo nacional que el cine debía exhibir para posicionarse en el mercado local y regional. Como veremos más adelante, las conductas desplegadas por el espectador masivo de aquellos años obligaban a una redefinición de lo que se consideraba popular.

La construcción del “Otro” en el teatro de principios del siglo XX

En los momentos críticos de un país se incrementa la producción literaria, ya que aumenta la necesidad de (re)crear la identidad nacional, para lograr una autoafirmación nacional, como señala María Cecilia Hwangpo (2003) en su estudio sobre la representación de los inmigrantes como “el Otro” en el teatro argentino de principios del siglo XX.

Esta investigadora parte de la definición de identidad nacional propuesta por José Joaquín Brunner, quien considera que la identidad se construye a través de signos. Dice Brunner: “La identidad nacional carece de sustancia, de objetos; no está allá afuera, como algo que pudiéramos aprehender más allá de nuestras maneras de hablar de ella. Mas bien está suspendida íntegramente sobre la fina red de las palabras que la nombran, su sustancia

¹⁴⁴ Según define Pellettieri (2008, p. 224), se trata del gesto social, mezcla de risa y llanto, de un tipo de personaje ridículo que no advierte que lo es, y que no puede soportar su cruce con la realidad.

¹⁴⁵ Procedimiento básico de la interpretación caricaturesca, teatralista, artificial, exagerada; no naturalista (Pellettieri, 2008, p. 224).

¹⁴⁶ “Procedimiento en virtud del cual el actor se enfrenta a la platea y habla como si el oponente no estuviera en escena, creando una relación de complicidad con el espectador” (Pellettieri, 2008, p. 225).

¹⁴⁷ Como es el caso de Carlos Pessano desde la Revista *Cinegraf* según señaláramos en el Capítulo 2.

son discursos, interpretaciones. Las identidades y sus signos están “entre nosotros” al modo en que lo están todos aquellos sentidos que hacemos existir por medio de conversaciones, textos, producciones discursivas y comprensiones” (Brunner, 1994, p. 191). Luego de enunciarla, Hwangpo (2003) completa esta apreciación sosteniendo que la identidad nacional no se compone solamente de discursos e interpretaciones, como sostiene este investigador chileno, sino también de prácticas y acciones (como lo son por ejemplo el baile y, especialmente, las actuaciones teatrales).

La cuestión de la identidad nacional ya era materia de debate en la Argentina en épocas de la Independencia, tema que fue retomado luego por la llamada “Generación del ’37”, y posteriormente por el Positivismo. Resurge en el Primer Centenario de la Revolución de Mayo con los representantes del Nacionalismo Cultural, en cuyas filas se cuentan a Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. En vísperas del Primer Centenario la Argentina debió enfrentar problemas de inestabilidad política y cambios socioeconómicos, que fueron atribuidos en gran parte al fenómeno inmigratorio. La notable respuesta que recibieron las políticas migratorias argentinas del último cuarto del siglo XIX trajo como consecuencia, como señaláramos, una avalancha de inmigrantes, fruto de lo cual en esa época los extranjeros conformaban cerca del 70% de la población en la ciudad de Buenos Aires, y casi el 50% en las provincias más pobladas y de mayor poderío económico. Este panorama demográfico alertó a la clase dirigente sobre la necesidad de iniciar un proceso de formación de la identidad nacional. Había que “enseñar a ser argentinos” a los recién llegados y a sus descendientes. Como señala Andrea Cuarterolo (2012), siguiendo en esto a Maristella Svampa, el mencionado proceso tuvo en la Argentina dos vertientes. Una de ellas es la positivista¹⁴⁸, que representa una continuación del pensamiento sarmientino, y del científicismo spenceriano de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y tuvo entre sus seguidores locales a José Ingenieros, Florentino Ameghino, Carlos Octavio Bunge y José María Ramos Mejía. Esta doctrina, que postulaba que dentro de la sociedad no todas las clases sociales estaban igualmente adaptadas a la modernidad, insistió en la idea de la

¹⁴⁸ La otra vertiente es la nacionalista, inspirada en Maurice Barrés, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, y José Enrique Rodó, representada en la Argentina por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones. Esta doctrina también otorgó a la escuela un lugar preponderante, bajo el monopolio del Estado. Sin embargo, para esta corriente la unificación nacional solo era posible “a través de una recuperación de la tradición, (...) del rescate de la historia argentina, (...) de la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional, y de la exaltación de la cultura criolla” señala Cuarterolo (2012, p. 17).

importancia de la escuela como agente civilizador y nacionalizador, promoviendo las primeras reformas educativas de 1884. Toda la obra histórica y sociológica de José María Ramos Mejía, pero especialmente *Las Multitudes Argentinas* (1899), está atravesada por este prejuicio del naturalismo, propio de la actitud científicista antes señalada.

La época del Primer Centenario de la Revolución de Mayo se caracteriza entonces en nuestro país porque se promovió desde el Estado nacional un proceso de homogeneización cultural con el fin de generar un sentimiento de pertenencia y destino común, a través de diferentes factores. Entre estos factores es digno de mención el robustecimiento del criollismo¹⁴⁹, con la exaltación de la figura del gaucho —en contraposición al inmigrante— y el culto al coraje, luego prolongado en las actitudes viriles y petulantes del hombre del suburbio —el “compadrito”— presente en el sainete y en el tango, como señala José Luis Romero (1987). Si bien el paso del tiempo y el transcurso de las generaciones también colaboró en ese proceso de “argentinización”, el principal motor fue el sistema educación pública —“patriótica” como la llamó José María Ramos Mejía— promovida a través del Consejo Nacional de Educación, como apunta Luis Alberto Romero (2001). Sin desempeñar el rol relevante asignado a la escuela, en la época también tuvieron un papel destacado en el citado proceso el ejército (a través del servicio militar obligatorio), la literatura y el cine.

A partir de la década siguiente, como señala Hwangpo (2003), fue precisamente la literatura quien asumió ese protagonismo en el proceso de formación, establecimiento o transformación de los discursos de identidad nacional. Esta investigadora remarca que no se trata de un proceso estático, sino que está sujeto a permanente (trans)formación, muchas veces programático en el que, en la búsqueda de una identidad, frecuentemente se reemplazaba lo que se “quiere ser” y lo que se “puede ser” por lo que se “debe ser”. De acuerdo con lo que sostiene Hwangpo, el sainete fue en esa época el género teatral predominante en estas cuestiones; en tanto que años más tarde, a partir de 1930, el ensayo y la novela tomaron el relevo del teatro en este proceso.

¹⁴⁹ Elina Tranchini entiende al criollismo como el género literario (y cinematográfico) que se caracteriza por la reiteración excesiva de palabras y modismos criollos, la repetición de imágenes de campo y del mundo rural pampeano (en oposición a la ciudad), la folklorización del gaucho y de los tipos sociales rurales, la fabricación de un culto al coraje que resalta los valores de la patria y la familia y difumina el moreirismo (entendido como el héroe castigado injustamente que venga la afrenta matando a su oponente y huye, se convierte en un transgresor y muere “a traición” a manos de la justicia oficial), ofreciendo un final conciliador que suprime las oposiciones sociales (Tranchini, 1999, p. 149).

El teatro y la representación de los inmigrantes

El proceso de formación de la identidad por medio del teatro es descrito de manera pormenorizada por Hwangpo. Menciona esta autora que, en las obras teatrales, a través de las lenguas representadas y las relaciones entre los personajes, se marcan las diferencias entre “nosotros” y el “otro”. De acuerdo con el idioma en que hable o del acento de un personaje, aclara, se sabrá que pertenece a los “otros”. Estos “otros”, agrega, son representados como seres que “no pueden escapar del idioma que hablan” (Hwangpo, 2003, p. 23), y que justamente por ese idioma son reconocidos aun cuando tengan la intención de pasar desapercibidos. Para esta investigadora, entonces, el sainete pone en evidencia, por un lado, aquello “que no somos”, haciendo visible la esencia del criollo —el poder, el rechazo por parte de la sociedad, la falta de adaptación al cambio, la resignación y la reafirmación—; también representa aquellos fenómenos originados por la ola inmigratoria —“la transculturación, el acriollamiento de los extranjeros, la nostalgia por su tierra y el esfuerzo por conservar sus costumbres y su lengua” (p. 27) y, por último, pone en escena las situaciones vividas por los inmigrantes, sea la convivencia pacífica o los conflictos en los conventillos. Ello permite al espectador ver, reconocer y señalar al inmigrante, tanto en la obra como en cualquier otro lugar, para distinguir entre quiénes son “ellos” y quiénes “nosotros”. De esta manera, para esta autora la identidad del “nosotros” se va conformando a partir de ver representada la identidad del “otro”, generándose un abismo y una frontera imaginaria entre ambos grupos.

En los sainetes vemos representadas dos actitudes diferentes de parte de los inmigrantes. Por un lado, la “imitación inconsciente” o “identificación” señalada por Gugenberger ([2001] citado en Ruy Farías (2011), es decir la absorción de la cultura y las costumbres locales, para poder así mimetizarse entre los de nativos y no ser señalado como un extranjero (que generalmente era caracterizado como codicioso y avaro). Se trata de un proceso que Cecilia Hwangpo, citando a Fernando Ortiz, denomina de “transculturación”, en tanto implica para el inmigrante no solamente “adquirir una cultura distinta”, sino también perder la propia, experimentando una parcial “desculturación”, y, la creación de “nuevos fenómenos culturales” que podrían ser llamados de “neoculturación” (Hwangpo, 2003, p.

193). La otra actitud posible, señalada por esta investigadora, es de apego a su cultura y tradición de origen y, por consiguiente, su falta de deseo de pertenecer al “nosotros”.

Sin embargo, contra los postulados de Hwangpo, también podríamos considerar al sainete como un género literario en el que está representada la armónica convivencia entre inmigrantes y nativos dentro del mismo espacio del conventillo (espacio que simboliza la sociedad toda) ya que no necesariamente la integración social debe implicar asimilación cultural. El hecho de que un inmigrante mantenga su acento no implica de suyo un rechazo a formar parte de la sociedad que lo recibió, a la luz de la categoría de “imitación consciente” formulada por Gugenberger. En esa línea se inscribe, por ejemplo, la posición de Carmen Luna-Sellés (2013), para quien los sainetes permitieron a los inmigrantes insertarse culturalmente en la medida que, como también señala Marina Guidotti de Sánchez (2008; 2016), contribuyeron a generar un imaginario social que ofrecía a los miembros de la sociedad una imagen de identidad que hacía posible la identificación con los personajes del texto, en tanto mostraban la vida de los inmigrantes en la sociedad. Estos dramaturgos, agrega Luna-Sellés, trataron de reflejar en sus sainetes las costumbres, y los idiomas de los inmigrantes que arribaron al país, a través de estereotipos fácilmente reconocibles por los espectadores, en los que se representaban sus problemas sociales, referidos a la vida en los conventillos, las condiciones en que trabajaban, la coexistencia entre los criollos y las diferentes colectividades de inmigrantes, la adaptación lingüística que hacían éstos (el cocoliche, el valesko) y la situación de la mujer (Luna-Sellés, 2013, p. 2).

El objetivo del sainete era diferente al que perseguían las obras de teatro tradicionales, como señala Graciela Villanueva (2000). En las obras largas, podía advertirse la voluntad de defender la tesis del “crisol de razas” que componía la sociedad argentina, la idea de la convivencia pacífica entre nativos y extranjeros. Por su parte, la finalidad del sainete era otra: sencillamente mostrar cómo se mezclan personajes de todo origen, para disfrute de un público que era tan heterogéneo como los que estaban en escena. El “crisol de razas” aparenta ser para esta autora algo presupuesto más que una hipótesis.

En el trabajo antes referido, cuando Graciela Villanueva se ocupa de analizar si estas obras teatrales caracterizaban a los inmigrantes positivamente (es decir, si eran xenófilas) o negativamente (en cuyo caso eran xenófobas), lo primero que observa es que el mundo que bosquejan los sainetes es frecuentemente caricatural, por lo cual concluye que las tensiones

entre los personajes no necesariamente deben considerarse en términos de oposición entre oriundos del país y extranjeros. Para determinar si se está en presencia de una obra de teatro xenófila o xenófoba, propone tomar los parámetros señalados por Gerard Genette y revisar tanto los procedimientos del “nivel textual (nombres propios, habla de los personajes extranjeros, imágenes empleadas para describirlos), [como los procedimientos] del nivel transtextual (referencias intertextuales, tono, opción por determinados géneros literarios, títulos utilizados)” ([Genette, 1982] cit. en Villanueva, 2000, p. 8) ya que considera que estos procedimientos constituyen verdaderas estrategias de argumentación. Si se analizan, observa, los nombres propios asignados a los extranjeros en la literatura argentina de ficción, teniendo en cuenta el “procedimiento de motivación onomástica”, es evidente que “no es lo mismo llamarse Máxima o Crescencia que Genaro o Angustias, ni es lo mismo ser Severi que Pelagatti”¹⁵⁰ (Villanueva, 2000, p. 8). Lo mismo sucede, agrega, con la forma de representar el habla de los personajes extranjeros, ya que es la literatura xenófila la que más frecuentemente representa, como un recurso cómico, al inmigrante que intenta hablar castellano, pero tiene acento extranjero. En lo que respecta al nivel transtextual, considera esta investigadora que el hecho de que los dramaturgos que escriben sainetes opten por lo descriptivo, que utilicen un estilo anticuado y desplacen a un segundo plano los lazos temporales y causales, es señal de la estrategia estética, y especialmente ideológica, perseguida por éstos, de mostrar un contexto de paz exenta de los problemas cotidianos.

La investigadora Alejandra Carballo también se refiere a la imagen del inmigrante que presentaban los sainetes y menciona que, sin abandonar del todo los rasgos provenientes de los dramas de corte gauchesco, que los ridiculizaba para hacer reír al público, la visión del inmigrante en el sainete es más grave y lo presenta como un personaje que cuestiona la realidad, llegándose a considerarlo, en algunos casos, como “figura máxima en cuanto a su capacidad de reacción” (Carballo, 2006, p. 152). Se lo muestra enfrentado al criollo y con dificultades para insertarse a la sociedad local, especialmente por las complicaciones para hacerse entender en la lengua local, como señalara Pellettieri (2002).

¹⁵⁰ La autora hace referencia a ciertos personajes de la novela *En la sangre* (Cambaceres, 1887). Señala que Genaro (por genérico) sugiere lo que se lleva “en la sangre”. A su vez, el nombre Máxima alude a su posición social y superioridad moral; finalmente, Crescencia Barbado es una inmigrante española trabajadora que triunfa y Angustias, en cambio, cada vez que interviene se queja. La obra *Marco Severi* (Payró, 1905) lleva el nombre de su protagonista, que se muestra inflexible en cuestiones morales. En *Los Disfrazados* (Pacheco, 1906) el nombre Pelagatti alude a “pelagatos” que es la forma de referirse a una persona corriente o intrascendente.

Otra investigadora que se ocupa del tema es Nora Parola, quien pasa revista a la imagen del inmigrante en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas, analizando especialmente los géneros del sainete y el grotesco criollo. Sostiene que en estos géneros teatrales los personajes “se encubrían detrás de caricaturas o “máscaras” que definían su procedencia”; a los que se refería, con “palabras del lunfardo” como “tanos (italianos), gallegos (españoles), rusos (judíos, polacos y rusos), turcos (armenios y árabes)” (Parola, 2006, p. 6). Pero también aclara esta investigadora que no todas las comunidades de inmigrantes compartieron el mismo estigma. Los inmigrantes procedentes de Francia e Inglaterra, por caso, fueron tratados con más benevolencia, porque sus países aportaron menor cantidad de inmigrantes que las comunidades señaladas anteriormente, y además por su rol clave en el contexto político de la región del Río de la Plata en el siglo XIX en su pretensión de influir y monopolizar el comercio, lo que explicaba ese mejor trato. A nivel social y cultural, indica Parola, los franceses pasaron de ser relacionados en un primer momento con la prostitución o los bajos fondos, a ser considerados el paradigma de la sofisticación y el refinamiento. Los ingleses, por su parte, nunca fueron considerados como inmigrantes en el imaginario teatral; al igual que los norteamericanos, siempre recibieron un trato despectivo como “los invasores, los usurpadores, los explotadores”.

Entre los investigadores que vinculan al género teatral del sainete criollo con el fenómeno migratorio, es digno de mención el teórico teatral Osvaldo Pellettieri, quien señala que el sainete significó un “intento por interpretar al país desde la óptica de la naciente clase media —su espectador implícito—, y advierte que ya en el sainete como pura fiesta aparecían los elementos esenciales de su ideología: “el trabajo y las ansias de progreso, el sacrificio por los hijos (la honra social), la mujer como “eterno femenino”¹⁵¹, y la convicción de que el extranjero debía “argentinizarse” en el espacio utópico del patio del conventillo” (Pellettieri, 2002, p. 204). Este autor vincula el escepticismo propio del sainete tragicómico con una clase social (la clase media) que “descreía de algunas promesas de bienestar social y de las posibilidades del país, cuestionaba las instituciones —especialmente la familia—, y apreciaba que el individualismo se había trocado en egoísmo social, el ahorro en rapiña, el voluntarismo en una quimera del éxito fácil” (Pellettieri, 2002, p. 204). Como explica

¹⁵¹ Nos referimos a aquel estereotipo que presenta a la mujer como enigmática, contradictoria, atractiva como objeto de lujo, peligrosa como incitadora de placeres (Pellettieri, 2002).

Villanueva (2000), los sainetes permiten observar el punto de vista de las clases populares, que estaban en gran medida conformadas por inmigrantes que, según agrega Parola (2006) tenían aspiraciones de ascenso social.

Lo cierto es que la opinión de los habitantes del país sobre el inmigrante para principios del siglo XX no era uniforme. Conforme señala Pensa (2004), no eran bien vistos por varias clases sociales, aunque por diferentes motivos: la clase media entendía que venían a aprovecharse de las riquezas del país y a quitarles puestos de trabajo y oportunidades; las clases altas, por su parte, los consideraban seres peligrosos que pretendían superar las barreras del poder para penetrar, mediante su trabajo en el ámbito de la “distinción y el prestigio social” que aquella clase pretendía solo para sí. Paralelamente, la visión que los inmigrantes tenían de la Argentina y de la posibilidad de una vida mejor en ella también fue variando. Como indica Pensa, para la gran mayoría de los inmigrantes, esa ilusión de progreso que los llevó a cruzar el Atlántico pasó pronto a ser una utopía, ya que la mitad de ellos tuvo que radicarse en la ciudad de Buenos Aires para vivir pobremente, sin un trabajo fijo y en condiciones de hacinamiento en casas de inquilinatos. Poco quedaba para entonces del proyecto liberal inmigratorio que tuviera inicio en 1853 con el postulado general de Alberdi y Sarmiento. La situación se agravó a partir de la promulgación de la Ley 4144 de Residencia de 1902, y la Ley 7029 de Defensa Social de 1910, que legitimaban la violencia contra los inmigrantes que fueran considerados “peligrosos”.

Esta visión del inmigrante varía significativamente en el “Grotesco Criollo”. En oposición a lo que Jasbir Jain ([1991] citado en Pensa, 2004) reconoce como propio del inmigrante, esa tendencia a “romper los lazos con el pasado”, el grotesco criollo de Discépolo remite a un inmigrante que todavía está unido a su propio pasado, ya que es en ese pasado donde se percibe en un mundo que no es fracturado o ambiguo. Es debido a esta situación, reflexiona esta autora, que la dimensión étnica es tan importante en este grotesco, ya que las características que hacen del inmigrante italiano un inmigrante italiano (lo que podríamos denominar la “italianidad”) son las que lo mantienen unido a un pasado utópico, frente a un presente como el que les toca vivir, que está lejos de la utopía con la que llegaron al nuevo país. Por ello, señala Pensa, en las obras de Discépolo no hay integración o asimilación del personaje al nuevo lugar; no pretenden celebrar al recién llegado y al nuevo país, sino que “quieren recalcar en una forma desmitificadora los problemas que el inmigrante tiene en ese

país” (Pensa, 2004, p. 220). Esto explica, de acuerdo con esta autora, que al inmigrante de las obras de Discépolo le resulte muy difícil fusionarse o asimilarse, “es un ser anacrónico en la nueva sociedad, desajustado entre los modos de vida propios de la nueva sociedad y lo que fue su anterior vida en Italia” (Pensa, 2004, pp. 222-223)

Como indicáramos previamente, y desarrollaremos a continuación, el ensayo fue quien tomó la posta del sainete en esta tarea de formación de la identidad nacional desde la literatura.

La cuestión nacional en los años '30. Imagen del inmigrante en Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz y Mallea

La década de 1930 se caracteriza por un reverdecimiento de las posturas intelectuales que se preguntan por el ser nacional. Este período está atravesado por la Gran Depresión producida por la caída de la Bolsa de Wall Street y la crisis del modelo de economía agroexportadora que había hecho próspero a nuestro país como “granero del mundo”, pero es también la década del quiebre del orden constitucional en la Argentina, a raíz del golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930. Las visitas a nuestro país durante la década de 1920 de algunos escritores extranjeros notables¹⁵² y sus opiniones acerca de la condición identitaria de los argentinos, hizo que la cuestión reflatara en la década siguiente. Estas opiniones fueron puestas en diálogo por ciertos ensayistas argentinos en los años '30, que indagaron en la problemática del ser nacional, en un escenario marcado por conflictos mundiales y nacionales, que explican la angustia, el pesimismo y el desencanto que las caracterizan. Los autores más destacados de esta corriente son Ezequiel Martínez Estrada especialmente en su obra “*Radiografía de la Pampa*” (1933/1961), Raúl Scalabrini Ortiz en “*El hombre que está solo y espera*” (1933/1983) y Eduardo Mallea, sobre todo en “*Conocimiento y expresión de la Argentina*” (1935) e “*Historia de una pasión argentina* (1937/1988).

María Cecilia Hwangpo (2004) señala que en la Argentina en la década de 1930 el ensayo toma el relevo del teatro en la búsqueda de identidad, afirmación que se apoya en la línea de continuidad que, a su juicio, existe entre estos dos géneros literarios. Para esta

¹⁵² Rabindranath Tagore (en 1924), José Ortega y Gasset (en 1916, 1928 y 1939), María de Maeztu (en 1926), Hermann von Keyserling y Waldo Frank (en 1929), Pierre Drieu La Rochelle (1932).

investigadora, el ensayo de la época utiliza la misma técnica que el teatro de las dos primeras décadas del siglo XX, ya que también define al otro por la lengua, que ahora pasa a ser “escrita, seria y doctrinal”; lo que hace que el lector lo tome más en serio y preste más atención a lo que está leyendo. También refiere esta investigadora que en la década de 1930 se asiste a un cambio en el público espectador: la consolidación social y económica del inmigrante llegado al país y el acelerado proceso de alfabetización de que fue objeto, sumado al paulatino acriollamiento de los hijos de inmigrantes, generaron un nuevo público que demandaba cierto tipo de lecturas, circunstancias que otorgan poder al ensayo.

En opinión de Marisa Martínez Pérsico (2015) el ensayista Ezequiel Martínez Estrada, como otros escritores de la época, empieza a tomar conciencia de la existencia de un nuevo público: el consumidor de periódicos y revistas. Advierte que este lector demanda tener acceso a nuevos temas, que fueran presentados de manera no especializada, y elige como medio de expresión el ensayo, un género literario que ya era conocido por los lectores cultos argentinos por estar familiarizados con la obra de Sarmiento y los hombres de la “Generación del ’80”. El ensayo presentaba ventajas frente a la literatura académica, que lo hacía atractivo o, al menos, apto para el nuevo público. Martínez Pérsico describe el método que utiliza el ensayo, y señala que este género literario tiende a alcanzar la totalidad de la verdad, pero sin afirmarla. El ensayo, explica esta autora citando a Theodor Adorno, anuncia la verdad valiéndose de una forma discursiva que introduce conceptos sin las solemnidades de la academia, procediendo, de esta manera, “metódicamente de manera ametódica” (Martínez Pérsico, 2015, p. 29). Se caracteriza por la provisoriedad de los conocimientos que aporta, mostrando una intención tanteadora susceptible de revisión. Más que buscar una certeza, el ensayo ratifica una duda, agrega. Su finalidad, demostrativo—persuasiva, se apoya metodológicamente en la retórica, por cuanto recurre a figuras tales como metáforas, ironías.

Las razones que movieron a Ezequiel Martínez Estrada a escribir “*Radiografía de la Pampa*” (1933/1961) están señaladas en otra obra suya, titulada *Prólogo inútil* ([1964, cit. en Martínez Pérsico, 2015). Como apunta esta investigadora, el ensayista escribió movido por la “crisis universal de los valores morales de todas las naciones de occidente” (Martínez Pérsico, 2015, p. 34), en una época en que se implantan el fascismo y el nazismo, regímenes que —según palabras de este autor— se replicaron en nuestro país con el derrocamiento de Yrigoyen, para pasar de un “régimen político y económico postcolonial” [el de la

“Generación del '80”] a un “régimen político y económico de la nueva historia fascista del mundo” (p. 34). En cuanto a la visión del ser nacional que ofrece este ensayista podemos calificarla, junto con Senkman como “fatidismo étnico telúrico” (p. 98), principalmente porque en su determinismo vinculado a la tierra, negaba toda posibilidad de corregir los males nacionales, que para Martínez Estrada consistían en el plagio, la naturaleza imitativa, el fracaso del mestizaje, el simulacro social y cultural, y el enmascaramiento.

Llama la atención que, en su obra, Martínez Estrada dedique apartados específicos a grupos sociales marginados, como son el guapo, el compadre o el guarango, y no aluda en forma directa a los inmigrantes. Hwangpo (2004) lo atribuye a que para este literato su mención se da por sobreentendida ya que, como señaláramos previamente, el sueño de acriollamiento de los hijos de los inmigrantes estaba realizado. Al mismo tiempo, agrega, el proceso de transculturación también se estaba produciendo gracias al notable incremento del número de los inmigrantes de aquella época. Por lo tanto, para Martínez Estrada —concluye— esta segunda generación de inmigrantes, que por el lugar que ocupaba en el estrato social no pertenecía aún a la clase alta de la Argentina, al tratar de imitar a los grupos que veía (el guapo, el compadre o el guarango) formaba ya parte de estos tipos urbanos.

La visión de los inmigrantes que tiene Martínez Estrada se corresponde con su fatidismo. Considera que el inmigrante que presenta problemas no es tanto aquel que llegó al país para radicarse definitivamente, sino el que arribó con intenciones de estar un tiempo y luego marcharse, pero luego terminó quedándose. Este tipo de inmigrante se caracteriza por ser

inadherente, impermeable y refractario, que trae en su [alma], el clima, el paisaje, el idioma nativo y que está resuelto a reintegrarse a su medio antes de morir. El hijo [de éste], aditado a la sociedad, nace con algo de indómito, disconforme, evasivo y renitente. No acaba de entrar en el álveo de la vida argentina y cuanto más pretende vincularse al cuerpo del todo, más destaca su connatural extranjería (...) El hijo del inmigrante toma venganza por los padres, si éstos no han satisfecho su destino; (...) es el reivindicador, el eterno defensor de ausentes, con intereses que no son los de la colectividad, con postulados previos discrepantes. (Martínez Estrada, 1933/1961, p. 35)

Es decir que para este autor el padre inmigrante no termina de arraigarse en el país, y su hijo nacido en Argentina es un eterno disconforme.

Por lo tanto, para Martínez Estrada el inmigrante es el “otro”, como también lo son el guapo, el compadre y el guarango, según remarca Hwangpo, y ello por diversas razones. En primer lugar, por el estatus social alcanzado y sus características de alma de muchedumbre; pero, además, en el caso del guarango, porque forma parte de la clase baja y porque la mayoría de sus integrantes son inmigrantes o hijos de inmigrantes, al haber nacido luego de la conformación de la clase aristocrática. En ese estado, impedido de alcanzar ascenso económico y social y de integrarse al “nosotros”, el guarango busca protagonismo por otra vía: crea sus propias culturas y formas de vida, copiadas de la clase alta, y al transportarlas las deforma y las adapta a su mundo, opina Martínez Estrada. El guarango es para este autor “un primitivo que procede como si conociera [y acatara] las reglas de la civilización, pero sólo conoce el fraude” (...) “[Un] payaso, pícaro sin estirpe [con] vocación carnavalesca” (Martínez Estrada, 1933/1961, pp. 136-137).

En conclusión, como señala Hwangpo (2004), para Martínez Estrada el dilema Sarmientino de Civilización (europea) o barbarie, plasmado en la ciudad culta frente al campo salvaje, resulta falso, toda vez que la civilización y la barbarie son, a su juicio, partes coexistentes de una misma realidad argentina. Sin embargo, esta investigadora remarca un error de apreciación del citado autor, ya que cuando trató de mostrarnos “lo que no debemos ser” describiendo estos tres “tipos” marginales urbanos (el guapo, el compadre y el guarango) —la mayoría hijos de inmigrantes— no tuvo en cuenta que hacia los años '30, gracias al aumento de la población de los inmigrantes y sus hijos y el acelerado acriollamiento de estos últimos, estos “tipos” ya comenzaban a pertenecer a “nosotros”.

El segundo de los autores escogidos, Raúl Scalabrini Ortiz, estuvo vinculado con gran parte del campo intelectual argentino. Como señala Galasso (2008), si bien entabló amistades y colaboró con gente del Grupo *Boedo*¹⁵³, lo cierto es que por su extracción social de

¹⁵³ Supuestamente antitéticas, según explica Prieto (2009), los grupos *Boedo* y *Florida* son las dos tendencias literarias argentinas más conocidas que surgieron en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Ambas son designaciones topográficas y aluden a dos calles de la Ciudad de Buenos Aires. El grupo *Boedo*, refiere este autor, propugnaba un arte comprometido, quería utilizar la literatura como instrumento para revolucionar las conciencias y promover la imagen de un mundo mejor. Se formó alrededor de la revista *Los Pensadores*, que comenzó a publicarse en 1922, cambiando su nombre a *Claridad* en 1926, entre cuyos colaboradores merecen mencionarse a Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y César Tiempo.

“universitario, de familia acomodada, domiciliado en el norte y con amigos linajudos”, según dice, alrededor de 1925 termina escribiendo en la Revista *Martín Fierro* del Grupo *Florida*¹⁵⁴. Puede advertirse en este autor una intensa influencia de Macedonio Fernández, su amigo y maestro, sobre todo en su inquietud por lo argentino, que encuentra la mejor expresión de lo nacional en lo porteño. También conoció y trabó amistad con Eduardo Mallea en su paso por el diario *La Nación* en el año 1929, y luego con José María Rosa, los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, Alberto Contreras y Ernesto Palacio. En 1930 se vinculó con Martínez Estrada en su paso por la Sociedad Argentina de Escritores.

La visión de la cuestión nacional y de la inmigración que ofrece Scalabrini Ortiz en “*El Hombre que está solo y espera*” es un poco más luminosa que la de Martínez Estrada. Para Adolfo Prieto en su artículo del año 1951 titulado “*Consideraciones sobre el Hombre que está solo y espera*”, este ensayo representa “el último epígono del optimismo novecentista, como si fuera el nacionalismo ingenuo de Rojas y su espiritualismo determinista” (cit. en Retamoso, 2000, p. 110). Por el espíritu que refleja, Prieto considera que el texto parece haber sido escrito antes de la crisis económica de 1929 y del derrocamiento de Yrigoyen por Uriburu. Esta visión de un sesgo optimista en la concepción del inmigrante no es compartida por autores como Retamoso, para quien la imagen de los inmigrantes que ofrece Scalabrini Ortiz es bastante negativa, en apoyo de lo cual ofrece una cita del renombrado ensayista, en la que menciona el riesgo que corrió la ciudad de Buenos Aires “de ser segregada del campo” cuando llegó el aluvión de inmigrantes, ya que “estuvo en trance de europeizarse”. Según postula Scalabrini Ortiz estos “intrusos [los inmigrantes] formaban hordas de la [peor] calaña, de la estofa más vil”; [eran] (...) “catervas desbocadas por una ilusión de fortuna, que traían consigo acrecentados todos los defectos de su sociedad, y no sus virtudes; seres mezuquinos de miras atenaceados por una gula insatisfecha, sensuales”

¹⁵⁴ El grupo *Florida* es la variante local del concepto de “gratuidad en el arte”, o arte libre. Estaba pendiente de Europa y las novedades estéticas de la posguerra, especialmente el ultraísmo español (corriente literaria que enfatizaba el uso de metáforas), si bien presenta también una variante de criollismo o poesía popular. Se caracterizó además por el buen humor, la falta de respeto por algunos valores establecidos, la alegría burlona, la actitud lúdica y una cierta petulancia inocente como grupo. La revista característica de este grupo es *Martín Fierro* (1924-1927), entre cuyos colaboradores son dignos de mención Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Cayetano Córdoba Iturburu, Horacio Rega Molina, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Miguel Cané, Emilio Caraffa, Nora Lange, Francisco Luis Bernárdez, Francisco López Merino, Eduardo González Lanuza, José Pedroni, Sixto Pondal Ríos, Julio Irazusta, Raúl Scalabrini Ortiz, Carlos Mastronardi, Jacobo Fijman, Ricardo Molinari, Ulises Petit de Murat, algunos de ellos enrolados en la vanguardia literaria y otros más cercanos al conservadurismo artístico (Prieto, 2009).

(Scalabrini Ortiz, 1933/1983, p. 38). Agrega que, si bien en un primer momento la ciudad los recibió “con una sonrisa chacotona”, posteriormente comenzó a aislarse de ellos “acosada por runflas crecientes de extranjeros (...)”. Pero esa práctica de abroquelarse resultó insuficiente para contener la avalancha inmigratoria, por lo que, “la ciudad sacrificó a sus hombres”, y los hizo hoscos, tristes y ásperos. Además “enclaustró a sus mujeres”, alejándolas de los hombres [para evitar el mestizaje]. De manera que “los hombres quedaron desamparados, siendo objeto de agresiones cuando se los veía junto a una mujer” (p. 39).

A diferencia de Martínez Estrada, Raúl Scalabrini Ortiz no separa al porteño en guapos, compadres y guarangos. En su lugar crea un argentino representativo al que llama “el Hombre de Corrientes y Esmeralda”, hombre de masas, hijo de inmigrantes europeos, imagen de “lo que somos y seremos”. Así como ofrecía una visión negativa del inmigrante, presenta en cambio una visión optimista del destino del “Hombre de Corrientes y Esmeralda”, “arquetipo de Buenos Aires”, según señala Retamoso (2000). Caracteriza psicológicamente a este porteño medio de una manera bastante particular, señalando que “el espíritu de la tierra” ha impreso en su carácter sentimientos de abatimiento, inacción, conciencia de su finitud frente al inexorable paso del tiempo. Estas características, agrega, lo han hecho valorar los bienes espirituales y menospreciar los bienes materiales, acosado por ese “sentimiento de muerte” que lo lleva a relativizar el valor de las cosas mundanas. Todo ello va conformando un temperamento relativista y escéptico, que lo mueve al desinterés por la cosa pública. Este arquetipo del “Hombre de Corrientes y Esmeralda”, será para Scalabrini Ortiz “el Hombre” por excelencia, porque “desciende de cuatro razas distintas que se anulan mutuamente y sedimentan en él, (...) pero algunas de cuyas costumbres conserva, negligente” (Scalabrini Ortiz, 1933/1983, p. 28). Sin embargo, este “Hombre” presenta significativas diferencias con el inmigrante europeo, del que descende, ya que: “habitado a su aislamiento, es de albedrío rápido, de despejos bruscos, despabilado en la eventualidad, en tanto que el europeo es mutualista, precavido y lento en sus reacomodos personales inopinados” (p. 29). Por eso, para este autor, “del hijo porteño de padre europeo solo se puede decir que es descendiente [genético] de su progenitor, pero más que hijo de su padre, es hijo del país”, forma parte del “nosotros”; y continua “[la] potestad paterna es un mito en Buenos Aires cuando el padre es europeo. El que realmente ejerce la potestad y tutela es el hijo” (p. 30). Conforme es hijo de inmigrantes menesterosos o descendiente de criollos desplazados, el “Hombre de Corrientes

y Esmeralda” pertenece a la clase baja” (p. 107), visión que es coincidente con la de Martínez Estrada.

Sin embargo, esta visión idealizada de los hombres de su tierra le hace olvidar a Scalabrini Ortiz —a juicio de Galasso (2008)— que los porteños son, en su mayor parte, hijos de europeos y que Buenos Aires está plagada de lenguas exóticas. Asimismo, lo lleva a adjudicar erróneamente al “Hombre de Corrientes y Esmeralda” facetas psicológicas que son propias de todo habitante de una gran ciudad: sensación de desamparo, taciturnidad, “sentirse solo entre dos millones de hombres y mujeres que están solos” (Scalabrini Ortiz, 1933/1983, p. 107) aun cuando las condiciones especiales del país faciliten la frustración.

La postura de Eduardo Mallea, por su parte, expresada en “*Conocimiento y expresión de la Argentina*” (1935) e “*Historia de una pasión argentina*” (1937/1988), ofrece simultáneamente un rechazo tanto al “materialismo del proceso de modernización” sociocultural urbano vivido en la década de 1930, como a los “efectos no deseados de la inmigración masiva”, en opinión de Senkman (2015, p. 93). Este ensayista formó parte de la revista y editorial *Sur*, de Victoria Ocampo, y fue director del suplemento literario del diario *La Nación*. Fue una figura sumamente respetada dentro del campo intelectual, al punto que, a pesar de las reservas que entre los escritores nacionalistas despertaban sus libros por su cultura europeizante, fue el “único intelectual liberal invitado a integrar la Comisión Nacional de Cultura” durante el gobierno de Castillo, como observa Senkman (2015, p. 94).

En su ensayo “*Historia de una pasión argentina*” concibe la identidad nacional como un sistema dicotómico de idealidades, una confrontación que se define en el terreno moral: por un lado, el país visible “que habla”, superficial, enfermo de exhibición, dominado por ambiciones exacerbadas y por un desorden general; y por el otro la Argentina invisible y sensible, latente pero oculta, “que vive, siente, se agita y piensa”, que pese a expresar un sentimiento fuertemente arraigado, es incapaz de expresar lo que siente. En esta descripción, Mallea rescata los clásicos contrastes presentes en el pensamiento nacional entre la metrópoli y el interior, lo europeo y lo nativo, “la modernidad y tradición, lo cosmopolita y lo hispano—criollo, el comercio y la agricultura”, en definitiva: la Civilización y la Barbarie, como señala Ghiretti (2012, p. 15).

Mallea ubica territorialmente a estas dos Argentina (y estos dos tipos de hombres) según el tipo de sus geografías. Consecuentemente, el hombre no visible, al que caracteriza

como: “silencioso, obstinado, conmovido y laborioso” se ubica en los campos, las provincias, los pueblos y las selvas; si bien no niega que también puede encontrarse en la ciudad, pero en “la ciudad profunda, no en la fácil” (Mallea, 1937/1988, p. 15). Lo que Mallea denomina argentino invisible no es necesariamente, entonces, el hombre del campo, en oposición al hombre de la ciudad. En realidad, para este autor

existe un hombre cuya fisonomía moral es la de las ciudades [inmigratorias, podríamos agregar] y otro cuya fisonomía moral es la de nuestra naturaleza no desvirtuada, de nuestra naturaleza natural. No importa que quien entrañe esta última viva en la ciudad, ni importa que aquel que tiene la fisonomía moral de nuestras ciudades viva en nuestro *hinterland*. Esto puede ser una circunstancia fortuita. Lo importante no es dónde estos hombres están, sino cómo son. (Mallea, 1937/1988, p. 43)

Para Mallea, el grave problema de nuestro país es la declinación moral de su sociedad, que se ha entregado al confort y a la búsqueda de riqueza. Pero la descrita no es para el autor una situación permanente, sino más bien un extravío bastante reciente. Ya desde el Prefacio de “*Historia de una pasión argentina*”, señala Mallea: “El extravío de nuestro pueblo es joven, tiene los años de este siglo” (p. 14).

La consideración de la inmigración como factor esencial en la formación de la identidad nacional está marcadamente presente en la obra de Mallea. Distingue este autor entre las primeras migraciones y las migraciones posteriores, cuando señala:

He visto inmigrantes de antes e inmigrantes de después; en ellos puede estudiarse, como las turbaciones profundas en un semblante, la historia de nuestra decadencia como patria (...) Por un lado, aquellos inmigrantes que arribaron cuando “todavía estaban vivas las voces de nuestras inteligencias mayores. (Mallea, 1937/1988, p. 14)

Mallea alude especialmente a sus compañeros en el colegio inglés al que asistió en su infancia en Bahía Blanca, hijos de colonos daneses, noruegos, galeses, alemanes, franceses y celtas, a los cuales considera como muy tenaces, dotados de la “sabiduría natural de las

intemperies” y de una “asombrosa seguridad en las propensiones, los gustos, los proyectos” (p. 19). Por el otro, están “los inmigrantes ulteriores”, un grupo formado por “rostros más jóvenes de ambiciosos” atraídos por las luces de las grandes ciudades y en busca de una vida más cómoda; “alegres por fuera y sordos por dentro” (p. 15). Se trata en este caso de contingentes que, provenientes de lugares de Europa asediados por la crisis, “de terribles anarquías morales, de pobrezas indecibles”, proclives a la indolente actitud argentina del “Dios proveerá”, desnaturalizaron el acervo cultural¹⁵⁵ y la fisonomía espiritual argentina. Cuando arribaron, estos recién llegados no se encontraron con la Argentina profunda, con un orden nuevo y bueno, sino con la Argentina visible, con la que “compartía la misma ambición de poder y de dinero” en la que vieron reproducido el orden malo que traían, con escasas diferencias (p. 35).

En el mencionado rechazo a lo moderno y a la sociedad de masas podemos encontrar la clave de su visión negativa respecto de las migraciones masivas y las grandes ciudades. Estos “argentinos visibles”, que en modo alguno podrían formar parte de las viejas clases patricias argentinas “invisibles”, no son otros que “los nuevos ricos provenientes de las emergentes clases medias prósperas que frecuentaban bares, teatros, plazas, hoteles y los nuevos espacios públicos de diversión frívola y consumo urbanos, que también gustaban del faccionalismo de la política radical y desconocían el viejo orden jerárquico”, como apunta Senkman (2015, p. 94), autor que por dicho motivo considera que la posición de Mallea contribuyó, durante la década de 1930, a fundamentar la política migratoria restrictiva del gobierno e impedir el ingreso al país de refugiados españoles y del nazismo.

Como señala María Rosa Lojo (2007b), Eduardo Mallea se acerca, con sus particularidades, a las concepciones del nacionalismo cultural, representado sobre todo por Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, en la ponderación del interior rural frente a la grande metrópolis porteña, en el rescate y revalorización de la raíz española, en la vinculación de la identidad nacional con un ideal moral, que lo hace distinguir entre una identidad genuina y otra desviada y espuria. Otros puntos en común con aquellos representantes del nacionalismo cultural fueron el ataque al consumismo —que prioriza el enriquecimiento individual y los beneficios del capital extranjero, postergando los intereses de la patria—, el considerar a la

¹⁵⁵ Para Mallea (1937/1988, p. 41), ese acervo es español, colonial y jesuítico. El autor es un férreo “defensor de las tradiciones culturales del Interior, de la raíz hispánica, de su cosmovisión y de su estilo de vida, avasallados por el proyecto hegemónico del liberalismo oligárquico”, como sostiene Ghiretti (2012, p. 17).

inmigración masiva como un peligro —ya que no pudo ser orientada hacia el bien común por una *élite* carente de valores— y, finalmente, la relevancia simbólica otorgada a la tierra. Estas tres últimas ideas, concluye Lojo, son compartidas con Raúl Scalabrini Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada, si bien para este último, como señaláramos previamente, las “fuerzas telúricas” tienen un determinismo ausente en el ensayo de Mallea, que se inclina más bien por asociarlas a la restauración moral y al rescate del origen perdido.

A modo de conclusión

Tanto el teatro (y luego el cine), como el ensayo han sido factores importantes en el proceso de conformación de la identidad en Argentina. Si bien compartían el mismo procedimiento para la construcción identitaria, no tenían como destinatarios al mismo público, ya que la ensayística estaba dirigida a un público selecto de espectadores, mientras el teatro y la industria cinematográfica apuntaban a un público masivo y popular.

Desde comienzos del siglo XX la cuestión de la identidad nacional cobró gran vigor, por los problemas de inestabilidad política y los cambios socioeconómicos producidos en nuestro país, adjudicados al fenómeno inmigratorio, lo que motivó una serie de medidas del Estado conducentes a sofocar esa crisis a través de un proceso de homogeneización cultural.

A partir de la década de 1920, el teatro —especialmente el sainete— desempeñó un rol importante en la formación de los discursos de identidad nacional. En el sainete la identidad del “nosotros” se conformaba a partir de ver primero la identidad del “otro” en los estereotipos fácilmente reconocibles por los espectadores y permitía que los miembros de cada colectividad pudieran reencontrarse con la cultura de su infancia. Ciertas colectividades eran representadas negativamente, en tanto que otras, como los inmigrantes procedentes de Francia e Inglaterra, fueron tratados con benevolencia por diversas razones. El impacto del aluvión inmigratorio se hizo sentir especialmente en el teatro, configurando un nuevo tipo de público, renovando los distintos géneros, los temas y los personajes, a la vez que motivó un aumento en la cantidad de salas teatrales. El sainete constituyó un intento de interpretar al país desde la óptica de la emergente clase media y de los inmigrantes, sea porque estaban presentes las notas esenciales de la mentalidad de la clase media (en el sainete de pura fiesta), la mirada pesimista de la clase media sobre las posibilidades del país (en el sainete

tragicómico), o la imagen de un inmigrante que todavía está unido a su propio pasado, sin dejar espacio para su integración al nuevo país (en el grotesco criollo).

En la década de 1930 el ensayo tomó el relevo del teatro en la búsqueda de identidad, aunque en este caso la mirada fue diferente, poniendo el acento en la nota de alteridad. También el ensayo define al “otro” por la lengua, y encuentra un nuevo lector, el hijo acriollado de inmigrante, o el mismo inmigrante alfabetizado y beneficiado con la movilidad social ascendente.

La visión del ser nacional que ofrece Martínez Estrada presenta un determinismo vinculado a la tierra, que negaba toda posibilidad de corregir los males nacionales. Para este autor el problema reside en el inmigrante que llegó al país con intenciones de estar solo un tiempo, pero se quedó, por ser una persona que no quiere integrarse. Lo mismo sucede con la segunda generación de inmigrantes, que también es marginal.

Scalabrini Ortiz, por su parte, considera que la avalancha de inmigrantes caracterizados por la codicia y la mezquindad separó a Buenos Aires del campo, motivó que sus originarios pobladores cierren sus filas a la inmigración e hizo de estos habitantes seres hoscos, solitarios, tristes y ásperos. Frente a este cuadro, Scalabrini Ortiz crea al “Hombre de Corrientes y Esmeralda”, hombre de masas, hijo de inmigrantes europeos, perteneciente a la clase baja, que presenta significativas diferencias respecto del inmigrante europeo, ya que es rápido de reflejos, despabilado en la eventualidad.

La postura de Eduardo Mallea repudia tanto al excesivo materialismo del proceso de modernización social y cultural urbano vivido en la década de 1930, como los efectos no deseados de la inmigración masiva. Para Mallea, el problema de la Argentina es la decadencia moral de su sociedad, que busca la comodidad y hacerse rica. Por ello rechaza el aluvión inmigratorio y las megalópolis. Concibe la identidad nacional como un sistema dicotómico de idealidades. Por un lado, la Argentina visible “que habla”, superficial, enferma de exhibición, dominada por ambiciones exacerbadas y por un desorden general, que habita en las grandes ciudades; y del otro la Argentina invisible y sensible, latente pero oculta, “que vive, siente, se agita y piensa”, que habita en los campos, las provincias, los pueblos, las selvas y en “la ciudad profunda, no en la fácil”. Distingue entre las primeras migraciones a las que elogia, y las migraciones ulteriores, caracterizadas por la búsqueda de una vida

cómoda, provenientes de lugares de Europa asediados por la crisis, que al llegar se encontraron con la Argentina visible, con la que compartía la ambición de poder y de dinero.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta obra se han presentado conclusiones parciales aplicadas a cada uno de los capítulos de esta. A manera de cierre, se proponen ahora unas conclusiones que retoman las hipótesis de trabajo que guían esta investigación.

Movidos por la convicción de que el cine es una fuente especialmente idónea para conocer aspectos de la vida social por su carácter testimonial, en tanto puente entre la realidad social y la ficcional, sin que ello signifique negar su condición de agente del cambio histórico, se ha encarado este estudio con el objetivo de rastrear las representaciones filmicas de los inmigrantes italianos, españoles, judíos y árabes en un período de la cinematografía argentina que se extiende desde la aparición del sonoro hasta la finalización del boicot económico de los Estados Unidos. De esa manera se ha cumplido con un objetivo adicional, consistente en dar a conocer las películas de la época, resaltando la importancia que han tenido como productoras y difusoras de imaginarios colectivos con marcada influencia en la sociedad de aquel tiempo.

Este trabajo se enmarca en los estudios migratorios que analizan las representaciones de los inmigrantes en diferentes disciplinas artísticas, en este caso especialmente el cine y secundariamente el teatro, en la medida en que ha sido su antecesor. Por su parte, en el vasto campo de los estudios sobre cine, se ubica dentro de aquellos que se centran en los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos propios de los géneros cinematográficos.

En función de ese esquema de análisis, en materia sintáctica se revisaron las estructuras narrativas de las películas seleccionadas, los mecanismos propios de los géneros cinematográficos a las que pertenecían (especialmente la comedia y el melodrama), el sistema de personajes empleado y la presencia en estos géneros de los “efectos de realidad” propios del Cine Clásico de Hollywood, modelo en que se inscribe el cine popular argentino de la época, por su potencialidad para vincularlo luego con los aspectos políticos, sociales y económicos imperantes en el momento de realización de estas películas.

En lo referente a los aspectos semánticos, se estudió el universo de representación que proponían estos géneros, especialmente la comedia cinematográfica, a partir de la

reformulación del género que tuvo lugar a principios de la década de 1940, y sus relaciones con el contexto histórico, político y social de aquel tiempo, por el carácter fuertemente contingente de este género cinematográfico. En esa línea se detallaron las reformulaciones que se produjeron en la comedia cinematográfica en respuesta a las transformaciones que experimentaba la sociedad, sobre todo en lo referente al proceso de modernización en la Argentina y los cambios en la sociedad producidos por la movilidad ascendente. En sintonía con ese contexto, a comienzos de la década de 1940 se abandonó en el cine la representación polarizada de la sociedad, propia de la década anterior, entre élites y sectores populares, cosmopolitismo y nacionalismo y modernidad y tradición, en lo que significó una atenuación de los enfrentamientos, ofreciendo en su lugar tramas argumentales que representaban la franca posibilidad de ascenso social, la conciliación de clases y el debilitamiento de cualquier rasgo xenófobo o de trato despectivo al inmigrante.

En materia pragmática, se estudiaron los intercambios realizados entre la radio, el teatro, el cine, la industria discográfica y las revistas del espectáculo, que configuran el proceso de la llamada convergencia de medios. En este sentido se analizaron, desde la perspectiva del *espectador-oyente-lector* de esas representaciones artísticas, las estrategias conjuntas desarrolladas entre ellos, que fomentaron el intercambio y circulación de actores, técnicos, guionistas, músicos y productores, favoreciendo la retroalimentación entre los distintos campos de la industria del entretenimiento.

Con esa finalidad, se procedió en los primeros capítulos a exponer las diferentes teorías cinematográficas, así como a describir la evolución de la industria del cine en nuestro país, en una reseña de la historia del cine argentino que abarcó desde las primeras proyecciones hasta mediados de la década de 1940. Se indicó que la cinematografía argentina pasó de una etapa inicial de intenso y constante crecimiento, en la que se conformó una industria consolidada que replicó para su organización el modelo de Hollywood, pero con estilos narrativos, artísticos y temáticos propios, a otra etapa de paralización de ese crecimiento a mediados de la década de 1940 con pérdida de mercados y del predominio en la región a raíz del boicot económico de los Estados Unidos.

Posteriormente fue el turno de reconstruir el contexto histórico, político y social en la Argentina de ese momento. En una década inaugurada por el primer golpe de Estado en la Argentina, que transitó entre denuncias de fraude y corrupción, e intentos por restablecer la

autenticidad del sufragio, se describió el rol desempeñado por el Estado en materia de políticas migratorias y de estrategias para la integración de los inmigrantes a la sociedad local. El otro factor señalado como relevante en la década fue la crisis económica de 1929 que en nuestro país provocó un cambio de paradigma en el rol del Estado, que pasó a una postura de mayor activismo. Pero además demográficamente generó una concentración urbana por el éxodo de poblaciones rurales a las ciudades, en busca de beneficiarse con las nuevas oportunidades que ofrecía una incipiente industria liviana de sustitución de importaciones. A su vez, por efecto de la mayor movilidad social producida, se empezó a conformar la sociedad popular en los nuevos barrios surgidos por este proceso de urbanización, favorecida por el acceso masivo a los bienes culturales a través de la prensa popular, la radio y el cine y la aparición de nuevas formas de participación social.

Más adelante se analizaron los aspectos sociológico-demográficos de la cuestión migratoria. Se describieron en general los procesos migratorios de la Argentina desde sus orígenes hasta fines de la década de 1940, destacándose su concentración urbana en Buenos Aires, y el escaso número de población nativa, comparado con la enorme afluencia de inmigrantes; a la vez que se señaló que dichos inmigrantes fueron integrados a la cultura nativa preexistente a través de la movilidad social ascendente de los inmigrantes, los matrimonios mixtos, la participación de los extranjeros en las asociaciones voluntarias y en la vida intelectual del país y el intercambio producido por la vida en común en los conventillos. Luego de reseñar este panorama se hizo foco en las cuatro colectividades escogidas para describir ciertos aspectos de éstas.

Las transformaciones que generó la entrada de la Argentina en la Modernidad en los años '30, profundizaron el quiebre generacional al acentuar las diferencias entre padres e hijos en su forma de enfrentar las nuevas costumbres. Supuso también un cuestionamiento a los valores del "nuevo modelo de familia" gestado por la clase media, que se basaban en la respetabilidad, el ahorro, el esfuerzo, el progreso a través de la educación y la adopción de patrones de consumo cada vez más austeros. El inmigrante, que había experimentado la posibilidad de beneficiarse con la movilidad social ascendente a través de las vías tradicionales del estudio y el trabajo honesto, y por ello las transmitía convencido a sus hijos, se encontró con nuevas vías, tales como el deporte o el espectáculo. Estas nuevas formas de ascenso social generaron tensión entre su generación y la de sus hijos, ya que llevaban a las

mujeres a descuidar sus tareas hogareñas y a los varones a procurar prosperar sin esfuerzo. De tal modo, los representantes de aquella generación se mostraron incapaces de adaptarse a la Modernidad, y por ello experimentaron desfasajes económicos, tecnológicos y existenciales que desembocaron en conflictos familiares. Sin embargo, a partir de la película *Así es la vida*, estos desfasajes se presentan como naturalizados, filtrados a través de la familia, que funciona como refugio frente al peligro de la Modernidad. Puede señalarse en consecuencia que, salvo algunas excepciones, las películas seleccionadas presentan un final conciliatorio donde las tensiones intergeneracionales quedan resueltas a partir del cambio de visión de la generación adulta.

Además de ser una vía idónea para la integración de los inmigrantes, el matrimonio también era considerado como un camino atendible para lograr la movilidad social. No obstante, esa no fue la razón de mayor peso a la hora de contraer nupcias. Así es que hemos visto confirmada en los largometrajes elegidos la idea de que los migrantes preferían casarse con personas del mismo origen étnico, y muy a menudo, del mismo pueblo o región, para preservar su identidad cultural, circunstancia que, sin embargo, no se ha verificado en la colectividad árabe, seguramente por el elevado índice de masculinidad. Estas pautas matrimoniales endogámicas tampoco fueron seguidas por los hijos de inmigrantes de ninguna de las colectividades bajo estudio, primera generación nacida en el país.

Retomando las hipótesis de trabajo propuestas en esta investigación, se analizó el rol desempeñado por el teatro, el cine y el ensayo en el proceso de conformación de la identidad en Argentina, así como la imagen del inmigrante que presentan. Sobre esta cuestión puede señalarse que, si bien comparten el mismo procedimiento para la construcción identitaria, tienen como destinatario a diferente público, ya que la ensayística estaba dirigida a un público selecto de espectadores, mientras el teatro y la industria cinematográfica apuntaban a un público masivo y popular. A la vez, podría pensarse, en línea con la tesis de Elina Tranchini sobre la influencia del cine en la persistencia del criollismo que, en un período de endurecimiento de los discursos nacionalistas xenófobos, el cine otorgó una sobrevida al discurso de la identidad nacional a partir de la cultura de mezcla desde una perspectiva que se presenta democrática y popular.

En lo que respecta al sainete, como luego sucediera con el cine, puede decirse que constituyó un intento de interpretar al país desde la óptica de la emergente clase media y de

los inmigrantes. En tal sentido, la identidad del “nosotros” se conformaba en este género teatral a partir de ver primero la identidad del “otro” en los estereotipos fácilmente identificables por los espectadores, estereotipos que en el caso de ciertas colectividades eran predominantemente negativos —aunque no por ello xenófobos— en tanto que, en otras como la francesa o la inglesa, la mirada era más benevolente.

Los problemas de inestabilidad política y los cambios socioeconómicos que experimentó nuestro país para la época del Primer Centenario de la Revolución de Mayo fueron atribuidos al fenómeno inmigratorio. Este prejuicio influyó en la temática del ensayo y en su mirada sobre la inmigración. Fue en la década de 1930 que el ensayo tomó el relevo del teatro en la búsqueda de identidad, aunque poniendo el acento en la nota de alteridad. Los tres ensayistas más reconocidos de la época ofrecieron una visión negativa de los inmigrantes. Las razones esgrimidas fueron, en el caso de Martínez Estrada, la resistencia a integrarse a la sociedad de aquellos inmigrantes que habían llegado al país con intenciones de estar solo un tiempo, pero que luego permanecieron. Scalabrini Ortiz, por su parte, también critica su falta de integración a la sociedad nativa, pero la atribuye a su codicia y mezquindad. En Mallea, finalmente, los destinatarios de sus diatribas no son los inmigrantes tempranos, sino las migraciones ulteriores, ambiciosas de poder y de dinero, que al llegar al país se encontraron con una “Argentina visible”, con la que compartían esas bajas pasiones.

A partir de la década de 1930 fue el cine quien paulatinamente desalojó al teatro del lugar de privilegio que había ocupado hasta entonces en las preferencias del público de los espectáculos populares. La industria cinematográfica podía ofrecer al espectador del teatro popular un entretenimiento similar, pero a precios más bajos, con películas incluso más atractivas que las de Hollywood, por la familiaridad con los escenarios filmados, la popularidad de los actores convocados —con exitosas carreras previas en el teatro y la radio— que además hablaban castellano en el dialecto local, lo que facilitaba la comprensión y contribuía con la identificación.

Para sacar provecho del éxito comercial previo, varios directores de cine optaron por transponer algunas obras teatrales. Sin embargo, en gran parte de los casos analizados, la referida transposición motivó algunos cambios, por ser diferente el contexto socioeconómico imperante al momento del estreno del largometraje, sobre todo cuando mediaba una gran distancia temporal entre ambas representaciones artísticas. Es el caso de *Así es la vida*, en

que puede apreciarse un desplazamiento temporal significativo entre la obra de teatro y la película, ya que el texto fílmico comienza y termina más tarde que su par teatral. En concordancia con este desplazamiento, fueron plasmados filmicamente los cambios producidos en el contexto social en un año especialmente complejo como el de su estreno cinematográfico, generando modificaciones, cuanto menos, en el horizonte de expectativas que tenía el espectador al momento de la recepción de este largometraje, como sucede también en *Mateo y Giacomo*, que adoptaron similares procedimientos.

Se analizó posteriormente la representación fílmica de las colectividades española, italiana, judía y árabe a la luz de los estereotipos originados en la literatura y el teatro argentinos. Del análisis se extrajo como conclusión que en las películas seleccionadas fueron tenidos en cuenta los rasgos estereotípicos provenientes de la literatura, especialmente los acentos y las particularidades lingüísticas, así como la actividad desarrollada por los inmigrantes —coincidente con el estereotipo del género chico— con el doble propósito de que fueran reconocibles para el espectador y que los miembros de cada colectividad pudieran reencontrarse con la cultura de su infancia. Sin embargo, pudo apreciarse que los referidos estereotipos estaban reformulados respecto de sus antecedentes literarios, con personajes que presentaron un desarrollo más complejo, depurado de muchos de sus aspectos negativos. Paulatinamente van surgiendo nuevas ocupaciones representadas filmicamente que se apartan de la norma del estereotipo, en sintonía con el proceso de movilidad social ascendente que experimentan los inmigrantes, con la intención de incorporar a los inmigrantes en el imaginario social argentino, a fin de que se sintieran integrados en la comunidad y para que los argentinos pensarán en ellos como parte de un “nosotros”. Si bien puede observarse que en sus representaciones fílmicas continúan manteniendo algunas costumbres propias de su lugar de procedencia, de a poco se van mimetizando con la población local, mostrándose agradecidos con el país que lo recibió, pero orgullosos de su origen. En general, podemos decir que el desempeño de los inmigrantes en estas películas sea por la vía de la exaltación de los gestos nobles, desinteresados y heroicos propios del género melodramático, o por la vía de la transgresión en el género cómico, genera identificación y causa que se forme un “nosotros” entre ellos y el espectador, y que “los otros” pasen a ser todos aquellos que los desprecian o maltratan. De todos modos, debe aclararse que estos “otros” presentes en el

corpus filmico bajo estudio representan una porción minoritaria, son personajes intrascendentes para la trama.

En el análisis del pasaje del texto teatral al filmico puede decirse que algunos inmigrantes representados son caracterizados en la transposición filmica de manera más benevolente que en su antecedente teatral. En el caso de los largometrajes en que están representados árabes y judíos, si bien no provienen de una obra teatral previa, al ser comparados con otros textos teatrales cuyos protagonistas pertenecían a estas colectividades, resulta evidente que aquellos elementos que desataban los conflictos en las obras de teatro ya no están presentes en los textos cinematográficos, sino que todas estas diferencias han sido atenuadas. Solo persiste la diferenciación social, y por ella los hijos de inmigrantes procuran dejar el oficio de comerciante de sus padres en busca de una mayor movilidad social. Este debilitamiento de los rasgos negativos del estereotipo de los inmigrantes puede ser atribuido a la anteriormente referida reformulación de la comedia cinematográfica a principios de la década de 1940, movida por el reclamo del público, en respuesta a las transformaciones que experimentaba la sociedad.

Así como no se han encontrado transposiciones al cine de obras teatrales con presencia protagónica de judíos o de árabes, tampoco ha sido posible encontrar en el período *films* protagonizados por judíos, en tanto sí los hay para las otras tres colectividades, lo que resulta bastante revelador, porque estos silencios evidencian los prejuicios mayoritariamente admitidos por la sociedad respecto ciertos asuntos por falta de un debate abierto. En el marco de un contexto con un gobierno que simpatizaba con el Eje, era de esperar que esa colectividad fuera, en el mejor de los casos, invisibilizada.

Consideramos que esta obra constituye un aporte en el área poco explorada de las representaciones de los inmigrantes a través de la literatura y, especialmente del cine, en el período comprendido entre 1933 y 1945, ya que pone en diálogo a los textos teatrales y cinematográficos con presencia de inmigrantes, para identificar y estudiar la reformulación de los estereotipos que se verifica entre uno y otro, incluso en los casos de obras teatrales que han sido transpuestas al cine.

Finalmente, queda por señalar que este trabajo de investigación abre la posibilidad de líneas de estudio futuras, de las cuales señalaremos solo algunas.

En primer lugar, la posibilidad de dedicarse al análisis de la representación fílmica en el período de otras colectividades no estudiadas, tales como la francesa o la inglesa. También puede resultar interesante explorar la posibilidad de moverse diacrónicamente desde el período investigado, tanto hacia atrás para analizar las representaciones de inmigrantes en el cine silente, como hacia adelante hasta 1956 para completar el análisis del período de cine clásico industrial según la división propuesta por el profesor Claudio España. En esa línea, sería posible también ocuparse de analizar las trayectorias de directores y actores cinematográficos provenientes de ultramar, para estudiar como influyó su procedencia en la configuración del estereotipo fílmico.

Una línea de investigación muy interesante, pero de más difícil ejecución, está referida a la recepción, y consistiría en analizar la respuesta del público a través de la asistencia de espectadores a las funciones de las películas para definir si estuvo condicionada por la crítica de las revistas especializadas.

Finalmente, tampoco debe descartarse otra línea de investigación, referida a los estudios comparados. Sea que se trate de un análisis comparado con la cinematografía de otros países que han recibido grandes contingentes migratorios, tales como Brasil, Canadá o los Estados Unidos, o de comparaciones dentro de nuestro propio país, entre representación de migrantes urbanos y rurales, o de diferentes ciudades o provincias. Este último aspecto también abre la posibilidad de dedicar una futura investigación a la representación cinematográfica de los migrantes internos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. y Arza, V. (2012). Para una historia del concepto de “clase media”: un modelo cuantitativo aplicado a la revista Caras y Caretas, 1898-1939 (y algunas consideraciones para el debate). *Desarrollo Económico - Revista de Ciencias Sociales*, 51(204), 445-473.
- Alberdi, J. B. (1845/2009). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Lancelot.
- Alegre, S. (1997). Películas de ficción y relato histórico. *Revista de Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 18, 78-79. <https://www.jstor.org/stable/27752911?seq=1> Recuperado el 28/08/2015.
- Aliaga Sáez, F. (2008). Algunos aspectos de los imaginarios sociales en torno al inmigrante. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 39. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950232001> Recuperado el 04/01/2018.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Álvarez Gila, O. y Arranz Otaegui, I. (2014). La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿Reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales? *Revista de letras y ficción audiovisual*, 4, 68-96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4675517> Recuperado el 06/01/2018.
- Alvira, P. y Man, R. (2012). Inmigración y subalternidad en el cine argentino: Nobleza Gaucha. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23. <https://journals.openedition.org/alhim/4263> . Recuperado el 08/03/2014.
- Anderson, B. (2000). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. (1992) *La imagen*. Paidós.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.
- Avni, H. (1983). *Argentina y la historia de la inmigración judía (1810-1950)*. Editorial Universitaria Hebrea de Jerusalem, AMIA.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.

- Baily, S. (1980). Marriage patterns and immigrant assimilation in Buenos Aires, 1882-1923. *The Hispanic American Historical Review*, 60(1), 32-48.
<http://www.jstor.org/stable/2513891> Recuperado el 30/10/2017.
- Ballent, A. (2007). Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y cultura del habitar. En Torrado, S. (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX* (tomo II, pp. 413-438). Edhasa.
- Barbero, M. I. (1998). El proceso de industrialización en la Argentina: viejas y nuevas controversias. *Anuario IEHS: Instituto de Estudios histórico-sociales*, 13, 131-144.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5159536> Recuperado el 25/10/2020.
- Baschetti, R. (2000). *El diario Crítica* [conferencia]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
<http://robertobaschetti.com/pdf/EL%20DIARIO%20CRITICA.pdf> Recuperado el 10/07/2019.
- Bavasso, C. (2005). El Cine Argentino durante el período 1925-1935 y sus relaciones con la política nacional e internacional [ponencia]. X Jornadas Interescuelas, Rosario, Argentina. <http://cdsa.aacademica.org/000-006/648.pdf> Recuperado el 07/01/2018.
- Berger, V. (2013). Identidades multifocales en Vientos de agua (2005): La emigración en el pasado y en el presente. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24(1), 33-48. <http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/318>.
 Recuperado el 15/10/2014.
- Bernasconi, A. y Bertagna, F. (2009) Buenos Aires, los italianos y el cine. En AA. VV., *Buenos Aires Italiana* (pp. 149-159). Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/Temas_25.pdf
 Recuperado el 03/02/2017.
- Bertoni, L. A. (1994). De Turquía a Buenos Aires. Una colectividad nueva a fines del siglo XIX. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 26, 67-94.
- Bestene, J. O. (1994). Realidades y estereotipos: Los “turcos” en el teatro argentino. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 26, 143-163.
- Bestene, J. O. (1998). La inmigración sirio-libanesa en la Argentina. Una aproximación. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 29, 239-268.

- Bestene, J. O. (2000). Cine, historia e inmigración. Algunas reflexiones a partir del caso argentino. *Anuario del IEHS*, 15, 397-406.
<http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2000/Cine%20e%20inmigraci%C3%B3n.%20Dos%20estudios%20de%20caso%20Argentina%20y%20Estados%20Unidos,%20siglos%20XIX%20y%20XX.pdf> Recuperado el 15/10/2014.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D.; Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.
- Brauner, S. (2000). La comunidad judía alemana en Buenos Aires: De la ortodoxia religiosa a la apertura y de la apertura a la ortodoxia religiosa (1930-1953). *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 11(1).
<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/996> Recuperado el 19/12/2020.
- Brauner, S. (2016). Diversidades judías y argentinas con raíces en el mundo árabe: identidades, migraciones y religiosidad (desde el último tercio del siglo XIX a inicios del XXI). *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, 14, 157-175.
<http://www.revistas.usp.br/cllh/article/view/125038>. Recuperado el 28/12/2020.
- Brunner, J. J. (1994). *Cartografías de la modernidad*. Dolmen Ediciones.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Cagiao Vila, P. (2007). La experiencia argentina de las mujeres gallegas. En Farías, R. (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente* (pp. 155-166). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
<https://repotur.yvera.tur.ar/handle/123456789/10514>. Recuperado el 28/12/2020.
- Calvagno, J. (2010). El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección “Cinematografía” del semanario “CGT” (1934-1943). *A contracorriente*, 7(3), 38-81.
https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_10/articles/Calvagno.pdf
 Recuperado el 08/01/2018.
- Carballo, A. K. (2006). Raza, clase, etnia y género en la representación de la mujer inmigrante y extranjera en la Argentina (1880-1930) [tesis doctoral]. Universidad del Estado de Florida).
http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-07102006162009/unrestricted/def_dissertation.pdf Recuperado el 13/09/2008.

- Castro-Gómez, S. (1998). Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón. Gómez Martínez, J. L. y Mendieta, E. (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 93-118). Miguel Ángel Porrúa.
- Cavielles-Llamas, I. (2008). De Otros a Nosotros: El Cine Español sobre Inmigración y su Camino hacia una Visión Pluricultural de España (1990-2007) [tesis de maestría]. Universidad de Massachusetts. <http://scholarworks.umass.edu/theses/246> Recuperado el 12/01/2018.
- Chartier, R. (1994). Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico. *Manuscripts: revista d'història moderna*, 12, 43-62.
<https://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23234> Recuperado el 12/01/2018.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin* (pp. 71-99). Manantial.
- Conde, M. I. (2009). Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955 [tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/tesis7.pdf> Recuperado el 15/10/2014.
- Constitución de la Nación Argentina. (1853/1994).
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm> Recuperado el 16/07/2023.
- Couselo, J. M. (1984). *Historia del cine argentino*. Centro Editor de América Latina.
- Cuarterolo, A. (2010). El arte de “instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario. *Revista Iberoamericana*, 10(39), 197-210.
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/696> Recuperado el 26/08/2018.
- Cuarterolo, A. (2012). Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente. En Lusnich, A. L. (coord.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México* (pp. 15-37). Fundación Carolina, Acción Cultural Española. <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI73.pdf> Recuperado el 20/04/2014.

- Dafonte Gómez, A. (2010). Reflexiones teóricas en torno al concepto de género y a las dificultades que plantea su aplicación en la investigación sobre contenidos televisivos. *Comunicación y sociedad*, 23(1), 121-152.
<http://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/197> Recuperado el 15/01/2018.
- Devoto, F. (1999). Ideas, políticas y prácticas migratorias argentinas en una perspectiva de largo plazo (1852-1950). *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, 7, 29-60.
https://www.persee.fr/doc/emixx_1245-2300_1999_num_2_7_1028 Recuperado el 23/12/2017.
- Devoto, F. (2001). El revés de la trama: políticas migratorias y prácticas administrativas en la Argentina (1919-1949). *Desarrollo económico*, 41(162), 281-304.
<http://www.jstor.org/stable/3455989> Recuperado el 15/01/2018.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Biblos.
- Devoto, F. (2007). La inmigración de ultramar. En Torrado, S. (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX* (pp. 531-549). EDHASA.
<http://ciiesregion8.com.ar/portal/wp-content/uploads/2019/02/9-Devoto-La-inmigracion-de-ultramar.pdf> Recuperado el 28/12/2020.
- Devoto, F. (2003/2009). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Sudamericana.
- Devoto, F. y Otero, H. (2003). Veinte años después. Una lectura sobre el crisol de razas, el pluralismo cultural y la historia nacional en la historiografía argentina. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 50, 181-227.
- Di Núbila, D. (1996): *Cuando el cine fue aventura*. Ediciones del Jilguero.
- Di Núbila, D. (1960/1998). *La época de oro: historia del cine argentino I* (vol. 1). Ediciones del Jilguero.
- Domenech, M. J. y Magliano, E. (2008). Migración e inmigrantes en la Argentina reciente: políticas y discursos de exclusión/inclusión. En Zabala Argüelles, M. del C. (ed.), *Pobreza, exclusión social y discriminación étnico-racial en América Latina y el Caribe* (pp. 423-448). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/clacso-crop/20120613101845/21dome.pdf> Recuperado el 25/06/2019.

- Duarte, E. y Lara, J. M. (2013). Los otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia, de Adrián Caetano [tesis de grado]. Universidad Nacional de la Plata.
- https://www.academia.edu/29863012/Tesis_de_grado_Los_Otros_un_an%C3%A1lisis_de_la_inmigraci%C3%B3n_de_pa%C3%ADses_lim%C3%ADtrofes_en_la_pel%C3%ADcula_Bolivia_de_Adri%C3%A1n_Caetano. Recuperado el 10/02/2018.
- Dubatti, J. (2011). “Estudio crítico sobre las obras de Alberto Vacarezza” en El conventillo de la Paloma y otros textos. Teatro II. Buenos Aires: Colihue teatro
- Elizaga, J. C. (1973). La evolución de la población de la Argentina en los últimos cien años. *Desarrollo Económico*, 12(48), 795-805. <http://www.jstor.org/stable/3466305> Recuperado el 15/01/2018.
- Epstein, D. (2014) Judíos marroquíes en Buenos Aires. En Vagni, J. y Calle, L. (coords.), *Marruecos y América Latina. Viejas y nuevas confluencias* (pp. 115-142). Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones.
- https://www.academia.edu/36414706/Marruecos_y_Am%C3%A9rica_Latina Recuperado el 28/12/2020.
- Erausquín, E. (2002). La construcción del Otro: identidad e inmigración en la historia argentina. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les cahiers ALHIM*, 4. <https://journals.openedition.org/alhim/477> Recuperado el 13/09/2008.
- Erausquín, E. (2012). Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: Un cuento chino, 2011. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23. <http://alhim.revues.org/4264> Recuperado el 26/10/2014.
- España, C. (comp.). (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes.
- Esteban, F. O. (2003). Dinámica migratoria argentina: inmigración y exilios. *América Latina Hoy*, 34, 15-34.
- https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/120600/Dinamica_migratoria_Argentina_inmigracio.pdf?sequence=1&isAllowed=y Recuperado el 28/12/2020.
- Falicov, T. (2006). Hollywood’s Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939–1945. *The Americas*, 63(2), 245-260. <https://www.jstor.org/stable/4491220?seq=1> Recuperado el 03/10/2014.

- Farías, R. (2007). Introducción: la ciudad gallega más grande del mundo. En Farías, R (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente* (pp. 19-21). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. <https://repotur.yvera.tur.ar/handle/123456789/10514>. Recuperado el 28/12/2020.
- Farías, R. (2011). Aspectos de la identidad gallega en Buenos Aires (1900-1960). *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 14, 59-69. <https://core.ac.uk/download/pdf/38839392.pdf>. Recuperado el 28/12/2020.
- Farías, R. (2018). La comunidad gallega en Buenos Aires: ¿identidad étnico-regional, españolismo o integración? (1900-1960). En Bjerg, M., y Cherjovsky, I. (eds.), *Identidades, Memorias y Poder Cultural en la Argentina (Siglos XIX y XX)* (pp. 95-127). Universidad Nacional de Quilmes. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/113481>. Recuperado el 28/12/2020.
- Feierstein, R. (1993). *Historia de los Judíos Argentinos*. Planeta.
- Fernández, A. y Moya, J. (1999). *La inmigración española en la Argentina*. Biblos.
- Ferreya, D. (2018). Los “turcos” en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés. En Kriger, C. (comp.), *Imágenes y público del cine argentino clásico*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Ferreya, D. (2019). Reseña de La escritura fílmica de la Historia. Problemas, recursos, perspectivas) de Mario Ranalletti (comp.). *Temas de Historia Argentina y Americana*, 1(27), 79-85. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9814>. Recuperado el 28/12/2020.
- Floria, C. y García Belsunce, H. (2009/2014). *Historia de los argentinos*. El Ateneo.
- Galasso, N. (2008). *Vida de Scalabrini Ortiz*. Colihue.
- Galiano León, M. (2009). Movimientos migratorios y cine. *Historia Actual Online*, 15, 171-183. https://www.researchgate.net/publication/40905897_Movimientos_migratorios_y_cine Recuperado el 13/09/2008.
- Garabedian, M. (2011). *Inmigración en la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Historia Visual, Museo Roca. <https://es.scribd.com/document/288552749/INMIGRACION-ARGENTINA> Recuperado el 16/01/2018.

- García Abad, R. (2003). Un estado de la cuestión de las teorías de las migraciones. *Historia Contemporánea*, 26, 329-351. <https://addi.ehu.es/handle/10810/37956> Recuperado el 27/01/2019.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- García, P. y Petrich, P. (2012). La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 23. <http://alhim.revues.org/4267>. Recuperado el 15/10/2014.
- Garguín, E. (2009). “Los argentinos descendemos de los barcos”. Articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920-1960). En Visacovsky, S. y Garguín, E. (eds.), *Moralidades, economías e identidades de clase media: Estudios históricos y etnográficos* (pp. 161-184). Antropofagia.
- Gené, M. (2007). Un estereotipo de la violencia: caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940). *Revista Índice, Buenos Aires*, 37(25). https://kipdf.com/indice-revista-de-ciencias-sociales_5aef08167f8b9ad9098b4607.html Recuperado el 19/03/2020.
- Germani, G. (1962/2010a). La inmigración masiva y su papel en el proceso de modernización del país. En Mera, C., y Rebón, J. (coords.), *Gino Germani: la sociedad en cuestión: antología comentada* (pp. 490-543). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/germani.pdf> Recuperado el 29/03/2014.
- Germani, G. (1955/2010b). Las clases sociales, Introducción. En Mera, C., y Rebón, J. (coords.), *Gino Germani: la sociedad en cuestión: antología comentada* (pp. 120-135). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/germani.pdf> Recuperado el 29/03/2014.
- Ghiretti, H. (2012, 5-7 de diciembre). Pasión o sentimiento: El ensayismo liberal en Eduardo Mallea y Víctor Massuh [ponencia]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología.

- https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1976/ev.1976.pdf Recuperado el 29/03/2014.
- Gil Mariño, C. (2012). Honrarás a tu padre ya tu hijo. La clave generacional en la construcción de la modernidad híbrida en el cine argentino de los años treinta [ponencia]. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. http://www.asaeca.org/aactas/gil_mari_o_cecilia_nuria_-_ponencia.pdf Recuperado el 13/02/2014.
- Gil Mariño, C. (2013). Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta. *Revista Sans Soleil*, 1, 92-106. <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-nuria.pdf> Recuperado el 15/10/2014.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Editorial Teseo.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Revista Frontera Norte*, 9(18), 9-28. <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/viewFile/1441/891> Recuperado el 31/01/2019.
- Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM*. <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> Recuperado el 30/01/2018.
- Giménez Romero, C. (1996). La integración de los inmigrantes y la interculturalidad. Bases teóricas de una propuesta práctica. En *Arbor*, 154(607), 119. <https://search.proquest.com/openview/7106009ba74ded6a426aa789690699cc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818224> Recuperado el 22/11/2020.
- González Velasco, C. (2014). Pasen y vean... y escuchen y lean: el mercado de los espectáculos porteños durante la entreguerra [ponencia]. II Jornadas de Política y Cultura en la entreguerra, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires. http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/decadatreintra_gonzalez%20velasco.pdf Recuperado el 20/06/2019.

- Grahl, S. (2008). Las normas de excepción al Ordenamiento Urbano y Territorial [tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/1795>. Recuperado el 28/12/2020.
- Greco, M. (2011). El conflicto generacional judío en el cine de Burman: una aproximación. *Question*, 1(31). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34481> Recuperado el 15/10/2014.
- Guidotti de Sánchez, M. (2007). Alma gallega en un país Centenario. En Farías, R (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente* (pp. 229-249). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. <https://repotur.yvera.tur.ar/handle/123456789/10514>. Recuperado el 28/12/2020.
- Guidotti de Sánchez, M. (2008). Las obras de teatro: espejo de los estereotipos gallegos en el imaginario argentino. En Lojo, M. R. (dir.), *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (pp. 133-197). Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Guidotti de Sánchez, M. (2016). El estereotipo del "gallego" en el género chico criollo. *Olivar*, 17(25). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7768/pr.7768.pdf Recuperado el 31/01/2018.
- Gutiérrez, L. y Romero, L. A. (1989). Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires, 1920-1945. *Desarrollo económico*, 29(113), 33-62. <http://www.jstor.org/stable/3466761> Recuperado el 08/02/2017.
- Gutiérrez, N. y Núñez, R. (1998). Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México. *Revista mexicana de sociología*, 60(1), 81-90. <https://www.jstor.org/stable/3541257?seq=1> Recuperado el 30/11/2017.
- Habermas, J. (1989). Modernidad, un Proyecto incompleto. *Punto de vista*, 7(21), 27-31. <https://www.ahira.com.ar/revistas/punto-de-vista/page/2/> Recuperado el 13/02/2014.
- Halperin Donghi, T. (1976). ¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914). *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 13, 437-489. <https://www.degruyter.com/view/j/jbla.1976.13.issue-1/jbla-1976-0129/jbla-1976-0129.xml> Recuperado el 05/10/2017.
- Hamui, L. y Brauner, S. (2012). Etnicidad y diásporas: inmigrantes y primera generación de mexicanos y argentinos judíos de origen sirio en la primera mitad del Siglo XX.

- Diversidad*, 5, 103-121. <http://www.diversidadcultural.net/articulos/nro005/05-06-hamui-brauner.pdf> Recuperado el 28/12/2020.
- Hansen, M. (2012) Tracking Cinema on a Global Scale. En Wollaeger, M. y Eatough, M. (eds.), *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford University Press. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195338904.001.0001/oxfordhb-9780195338904> Recuperado el 28/08/2019.
- Hobsbawm, E. (2010). *La era del capital: 1848-1875*. Paidós.
- Hora, R. y Losada, L. (2011). Clases altas y medias en la Argentina, 1880-1930. Notas para una agenda de investigación. *Desarrollo Económico*, 50(200), 611-630. <http://www.jstor.org/stable/41408183>. Recuperado el 03/10/2014.
- Horl Groenewold, S. (1989). Judíos europeos en la Argentina: imagen y autoimagen. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 11, 19-26.
- Horowitz, I. (1962). The Jewish Community of Buenos Aires. *Jewish Social Studies*, 4, 195-222. <https://www.jstor.org/stable/pdf/4465941.pdf?seq=1> Recuperado el 25/09/2018.
- Hwangpo, M. C. (2003). Los inmigrantes: El Otro en el teatro argentino de principios del siglo XX. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(57), 17-29. <https://www.jstor.org/stable/4531249> Recuperado el 08/07/2019.
- Hwangpo, M. C. (2004). Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz en la (re)construcción de los discursos de identidad nacional. *Revista Iberoamericana*, 15, 191-206. <http://s-space.snu.ac.kr/handle/10371/69342> Recuperado el 25/09/2018.
- Iglesias Santos, M. (ed.). (2010). *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Biblioteca Nueva.
- Jesurun, E. (2011). Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: aproximaciones a la condición poscolonial [tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid). <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/13767/Tesis?sequence=1> Recuperado el 08/02/2018.
- Jiménez, J. I. (2007). *Algunas notas sobre el concepto de Modernidad*. Meditaciones Sociológicas. <http://www.meditacionessociologicas.cl/wp-content/uploads/2016/07/Algunas-notas-sobre-el-concepto-de-Modernidad.pdf> Recuperado el 14/02/2014.

- Jozami, G. (1996). The manifestation of Islam in Argentina. *The Americas*, 53(1), 67-85. <http://www.jstor.org/stable/1007474> Recuperado el 30/11/2017.
- Karush, M. (2007). The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s. *Hispanic American Historical Review*, 87(2), 293-326. Duke University Press
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Paidós.
- Kellner, D. (1992). Toward a multiperspectival cultural studies. *The Centennial Review*, 36(1), 5-41. <http://www.jstor.org/stable/23739831> Recuperado el 04/04/2020.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2015). El concepto de argentinidad en la crítica de la década de 1930. <http://asaeca.org/download/el-concepto-de-argentinidad-en-la-critica-de-la-decada-de-1930/> Recuperado el 08/02/2018.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2016). La formulación de un modelo de representación en el cine clásico argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia burguesa (1939-1951) [tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires. http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6109/uba_ffyl_t_2016_se_Hopfenblatt.pdf?sequence=2 Recuperado el 03/12/2019.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. CICCUS, ENERC.
- Klein, H. y Seibert, S. (1981). La integración de inmigrantes italianos en la Argentina y los Estados Unidos: Un análisis comparativo. *Desarrollo Económico*, 21(81), 3-27. <https://www.jstor.org/stable/3466365> Recuperado el 03/10/2014.
- Klich, I. (1995). *Sources on the Lebanese and other Middle Easterners in Latin America. Papers on Lebanon*, 16, 01-47. <http://lebanesestudies.com/wp-content/uploads/2012/04/8c95b1b16.-Sources-on-the-Lebanese-and-other-Middle-Easterners-in-Latin-America.-1995.pdf> Recuperado el 04/02/2017.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo Veintiuno Editores.
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 10(10), 261-281. http://cehsegreti.org.ar/archivos/FILE_00000366_1411760847.pdf Recuperado el 22/11/2017.

- Laguarda, P. (2011). *Criaturas imaginadas: comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall* [tesis doctoral]. Universidad Nacional de Quilmes. <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/11807/92> Recuperado el 20/02/2018.
- Larraín, J. (1997). La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos*, 66, 313-333. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1086> Recuperado el 14/02/2018.
- Leccardi, C. y Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/udecada/v19n34/art02.pdf> Recuperado el 09/02/2020.
- Ley N° 817. Ley de inmigración y colonización. 8/10/1876. <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dip/DEBATES%202023/Ley%2000817%20%20Inmigraci%C3%B3n%20y%20Colonizaci%C3%B3n/Texto%20sancionado.pdf> Recuperado el 16/07/2023
- Ley N° 7.029. Ley de Defensa Social. 27/06/1910. <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dip/wdebates/Ley.07029.Debate.Defensa.Social.pdf> Recuperado el 16/07/2023
- Lojo, M. R. (2007a). Los gallegos en la literatura argentina. Autobiografías y memorias. En Fariás, R. (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente* (pp. 207-227). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. <https://repotur.yvera.tur.ar/handle/123456789/10514>. Recuperado el 28/12/2020.
- Lojo, M. R. (2007b, 1 de julio). La ética heroica de Eduardo Mallea. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-etica-heroica-de-eduardo-mallea-nid921675/> Recuperado el 23/04/2017.
- Lojo, M. R. (2011). La Argentina gallega: más allá de los estereotipos. *Gramma*, 22(48), 286-297. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/810/956> Recuperado el 23/04/2017.
- López, Ignacio. (2018). *La república del fraude y su crisis. Política y poder en tiempos de Roberto M. Ortiz y Ramón S. Castillo: Argentina, 1938-1943*. Prohistoria Ediciones.
- López-Campos Bodineau, M. C. (2016). *El inmigrante y las políticas de inmigración en el cine* [tesis doctoral]. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/2837> Recuperado el 09/02/2017.

- López Riera, E. (2013). *Memoria, relato e identidad nacional en el cine argentino contemporáneo. La mirada subversiva de Albertina Carri* [tesis doctoral]. Universidad de Valencia. <http://roderic.uv.es/handle/10550/37231> Recuperado el 15/10/2014.
- Luna-Sellés, C. (2013). De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense. *Céredi. Centre D'Études et de Recherche Éditer/Interpreter*. http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/article_PDF/De-lo-cmico-a-lo-trgico-en-el_a190.pdf Recuperado el 30/04/2017.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA.
- Mallea, E. (1935). *Conocimiento y expresión de la Argentina*. Buenos Aires: Sur.
- Mallea, E. (1937/1988): Historia de una pasión argentina. En *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor.
- Maranghello, C. (1999). El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. En *Concurso de ensayos Legislador José Hernández de la Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación* (Primer premio, pp. 25-100). FAIGA.
- Marquiegui, D. N. (1993). La inmigración española en la Argentina: los gallegos de Luján, 1880-1920. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 3(4), 133-154. http://157.92.136.59/download/ciclos/ciclos_v3_n4_06.pdf Recuperado el 28/12/2020.
- Marquiegui, D. N. (2007). La dialéctica macro-microhistoria en el estudio de las migraciones europeas a la Argentina. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/12387>. Recuperado el 28/12/2020.
- Marrone, I. (2012). Usos de la memoria patria en el cine del Centenario. En Nieto Ferrando, J. (coord.), *1808-1810 Cine e independencias*. Acción Cultural Española. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=660945> Recuperado el 15/10/2014.
- Marshall, N. y D'Anna, S. (1985). *Mis Memorias*. Ediciones Moreno.
- Martín-Barbero, J. (1990). *De los medios a las mediaciones*. Centro Editor de América Latina.
- Martínez Estrada, E. (1933/1961). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Martínez Pérsico, M. (2015). El ensayo de interpretación nacional. Radiografía de la pampa de Ezequiel Martínez Estrada. http://ww.ucol.mx/interpretextos/pdfs/282_inpret1407.pdf Recuperado el 02/11/2019.
- Marzal Felici, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Cátedra.

- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Prometeo.
- Mateu, C. (2008). La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40 [ponencia]. XXI Jornadas de Historia Económica de la Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero. <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/Mateu.pdf> Recuperado el 18/02/2018.
- Mcauliffe, M. y Triandafyllidou, A. (eds.). (2021). *Informe sobre las Migraciones en el Mundo 2022*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM). <https://publications.iom.int/books/informe-sobre-las-migraciones-en-el-mundo-2022> Recuperado el 06/05/2022.
- Mera, G. (2008). De problema estatal a problema sociológico. Políticas migratorias y discursos científicos en torno a la distribución espacial de los inmigrantes en las ciudades. *Temáticas migratorias actuales en América Latina: remesas, políticas y emigración*, 131. http://www.alapop.org/alap/files/docs/congreso2008/ALAP_2008_FINAL_124.pdf Recuperado el 18/02/2018.
- Mera, G. y Vaccotti, L. (2013). Migración y déficit habitacional en la Ciudad de Buenos Aires: resignificando el “problema”. *Argumentos. Revista de crítica social*, 15, 8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549270> Recuperado el 06/12/2020.
- Mestman, M. (2005). Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 22, 27-47. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2580607> Recuperado el 10/04/2014.
- Míguez, E. J. (1999). Familias de clase media: la formación de un modelo. En Devoto, F. y Madero, M. (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina* (tomo II). Taurus.
- Miguez, E. J.; Argeri, M. E.; Bjerg, M. y Otero, H. (1991). Hasta que la Argentina nos una: reconsiderando las pautas matrimoniales de los inmigrantes, el crisol de razas y el pluralismo cultural. *The Hispanic American Historical Review*, 71(4), 781-808. <http://www.jstor.org/stable/2515764> Recuperado el 09/10/2017.
- Moglia, M. (2013). Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica. *Papeles de Trabajo*, 7(12), 272-290.

- <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/11> Recuperado el 02/04/2014.
- Moya, J. (2004). Vida institucional y social. En *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*. Emecé.
- Nasser, G. (2016). *Inmigración, identidad y estrategias de adaptación a la sociedad receptora. El caso de las mujeres sirias y libanesas en Argentina (primera mitad del siglo XX)* [tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/38619> Recuperado el 24/02/2018.
- Norambuena, C. y Matamoros, R. (2016). Política migratoria Argentina: una mirada desde el institucionalismo histórico. *Si Somos Americanos*, 16(2), 45-72. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482016000200002 Recuperado el 14/02/2019.
- Noufuri, H. (2009). Contribuciones argentino-árabes: entre el dato y la imaginación orientalista. En VV. AA., *Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas* (pp. 115-152). Casa Árabe-IEAM.
- Núñez Seixas, X. M. (1999). Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940). *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 14(42), 67-109.
- Núñez Seixas, X. M. (2007). Un panorama social de la inmigración gallega en Buenos Aires, 1750-1930. En Farías, R. (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente* (pp. 25-44). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. <https://repotur.yvera.tur.ar/handle/123456789/10514> Recuperado el 28/12/2020.
- Olivieri, M. (1999). Migraciones, estereotipos y prejuicios ayer y hoy: el caso italiano. *Migraciones. Publicación del Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones*, 5, 161-181. <https://revistas.comillas.edu/index.php/revistamigraciones/article/view/4473> Recuperado el 04/01/2020.
- Ortuño Martínez, B. (2010). *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956* [tesis doctoral]. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20062/1/Tesis_ortuno.pdf Recuperado el 04/09/2019.

- Ostherhage Russo, M. (2009). Nini Marshall y Lucille Ball: El rol de la mujer en la comedia. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 77.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=4610&id_libro=136 Recuperado el 15/10/2014.
- Otero, H. (1992). La inmigración francesa en Tandil. Un aporte metodológico para el estudio de las migraciones en demografía histórica. *Desarrollo económico*, 32(125), 79-106.
<http://www.jstor.org/stable/3467045> Recuperado el 03/10/2014.
- Páez, J. (1970). *El conventillo*. Centro Editor de América Latina.
- Parola, N. (2006). La imagen de la inmigración en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 12.
<https://journals.openedition.org/alhim/1582> Recuperado el 26/02/2018.
- Pavis, P. (1988/2005). *Diccionario de teatro*. Paidós.
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13.
<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6095/5830> Recuperado el 15/04/2020.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)* (vol. 2). Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). El sainete criollo: teatro de autor y de actor. En Mirza, R. (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo* (pp. 37-42). Universidad de la República.
https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/fhce_mirza_2011-09-22-webo.pdf Recuperado el 03/10/2014.
- Pellettieri, O. (2010). Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su periodo de apogeo y crisis (1920-1940). Pirandello y el teatro argentino (1920-1990). *Arrabal*, 8(115), 249-258.
<https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/229345/327884> Recuperado el 05/05/2019.
- Pensa, M. P. (2004). *Burguesía, inmigración, sociedad y cultura: una perspectiva comparada de los grotoscos italiano y criollo* [tesis doctoral]. Carleton University.

- https://curve.carleton.ca/system/files/etd/f7de2983-a79e-42f7-94b6-000d0c4d5b4a/etd_pdf/c9e2cffe935f48a35a0ae9a890104752/pensaburguesiaimmigracionsociedadyculturaunaperspectiva.pdf Recuperado el 23/11/2013.
- Pereira, P. (2016). Las “temporalidades” en los manuscritos de Niní Marshall. *Traslaciones*, 3(5), 94-108.
revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/download/721/442 Recuperado el 22/09/2018.
- Pilán, M. del C. (2014). Imágenes de inmigración. *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana (RILL)*, 19(1), 60-85.
http://filo.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2015/11/rill_19.pdf#page=106 Recuperado el 02/03/2018.
- Poppe, N. (2009a). Siteseeing Buenos Aires in the early Argentine sound film *Los tres berretines*. *Journal of Cultural Geography*, 26(1), 49-69.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08873630802617150> Recuperado el 10/01/2020.
- Poppe, N. (2009b). *Assembling place: Buenos Aires in cultural production (1920-1935)* [tesis doctoral dissertation]. University of Texas. <http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2009-12-485> Recuperado el 09/11/2013.
- Posadas, A. (1993). *Niní Marshall: desde un ayer lejano*. Ediciones Colihue.
- Posadas, A. (1994). La caída de los estudios: ¿Sólo el fin de una industria? En S. Wolf, (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (pp. 217-241). Ediciones Letra Buena.
- Posadas, A., Landro, M. y Speroni, M. (2005). *Cine sonoro argentino 1933-1943* (tomo I). El Calafate.
- Prieto, A. (2009). “Boedo e Florida”. En: *Tempo social*, 21 (2), pp. 289-304.
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702009000200014&script=sci_arttext.
Recuperado el 01/04/2020
- Quinziano, P. (1994). La comedia: un género impuro. En Wolff, S. (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (pp. 129-146). Letra Buena.
- Quirós, D. (2010). La época del desorden: reflexiones sobre la temporalidad en Bolivia de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. *A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 8(1), 230-259.

- https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Quiros.pdf Recuperado el 15/10/2014.
- Ramacciotti, K. (2003). El Museo Social Argentino y el Primer Congreso de Población de 1940. *Sociohistórica*, 13-14. <http://www.acuedi.org/ddata/2368.pdf> Recuperado el 04/09/2018.
- Ramos, J. (1999). Arquitectura del habitar popular en Buenos Aires: el conventillo. *Seminario de Crítica. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0101.pdf> Recuperado el 18/05/2020.
- Ranalletti, M. (2003). Las razones de la violencia. La Patagonia rebelde, entre pasado y presente. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 6. <https://journals.openedition.org/alhim/757> Recuperado el 07/03/2018.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed. [versión 23.3 en línea]). <https://dle.rae.es>. Recuperado el 08/09/2018.
- Reggiani, A. (2010). Dépopulation, fascisme et eugénisme «latin» dans l'Argentine des années 1930. *Le mouvement social*, 230, 7-26. <http://www.jstor.org/stable/40732073> Recuperado el 21/05/2015.
- Retamoso, R. (2000). El hombre que está solo y espera de Raúl Scalabrini Ortíz. Genealogía y modulaciones del discurso racionalista en la Argentina del siglo XX. *La Trama De La Comunicación*, 5, 107-122. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/281> Recuperado el 11/05/2020.
- Retortillo Osuna, A.; Ovejero Bernal, A.; Cruz Souza, F.; Arias Martínez, B. y Lucas Mangas, S. (2006). Inmigración y modelos de integración: entre la asimilación y el multiculturalismo. *Revista Universitaria de Ciencias del Trabajo*, 7, 123-139. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/11345/?sequence=1> Recuperado el 22/11/2020.
- Robles, X. (2014). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roca Baamonde, S. (2012). Nos-otros emigrantes. El estereotipo de la diáspora gallega en el cine argentino [ponencia]. IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias, Universidad de La Laguna, Tenerife.

- http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/112_Roca.pdf Recuperado el 10/03/2018.
- Rock, D. (1971). Lucha Civil en la Argentina - La Semana Trágica de Enero de 1919. *Desarrollo Económico*, 11, 42/44, 165-215. <https://www.jstor.org/stable/3465980> Recuperado el 31/03/2018.
- Rodríguez de Taborda, M. C. (2010) Doscientos años de inmigración en Argentina. *Revista de la Facultad de Derecho*, 1(1).
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/refade/article/view/5881> Recuperado el 10/03/2018.
- Romero, J. L. (1987). *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Actual.
- Romero, J. L. y Romero, L. A. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Romero, L. A. (2001). La Argentina entre las guerras mundiales-dos proyectos en conflicto. *Saber y tiempo*, 11, 107-129.
<http://envios.unsam.edu.ar/publicaciones/Archivos/Saberytiempo11.pdf#page=107> Recuperado el 11/03/2018.
- Rúa Fernández, C., y Rúa Fernández, J. M. (2018). El mito errante: La figura del judío en el cine franquista. *Historia y Comunicación Social*, 23(1), 197-213.
<https://core.ac.uk/download/pdf/157686830.pdf> Recuperado el 11/03/2018.
- Rud, L. (2015) *Teatro judío-argentino en Buenos Aires durante el siglo XX: entre lo extranjero y lo nacional* [tesis de maestría no publicada]. Universidad de Tres de Febrero.
- Sagaama, O. (2010). *Integración lingüística y cultural de los inmigrantes en España. Los marroquíes en Barcelona* [tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35040/1/01.OS_TESIS_DOCTORAL.pdf Recuperado el 06/01/2018.
- Salvatore, R. (2010) Better-off in the thirties: Welfare indices for Argentina. En Salvatore, R., Coatsworth, J. y Challú, A. (eds.), *Living Standards in Latin American history: Height, welfare, and development, 1750–2000* (pp. 127-165). David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University.
- Sánchez-Alonso, B. (1995). *Las causas de la emigración española*. Alianza.

- Sánchez-Alonso, B. (2004). Algunas reflexiones sobre las políticas de inmigración en América Latina en la época de las migraciones de masas. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 53, 155-177. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/handle/10637/371> Recuperado el 28/12/2020.
- Sánchez-Alonso, B. (2011). La época de las grandes migraciones: desde mediados del siglo XIX a 1930. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/handle/10637/382> Recuperado el 28/12/2020.
- Sánchez-Alonso, B. (2015). Los mitos de la emigración española”. Universidad CEU San Pablo. <https://repositorioinstitucional.ceu.es/handle/10637/7132> Recuperado el 28/12/2020.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- Sanhueza-Carvajal, M. T. (2004). *Continuidad, transformación y cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo*. Nueva Generación.
- Sanhueza-Carvajal, M. T. (2010). “(No) hacerse la américa”: la realidad de los inmigrantes en el teatro de Armando Discépolo. *Revista de Humanidades*, 22, 117-139. <https://www.redalyc.org/pdf/3212/321227217005.pdf> Recuperado el 19/02/2020.
- Santi, I. (2002). Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Les Cahiers ALHIM, 4. <http://alhim.revues.org/document474.html>. Recuperado el 15/09/2008.
- Sarlo, Beatriz. (1998/2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- Sautu, R.; Boniolo, P.; Dalles, P. y Rodríguez, S. (2010). Las clases sociales según Gino Germani. En Mera, C. y Rebón, J. (coords.), *Gino Germani: la sociedad en cuestión: antología comentada* (pp. 76-84). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/germani.pdf> Recuperado el 29/03/2014.
- Scalabrini Ortiz, R. (1933/1983). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra, 157 pp.
- Schávelzon, D. (2005). *Los conventillos de Buenos Aires; un estudio arqueológico, la casa mínima*. Ediciones Turísticas.

- Schmidt, S. (2012) El imaginario del retorno en las historias de migración del cine argentino-español. *Temas de historia argentina y americana*, 20. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/7216> Recuperado el 23/03/2014.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Legasa.
- Schwarcz, A. J. (1991). *Y a pesar de todo... los judíos de habla alemana en la Argentina*. Grupo Editor de América Latina.
- Senkman, L. (2015). Nacionalismo e Inmigración La Cuestión Étnica en las Elites Liberales e Intelectuales Argentinas. *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe*, 1(1). <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1312/1338> Recuperado el 01/11/2019.
- Shingler, M. (2017). The star system in Europe. *Cinema Comparative Cinema*, 1(10), 9-16. <https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/8424/1/Euro%20Star%20Studies%202017.pdf> Recuperado el 17/03/2018.
- Sikora, M. (1999). El inmigrante italiano en la comedia asainetada. En Pellettieri, O. (comp.), *La Inmigración italiana y teatro argentino* (pp. 97-110). Galerna.
- Sikora, M. (2002). La Comedia (1900-1930) Concepción de la obra dramática. En Pellettieri, O. (comp.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)* (vol. 2, pp. 418-434). Galerna.
- Sikora, M. (2011). Las variantes populares de la comedia porteña (1910-1960): El imaginario social de la nueva clase media. En Mirza, R. (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo* (pp. 51-56). https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/4485/1/FHCE_Mirza_2011-09-22-webO.pdf#page=52 Recuperado el 19/05/2019.
- Sinisterra Rentería, F. (2012). *Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=120955&orden=0&info=link>. Recuperado el 09/01/2018.

- Sødal, A. (2009). *Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de las relaciones de dominación en Bolivia y La ciénaga* [tesis doctoral]. Universidad de Bergen, Noruega. <https://core.ac.uk/download/pdf/30896853.pdf> Recuperado el 15/10/2014.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas 1939 – 1990*. Paidós.
- Spitta, A. (1989). Corrientes antisemitas y política de inmigración en la Argentina de los treinta y cuarenta. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 11, 19-26.
- Stam, R. (2000) *Teorías del cine*. Paidós.
- Stella, M. E. (2004). Cine social y cambios socioculturales en la década del 30 [ponencia]. VI Jornadas de Sociología, UBA. <http://cdsa.academica.org/000-045/485.pdf>. Recuperado el 20/04/2018.
- Stella, M. E. (2005). Trabajo urbano y trabajo rural. Sus representaciones en el cine de los años 30 [ponencia]. XII Encuentro de Cátedras de Ciencias Sociales y Humanísticas para las Ciencias Económicas. http://www.econ.uba.ar/www/servicios/biblioteca/bibliotecadigital/institutos/ciece/Publicaciones_del_CIECE/XII%20Encuentro.pdf#page=149 Recuperado el 13/02/2014.
- Szuchman, M. (1977). The limits of the melting pot in urban Argentina: Marriage and integration in Córdoba, 1869-1909. *Hispanic American Historical Review*, 57(1), 24-50. <http://www.jstor.org/stable/2513541>. Recuperado el 09/10/2017.
- Tal, T. (2010). Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58355>
- Taylor, C. (2006). *Imaginario sociales modernos*. Paidós.
- Teixidó Farré, G. (2011). *Representaciones de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo (1990-2009)* [tesis doctoral]. Universidad Pompeu Fabra. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11307/TFM_Teixido.pdf?sequence=1&isAllowed=y Recuperado el 20/04/2018.
- Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): derivas de la “cultura científica”*. Fondo de Cultura Económica.

- Tranchini, E. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. *Concurso de ensayos Legislador José Hernández de la Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación* (segundo premio). FAIGA.
- Valdez, M. (2000). El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo. En España, C. (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes.
- Villanueva, G. (2000). La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1.
<https://journals.openedition.org/alhim/90> Recuperado el 15/09/2008.
- Villalón, A. (2012). Políticas inmigratorias en la Argentina de los '40. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, 8, 31-50.
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/viewFile/1176/1037> Recuperado el 23/11/2013.
- Vohnsen, M. (2017). Un niño judío en el equipo: Fútbol e identidad en Pelota de trapo (de Leopoldo Torres Ríos). *Imagofagia*, 16, 121-141.
<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1217> Recuperado el 08/01/2020.
- Wolfenzon, C. (2007). La Lozana andaluza: Judaísmo, sífilis, exilio y creación. *Hispanic Research Journal*, 8(2), 107-122.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174582007X172042> Recuperado el 22/04/2018.

Obras de teatro

- Bellini, M. (1913). *Ramona*.
https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/755880056/1/LOG_0000/ Recuperado el 02/02/2017.
- Dartes, C. y Damel, C. (1931). *El Viejo Hucha*.
https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/657000981/1/LOG_0000/ Recuperado el 13/02/2017.
- De Bassi, A. y Bota, A. (1924). *El turco Salomón*.
<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000015D00000000> Recuperado el 13/02/2017.
- De las Llanderas, N. y Malfatti, A. (1932). *Los tres berretines*.

- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/755957091/1/LOG_0000/ Recuperado el 13/07/2019.
- De las Llanderas, N. y Malfatti, A. (1934). *Así es la vida*.
- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/80014094X/1/LOG_0003/ Recuperado el 13/07/2019.
- Discépolo, A. (1923). *Mateo*.
- <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/65709580X/1/#topDocAnchor> Recuperado el 13/02/2017.
- Discépolo, A. (1924). *Giacomo*.
- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/657292397/1/LOG_0000/ Recuperado el 13/07/2019
- Discépolo, A. y De Rosas, R. (1921). *Mustafa*.
- http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Tercer_nivel/Grotesco_criollo/Obras/Discépolo/Mustafa.pdf Recuperado el 24/09/2017.
- Novi3n, A. (1920). *El cambalache de Petroff*.
- <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/750082402/3/-/> Recuperado el 01/05/2020.
- Pacheco, C. (1923). *Ropa vieja*.
- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/750083077/1/LOG_0000/ Recuperado el 13/02/2017.
- Pelay, I. (1926). *Judío*.
- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/7989643X/17/LOG_0003/ Recuperado el 13/02/2017.
- Pico, P. y Eichelbaum, S. (1920). *Un romance turco*.
- <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00004BE100000000>. Recuperado el 16/02/2017
- Vacarezza, A. (1919). *El barrio de los judíos*.
- https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/781013542/1/LOG_0003/ Recuperado el 13/07/2019.
- Vacarezza, A. (1929). *El conventillo de La Paloma*.
- https://digital.iai.spk-.de/viewer/image/755424565/1/LOG_0000/ Recuperado el 13/07/2019.

ANEXO

FICHA TÉCNICA Y SÍNTESIS ARGUMENTAL DE LOS TEXTOS FÍLMICOS

Los tres berretines

Empresa productora: Lumiton

Dirección: Enrique Telémaco Susini (en los créditos dice Equipo Lumiton)

Intérpretes: Luis Arata, Luis Sandrini, Luisa Vehil, Benita Puértolas, Héctor Quintanilla, Malena Bravo y Florindo Ferrario

Guion: Armando Malfatti y Nicolás de las Llanderas sobre su obra teatral homónima

Fotografía: John Alton

Música: Enrique Pedro Delfino (con fragmentos de obras de Duke Ellington) e Isidro Maiztegui (director musical)

Montaje: Francisco Mugica

Escenografía: Ricardo Conord

Duración original: 65 minutos.

Fecha y sala de estreno: 19/05/1933, Cine Ástor



El título de la película *Los tres berretines* (Susini¹⁵⁶, 1933) hace referencia a los tres principales “berretines”¹⁵⁷ de los porteños: el fútbol, el tango y el cine. El film narra la historia de una familia de clase media que vive en Buenos Aires. El padre (Manuel Sequeiros) es un inmigrante gallego dueño de una ferretería en un barrio de Buenos Aires. Se queja porque todos en su familia tienen una pasión que los hace descuidar el negocio de su padre: el fútbol, en el caso de su hijo Lorenzo; el tango, para su hijo menor Eusebio y el cine, para

¹⁵⁶ Enrique Telémaco Susini (Gualectuay, 31 de enero de 1891 - Buenos Aires, 4 de julio de 1972) fue un médico, músico y compositor, inventor, investigador científico, empresario, *réggiseur* y promotor cultural, y junto con César José Guerrico, Luis Romero Carranza, Ignacio Gómez y Miguel Mugica pionero de la radiodifusión pública en el mundo y fundadores de los estudios de cine Lumiton.

¹⁵⁷ En lunfardo: capricho, deseo vehemente, ilusión.

su mujer Carmen, su hija Elena y su suegra Luz. Por su parte, el hijo mayor (Eduardo), es un arquitecto que acaba de perder el trabajo, y sufre por estar enamorado. Conforme avanza la trama Lorenzo alcanza notoriedad como futbolista y ayuda a su hermano Eduardo consiguiéndole el contrato para la construcción de un nuevo estadio, en tanto Eusebio logra que el tango que compone lo pasen por la radio. Finalmente es el mismo Manuel quien, conquistado por el berretín del futbol, asiste a la final del campeonato en la que juega su hijo.

El conventillo de La Paloma

Empresa productora: Julio Joly

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Intérpretes: Tomás Simari, Alicia Barrié, Héctor Calcagno, María Esther Duckse, Elena Bozan, Guillermo Casali, y José Otal

Guion: Leopoldo Torres Ríos sobre la obra homónima de Alberto Vacarezza

Fotografía: Gumer Barreiros

Música: Eugenio De Briganti

Montaje: Emilio Murúa y Daniel Spósito

Escenografía: Antonio Scelfo

Duración original: 72 minutos.

Fecha y sala de estreno: 24/09/1936, Cine Suipacha



El Conventillo de la Paloma (Torres Ríos¹⁵⁸, 1936) es una película basada en el sainete de Alberto Vacarezza estrenado en 1929. Cuenta la historia de Paloma, una mujer que escapó del dominio de un guapo llamado Paseo de Julio, de la cual están perdidamente enamorados el propio encargado del conventillo en que vive y el resto de los inquilinos. Indignadas por la inclinación de sus esposos hacia Paloma, las señoras piden ayuda a uno de ellos (Villa Crespo), y éste les sugiere como estrategia que finjan tener atracción por otros hombres, para

¹⁵⁸ Leopoldo Torres Ríos (Buenos Aires, 27 de diciembre de 1899 - Vicente López, 9 de abril de 1960), fotógrafo, letrista de tango, periodista y director de cine. Dirigió 37 películas, entre 1923 y 1959, tres de ellas de cine silente.

darles celos. Cuando Paseo de Julio llega al conventillo para llevarse a Paloma contra su voluntad, Villa Crespo la defiende; por esa razón, es al único pretendiente a quien Paloma no rechaza. Ambos manifiestan su amor y los esposos, que habían dado muestras de celos, cuando se enteran de que todo había sido una farsa, se reconcilian.

Mateo

Empresa productora: Estudios Baires

Dirección: Daniel Tinayre

Intérpretes: Luis Arata, Enrique Santos

Discépolo, Ada Cornaro, Tony D'Algy,

Marga Montes, Alita Román y José Gola

Guion: Daniel Tinayre sobre la obra homónima de Armando Discépolo

Fotografía: Gerhard Huttula

Música: Enrique Santos Discépolo y José Vázquez Vigo

Montaje: Carlos Lemos

Escenografía: Ricardo Conord

Duración original: 74 minutos.

Fecha y sala de estreno: 22/07/1937, Cine Suipacha



Mateo (Tinayre¹⁵⁹, 1937) es una adaptación del grotesco escrito por Armando Discépolo en 1923. En él se narra la historia de Miguel Salerno, un inmigrante italiano que vive junto a su familia en un conventillo de la ciudad de Buenos Aires. La única fuente de ingresos de la familia es el poco dinero que gana con un coche tirado por su caballo¹⁶⁰. La aparición del automóvil ha hecho que ese trabajo ya no sea rentable. Ninguno de sus tres hijos (Carlos, Lucía y Chichilo), se preocupa por conseguir un trabajo. Severino, amigo del protagonista, inmigrante italiano como él, un funebrero que se gana la vida complementando

¹⁵⁹ Daniel Andrés Manoli Tinayre (Vertheuil, Francia, 14 de septiembre de 1910 - Buenos Aires, Argentina, 23 de octubre de 1994) fue un director, guionista y productor de cine.

¹⁶⁰ El nombre del animal es Mateo, que luego se popularizó para referirse a los coches tirados por caballos que había en la ciudad de Buenos Aires

los magros ingresos de su trabajo con el robo, le ofrece una forma de salir adelante que pone al protagonista frente a un dilema moral.

Giacomo

Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA)

Dirección: Augusto César Vatteone

Intérpretes: Luis Arata, Carmen Lamas, Felipe Fernansuar, Pascual Pellicciotta, Ernesto Villegas, Anita Jordán y María Esther Podestá

Guion: Augusto César Vatteone, Agustín Ferraris y Armando Discépolo basada en el grotesco de Rafael J. de Rosas y Armando Discépolo

Fotografía: Francis Boeniger

Música: Alberto Soifer y Francisco Balaguer (director musical)

Montaje: José Cardella

Escenografía: Fortunato Tabochini

Duración original: 75 minutos.

Fecha y sala de estreno: 04/04/1939, Cine Broadway



Giacomo (Vatteone¹⁶¹, 1939) es la trasposición de una obra de teatro de Armando Discépolo y Rafael de Rosa de 1924. Cuenta la historia de Giacomo Bistoldi, un inmigrante italiano que, luego de haber disfrutado de un próspero pasado como dueño de un bazar, ha perdido toda su fortuna a manos de “La Clavelito” una cantante española de cuplé y su hermano Manolo, quienes lo abandonan luego de quitarle todo lo que tenía. Ya empobrecido, se va a vivir con sus codiciosos sobrinos Arturo (y su mujer Matilde), Jorgelina y Esther. Los sobrinos lo maltratan, hasta que la llegada de don Pedro, un amigo de antaño de Giacomo,

¹⁶¹ Augusto César Vatteone (Buenos Aires, 24 de octubre de 1904 - Buenos Aires, 7 de diciembre de 1979) fue un director y guionista de cine.

cambia la dinámica de la relación, ya que les hace creer que su tío esconde una inmensa fortuna en el baúl.

Así es la vida

Empresa productora: Lumiton

Dirección: Francisco Mugica

Intérpretes: Enrique Muiño, Elías Alippi, Enrique Serrano, Sabina Olmos, Arturo García Buhr, Niní Gambier, Felisa Mary, Alberto Bello, Alimedes Nelson y Héctor Coire

Guion: Francisco Oyarzábal según la obra teatral homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas

Fotografía: José María Beltrán

Música: Enrique Delfino y Ángel Villoldo

Montaje: Juan Soffici

Escenografía: Ricardo Conord

Duración original: 107 minutos.

Fecha, lugar y sala de estreno: 19/07/1939,

Cine Monumental



Así es la vida (Mugica¹⁶², 1939) es una transposición de la comedia costumbrista de igual nombre, escrita por Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, estrenada en el año 1934. La película se centra en la historia de una familia de clase media porteña compuesta por Ernesto Salazar y su mujer Eloísa, que transcurre entre 1908 y 1939. Tienen tres hijas (Margarita, Adela y Felicia) y un hijo adolescente (Eduardo). Viven en la casa adquirida por Ernesto al comienzo de la película junto a Alberto Castañaga, hermano de Eloísa, dedicado a la política de baja estofa. Frecuentan asiduamente la casa los socios de Ernesto: Barreiro (inmigrante español) y Liberti (inmigrante italiano). En el transcurso de la película, dos de

¹⁶² Francisco Mugica (Buenos Aires, 10 de abril de 1907 - Buenos Aires, 1985) fue un montajista, guionista, director de fotografía y director de cine argentino.

las hijas se casan y Eduardo parte a Europa a probar fortuna. Felicia queda soltera porque Carlos, su pretendiente, es socialista y se niega al casamiento por la iglesia católica. Tanto ella como sus padres no conciben el casamiento sin una ceremonia religiosa. A raíz del sufrimiento experimentado, tiempo después apoya a su sobrina Tota cuando ésta decide instalarse en Buenos Aires para trabajar, puesto que sus padres, que viven en Rosario, no aprueban el noviazgo.

Cándida

Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA)

Dirección: Luis Bayón Herrera

Intérpretes: Nini Marshall, Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá, Cesar Fiaschi, Tulia Ciámpoli, Adolfo Stray

Guion: Nini Marshall, Hernán de Castro, Luis Bayón Herrera

Fotografía: Francis Boeniger

Música: Alberto Soifer

Montaje: José Cardella

Escenografía: Rodolfo Franco

Duración original: 104 minutos.

Fecha y sala de estreno: 04/10/1939, Cine Monumental



Cándida (Bayón Herrera¹⁶³, 1939) es la historia de una gallega recién llegada de España que empieza a trabajar como mucama en la casa de Adolfo Sánchez, un abogado que tiene dos hijos y cuya esposa fallece a los pocos días durante el parto del tercero. La mucama se hace cargo de la situación y reorganiza la rutina familiar; hasta que llega como ama de llaves Esther, una viuda sin trabajo con quien choca permanentemente. Esther termina casándose con el abogado, y lo obliga a contraer muchas deudas para satisfacer sus costosos

¹⁶³ Luis Bayón Herrera (Bilbao, España el 23 de septiembre de 1889 - Buenos Aires, 30 de marzo de 1956) fue un director y guionista de cine, y escritor de teatro.

caprichos. Cándida decide ayudarlo a saldar esas deudas, y hace una donación anónima de todos los ahorros que con esfuerzo habían reunido para casarse con su novio Jesús. Finalmente, se conoce la verdad del gesto desinteresado de Cándida, y se casa con Jesús.

Corazón de turco

Empresa productora: Pampa Film

Dirección: Lucas Demare

Intérpretes: Fortunato Benzaquen, Mario Baroffio, Cesar Fiaschi, Malisa Zini, Serafín Paoli, Roberto García Ramos, Alberto Terronés

Guion: Hernán de Castro

Fotografía: Bob Roberts

Música: Lucio Demare y Juan Ehlert

Montaje: Carlos Rinaldi

Escenografía: Ralph Pappier

Duración original: 70 minutos.

Fecha y sala de estreno: 09/05/1940, Cine Astoria



En *Corazón de Turco* (Demare¹⁶⁴, 1940) la acción transcurre en el pueblo de Tranco Largo, donde la cervecería de una familia aristocrática está a punto de entrar en bancarrota. Susana Arriaga, la joven hija de esa familia es pretendida por un “turco acriollado”, Ali Salem de Baraja, dueño de un almacén y tienda, y por Miguel Rossini, el hijo del almacenero italiano del pueblo. Ali Salem de Baraja decide ayudar financieramente al Sr. Arriaga para reactivar la cervecería y luego poder venderla.

¹⁶⁴ Lucas Demare (Buenos Aires, 14 de julio de 1910 - Buenos Aires, 6 de septiembre de 1981) fue un director, guionista y productor cinematográfico.

Los celos de Cándida

Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA)

Dirección: Luis Bayón Herrera

Intérpretes: Nini Marshall, Augusto Codecá, Aida Luz, Jorge Luz, Héctor Quintanilla, Elsa Marval

Guion: Nini Marshall, Hernán de Castro, Luis Bayón Herrera

Fotografía: Roque Funes

Música: Alberto Soifer con temas de Gabino Coria Peñaloza, Juan de Dios Filiberto, Alejandro Gutiérrez del Barrio, García Giménez y Anselmo Aieta

Montaje: José Cardella

Escenografía: Juan Manuel Concado

Duración original: 93 minutos.

Fecha y sala de estreno: 05/06/1940, Cine Normandie



Los celos de Cándida (Bayón Herrera, 1940) muestran a Cándida y Jesús ya casados, cuando instalan una casa de huéspedes en la que invierten el dinero ahorrado con su trabajo y el adicional obtenido en el casino en su luna de miel en Mar del Plata. Jesús se siente atraído por una pensionista italiana que es artista de radio, y sus deferencias hacia la mujer despiertan los celos de Cándida. La protagonista decide también convertirse en artista radial para recuperar a su marido. El conflicto se resuelve con la reconciliación de la pareja, cuando Jesús se da cuenta del embarazo de Cándida.

Sinvergüenza

Empresa productora: Cinematográfica Terra

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Intérpretes: Paquito Busto, Aida Alberto, Arturo Palito, Adolfo Stray, Alberto Terronés, María Esther Podestá, Elvira Quiroga

Guión: Leopoldo Torres Ríos según libreto de Carlos P. Cabral

Fotografía: Carlos Torres Ríos

Música: Enrique Mizes

Montaje: Jacinto Cascales

Escenografía: Eliseo Montaine

Duración original: 65 minutos.

Fecha y sala de estreno: 30/10/1940, Cine Monumental



Sinvergüenza (Torres Ríos, 1940) narra la historia de Manolo Peñalba, un porteño trasnochador y aficionado al juego al que no se le conoce trabajo, que vive en la casa de su hermana (María) y su cuñado (Luis Castillo). Su mala fama hace que los que lo rodean lo prejuzguen como responsable de todas las malas acciones, aun cuando en la mayor parte de los casos él no las ha realizado. Sobre el final se demuestra que era una persona de un gran corazón e inocente de aquello de lo que se lo acusa. Está enamorado de Susana, la hermana de su cuñado, amor que termina siendo correspondido.

La quinta calumnia

Empresa productora: Pampa Film

Dirección: Adelqui Millar

Intérpretes: Fortunato Benzaquen, Alberto Anchart, Mario Baroffio, Vicente Climent, Héctor Coire, Esther Vani, Rafael Frontaura, Chela Cordero

Guion: Héctor Canziani, Ruy de Solana y Alberto Giuria

Fotografía: Gumer Barreiros

Música: Lucio Demare y Juan Ehlert

Montaje: Carlos Rinaldi

Escenografía: Ralph Pappier

Duración original: 80 minutos.

Fecha y sala de estreno: 22/01/1941, Cine Monumental



La Quinta Calumnia (Millar¹⁶⁵, 1941) por su parte, transcurre en la Ciudad de Buenos Aires. *Le Printemps*, una enorme tienda especializada en la venta de artículos importados está a punto de cerrar por las restricciones a las importaciones causadas por la Segunda Guerra Mundial. Cuando el dueño de la tienda regresa de unas vacaciones en Francia, decide hacer una gran fiesta de gala, en la que conoce a Alí Salem de Baraja, Marqués de Estambul. El Marqués, que está en una situación financiera muy comprometida, se ofrece a trabajar como director de la tienda, para sacarla adelante, con la idea de “vender artículos nacionales con acento extranjero” en sustitución de los importados faltantes.

¹⁶⁵ Adelqui Migliar, también conocido como Adelqui Millar (Concepción, Región del Biobío, 5 de agosto de 1891 - Santiago de Chile, 6 de agosto de 1956) fue un actor, guionista, director y productor de cine.

Mamá Gloria

Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA)

Dirección: Richard Harlan

Intérpretes: Olinda Bozán, Aida Luz, Pedro Maratea, Oscar Valicelli, Adolfo Stray, Adrián Cúneo, Alfredo Jordán, Margarita Padin y Armando Bó

Guion: Augusto César Vatteone basado en la adaptación de Isidro J. Odena y Rodolfo Manuel Taboada sobre la obra teatral de Raúl Zapico

Fotografía: Roque Funes

Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio

Montaje: Oscar Carchano

Escenografía: Juan Manuel Concado

Duración original: 90 minutos.

Fecha y sala de estreno: 20/08/1941, Cine Monumental



Mamá Gloria (Harlan¹⁶⁶, 1941) cuenta los avatares del romance entre una pensionista (Morena) y un estudiante adicto al juego (Juan), que transcurre en una pensión estudiantil donde viven, dirigida por Mamá Gloria, una solterona bondadosa.

¹⁶⁶ Richard Bouillon Garlan, de nombre artístico Richard Harlan (Lima, Perú, 19 de abril de 1900 – South Laguna, condado de Orange, California, Estados Unidos, 20 de octubre de 1968) fue un director de cine que realizó su actividad en Argentina y Estados Unidos.

Cándida millonaria

Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA)

Dirección: Luis Bayón Herrera

Intérpretes: Niní Marshall, Alberto Bello, Armando Bo, Osvaldo Miranda, Pedro Vargas, Alejandro Maximino, Lucy Galián, Adrián Cuneo

Guion: Luis Bayón Herrera sobre la obra teatral de Pedro Pico Querer y cerrar los ojos.

Fotografía: Roque Funes

Música: Alberto Soifer

Montaje: José Cardella

Escenografía: Juan Manuel Concado

Duración original: 102 minutos.

Fecha y sala de estreno: 17/09/1941, Cine Monumental



En *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941) la protagonista ingresa a trabajar como mucama en la casa de don Marcial Méndez Viñas, un inmigrante gallego viudo, dueño de una fábrica de medias. Es vísperas de Navidad y ambos se sienten solos, ya que Ana María, la única hija de don Marcial, ha preferido pasarlo junto a su esposo y amistades. Cándida y Marcial se acompañan y comen juntos, e inician una relación a la que se opone fuertemente su hija, pese a lo cual se celebra el casamiento. Mientras tanto, Ana María es chantajeada por un antiguo novio que amenaza con mostrar al actual marido sus cartas de amor. A pesar de que Ana María se resiste a aceptar a Cándida como parte de la familia, cuando se entera del chantaje que sufre la joven, Cándida decide ayudarla en secreto vendiendo las alhajas que le ha regalado Marcial. Finalmente, en un cierre conciliatorio, se revela el gesto que ha tenido Cándida, y se sabe además que se encuentra embarazada.

El viejo hucha

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados (AAA)

Dirección: Lucas Demare

Intérpretes: Enrique Muíño, Francisco Petrone, Nury Montsé, Ilde Pirovano, Osvaldo Miranda, Haydée Larroca, Roberto Airaldi, Roberto Salinas;

Guion: Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi según la obra teatral homónima de Carlos Darthés y Carlos S. Damel

Fotografía: Bob Roberts

Música: Lucio Demare, Juan Ehlert y Homero Manzi

Montaje: Carlos Rinaldi

Escenografía: Ralph Pappier

Duración original: 90 minutos.

Fecha y sala de estreno: 29/04/1942, Cine Broadway



El viejo hucha (Demare, 1942) es una adaptación de la obra de teatro de Darthes y Damel de 1921. Narra la historia de Orestes Figlioli, un inmigrante italiano que ha ganado dinero debido a su avaricia y que somete a su familia a grandes privaciones, con la intención de asegurarles su futuro, razón por la cual es despreciado por sus hijos (María Giovanna, Mafalda, Yolanda, Humberto, Remo y Vittorio). Su hija María Giovanna huye de la casa para casarse, y Humberto llega al extremo de la delincuencia. El disgusto por la situación le causa al padre la muerte de un infarto. Al morir, todos sus hijos derrochan lo heredado, mientras su viuda (doña Angiolina) lamenta su equivocada conducta.

Ceniza al viento

Empresa productora: Estudios Bedoya

Dirección: Luis Saslavsky

Intérpretes: Berta Singerman, Pedro López Lagar, María Duval, Jorge Squinquel, Alita Román, Olinda Bozán, Tita Merello, Malisa Zini, Oscar Valicelli, Ernesto Vilches, Marcos Caplán, Pedro Maratea, Tilda Tamar, Berta Moss, Luis Arata y Santiago Arrieta

Guion: Carlos Adén, basado en las historias de Alejandro Casona, Homero Manzi, André Birabeau, Leo Perutz, Hugo Mac Dougall y Georges Feydeau

Fotografía: José María Beltrán

Música: Julián Bautista

Montaje: Kurt Land

Escenografía: Gregorio López Naguil

Duración original: 98 minutos.

Fecha y sala de estreno: 30/09/1942, Cine Broadway



Ceniza al viento (Saslavsky¹⁶⁷, 1942) narra distintos episodios cuyo punto de conexión lo constituyen las diferentes secciones de un periódico. En uno de ellos el director del diario, consustanciado con la causa democrática, advierte que su hijo, sujeto a presiones de seguidores del nacionalsocialismo, escribe artículos favorables a esa ideología, si bien luego recapacita. En otro un aviador, que se convierte en ladrón por amor, vaga por la ciudad esposado hasta que se entrega a la policía cuando comprueba la infidelidad de su mujer, y muere. Su cuerpo es depositado en la morgue, junto al de una actriz en decadencia que se quitó la vida. Por su parte, una adolescente, huérfana de madre, sorprende a su padre en una cita con una mujer, circunstancia que sirve para acercarlos. Por último, se relata el drama de los refugiados durante la Segunda Guerra Mundial, que deben aguardar varias semanas a bordo de un buque en el puerto de Buenos Aires, a la espera de una autorización para desembarcar.

¹⁶⁷ Luis Saslavsky (Rosario, 21 de abril de 1903 – Buenos Aires, 20 de marzo de 1995) fue un director y guionista de cine, y crítico cinematográfico.

El comisario de tranco largo

Empresa productora: Iberá Film

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Intérpretes: Fortunato Benzaquen, Mario Baroffio, Pedro Maratea, Isabel Figlioli, Ada Mendez, Carlos Martino, Warly Soriani, Carlos Fioriti, Susana Campos, Lydia Quintana

Guion: Leopoldo Torres Ríos basado en la obra de Alberto Vacarezza

Fotografía: Gumer Barreiros

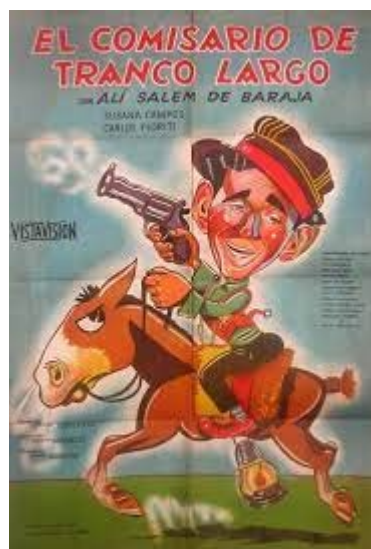
Música: Julián Bautista

Montaje: Gerardo Rinaldi

Escenografía: Rodolfo Franco

Duración original: 75 minutos.

Fecha y sala de estreno: 21/10/1942, Cine Monumental



En *El Comisario de Tranco Largo* (Torres Ríos, 1942), la escena retorna a Tranco Largo, en este caso un pueblo obrajero del Norte del país. La huelga en una empresa quebrachera por reclamo de aumento de salarios genera violentas protestas en las que muere el comisario del pueblo. Aniceto Vargas, un empleado del obraje, es acusado injustamente de ser el autor de ese homicidio. Por las circunstancias señaladas, José Julián Jalifa, el almacenero del pueblo, tiene que desempeñar interinamente el papel de comisario. Con la ayuda del expolicía Faustino Videla, logra desenmascarar a los homicidas y explotadores de los obrajeros.

Cándida la mujer del año

Empresa productora: Argentina Sono

Film

Dirección: Enrique Santos Discépolo

Intérpretes: Niní Marshall, Augusto

Codecá, Lalo Malcom. Blanca Vidal,

Carlos Morganti, Julio Renato, Edna

Norell, Alfredo Jordán, Carlos Belucci

Guion: Enrique Santos Discépolo, Manuel

Meaños, Marcelo Menasche y Nicolás

Proserpio

Fotografía: Alberto Etchebehere y

Antonio Merayo

Música: Bert Rosé

Montaje: Rosalino Caterbeti

Escenografía: Raúl Soldi

Duración original: 73 minutos.

Fecha y sala de estreno: 23/02/1943, Cine
Ocean



Cándida, la mujer del año (Discépolo¹⁶⁸, 1943) comienza con el acto en que la protagonista recibe el “premio anual a la virtud” por haber encontrado dinero y devolverlo a su dueño. La candidez de la mujer premiada es aprovechada por un grupo de hombres que deciden utilizarla para atraer incautos a un proyecto comercial fraudulento. Mientras tanto, Cándida intenta con poco éxito concretar su casamiento por iglesia con su novio (Constante Rivera). Finalmente, el casamiento no se realiza, pero los embusteros la convencen de que, para seguir difundiendo la iniciativa del proyecto, debe casarse con un amigo de ella (Ramón), que reemplazaría a Constante en esa función. El desenlace se produce cuando el ex patrón de Cándida (Jorge), que también ha sido estafado por los mismos sujetos y está a punto de perder su casa, los denuncia ante la justicia. Ramón logra quitarles a los delincuentes el dinero del proyecto, lo traslada a la comisaría, salva a su novia del castigo popular y se casa con ella.

¹⁶⁸ Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 27 de marzo de 1901 - Buenos Aires, 23 de diciembre de 1951) fue un compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino.

La guerra la gano yo

Empresa productora: Lumiton

Dirección: Francisco Mugica

Intérpretes: Pepe Arias, Ricardo Passano, Alberto Contreras, Virginia Luque, Gogó Andreu, Bernardo Perrone, Percival Murray, Jorge Salcedo

Guion: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Fotografía: Alfredo Traverso

Música: Bert Rosé

Montaje: Antonio Rampoldi

Escenografía: Ricardo Conord

Duración original: 71 minutos.

Fecha y sala de estreno: 14/12/1943, Cine Ambassador



En *La guerra la gano yo* (Mugica, 1943), un almacenero (Rosendo García) aprovecha los problemas de escasez que genera la Segunda Guerra Mundial para enriquecerse con la especulación. Su hijo, un cadete naval, renuncia a su carrera al enterarse cómo ha sido costeadada, y decide embarcarse en un vapor mercante. Al hundirse el barco, hecho por el que el padre recibe enormes ganancias, se entera que su hijo iba a bordo, y ello lo hace recapacitar.

Santa Cándida

Empresa productora: Argentina Sono

Film

Dirección: Luis Cesar Amadori

Intérpretes: Niní Marshall, Nelly Darén, Francisco Álvarez, Semillita, Delfy de Ortega, Adolfo Linvel, Pura Díaz, Tita Perly, Carmen Giménez, Aída Fernández, Maruca Montejo, Blanca Vidal, María de la Fuente, Margarita Burke, Adrián Cúneo.

Guion: Antonio Botta

Fotografía: Antonio Merayo

Música: Mario Maurano

Montaje: Jorge Garate

Escenografía: Juan Jacoby Renard

Duración original: 90 minutos.

Fecha y sala de estreno: 10/05/1945, Cine Ópera



En *Santa Cándida* (Amadori¹⁶⁹, 1945), la protagonista es contratada por el señor Martín para que cuide a su prima (que también se llama Cándida), una anciana en trance de muerte. Pronto se sabe que el verdadero interés de Martín y de sus dos sobrinos consiste en acelerar su muerte para cobrar la herencia, y quieren utilizar a Cándida para esos fines. Pero gracias a sus cuidados, la “otra Cándida” se recupera, y pide ser trasladada al campo, llamado “Santa Cándida”. La señora anuncia su decisión de viajar a Europa y, en su ausencia, Martín y los sobrinos toman a su cargo el manejo de la estancia. Con el anuncio de la muerte de la señora, se descubre que en el testamento le ha legado su estancia a Cándida, dejando a Martín y los sobrinos sin bienes. La primera decisión de Cándida será ponerlos a trabajar como peones, pero al tiempo Martín convence a Cándida de que el espíritu de la señora, que habla a través del sobrino, dispone que devuelva la estancia. Finalmente, la señora reaparece y revela que en realidad no estaba muerta y que armó esta estrategia para descubrir quién la quería y quién se movía por interés.

¹⁶⁹ Luis César Amadori (Pescara, Italia, 28 de mayo de 1902 - Buenos Aires, Argentina, 5 de junio de 1977) fue un director y guionista de cine, escritor, letrista y músico.

Pelota de Trapo

Empresa productora: Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA).

Dirección: Leopoldo Torres Ríos

Intérpretes: Armando Bo, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Florén Delbene, Carmen Valdez, Rodolfo Zenner, Arturo Arcari, Graciela Lecube, Mario Medrano, Juan Ricardo Bertelegni, Toscanito, María Luisa Robledo, Mario Baroffio, Arturo Arcari, Juan Carlos Prevende, Guillermo Stábile, Edgardo Donato, Isabel Figlioli, Ricardo Land, Alfredo Marino

Guión: Leopoldo Torres Ríos, Leopoldo Torre Nilsson, Borocotó y Jerry Gómez según el argumento de Borocotó y Jerry Gómez

Fotografía: Gumer Barreiros

Música: Pedro Rubbione y Alberto Gnecco

Montaje: José Cardella

Escenografía: Ariel Severino

Duración original: 114 minutos.

Fecha y sala de estreno: 10/08/1948, Cine Metropolitan



Pelota de trapo (Torres Ríos, 1948) es la historia de Eduardo Díaz, apodado “Comeuñas”, un niño de una familia de clase obrera, que sueña con triunfar en el fútbol. Junto con sus amigos crean un equipo de barrio, al que llaman “Sacachispas”. Los chicos sueñan con poder reemplazar la pelota de trapo que usan para jugar por una pelota de cuero. Ya de grande, convertido en estrella del fútbol de primera división, le descubren un problema cardíaco que puede resultar mortal si no abandona el deporte. Ante el pedido de Comeuñas, el médico del club acepta mantener el sigilo hasta que finalice el campeonato que su club está por ganar. Después de ello, deberá retirarse de la actividad.

