

LITERATURA, CINE Y OTREDAD EN LA FILMOGRAFÍA ARGENTINA DESDE 1930 HASTA 1970

LITERATURE, CINEMA AND OTHERNESS IN ARGENTINE FILMMAKING FROM 1930 TO 1970

Nava Marín, José Manuel*

Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”
Venezuela

Resumen

El advenimiento del sonido en las principales cinematografías del continente representó una era de variados cambios para los países del hemisferio y, al mismo tiempo, también significó para los hacedores filmicos latinoamericanos una oportunidad de oro mediante el planteamiento de retos inéditos dentro de una industria que, precisamente, emergió en medio de los tropiezos propios de los avances tecnológicos y de las convulsiones políticas y sociales que sacudieron a cada una de las naciones. Este artículo explora el caso particular de la cinematografía argentina, cuyo desarrollo de lo sonoro impulsó la industria sureña y la consolidó como el mayor centro de producción en español. Los trabajos de Schumann (1987), Manetti (2014), Suárez (2018), Getino (1998) y Alvira (2014), entre otros, aportaron ideas que alimentaron el debate y el recorrido histórico-literario-filmico. En ese contexto, la relación entre el discurso literario y el cinematográfico se intensificó, ahondando en formas diversas con las que se buscó consolidar los vínculos- provechosos y polémicos- surgidos desde la época silente, a partir de un elemento relevante dentro del cine hispanoamericano: la otredad.

Palabras clave: cine sonoro, filmografía, argentina, literatura, otredad.

Abstract

The advent of sound in the main cinematographies of the continent represented an era of varied changes for the countries of the hemisphere and, at the same time, it also meant a golden opportunity for Latin American filmmakers by posing unprecedented challenges within an industry that, precisely, emerged amidst the setbacks inherent to technological advances and the political and social upheavals that shook each of the nations. This article explores the particular case of Argentine cinematography, whose development of sound boosted the southern industry and consolidated it as the largest center of production in Spanish. The works of Schumann (1987), Manetti (2014), Suárez (2018), Getino (1998) and Alvira (2014), among others, contributed ideas that fueled the debate and the historical-literary-filmic journey. In this context, the relationship between literary and cinematographic discourse intensified, delving into diverse forms that sought to consolidate the links - beneficial and controversial - that emerged from the silent era, based on a relevant element within Latin American cinema: otherness.

Key words: sound cinema, filmography, Argentina, literature, otherness.

*Profesor Asociado de la Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Licenciado en Educación, mención Lengua, Literatura y Latín (UNEFM, 2008). Magister en Literatura Latinoamericana (UPEL- IPB, 2015). Doctor en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL- IPB, 2022). Creador de la electiva *Literatura y Cine: encuentros y desencuentros* en la UNEFM. Autor del poemario *Memorias de barro y otras nostalgias* (Fondo Editorial UNEFM, 2024). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1037-7844> / Correo: josema1002@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Marzo-2024 / **Revisado:** Junio-2024 / **Aceptado:** Octubre-2024

Los personajes no serían ya sólo “sentimientos” para ser “vistos”; el tango –ahora escuchado– ayudaría en gran medida a que tales sentimientos pudieran calar hondo en las grandes masas latinoamericanas. (p. 16)

Octavio Getino

Desde autores como José Mármol, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones (...) hasta otros de novelas sentimentales, folletines, cuentos de publicación semanal y sainetes teatrales (Eduardo Gutiérrez, Benito Lynch, Hugo Wast, Horacio Quiroga, Alberto Vaccarezza), el cine argentino de la década del treinta y principios de los cuarenta transitó formas literarias (gauchesca, criollismo, naturalismo, modernismo) cuya posible comunión está habilitada por la necesidad y urgencia de una industria para generar ficciones en un momento de plena consolidación de la cultura de masas. (pp. 119-120)

Iván Morales

La llegada del sonido a las principales cinematografías del continente, representó una nueva fase llena de cuantiosos cambios para los países del hemisferio, como también significó para los hacedores fílmicos latinoamericanos el momento de plantearse retos inéditos en una industria que emergió en medio de los tropiezos propios de los avances tecnológicos y de las convulsiones políticas y sociales que sacudieron cada una de las naciones. La relación entre el discurso literario y el cinematográfico se intensificó a partir de esta etapa, ahondando en formas diversas con las que se buscó consolidar los vínculos- provechosos y polémicos- surgidos desde la época silente.

La etapa del cine sonoro, a pesar de rescatar mediante la música la golpeada industria argentina, también significó en sus comienzos una complicación para la cinematografía nacional y latinoamericana. Sin embargo, permitió que Argentina se convirtiera en algún momento, en el principal centro de producción en español. La figura más relevante de este periodo, convertido en todo un mito, fue Carlos Gardel que extendió, como lo señala Schumann (1987), lo sonoro y ese tipo de cine en el mercado nacional¹ e internacional.

¹ En Argentina, como lo indica Schumann (1987), el advenimiento del sonido consolidó la función del tango como música popular.

Aunque Schumann (1987) señala a *Muñequitas porteñas* (1931) de Ferreyra como el primer largometraje sonorizado nacional², la primera película sonora argentina de trascendencia fue *Tango!* (1933)³ de Luis José Moglia Barth, que como lo indica Manetti (2014) en *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, aportó nuevos aires para el cine nacional con “el ingreso a un sistema industrial que nunca abandonó a pesar de las peripecias políticas y económicas que atravesaron esos años y que repercutieron en los modos en que nuestra cinematografía nos pensó, nos imaginó y construyó”. (p. 7)

El arribo del sonido trajo consigo la consolidación en el cine argentino de formas y modelos que poco a poco consiguieron calar en el público y con el paso del tiempo lograron ser parte de los diversos imaginarios e hitos del cine nacional y latinoamericano. El tango⁴ y el melodrama⁵ alcanzaron en la etapa sonora ampliar sus horizontes y concretar una serie de productos fílmicos que no dejó a la literatura de lado.

² Getino (1998) también señala a Ferreyra como el primer realizador en desarrollar una película con sonido del cine argentino, sin embargo, destaca el mayor logro del sonoro a partir del filme *Tango!* (1933).

³ El filme presenta muchos de los temas que hicieron popular al cine argentino del decenio: Buenos Aires, la vuelta al barrio, la esquina del arrabal, la milonguita, la mujer sufriente, el malevo y el hombre que llora por una mala mujer, el viaje a París y el triunfo del tango”. (Manetti, 2014, p. 29)

⁴ Manetti (2014) al hablar del filme *Tango!*, alude a una poética del tango que precisamente edifica el argumento sobre el que se marcan los espacios, las emociones, los sentimientos, los personajes y las moralejas de la primera película sonora argentina.

⁵ Sobre este particular, Manetti (2014), citando a Martín Barbero 1987, enfatiza que “Más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político”. (p. 26); por lo que asevera que “El modelo de este primer melodrama argentino deriva de la letra de tango y expone su ideología. Son historias de pasiones desencontradas, de búsqueda de identidad, de jóvenes que han elegido el camino equivocado, de villanos sin límites, de amigos fieles de gran corazón”. (Manetti, 2014, p. 37)

En 1936 la literatura siguió siendo el punto de partida para la realización de películas, muestra de ello fue *Amalia* de Luis José Moglia Barth, basada en la novela homónima de José Mármol también versionada durante la época silente. En palabras de Suárez (2018) en su texto *Amalia en el cine: 1936, la conquista de la ciudad*, en esta segunda adaptación:

Estrenada en el marco de las celebraciones por el cuarto centenario de la primera fundación de Buenos Aires, la película supone un modo de distinción, en tanto recupera de la novela la idea de la ciudad como epítome de la nacionalidad, para ofrecer un modelo de nación alternativo al entonces propuesto por los imaginarios del criollismo y el tango. (p. 209)

Luego de la presentación del filme de Moglia Barth apareció la tercera versión de la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira* de la mano de Nelo Cosimi, que como lo señala Suárez (2018) mezcla el imaginario del tango con un texto central de la literatura criollista. El surgimiento de este tipo de producciones se mantuvo durante 1936 precisamente porque en medio de celebraciones patrias aún coexistían polos en disputa que buscaron consolidar los elementos caracterizadores de la identidad nacional. Sobre esto, Suárez (2018) plantea que:

La convergencia de las versiones cinematográficas de *Amalia* y *Juan Moreira* en el año del cuarto centenario de la primera fundación de Buenos Aires viene a señalar la precariedad del consenso alcanzado después de la discordia, ya que ese consenso no aseguraba la edificación de la nueva nación sino solo la instauración de un Estado que se suponía que era la herencia de la etapa rosista. (p. 217)

Así, la industrialización del cine en Argentina⁶, que tuvo en el tango el mayor centro de producción de historias, fue

⁶ Lusnich (2013) señala como período de apogeo del cine clásico industrial argentino los años 1933-1956 entre las películas *Tango* y *La casa del ángel*.

encontrando otras vertientes temáticas a medida que surgieron iniciativas y realizadores con afanes diversos e ideologías definidas⁷. Respecto a esto, Getino (1998) señala que:

Ideológicamente, el cine argentino creció, en sus momentos de auge, sobre dos líneas diferenciadas. La una, de inspiración burguesa, que influyó evidentemente en el grueso de la producción. La otra, de inspiración popular, que tuvo a su vez importante presencia y fue uno de los factores fundamentales para el éxito de la producción nacional en los países de habla hispana. (p. 18)

En la primera vertiente se ubicaron realizadores como Francisco Mugica y Luis Saslavsky⁸, quienes a través de las comedias de costumbres y los dramas sociales marcaron una de las líneas del cine argentino, cinematografía sellada por el aura popular de las narrativas tangueras y de arrabal que posicionaron el cine nacional fuera de sus fronteras, pero con el tiempo fue una fórmula desgastada⁹ que solo representó a los sectores populares mediante una oda maniquea en donde quedaron excluidos los sectores medios de la sociedad argentina. Hopfenblatt (2015) en su trabajo indica que:

⁷ Alvira (2014) señala que “durante la primera década del cine industrial, la presencia de los grupos subalternos urbanos y rurales en la pantalla grande se tornó central, ejemplo de lo cual son las películas de Manuel Romero y José Agustín Ferreyra”. (p. 57)

⁸ Durante la década de 1930 realiza *La fuga* (1937) y en 1945 recurre a la literatura para dirigir *La dama duende*. Unos años más tarde lleva a cabo el filme *Vidalita* (1949).

⁹ Hopfenblatt (2015) en su trabajo *Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas* señala que “se criticaba el cine que prevalecía dentro la producción nacional, el denominado “modelo Romero”, nombrado por quien fuera su máximo exponente, Manuel Romero. Este modelo se reía de las instituciones fundamentales de la sociedad y exaltaba desde una mirada melodramática el universo del tango y el arrabal. Sus tramas repetían constantemente historias de viejos amores o de vidas de hombres y mujeres que soñaban con el éxito artístico, tomando como ejes del relato tangos que comentaban y subrayaban los puntos principales del film”. (p. 8)

Hacia finales de la década de 1930 el cine argentino comenzó un proceso de renovación de sus temáticas y universos de representación, en el que comenzaron a aparecer personajes, ambientes y valores más relacionados con la burguesía. Este proceso permitió a la industria cinematográfica responder a las críticas que se le hacían desde distintos sectores que renegaban de las películas de corte popular y reclamaban nuevos aires para el cine nacional. (p. 1)

Es así como surgieron a finales de esa década¹⁰ los primeros síntomas que auguraron la aparición de nuevos caminos en la cinematografía y eso representó *Así es la vida* (1939), producción filmica de Francisco Mugica¹¹ a partir de la obra de teatro costumbrista de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Este filme buscó dar cabida a esa otra cara de la sociedad argentina que estuvo eclipsada por las diferentes propuestas realizadas anteriormente: la clase media nacional¹².

¹⁰ Década que como señala Getino (1998) se abrió con un golpe militar en donde socialmente quedaron rezagadas las grandes “masas proletarias”.

¹¹ Mugica fue el sucesor de Romero, ahondando en cambios significativos dentro del modelo que este último desarrolló en sus películas. La cumbre de estas diferencias se materializó con el filme *Los martes, orquídeas* (1941), que en palabras de Hopfenblatt (2015) representó el comienzo de una fórmula rica para el séptimo arte nacional, en el que “El universo de representación ya no era el de los trabajadores o los buscavidas, que había dominado anteriormente, sino que se veía el mundo a través de la óptica de la burguesía industrial, cuyos problemas ya no residían en la lucha por la supervivencia sino en asegurarse el bienestar (...) abrió las puertas a un nuevo universo, un nuevo conjunto de personajes y una nueva cosmovisión que promoviera los valores centrales del pensamiento y la tradición burgueses”. (pp. 18-19)

¹² “A diferencia de los sectores altos de los films de Romero, generalmente emparentados al imaginario de una oligarquía terrateniente de élite, los sectores que protagonizaban *Así es la vida* eran pertenecientes a una burguesía industrial y profesional, descendiente de inmigrantes. Éste sería uno de los factores fundamentales para promover las ideas de ascenso social y la apelación a los sectores medios, ya que el eje fundamental del relato pasaría por la exaltación del trabajo honesto y la cohesión familiar como vías para el bienestar en el mundo moderno. El film no se hacía cargo, entonces, de las críticas de Romero a las clases dirigentes, sino que presentaba una representación de



Así es la vida (1939)

Esta dinámica dejó de lado el desarrollo de estereotipos que mostraron de forma negativa a una serie de personajes y figuras, pues se estaba ante “la aparición de un nuevo universo representado: por fin aparecían la clase media y la burguesía como protagonistas que despertaban la empatía y la identificación del espectador, y con ellas el ideal central de la movilidad social ascendente”. (Hopfenblatt, 2015, p. 10)

En la segunda vertiente se encuentra Manuel Romero¹³, quien se ubica antes de las producciones cinematográficas de Mugica y Saslavsky y apostó por un modelo de filme abocado a la representación de los sectores bajos y populares a través del melodrama, el tango y el arrabal como bases. Sin embargo, como se planteó anteriormente, este modelo con el paso de los años sufrió una decadencia prácticamente irreversible. De este modo, “en una línea de resuelta búsqueda de la fisonomía nacional y desde un evidente respeto a los valores populares, surgieron algunos -aunque escasos- realizadores y libretistas, herederos de aquella tentativa iniciada por Ferreyra¹⁴”. (Getino, 1998 p. 18); entre ellos se encontraron Mario Soffici y Leopoldo Torres Ríos.

éstas claramente diferente, desde una óptica costumbrista más empática”. (Hopfenblatt, 2015, p. 10)

¹³ Entre sus películas se pueden mencionar: *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) a partir de su propia obra homónima, *Mujeres que trabajan* (1938), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942).

¹⁴ Ferreyra realizó otros filmes entre los que se destacan *La que no perdonó* (1939) y *La casa de los cuervos* (1941) ambas tramas provenientes de textos literarios.

Así, la representación de las condiciones de la época, los conflictos sociales y económicos que afectaron al ser humano encontraron en la cinematografía de Mario Soffici el medio para recrearse y proyectarse¹⁵. En este caso, la literatura nuevamente juega un rol imprescindible¹⁶, pues es la encargada de suministrar un conjunto de historias, personajes y situaciones afines con el propósito y la intención de este tipo de cine: mostrar las injusticias e inclemencias vividas por los desposeídos. Alvira (2014) señala en *Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico industrial argentino: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia* que en este periodo “entre las décadas de 1930 y 1950, una serie de películas constituyeron una tendencia crítica poniendo en escena la situación de las clases subalternas y sus conflictos, intentando contrarrestar las representaciones conformistas y complacientes de la sociedad...”. (p. 53)

Aunque dentro de la filmografía de Soffici se encuentran trabajos como *El alma del bandoneón* (1935) y *Kilómetro III* (1938), son *Viento norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Tres hombres del río* (1943) las películas que en estos años, marcaron principalmente su vínculo con la literatura y las circunstancias sociales en las que se encontró inmerso el hombre de esas tierras. En el caso del filme *Viento norte* (1937)¹⁷, concebido a partir del capítulo *La historia de Miguelito* del texto *Una excursión a los*

indios ranqueles de Lucio V. Mansilla¹⁸, representó un antes y un después en el cine argentino de la época, a pesar de que en la trama desarrollada los indígenas no fueron las figuras primordiales del relato aspecto que sí ocurrió en el texto que fungió de base a la historia. Como sucedió con distintos filmes en esos años, las dificultades para concretar, definir y desarrollar la producción de la película estuvieron presentes, sin embargo, el resultado final a pesar del amargo y ruidoso camino, fue satisfactorio. En el trabajo *Viento norte, crónica de un cierto*, Tomasini y Di Giorno (2014) destacan una reseña publicada en el diario La Razón, en la que se menciona que la película de Soffici:

Puede considerarse como una de las pocas producciones genuinamente criollas que haya dado hasta ahora la cinematografía local. Ambiente, tipos, conflicto, sentimientos y lenguaje se identifica con los de la poesía gauchesca. Reaparecen en ella temas familiares en poemas, novelas, dramas de escritores caracterizados por autóctonos. Estamos ante el paisano honrado, generoso y valiente, todo hombría de bien: vemos revivir el habitual conflicto, calderoniano, su fidelidad a la compañera y amor a la prole, la rivalidad con el representante de la autoridad; la reparación de la afrenta por propia mano; en el acto expiatorio consiguiente. (p. 27)

Las intenciones de Soffici como director trascendieron su trabajo y conectaron su quehacer cinematográfico con las inquietudes que tuvo como hombre y como promotor de la cultura nacional¹⁹. Por ello, encontró en

¹⁵ Getino (1998) señala que “Soffici poseía, sin embargo, algo más de rigor cinematográfico; lo guiaba la voluntad de indagar en temas nacionales con un gran respeto hacia los valores culturales, evitando fáciles esquematismos”. (p. 19)

¹⁶ En una entrevista en 1973, Soffici “dejó en claro cómo organizaba la genealogía de figuras y películas que en el curso de la historia insistieron en la búsqueda de un cine con características propias, apelando a libros y temas nacionales. Dicha genealogía se extendía desde los albores del cine sonoro (con las realizaciones de José Agustín Ferreyra) a los años ‘50 y ‘60 (Lusnich, 2013, p. 168)

¹⁷ Denominado por Getino (1998) como un “drama rural sobre los conflictos sociales y humanos del peón de campo”. (p. 19)

¹⁸ “De una Excursión a los indios ranqueles, publicado en 1870, se extrajo una La historia de Miguelito, que aparece dentro de los capítulos XXVII al XXIX. Este episodio cuenta la historia de un cristiano refugiado entre los indios por ser fugitivo de la justicia por un crimen que no cometió”. (Tomasini y Di Giorno, 2014, p. 9)

¹⁹ En una entrevista realizada en 1973 en el diario La Opinión, Soffici señaló, con respecto a la adaptación, que “yo quería reflejar lo que Mansilla había escrito, no quería apartarme del original. Se planteó una discusión muy seria (...) un director es un narrador implícito y, por lo tanto, interviene en la elaboración del libro. Si no, se convierte en un artesano. Yo cuento de una manera, y aunque recurra a la colaboración de

la pluma de diversos autores los elementos necesarios para contar y decir desde el cine, dinámica que se alejó de la filmografía comercial que dominaba, apostando por un cine de preocupaciones sociales e históricas que giró en torno a las figuras postergadas en los discursos imperantes de la época²⁰.



Viento Norte (1937)

Desde el punto de vista de los problemas de la adaptación, el filme tuvo diferencias notables con respecto al texto original que se traspuso, al dejar de lado ciertos elementos o figuras claves como lo indígenas y las intenciones que seguramente llevaron a Lucio V. Mansilla a crear su novela²¹. Sin embargo,

otros, siempre será el relato de una persona". (Tomasini y Di Giorno, 2014, p. 9)

²⁰ En una entrevista publicada en el diario La Razón en 1973, Soffici señaló: "La película *Viento Norte* me había interesado enormemente porque era una manera de pintar lo que había sido la conquista, lo que era la pobre gente arrastrada, dominada. Reconozco que, en ese momento, traje un poco de la influencia de ese gran escritor de teatro que era [Henri-René] Lenormand. Influencia involuntaria de la idea de que el hombre es una circunstancia del medio, de las condiciones físicas, psíquicas del ambiente." (Tomasini y Di Giorno, 2014, p. 3)

²¹ Sobre esto, Morales (2014) en su trabajo *Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)* indica que "allí donde Mansilla, en primera persona, narra la historia de un gaucho fugitivo de la justicia que ahora vive entre los indios y cuenta su experiencia pasada, *Viento Norte* pone en escena una historia donde pre-

en el diario *La Razón* en 1937 se expuso que *Viento Norte*:

Constituye, en cierto momento, este triunfo de la cinematografía argentina una especie de tácito homenaje a la memoria del general Lucio V. Mansilla, aquel espíritu exquisitamente refinado, cuya sólida cultura universal no le impidió, sino al contrario, le sirvió para mejor ver las cualidades del nativo, cuya vida estudió con tanta penetración y simpatía. (Tomasini y Di Giorno, 2014, p. 10)

Si dos años antes *Viento Norte* repercutió en la filmografía criolla por sus elementos sociales e históricos, el filme *Prisioneros de la tierra* (1939), considerado por Getino (1998) como el trabajo más significativo de la década de 1930, fue una producción que marcó un hito en el séptimo arte siendo recordada como uno de las creaciones más consecuentes de la cinematografía argentina, "un verdadero precursor del cine socialmente comprometido, del cine político en América Latina...". (Schumann, 1987, p. 24). No solo el trasfondo social del filme impactó en la concepción y proyección del cine realista y político, sino también lo provechoso que resultó trasladar los relatos de Horacio Quiroga a la gran pantalla, pues la película de Soffici parte de algunas tramas desarrolladas en los cuentos: *Los destiladores de naranjas*, *Un peón*, *Una bofetada* y ciertos rasgos de otros relatos²² que consiguieron, mediante la adaptación que hace Ulyses Petit de Murat, plasmar el escenario hostil de los trabajadores de la yerba mate que no solo sucumben ante la implacable naturaleza sino también al peso de las determinaciones sociales de la

domina el sacrificio de Miguelito al asumir la culpa del padre, autor de un asesinato por celos; donde la posibilidad de salvación y felicidad, luego de una pérdida necesaria –regla general de toda estructura melodramática–, está dada por el compromiso patriótico del padre con la campaña militar. Así, Miguelito es liberado por el delito no cometido y se le concede el vínculo amoroso con la hija del estanciero, en primera instancia imposible". (p. 121)

²² Alvira (2014) indica que se incorporan elementos de otros relatos de Quiroga como *Los desterrados*, *Los precursores*, *Los mensú* y *Tacuara- Mansión*.

época. Alvira (2014) la sitúa como una de las películas que “reconstruye ficcionalmente las duras condiciones de vida y trabajo de los mensúes en el Alto Paraná”. (p. 53)



Prisioneros de la tierra (1939)

De este manera, la representación que se lleva a cabo en *Prisioneros de la tierra* condujo a este filme a ser fundador de diversas vertientes generadoras de una doble tensión tanto en el contexto político y social (por los temas abordados) como en el que compete al discurso cinematográfico (por la dinámica narrativa: trama, personajes y acciones) como lo resalta en su trabajo Alvira (2014)²³.

Luego de *Prisioneros de la tierra*, Mario Soffici realiza *Tres hombres del río* (1942), filme en donde se siguieron encontrando los caminos de la literatura y el cine, ya que su argumento parte de un cuento homónimo de Eliseo Montaine. Lusnich (2005) en su texto *Identidad. Mestizaje. La visión del español en el cine argentino* señala que en esta película se:

²³ En su trabajo, *Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico industrial argentino: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia*, Alvira (2014) analiza las variables que introduce esta película de Soffici en el plano cinematográfico a partir de las semejanzas y rupturas con el discurso filmico imperante, como también el impacto de las implicaciones sociales de la época.

Narra la historia de tres barqueros del Paraná y una muchacha que enciende su deseo; cuando asaltan su camarote, dispuestos a violarla, una ráfaga de pureza avienta sus instintos: ella les muestra el pesebre que ha preparado; es Navidad. Si el protagonista- de acuerdo al grupo étnico y social de pertenencia- expresaba las diferentes etapas en la consolidación de nuestro país, el entorno expresa los conflictos suscitados entre varios grupos en pugna. (p. 152)

Aunque los escenarios cambien, debido a la faena diaria a la que se exponen los sujetos en disputa dentro de las películas de Soffici, las implicaciones sociales desarrolladas en los filmes dieron cuenta de una línea de trabajo signada por la preocupación del cineasta de asistir a la renovación del cine nacional mediante la proyección, recreación y representación de las condiciones de vida de quienes conformaban una de las masas más laboriosas de la nación.

Es importante resaltar que la figura de Leopoldo Torres Ríos fue relevante dentro de la cinematografía argentina como lo señala Getino (1998) pues “...se inclinó resueltamente hacia la temática urbana (...) supo inspirarse en la cultura popular, en su poesía y en su música, así como en sus personajes más característicos, para desnudar la problemática cotidiana del hombre de los suburbios”. (p. 19). Su labor cinematográfica iniciada en la década de 1930 se vio representada en su esplendor con el filme *La vuelta al nido* (1938)²⁴.

Alberto de Zavalía fue otro de los directores del periodo que se volcó a tratar en sus películas temas complejos relacionados con elementos políticos y sociales de la cultura y la realidad nacional como lo señala Lusnich (2013), una de esas producciones es su obra

²⁴ Como señala Getino (1998) este fue un filme “quizá demasiado avanzado para su época debido a sus innovaciones lingüísticas que sólo el tiempo llevaría a reconocer como legítimas”. (p. 19). Torres Ríos, en palabras de Schumann (1987), se encargó de describir la realidad pero sin criticarla en trabajos como: *Pelota de trapo* (1948) y *Edad difícil* (1950).

Malambo (1942)²⁵. Sin embargo, estrechó sus vínculos con la literatura en 1938 cuando realiza la película *Los caranchos de la florida*.

Carlos Hugo Christensen fue otro de los realizadores argentinos relevantes dentro la época de oro, que se vinculó además con la literatura a través de una serie de adaptaciones, entre ellas *El inglés de los huesos* (1940)²⁶ y *Los chicos crecen* (1942)²⁷. Alomar (2014) indica que fue “Sumamente prolífico, dirigió veinticinco largometrajes entre 1940 y 1954.6 Fue un pionero en reflejar en la pantalla el erotismo que era negado al romance en el cine argentino”. (p. 106)

Por otro lado, entre los trabajos llevados a cabo durante estos años también resaltan los filmes de Lucas Demare²⁸, sobre todo aquellos que tuvieron al pueblo como protagonista de luchas encarnadas en el proceso de conformación de la nación y por lo tanto, tocados por pinceladas históricas y sociales. Las películas más representativas de esta temática fueron *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945)²⁹. Es preciso detenerse en la primera de esas producciones,

²⁵ En palabras de Lusnich (2013) “el filme compone el drama de la explotación rural en un obraje situado en la provincia de Santiago del Estero. En esta oportunidad, las escenas de cuño observacional se relacionan con algunos de los parámetros del documental de vertiente etnográfica...”. (p. 174)

²⁶ A partir de la novela de Benito Lynch.

²⁷ Basada en la comedia homónima de los dramaturgos Camilo DARTHÉS y Carlos S. DAMEL Alomar (2014), en *Los chicos crecen, las dos caras de Cazenave*, señala que “Trabajada a la manera de una “comedia brillante” la primera versión cinematográfica de *Los chicos crecen* respeta el contenido de la pieza en su planteamiento, estructura, “espíritu” y también en el tono que oscila entre la comedia sutil y el efecto sentimental, señalado repetidamente como uno de sus mayores hallazgos”. (Alomar, 2014, p. 109)

²⁸ Su primera película fue *El cura Gaucho* (1941).

²⁹ King (1994) ubica ambos trabajos como “dos épicas melodramáticas sobre temas del siglo XIX (...) Los dolorosos, nobles y maniqueos sentimientos nacionalistas de estas películas y sus intentos un tanto rudimentarios por captar la grandeza del paisaje tuvieron éxito en las taquillas, pero aparecieron en un momento en el que el espejo del liberalismo nacionalista se estaba destrozando, ofreciendo nuevos, inesperados y oscuros reflejos”. (p. 67)

pues la trama que da pie al desarrollo de la película deviene de un texto literario del mismo nombre escrito por Leopoldo Lugones en 1905³⁰. En Palabras de Alvira (2012) este es un “film épico por excelencia de la cinematografía local, su historia se desarrolla en torno al accionar de las guerrillas gauchas de Güemes en Salta, durante las guerras de independencia”. (p. 159)

La producción filmica de Demare específicamente *La guerra gaucha*, forma parte de las obras cinematográficas que Alvira (2012) incluye como históricas o de ambientación histórica “ya que se asumen como reconstrucciones de un pasado más o menos reciente, poniendo en escena el contexto del proceso de conformación de la nación”. (p. 163). A pesar de abordar el proceso de constitución de lo nacional y explorar el universo histórico de los movimientos colectivos en confluencia con los experiencias individuales de sus personajes³¹ tanto en *La guerra gaucha* como en *Pampa bárbara*³² “el trayecto de los personajes es bastante lineal y se adapta al conocimiento común que se tiene de la biografía de los héroes históricos”. (p. 165)

Demare también se valió del discurso literario para sentar las bases de su película *Los isleros* (1951) basada en la novela homónima de Ernesto Castro. En ella se

³⁰ Sobre este caso, Morales (2014) señala que “el guión de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi trabaja sobre la obra de 1905 de Lugones transponiendo el modernismo del texto literario en la forma de un *western* local. Si en el texto literario el único que lleva nombre es el general Güemes, a los gauchos anónimos lugonianos el cine les pone nombre y los enviste de rasgos individuales para contar la gesta patriótica”. (pp.123-124).

³¹ Alvira (2012) señala que “En *Pampa bárbara* y *La guerra gaucha*, son personajes que se convierten en héroes por sus desempeños en el ejército y también por sus rasgos morales. Los protagonistas de los films de Lucas Demare son figuras militares que trazan un paralelo con los héroes de la patria, y que logran conseguir legitimación institucional y social”. (p. 165)

³² “También ambientada en el siglo XIX, pero esta vez situada en la frontera y centrada en la vida en los fortines”. (Alvira, 2012, p. 159)

muestran las “penurias y alegrías que viven los habitantes de las islas en la parte norte del Delta del Paraná”. (Lusnich, 2013, p.175). Según lo señalado por Espínola (2019) en su trabajo *Entre plátanos y melodramas: historia y memoria de los Estudios San Miguel* esta película logró ser una gran adaptación y su éxito se debió en parte a la colaboración dentro del trabajo cinematográfico del escritor de la novela, consiguiendo mostrar las privaciones experimentadas por los habitantes del Delta... su enfrentamiento cotidiano con el río y la condición de peones anclados en una tierra que no les pertenecía. El interés del director por plasmar el padecimiento del pueblo oprimido pero también sus luchas contra las adversidades provenientes de la naturaleza o del mismo hombre, permitió establecer un vínculo casi fijo con la literatura³³, pues su filmografía estuvo edificada por las bases narrativas que el discurso literario siempre le ofreció.

Sin embargo, nombres como los de Soffici³⁴ y Torres Ríos siguieron sonando en medio de diversas corrientes que conducían el cine argentino por diversos cauces: comedias sofisticadas y ligeras, melodramas comerciales y cómicos. Sin embargo, un cineasta que dejó a su paso producciones célebres fue Hugo del Carril³⁵. Entre ellas resaltan *Surcos de sangre* (1950) y *Las aguas bajan turbias*

(1952) dramas de crítica social venidos de un material literario. La primera de ellas se adaptó a partir de la novela *La dama gris* de Hermann Sudermann. Esta película no solo fue una coproducción entre Argentina y Chile, sino que el argumento de la historia proviene de una novela alemana del siglo XIX; a pesar de esto Alvira (2012) indica que se trata de un “melodrama rural situado en algún valle fértil argentino y centrado en los conflictos que estallan en una sociedad fuertemente clasista y patriarcal”. (p. 160). Esto permite ver cómo a pesar de partir de una historia inmersa en una sociedad y una realidad distinta a la de los países latinoamericanos, el proceso de adaptación permite la adecuación de esas tramas y personajes al escenario argentino arrastrando con ello toda la problemática cultural que en ese contexto se encontraba inmersa.

Alvira (2009) en *Infierno verde. “Las aguas bajan turbias” y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)* indica que desde *Surcos de sangre* aparecieron los temas sociales que fueron habituales y característicos de la cinematografía de del Carril como el conflicto entre explotadores y explotados, temáticas que maduraron en sus películas posteriores.



Surcos de sangre (1950)

Por otro lado, *Las aguas bajan turbias* (1952)³⁶ se basó en la novela *El río oscuro* del escritor comunista Alfredo Varela; filme que para Alvira (2009) es “paradigma del cine de denuncia social, aborda el mismo tema que *Prisioneros de la tierra* pero en clave realista,

³³ Getino (1998) señala que en los trabajos de Demare “La ideología de esa interpretación histórica, se rigió siempre por la que era común a las fuerzas locales hegemónicas”. (p. 19). Incluso sus filmes posteriores como *Después del silencio* (1956) y *Los guerrilleros* (1965) que reconstruyeron hechos reales recientes fueron calificados de panfletarios.

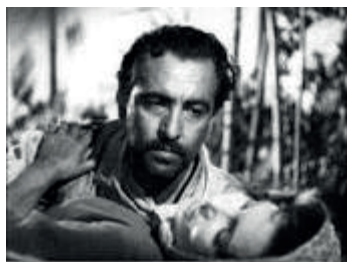
³⁴ Soffici realizó en 1945 el filme *Besos perdidos* a partir de la obra de teatro homónima de André Birabeau.

³⁵ Para Getino (1998) fue “uno de los pocos cineastas que explicitó su militancia política dentro del contexto peronista, e intentó llevarla de algún modo a la pantalla, atravesando incluso diversas dificultades con algunos estamentos burocráticos (...) Cantor de tangos, autodidacta y provisto de escasa formación intelectual (...) procuró abordar desde sus primeras producciones una temática de indagación y de crítica social, heredada principalmente de Soffici”. (p. 23)

³⁶ Getino (1998) señala que es el film más importante de Hugo del Carril, “quizá el más recordable de toda esa etapa”. (p. 23)

menos melodramática...”. (p. 160). Getino (1998), citando a Mahieu 1966, señala que esta película al orientarse:

(....) sobre el drama de los oprimidos no hace una rigurosa identificación de las causas políticas y económicas de la explotación del hombre, ve ante todo el drama bárbaro que opone a opresores y oprimidos en una lucha cruel y violenta. Sin embargo, a pesar de la persistencia de una visión simbólica, donde naturaleza (física) y pasiones humanas tienen la fuerza mística de lo irreversible, hay ahora una oposición tangible entre el hombre y una realidad modificable, injusta pero perceptible, como se revela en la unión de los ‘mensúes’ para obtener mejores condiciones de trabajo.



Las aguas bajan turbias (1952)

En la década de 1950³⁷ Soffici vuelve a enraizar el discurso cinematográfico con la literatura al realizar el filme *Barrio Gris* (1954), a partir de la novela homónima de Joaquín Gómez Bas. La película fue afectada por la censura debido a su perspectiva social e histórica³⁸, panorama que no solo tocó a

³⁷ A mediados de esta década, como lo indica Getino (1998), se dio el golpe militar que derrocó a Perón, movimiento que tocó a muchas figuras del medio cinematográfico enraizado en los baluartes de la democracia y la libertad.

³⁸ Por retratar a esos barrios denominados “Villa mi-

otras producciones en el ámbito nacional sino a diversos filmes en Latinoamérica en las décadas posteriores como producto de las convulsiones políticas y sociales de cada nación. Al igual que Soffici³⁹, Lucas Demare también revive la relación entre el cine y la literatura en los años 50’ con sus filmes *El último perro* (1956) a partir de la novela de Guillermo House; Hugo del Carril lo hace con *Las tierras blancas* (1958) basada en la novela de Juan José Manauta, y León Klimovsky realiza en 1951 *El túnel*, basada en la novela de Ernesto Sábato.

Otros realizadores que fusionaron el mundo de las letras con el de las imágenes y los sonidos, o simplemente tomaron el texto literario como punto de partida fueron Leo Fleider con su película *Campo arado* (1956) basada en novela homónima de Ernesto Castro; Fernando Ayala con *El jefe* (1958) a partir del cuento homónimo de David Viñas y *Paula, la cautiva* (1963) sobre el cuento *La representación* de Beatriz Guido. Por su parte, Carlos Rinaldi realiza la película *Salitre* (1959) a partir de la obra de Diego Newbery; Hijo de hombre (1961)⁴⁰ de Lucas Demare basada en la novela homónima de Augusto Roa Bastos, quien también realizó el guión de la película. El cuento del escritor paraguayo *La hija del ministro* también fue la base para la película *El trueno entre las hojas* (1958) de Armando Bó, en la que Roa Bastos igualmente figuró como guionista.

Mención especial merecen las películas *Alias Gardelito* (1961) y *Shunko* (1960) de Lautaro Murúa, quien también fijó el lente de sus producciones sobre las problemáticas sociales a partir del reflejo de las historias protagonizadas por desposeídos o por sujetos en disputa dentro de un escenario social hostil. En el caso de *Alias Gardelito* se partió sería” que albergaron a los trabajadores menos favorecidos por la sociedad del momento.

³⁹ En 1958, Mario Soffici estrena *Rosaura a las diez*, película basada en la novela homónima de Marco De-nevi.

⁴⁰ Llamada alternativamente *La sed*, la trama de este filme se desarrolla durante la Guerra del Chaco.

de un texto “del escritor Bernardo Kordon con adaptación de Roa Bastos. Corrupción y poder fueron objeto en ese film de un enfoque testimonial y violento, partiendo de la historia de un lumpen y sus relaciones con los valores dominantes en la sociedad”. (Getino, 1998, p. 26)



Alias Gardelito (1961)

Antecedido por la figura de su padre y por haber trabajado junto a él, Leopoldo Torre Nilsson también fue uno de los realizadores cinematográficos que dejó su huella en la filmografía argentina con títulos que mantuvieron vivo el nexo con la literatura: *El crimen de Oribe* (1950), *Días de odio* (1953), *La casa del ángel* (1957)⁴¹, *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961), *Piel de verano* (1961) y *Setenta veces siete* (1962)⁴², fueron algunas de esas películas. En *El crimen de Oribe* realizada con su padre, se abordó la novela *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares. Por su parte, en *Días de odio* se partió del cuento *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges quien trabajó en el guión junto con Torre Nilsson.

⁴¹ Filme basado en la novela de su esposa Beatriz Guido, quien trabajó también en otros guiones de Torre Nilsson con argumentos provenientes de sus propios textos literarios.

⁴² La historia está basada en dos cuentos de Dalmiro Sáenz (*Sur* y *El prostíbulo*) y el guión fue escrito por Beatriz Guido.



Días de odio (1953)

Leonardo Favio⁴³ también fue una de las figuras de la cinematografía argentina que resulta importante mencionar. Tabarrozzi (2005) indica que temáticamente se distinguen sus primeros filmes de la mano de personajes marginados e incluso anónimos surgidos de películas como: *Crónica de un niño solo* (1964), *El Romance del Aniceto y la Francisca* (1967)⁴⁴ y *El dependiente* (1968). Y una segunda etapa con figuras populares y emergentes que contraponen la trilogía de la década del 60' a la puesta en marcha de una épica política representada en sus producciones de los años 70' como *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). La literatura suministró con historias y personajes gran parte de la filmografía de Favio, específicamente *El Romance del Aniceto y la Francisca*, *El dependiente* y *Juan Moreira*.

⁴³ Catalogado por algunos como el “cineasta más importante de la modernidad cinematográfica argentina” (Tabarrozzi, 2005, p. 2)

⁴⁴ Filme basado en el cuento *El cenizo* de Zuhair Jury.



El romance del Aniceto y la Francisca (1967)

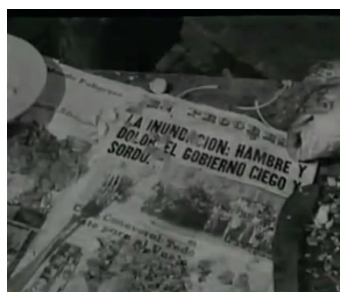
En las décadas del sesenta⁴⁵ y el setenta se mantienen la variedad temática en la cinematografía argentina tocando elementos políticos, sociales, históricos e incluso dramas íntimos que no dejan de conectarse con el discurso literario para llevar a la pantalla grande las representaciones de la otredad desde diversas perspectivas. Muestra de ellos son los filmes *Los inundados* (1961)⁴⁶ de Fernando Birri⁴⁷, José Martínez Suárez realizó *Dar la cara* (1962) basada en la novela de

⁴⁵ Campero (2008), en su libro *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias*, señala que: “Respecto a los cineastas, fueron cinco los directores más representativos de la generación del 60, también denominado Nuevo Cine Argentino. Por orden de sus óperas primas: Lautaro Murúa (*Shunko*, 1960), David José Kohon (*Prisioneros de una noche*, 1960), Fernando Birri (*Los inundados*, 1961), Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*, 1961) y Manuel Antín (*La cifra impar*, 1961)”. (p. 17)

⁴⁶ En esta película Birri se basó en un cuento de Mateo Booz y “utilizó un lenguaje netamente realista, e incorporó la picaresca para obtener un importante testimonio de la problemática social, junto con una recuperación de ciertos aspectos básicos de la cultura popular”. (Getino, 1998, p. 27)

⁴⁷ Birri fue una de las personas más relevantes en el medio fílmico argentino entre mediados de los años 50’ y los 60’, ya que aparte de fundar La Escuela de Cine de Santa Fe en 1956, como lo resalta Getino (1998), influyó en los jóvenes argentinos y latinoamericanos con su medimetraje documental *Tire dié*.

David Viñas; Daniel Cherniavsky dirigió *El terrorista* (1963), tomando como base el guión realizado junto con el escritor Augusto Roa Bastos sobre una novela de Jorge Masciángoli.

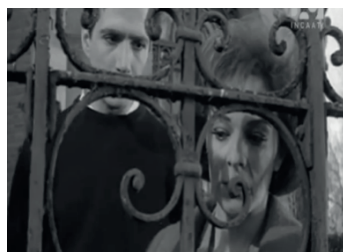


Los inundados (1961)

Manuel Antín realiza en la década de los sesenta una serie de filmes inspirados y basados en obras literarias, específicamente en los textos de Julio Cortázar⁴⁸ con los que trabajó en varias ocasiones: *La cifra Impar* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidación de los parques* (1965)⁴⁹. El primero fue realizado a partir del relato *Cartas de mamá*, el segundo se basó en el cuento homónimo y el tercer filme surgió de la fusión de los relatos *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las cicladas*. En 1962 Antín se basa en una novela de su autoría para realizar el filme *Los venerables todos*.

⁴⁸ El director Osías Wilenski también llevó al cine un relato de Cortázar. En este caso fue *El perseguidor*, en la película del mismo nombre realizada en 1965.

⁴⁹ Esta película fue una coproducción entre Argentina y Perú.



La cifra impar (1962)

Leopoldo Torre Nilsson reaparece a finales de los sesenta y en la década del setenta con un conjunto de producciones históricas que tuvo, en algunos casos, a la literatura nacional como punto de partida. Entre esas películas se encuentran: *Martin Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970), *Güemes* (1971), *Los siete locos* (1973) y *Boquitas Pintadas* (1974). Tabarozzi (2005) indica que “Entre 1968 y 1975, un momento histórico-político de quiebre en la historia argentina contemporánea, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson proponen su visión cinematográfica de una figura metafórica del “ser nacional”, el gaucho”. (p. 7)



Boquitas pintadas (1974)

Se resumen estas dos últimas décadas⁵⁰ con la representación de diversos sujetos colectivos e individuales que pasaron del discurso literario al cinematográfico mediante los filmes: *El terrorista* (1963) de Daniel Cherniavsky, *Palo y hueso* (1968) de Nicolás Sarquís⁵¹, *Operación Masacre* (1969) de Jorge Cedrón, *Eloy* (1969) de Humberto Ríos, *Don segundo Sombra* (1970) de Manuel Antín, *La tregua* (1973) y *Crecer de golpe* (1977) de Sergio Renán, *Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera, *Los hijos de fierro* (1978) de Fernando Solanas y *El poder de las tinieblas* (1979) de Mario Sábato.

Referencias bibliográficas:

Getino, O. (1998). *Cine argentino (entre lo posible y lo deseable)*. [Documento en línea]. Disponible en: <https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2015/04/cineargentino-entre-lo-posible-y-lo-deseable-octavio>

⁵⁰ Las agudas condiciones sociales y sobre todo políticas que sacudieron a la nación argentina tuvieron su expresión en el trabajo realizado por Octavio Getino y Fernando Solanas y su grupo *Cine Liberación*, originando una de las producciones más importantes y al mismo tiempo, más vilipendiadas del cono sur: *La hora de los hornos* (1968), documental cuya realización, como lo indica Schumann (1987), llevó dos años de trabajo, pero que logró desarrollar una nueva concepción “de la forma de hacer cine, una nueva definición de la función del cineasta y, sobre todo, una nueva estrategia de distribución”. (p. 28). Estas prácticas, que se tornaron clandestinas por el estado de represión y censura que reinó en esa época, dieron paso a las expresiones del cine político y, por ende, a la concepción sobre el llamado *Tercer Cine*.

⁵¹ Basada en el cuento homónimo de Juan José Saer, quien realiza el guión junto con el director de la película.

- Morales, I. (2014) Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940). En M. Ricardo y R. Lucía (Comps), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 119-135). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- Manetti, R. y Rodríguez, L. (Comps.). (2014). 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Suárez, N. (2018). Amalia en el cine: 1936, la conquista de la ciudad. *Cuadernos de Literatura*, 22 (43), 208-227.
- Hopfenblatt (2015). Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12, 1-23.
- Lusnich, A. (2013). *Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial* [Documento en línea]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5372086.pdf> [Consulta: 2020, Mayo 08]
- Alvira, P. (2014). Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico industrial argentino: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia. *Páginas. Revista de la Escuela de Historia*, 6 (10), 53-82.
- Tomasini, C. y Di Giorno, M. (2014) *Viento norte, crónica de un acierto*. [Documento en línea]. Disponible en: <https://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/monografiavientonorte.pdf> [Consulta: 2021, enero 18]
- Lusnich, A. (2005). *Identidad. Mestizaje. La visión del español en el cine argentino*. [Documento en línea]. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/dcsunq/20171031031025/pdf_1421.pdf [Consulta: 2021, enero 18]
- Alomar, D. (2014) Los chicos crecen, las dos caras de Cazenave. En Manetti, R. y Rodríguez, L. (Comps.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 93-118). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Alvira, P. (2012). Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril. *Zer* 17 (32), 157-169.
- King, J. (1994). *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer mundo editores.
- Espínola, R. (2019). Entre plátanos y melodramas: historia y memoria de los Estudios San Miguel. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 19, 561-587.
- Alvira, P. (2009). *Infierno verde. "Las aguas bajan turbias" y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)*. [Documento en línea]. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/36629> [Consulta: 2021, enero 18]
- Tabarozzi, M. (2005). *Representación estilística de la identidad cultural en la obra de Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40802> [Consulta: 2021, enero 18]
- Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.