

**HISTORIA(S) DEL CINE
Y EL AUDIOVISUAL
EN TANDIL**

**EDITORES:
JAVIER CAMPO
JUAN MANUEL PADRÓN**

Campo, Javier

Historia(s) del cine y el audiovisual en Tandil / Javier Campo; Juan Manuel Padrón; María Agustina Bertone - 1ª e d. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019.

276 p.; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-658-482-5

1. Cine argentino. 2. Audiovisual. 3. Buenos Aires. I. Padrón, Juan Manuel. II. Bertone, María Agustina. III. Título.

CDD 778.5

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia Buenos Aires

Decano: Lic. Mario Lorenzo Valiente

Vice Decana: Lic. Claudia Castro

Secretaria Académica: Prof. Marisa Rodríguez

Secretario de Extensión: Lic. Pedro Sanzano

Secretaria de Investigación y Posgrado: Mg. Teresita María Victoria Fuentes

Secretario General: Prof. Alcides Julio Cicopiedi

**HISTORIA(S) DEL CINE
Y EL AUDIOVISUAL
EN TANDIL**

Diseño de Tapa: Débora Galun

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci – Claudia C. Speranza

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Impreso en los talleres gráficos de:

Grupo BGK

Carlos Tejedor 2815 - Vicente López

Provincia de Buenos Aires

*Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio
sin expresa autorización de los editores*

Índice

Introducción

Javier Campo y Juan Manuel Padrón 7

HISTORIA(S)

Los espacios de proyección cinematográficos tandilenses en el siglo XX. Una mirada histórico patrimonial

Valeria Azucena Palavecino y Juan Manuel Padrón 21

Las cruzadas contra el cinematógrafo. Prensa católica, moral y cine. El caso de *La Revista*, Tandil (1922-1968)

Juan Manuel Padrón 55

Los cinéfilos encuentran su espacio:

Los cineclubes en Tandil

Agustina Bertone y Claudia C. Speranza 71

Hacia una genealogía. La familia de festivales tandilenses

Carolina Cesario 89

FILMS Y DIRECTORES

La ciudad invisible: relevamiento de producciones audiovisuales foráneas en el partido de Tandil

Horacio Cappelluti 107

Tandil y el cine sobre linyeras

Luciano Barandiarán 121

Alberto Gauna, la película de Tandil Javier Campo y Alejo Fernández Mouján	155
Opciones reales de Silvio Fischbein. Crónica de la experiencia de su director en la realización audiovisual desarrollada en la Facultad de Arte de Tandil María Cecilia Christensen	173
Asilo en las sierras. Los exilios de Le Vigan y Gombrowicz en Argentina y su paso por Tandil en tres películas Daniel Giacomelli	193
INSTITUCIONES	
Una mirada retrospectiva de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte (UNICEN) Magalí Mariano y Nicolás Scipione	217
Entre cortos y productoras. Notas para una historia de la producción audiovisual en la Facultad de Arte de la UNICEN María Victoria Basterrica	231
La Productora de Contenidos Audiovisuales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires María Virginia Morazzo y Cecilia Wulff	239
AUTORES	257
ÍNDICE ONOMÁSTICO	263

Tandil y el cine sobre linyeras

Luciano Barandiarán¹

1. Introducción

Una reciente y creciente historiografía ha profundizado el estudio de la relación entre el cine y la historia social y política en Argentina.² Pero son escasos los análisis que han abordado la representación audiovisual de los trabajadores rurales transitorios pampeanos, llamados frecuentemente *crotos* o *linyeras*, que deambularon durante la primera mitad del siglo XX en las llanuras argentinas en busca de trabajo.

Ante ese vacío, este artículo analiza dicha representación en tres películas que giraron en torno a esa figura: *El linyera*, película de 1933 dirigida por Enrique Rodríguez Larreta (de aquí en más Enrique Larreta); *¡Que vivan los crotos!*, realizada por Ana Poliak y estrenada en 1995; y *Bepo*, film realizado por Marcelo Gálvez en 2017. Además de la temática mencionada, a las tres producciones las vincula su relación con la ciudad de Tandil, a partir de dos dimensiones diferentes:

- a) Su relación directa con las fuentes literarias que les dieron origen, creadas por autores que vivieron en aquella ciudad: en el primer caso el escritor Enrique Larreta y su obra de teatro *El linyera* (1932: 481-515); y en los otros dos la biografía del

1 Agradezco a los realizadores Ana Poliak y Marcelo Gálvez sus atentas respuestas a mis preguntas sobre sus films; a Javier Campo y Alejandro Kelly que me hayan brindado una copia del film *El linyera*; y a Mauricio Gutiérrez por la entrevista personal que me brindó para realizar este trabajo.

2 Ver una síntesis de esta renovación en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (ed.) (2009a); y Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (ed.) (2011).

linyera José Américo Ghezzi, escrita por Hugo Nario en la década de 1980, ambos vecinos tandilenses (Nario, 1988).

- b) En segundo lugar, las tres películas utilizaron como locaciones distintas zonas de la ciudad serrana, predominando las localizadas en el ámbito rural.

A partir de la contextualización del fenómeno de la trashumancia de los trabajadores pampeanos en las primeras décadas del siglo XX, este artículo analizará las tres producciones fílmicas mencionadas. Para ello, las estudiaremos y luego las cruzaremos con otras fuentes, como prensa de la época y testimonios de personas vinculadas a las últimas dos producciones. De ese modo podremos considerar como se abordó en cada caso la figura de los trabajadores transitorios rurales pampeanos.

2. Algunas precisiones sobre los linyeras y/o crotos

Hacia mediados del siglo XIX medidas coactivas como las contempladas en el Código Rural de la provincia de Buenos Aires de 1865 pretendían culminar con las alternativas de subsistencia no capitalistas de la mano de obra rural para disciplinarla y “empujarla” hacia el mercado de trabajo (Barandiarán, 2011). La posterior llegada masiva de inmigrantes provocó que aquellos controles coactivos se desvanecieran, acabando también el problema de crear una oferta de trabajo estable capaz de satisfacer las demandas de una economía en expansión. Tanto la inmigración ultramarina como la consolidación de un incipiente mercado de trabajo, fueron causas, efectos e indicios de la emergencia de una “Argentina moderna” que habría culminado al iniciarse la crisis de 1929.

La oferta de trabajo, compuesta centralmente por trabajadores transitorios que se conchababan en actividades agrícolas, y por los peones permanentes de las estancias que se especializaban en trabajos ganaderos, se caracterizó por una escasa calificación y una alta movilidad ocupacional y espacial. Esa oferta se configuró como consecuencia de la formación de un mercado de trabajo ligado a las necesidades de la estructura económica en formación (Zeberio, 1989). Se trataba de una oferta muy elástica que respondía a una demanda creciente pero fluctuante, produciendo un elevado número de desempleados en los meses que no había cosecha (Panettieri, 1982). Aunque en gran parte de la provincia de Buenos Aires la estructura agraria se caracterizó por el uso

intensivo de la fuerza de trabajo familiar por parte de los pequeños y medianos productores, durante la primera mitad del siglo XX continuaron dependiendo de la fuerza de trabajo estacional para levantar la cosecha, esquilas, etc., es decir, realizar los trabajos estacionales (Sartelli, 1997). Ese flujo de trabajadores también era funcional a la estabilidad de la sociedad rural, evitando una concentración elevada de trabajadores. Así, la fuerte movilidad ocupacional y geográfica de la mano de obra del mercado de trabajo pampeano habría permitido neutralizar eventuales conflictos sociales, aunque no evitaba que existieran tensiones al comenzar la cosecha, o en coyunturas conflictivas, como sucedió en 1919 y 1930 (Zeberio, 1989).

La estacionalidad del trabajo obligaba a los que se empleaban en esas actividades a trabajar durante el resto del año en otros ámbitos. Así, entre 1890 y mediados de la década de 1930 puede observarse un flujo y reflujo de la mano de obra, tanto entre el campo y la ciudad, entre distintos puntos de la región pampeana, y entre algunos puntos de Europa y Argentina (Pianetto, 1984). En ese mercado de trabajo estacional e inestable, cada trabajador rural transitorio tenía varios empleadores durante una misma temporada, a diferencia de los trabajadores rurales permanentes que solían trabajar varios años bajo un mismo patrón. Salvo excepciones (Doeswijk, 2005; Zeberio, 1989), a los trabajadores que se movilizaban no se los ha contemplado como tales, sino como marginales que no habrían realizado actividad económica alguna.

En la primera mitad del siglo XX los crotos conformaron buena parte de los trabajadores empleados temporalmente en la cosecha. Entre 1930 y 1940 se estima que el trazado ferroviario argentino fue recorrido por una masa de hombres que osciló entre 200.000 y 380.000 sujetos (Baigorria, 1998: 7). Las vías del ferrocarril y los vagones del tren fueron los espacios en los que vivieron, socializaron y se movilizaron.

Esos trabajadores fueron llamados primero “linyeras”³ y luego “crotos”.⁴ Aunque hoy en día el uso de ambos términos es indistinto, en un principio se aplicó a personas con características

3 Se les llamó así porque los trabajadores que provenían de Europa traían un atado de ropa que llamaban “linghera”, denominándose luego de esa manera a ellos, modificándose el término en “linyera”. Véase Nario (1988: 9).

4 Algunos autores creen que ese término se debe al gobernador bonaerense José Camilo Crotto, que hacia 1920 dispuso que en los trenes provinciales los braceros podían viajar gratuitamente en los vagones de carga, denominándolos desde entonces con aquel apellido.

diferentes. Los “linyeras” eran los trabajadores extranjeros que trabajaban en Argentina y después retornaban a sus hogares. A principios de la década de 1930, debido a las secuelas de la Primera Guerra Mundial y a la posterior crisis económica, aquella mano de obra europea fue reemplazada en forma paulatina por mano de obra criolla, que comenzó a ser identificada con el término “croto”.

La posterior caída de la Argentina chacarera debido a la crisis agrícola de inicios de la década de 1930 y los cambios productivos que la Segunda Guerra Mundial generó, implicaron que cada vez hubiera menos linyeras. Como no había trabajo en el campo los jóvenes se iban a trabajar a la ciudad. Los crotos fueron cada vez menos. Hacia 1946 el gobierno peronista nacionalizó los ferrocarriles británicos, prohibiendo que los trabajadores transitorios tomaran los trenes de carga (Nario, 1988: 251). Sumado a esa política, la creciente mecanización del campo significó la disminución del trabajo manual en la cosecha del trigo y la juntada del maíz.

No conformaron un grupo social homogéneo. La primera división establecida por ellos mismos fue entre “crotos de juntada” y “crotos de vía”. Los primeros volvían a sus hogares luego de las cosechas de cereal, o sea que eran “crotos estacionales”. Los segundos vagaban por la vía durante todo el año, alternando su trabajo en las cosechas con mucho tiempo de ocio y formas alternativas de vida, que podían involucrar desde trabajos ocasionales –changas–, hasta prácticas ligadas a la mendicidad y el robo, siendo “crotos” en forma permanente. En el mundo de los crotos había braceros en busca de trabajo, pero también había “fugitivos de la ley, la familia o el sistema salarial. Había peones rurales pero también delincuentes, desde rateros hasta asaltantes a mano armada” (Baigorria, 1998: 32). Más que los “de juntada”, eran los “crotos de vía” los que eran tratados de forma ambigua por la sociedad, y especialmente, por la policía: “braceros en tiempos de cosecha, perseguidos por vagos y por crotos en los de la espera” (Nario, 1988: 10). La movilidad propia de estos sujetos nunca agradó a las autoridades, por cuestiones de seguridad y porque la movilidad de los braceros implicaba una distribución irregular de la mano de obra.

A pesar de los cambios en el mercado de trabajo, incluido el aumento del desempleo hacia 1930,⁵ hay que plantear el éxito del

5 De acuerdo al Censo Nacional de Desocupados de 1932, en el país había 333.997 desocupados, de los cuales el 44,48% del total lo era por la

“disciplinamiento” de la mano de obra rural en la primera mitad del siglo XX: muchos trabajadores continuaron vagando, sin entrar más que marginalmente en aquel mercado. Ello se debía a que continuaron existiendo alternativas; no sólo seguía estando abierta la posibilidad de acceder directamente a algunos medios de subsistencia, sino que también se continuaba observando la actitud reacia ante el trabajo que ya antes habría caracterizado al gaucho.⁶ También los crotos al igual que en el siglo XIX los gauchos participaron paralelamente en el mercado de trabajo y en la “economía informal”. Ellos no se definían como marginales, sino como trabajadores, que buena parte del año debían realizar otra actividad o quedarse en las vías, en un lugar o movilizándose, hasta que volviera a haber trabajo. Generalmente comenzaban a “crotear” en compañía: tanto Cipriano Reyes como Bepo Ghezzi, por ejemplo, lo hicieron junto a los amigos del pueblo (Reyes, 1984: 60; Nario, 1988: 14). El objetivo inicial de la mayoría era trabajar en la juntada de maíz, actividad que constituía su vinculación más fuerte con la economía formal. Practicarla exigía adquirir el conocimiento necesario para juntar maíz: conocer los conflictos que los involucraba, y tener conocimiento de cómo funcionaba ese mercado –donde ir a buscar trabajo, como y cuanto se pagaba en cada lugar, si el pago incluía la comida, etc.–, pues sus características variaban en cada lugar. La juntada de maíz duraba poco tiempo, lo que era evidente por el movimiento de gente, que variaba en función de la época del año. Generalmente, tras juntar maíz se establecían relaciones de trabajo que duraban más allá de la juntada. A veces el empleador, generalmente un chacarero, podía despedirlos, lo que no era común, pues en la mayoría de los casos la relación de trabajo culminaba por iniciativa de los mismos trabajadores. En ocasiones el tiempo de trabajo duraba más de lo pensado:

Una changa por dos días en una chacra se hicieron trece o catorce: limpieza de los surcos antes de la cosecha, cortar a guadaña el pastizal de un monte de frutas, hachar unas plantas secas y hacer leña, limpiar a machete los abrojos de los alambrados. Nos alcanzó la cosecha, trabajamos entrando bolsas. En una chacra vecina emparvamos alfalfa durante tres días. Cuando decidimos seguir el cruce –que pensamos en un

paralización de los trabajos agrícolas. Ver Girbal-Blacha (2003: 396).

6 Véase la polémica en Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987: 33).

principio iba a ser de dos días– había pasado casi un mes.
(Nario, 1988: 241)

Es posible encontrar una continuidad de las prácticas que caracterizó a trabajadores anteriores. Carlos Mayo señalaba con respecto al gaucho algo que también se podría aplicar a los crotos: “El trabajador rural carece de disciplina laboral y es inestable en el empleo”.⁷ Igual que los gauchos, el gusto de los crotos por el ocio acababa cuando necesitaban metálico para obtener bienes que sólo podían obtener en los comercios. En primer lugar, ropa, compra que era necesaria cuando llegaba el invierno: ponchos, camisetas de frisa, pantalones, etc. Luego, yerba y pan, elementos que junto a la carne constituían sus alimentos básicos, “las tres marías”. La carne era relativamente fácil de obtener, y si bien en algunas ocasiones el pan y la yerba se podían mendigar, generalmente debían comprarlos. Y otros bienes no imprescindibles como cigarrillos o diarios.

La figura de los crotos se acercaría a lo que el Censo Agropecuario Nacional de 1908 denominó "personal ocupado durante la cosecha", pues su principal actividad era el trabajo en la juntada de maíz.⁸ Sin embargo, esa actividad duraba pocos meses, y como ya se mencionó, los trabajadores transitorios debían volver a sus hogares o vivir en las vías. Si escogían esta última alternativa, para sobrevivir debían aprender determinadas estrategias, entre otras, trabajar de lo que sea en donde fuera cuando el estómago estuviera vacío, y apelar a estrategias no siempre ligadas al mercado ni bien vistas por la ley, como robar y mendigar.

Al igual que el ciclo de vida descrito por Míguez (1997) para los “gauchos errantes” del siglo XIX, los crotos parecieron compartir algunas características. Si los gauchos solían ser en su mayoría los más jóvenes y solteros de la sociedad rural, conviene recordar que “el crotaje fue un comportamiento social generalizado entre los jóvenes extranjeros y nativos de las clases sociales más bajas de aquellos años” (Baigorria, 1998: 8). En efecto, a pesar de la existencia de algunos “recalcitrantes”, en su mayoría fueron los jóvenes solteros de las ciudades y los pueblos del interior pampeano los que migraban al campo a trabajar en las cosechas de cereal, recorriendo luego de cierto tiempo los circuitos conocidos

7 Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987: 30).

8 República Argentina, *Censo Agropecuario Nacional. La agricultura y la ganadería en 1908*, Buenos Aires, 1909.

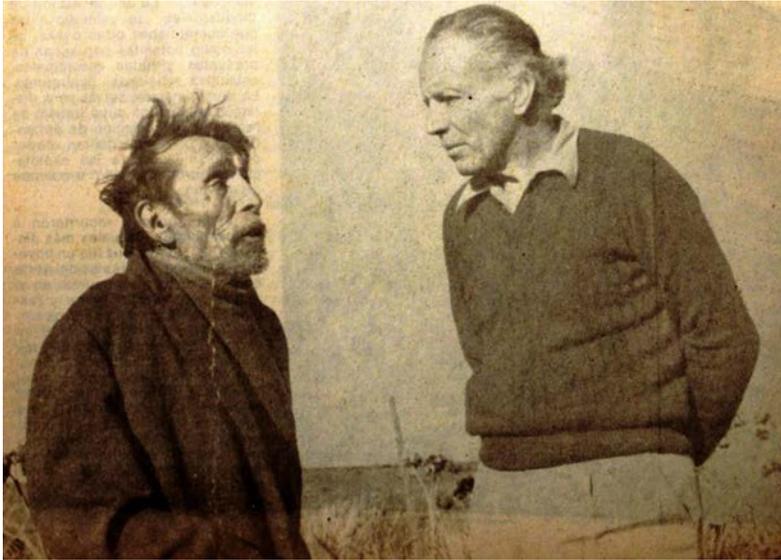
gracias a las redes que la movilidad espacial les permitía construir. En el caso de los crotos aquí también parece haber jugado un rol importante la edad temprana de los protagonistas en su decisión de migrar al campo en busca de trabajo.

Era en una etapa temprana de su ciclo de vida que tanto gauchos como crotos entraban y salían del mercado de trabajo con frecuencia, proceso ligado a la práctica de estrategias marginales a la economía formal. Una vez que los individuos estaban en medio de la “economía informal”, eran ellos los que por decisión propia escogían cuando entrar o no al mercado de trabajo, al continuar existiendo alternativas al mismo. Recordemos dos trayectorias individuales. “Bepo” Ghezzi nació en 1912 y croteó entre los 23 años y los 41 años de edad, andando por las vías entre 1935 y 1953, es decir 18 años. En ese período, sólo retornó a Tandil, su ciudad natal, en tres breves oportunidades, realizando tres "crotiadas". Por su parte, Cipriano Reyes fue croto entre 1923 y 1925, entre los 17 y los 19 años. Luego Reyes nunca más fue croto, portando una extraordinaria trayectoria laboral.⁹ Además de ellos, los amigos con los que salieron a crotear también eran jóvenes, aunque estos se quedaron menos tiempo sobre las vías. Aquí también, por ende, se debe atender al “ciclo de vida”: el fin de los crotos además de las causas señaladas también se vinculó a que ante la alta oferta de trabajo de la década de 1940 en las ciudades los jóvenes “ya no tomaban la vía”.

3. La representación de los linyeras en el cine

En esta parte abordaremos el tratamiento hacia los crotos brindado en las fuentes bajo estudio. En principio estudiaremos el film de Enrique Larreta y luego los que se han realizado a partir de la figura de Bepo. Una gran diferencia entre el primer film y los siguientes es que aquél se encuentra en el límite entre el cine silente (1896-1932) y el cine clásico (1933-1956); mientras los otros dos corresponden al período donde la modernidad y marcas de autor caracterizan al cine, es decir, desde 1956 hasta la actualidad (España, 2000: 20-25).

9 Después de ser croto, Reyes trabajó en una construcción pública, en una panadería y en periódicos de la ciudad de Necochea, en donde se casó en 1930. Luego trabajó en el puerto y en otros periódicos. A fines de 1940 se mudó a Buenos Aires para trabajar de mucamo valet de un juez federal. A inicios de los años 40 trabajó en un frigorífico, y a través de la vía sindical, con el acceso de Perón al poder fue electo diputado nacional en 1946.



“Bepo” Ghezzi junto al linyera “industrial” Venancio Huarte (*Todo es Historia*, N° 158)

3.1. Del teatro al cine: El linyera de Enrique Larreta

“Yo siempre dije, dende que empezó el alambre, “se acabó lo güeno, se acabó la libertá”. Antes uno iba como el viento... ¿Y ha visto?, ni en las ropas hay ahura diferencia con los forastero.”

Don Nazario¹⁰

Enrique Larreta fue un escritor argentino vinculado al modernismo literario, creador de obras clásicas de la literatura en idioma español como *La gloria de don Ramiro* (1908) y *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1931). Fue además el propietario de la estancia *Acelain*, ubicada cerca de las estaciones de Gardey y Vela del partido de Tandil, espacio en el cual realizó sus principales emprendimientos en materia audiovisual.

Su primer acercamiento al cine es anterior a la película que aquí se analiza. En junio de 1927 filmó “bajo su inmediata dirección” una cinta cinematográfica que reproducía escenas camperas realizadas en su establecimiento rural. Quería crear una “exhibición cinematográfica” descriptiva del país para mostrar en la Exposición Iberoamericana que se realizaría en Sevilla entre

¹⁰ Véase Larreta (1932: 487).

mayo de 1929 y junio de 1930. Su cercanía con la cultura ibérica explica que fuera el Presidente de la Delegación Argentina en dicho evento. Su cinta pretendía reflejar escenas propias de los gauchos y de la vida del campo para atrapar la curiosidad de los visitantes a la exposición. Registró domas de potros, jugada de taba, pialadas, peleas de gauchos con partidas de policía, raptos de “criollitas”, el fogón, la yerra, el pericón y otros bailes nacionales. Y otras escenas “que si bien son tan comunes y conocidas para nosotros, en el extranjero han de constituir una novedad”.¹¹

Un lustro después Enrique Larreta presentó su obra teatral *El Linyera* en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. A pesar de la expectativa del público su estreno generó cierta decepción pues no logró acercarse al ambiente campero, aunque los críticos saludaron su intento por hacerlo.¹² La obra teatral y la posterior película describen la historia de un vagabundo que tras recorrer el mundo regresa al campo (Palacios, 2001: 2-6).

Antes de analizar el film reseñaremos brevemente la obra de teatro. La misma se inicia con la presentación detallada de los personajes, como en el caso del linyera:

Don Ladislao (60 años). El “linyera”. Rostro enjuto; barba enmarañada; cabello espeso en desorden; ojos como alucinados de tanto contemplar lejanías. Clase media de la Europa del Norte. Toques plebeyos, toques delicados. Viejo cinismo, viejo idealismo. La gran guerra con sus terribles padecimientos y desengaños le ha dejado la reliquia de una honda angustia física y moral. Por momentos parece demente. Quiere apoyarse todavía en el orgullo de sus conocimientos mecánicos; pero siéntese que allí mismo su alma naufraga, no halla sino vacilación y despecho. Va empujado ahora o atraído por alguna voz de amor que él no consigue situar ni descifrar, pero cuyo poder es más imperioso aún que el de aquella ley de odio que años antes le hundió en el infierno sanguinario. Las

11 *Nueva Era*, “Film de escenas camperas en Tandil. Para la exposición de Sevilla”, 14 de junio de 1927. Allí se señalaba que después que la cinta se exhibiera en la exposición de Sevilla se reproduciría en los “biógrafos” de Tandil, para apreciarse “la cinta en toda su importancia para comentarla con propiedad”.

12 Cine Argentino Siempre II (2014). *Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del programa INCAATV de recuperación del patrimonio cultural*, INCAA- INCAATV, Buenos Aires, noviembre, p. 14. Extraído de: http://www.observatorioapci.com.ar/archivos/626/a_1457135332.Pel%C3%ADculas%20recuperadas. Consulta realizada el día 23 de julio de 2018.

palabras filosóficas o líricas, que deja escapar al ocaso su hosca reserva, pronúncialas como entre dientes, con tono a veces delirante, pero sin ninguna ostentación, como si se las dijera asimismo, según suele hacerlo en la soledad de sus andanzas de vagabundo.¹³

Los otros personajes son Don Dámaso (65 años), el puestero, descrito como “tipo señorial y tranquilo de gaucho arraigado”; Don Nazario (75 años), un gaucho errante y tropero; Evaristo (27 años), sobrino de Don Dámaso; Don Gregorio (48 años), el pulpero, que “no pierde nunca de vista su invariable propósito (...) el dinero es su presa”; Doña Máxima (55 años), la mujer de Don Dámaso; y Pastora (23 años), aparente hija del matrimonio.

La obra se divide en tres partes. El primer acto transcurre al anochecer en el interior de un rancho de paredes de barro “nunca blanqueadas”. Don Nazario y Don Dámaso hablan alrededor del fogón; doña Máxima les ceba mate. En otra parte Pastora y Evaristo, su pretendiente, están haciendo un catre de guasquillas. Se observan costumbres habituales de la sociedad rural, como la persignación invocando a Juan Manuel de Rosas; dar galleta y carne al recién llegado, aunque no fuera conocido; y el cambio de algunas prácticas ante el impacto de la modernización y su correspondiente crítica, por ejemplo, el uso extendido del alambrado. Los integrantes de la familia que habita el rancho pasaron de ser puesteros a chacareros debido a una herencia recibida por Pastora. En apariencia deberían estar mejor pero el cambio no les agrada:

antes, cuando éramos puesteros en “La Torcaza”, en vida de Don Pedro, todo era más seguro y más cordial. Ahura (baja la voz), dende que le tocó de firme el legao a Pastora, y nos vinimos a poblar este campito y nos hicimos trigueros y otras cosas, se presentaron los males que es de no creerse. No hay güelta; unas veces la helada, otras el bicho, otras los gastos y las deudas y el arrendamiento el alfalfar pa los borregos, que se yo! (Larreta, 1932: 486)

También se refieren a un medidor de campos que dejó como recuerdo un sombrero de corcho que nadie quiere usar; y al asesinato del capataz de “La Torcaza”, don Pedro Argüelles, del cual fue acusado injustamente don Nazario por haber sido su cuchillo el arma del asesinato, pasando dos años en la cárcel.

¹³ Larreta (1932: 483).

Mientras continúa la charla, sobre fantasmas y aparecidos, golpea la puerta un linyera:

un hombre anciano con las ropas harapientas cubiertas de polvo y con una bolsa de arpillera sobre el hombro. Un palo largo le sirve de bastón. Tiene una barba enmarañada, canosa. No lleva sombrero. (Larreta, 1932: 488)

Estuvo en Europa durante la Gran Guerra y se define como “maestro mecánico”. Quiere modificar la vida de los que viven en el rancho introduciendo mejoras, como una huerta o una radio. Finalmente aparece el bolichero del pueblo, otro inmigrante como el linyera llamado Gregorio Majeswka. Tras saludar a todos les dice que tengan cuidado con los linyeras que dejan entrar al rancho. Don Dámaso responde que nunca niega un socorro, mientras le dice que hable con Ladislao, “hombre leído, aunque medio tocao”. Gregorio le quiere regalar un pañuelo a Pastora, que se siente incómoda ante ese presente, lo que expone las verdaderas intenciones del bolichero hacia la muchacha. El linyera afirma: “La explotación del pobre se acaba; solo queda en estos ranchos solitarios” (Larreta, 1932: 493). En un momento quedan solos Gregorio y el linyera Ladislao, y este le propone que sea su socio como mecánico de automóviles. Lo identifica como Ladislao, y lo confirma por un barco que el linyera tiene tatuado en el brazo. Ambos conocen secretos del otro que puede perjudicarlos si se hacen públicos, por lo que acuerdan ser socios. El bolichero se va con Don Nazario al pueblo, y también se va Evaristo a su rancho, tras besar el pelo de Pastora. Esa noche duerme allí el linyera, mientras la muchacha reza un Ave María.

El acto segundo se desarrolla en el boliche de Gregorio. Han pasado cinco años. Tres parroquianos y un maestro juegan a los naipes. Don Nazario menciona que la hija de Argüelles era muy bonita y que había muerto quemada mientras hacía dulce. Hablando de Ladislao, el maestro dice: “se decía defensor de los pobres, apóstol de la nueva justicia y ahora les saca a todos el esquilmó, hasta la sangre” (Larreta, 1932: 500). Ladislao y Gregorio quieren embargar a la familia de don Dámaso, que ya disfrutaban de la radio, el fonógrafo y un auto pero a cambio de eso casi han perdido el campo, cuyo valor no alcanza para pagar la deuda. Al hablar con su socio le dice Ladislao a Gregorio: “no puedo más. En el taller las cosas van de mal en peor. Mejor me iba de obrero que de patrón”. Luego llega don Dámaso, que quiere

negociar la deuda, pero ellos no quieren. Ladislao dice que lo que se debe hay que pagarlo. El gaucho critica a su mujer por endeudarse por los “juguetes nuevos”. El linyera le dice que la solución para acabar con las deudas es el casamiento de Pastora con Gregorio. Se va don Dámaso y llega Pastora, que también pide a Gregorio y a Ladislao que no los echen del campo porque sus padres son ancianos. Ladislao le dice que se case con el comerciante así se soluciona el problema. Ella responde:

la primera vez que usted entró en casa, le sentí decir que venía a predicar una nueva ley pa defender a los pobres y que a todos nos tenían agarraos como a esclavos y otra vez [...] usted alegó que asimesmo trataban los patrones a sus empleados del campo. (Larreta, 1932: 505)

Pastora ya le dio su palabra a Evaristo, imaginando que en el futuro ambos serán puesteros. Llega Evaristo y la encuentra llorando. Se pelea con Ladislao y casi se enfrentan con los cuchillos, pero la muchacha grita, y eso le recuerda al antiguo linyera un incidente del pasado, soltando el cuchillo.

La tercera parte también transcurre en el rancho de la primera parte, pero ahora en la escenografía se observan elementos modernos como la radio y el fonógrafo. Llega Ladislao al rancho vestido como la primera vez, es decir, como linyera y no como mecánico. Pide permiso para entrar. Al otro día se concretaría el embargo. Le pide hablar a solas a don Dámaso. Con la luz de la mesa éste lo reconoce como el medidor de campos que le había regalado el sombrero de corcho. Ladislao quema los pagarés. Allí le señala que veinte años antes el capataz don Pedro lo atacó a tiros porque tenía una relación con su hija y él se defendió con el cuchillo de don Nazario. Ladislao era casado y cuando le contó a la madre de Pastora que había matado a su padre ella gritó como lo había hecho la muchacha en el boliche. Luego él se fue a Buenos Aires y finalmente se embarcó a su país. Don Dámaso le responde que él es el verdadero padre de Pastora, que es la nieta del capataz asesinado. Ladislao entonces le pide que sigan cuidando a Pastora como si fuera su propia hija y que no le cuenten nada, pues tiene que seguir creyendo que es hija de ellos. Cuando llega Gregorio, Ladislao le cuenta que rompió los pagarés. El linyera reniega de su asociación, pues se convirtió “en un explotador, un verdugo de esta pobre gente”, y echa al comerciante del rancho. La chica le prepara

el catre para que esa noche duerma allí. Pero cuando todos duermen él apaga la luz y se va.

La obra teatral tuvo un éxito limitado. Al año siguiente Larreta decidió hacer el film, que se estrenó en la ciudad de Buenos Aires el 12 de septiembre de 1933.¹⁴ El film es importante por las siguientes razones:

- a) Fue una de las primeras películas sonoras argentinas, junto a otras como *Tango!* (de Argentina Sono Film) y *Los tres berretines* (de Lumiton).¹⁵ Se trató de un año extraño para el cine argentino pues se hicieron apenas seis films, pero eran los primeros films con sonido óptico.¹⁶
- b) Si bien Larreta fue asistido en la dirección por Mario Soffici, que participaba como el actor que interpretaba al protagonista, el linyera Ladislao (Dos Santos, 1972: 39),¹⁷ fue una de las primeras veces que un escritor dirigió un film en Argentina.
- c) Soffici, junto a actores teatrales de exitosa actuación como Domingo Sapelli, Nedda Francy y Julio Renato, personificaban los roles centrales del film. Pero varios peones y empleadas de la estancia de Larreta completaron el elenco. En los créditos de la película puede leerse: “Fuera de estos notables actores los demás interpretes son todos gente del campo argentino”. Para algunos críticos su acierto se basó en la elección del elenco: más allá del carácter de Soffici que sostenía la intriga, o la actuación de Nedda Francy para el cine y no para el teatro, a pesar de haber protagonizado también la pieza teatral, lo que hacía único al film eran los actores no profesionales:

los rostros de hombres y mujeres de campo que componían con su presencia cada escena: trabajadores y empleados de Larreta, sin maquillaje y sin presencia escénica, brindaban el naturalismo necesario a una película de poca acción y muchos

14 No sabemos si en este film algunas de las escenas que registraban el trabajo rural vinculado a actividades ganaderas no habrán sido filmadas cuando Larreta hizo la cinta que se presentó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

15 Recuérdese que *Argentina Sono Film* y *Lumiton* fueron los dos mayores estudios del período clásico.

16 Cine Argentino Siempre II (2014).

17 Vale recordar que posteriormente Soffici sería el director de destacadas obras maestras del cine clásico argentino, como *Kilómetro 111* (1938) o *Prisioneros de la tierra* (1939).

diálogos. Fue poco habitual la elección de gente común para completar el elenco.¹⁸



Publicidad del estreno de *El linyera* (*La Nación*, martes 12 de septiembre de 1933).

Uno de ellos se llamaba Julio Sosa, que en la película interpretaba a Don Nazario. Más conocido en Tandil por el apodo de *el Rauchero*, se trataba de un criollo de 83 años, “uno de los pocos sobrevivientes de aquella legión de hombres, cuyos mejores amigos eran el mate, la guitarra y el caballo, y cuyo placer más

18 En la ficha técnica de la película se observa el detalle de los nombres de algunos de estos desconocidos: Dirección: Enrique Larreta; Guión: Larreta sobre versión teatral propia (1932); Productor: Larreta para Larreta Film; Montaje y Encuadre: Roberto Schmidt; Luces y Fotografía: Roberto Schmidt; Sonido: Ricardo Raffo; Operador César Sforza; Revelación y copias: Cristiani Estudios Film. Reparto: Mario Soffici (el linyera Ladislao); Nedda Francy (Pastora); Domingo Sapelli (Don Damaso); Julio Renato (Don Gregorio). No acreditados en los títulos: Julio Sosa (Don Nazario); Felipe Berón (Evaristo); Petrona Miranda (Doña Máxima); y Hermenegildo Herrera. Distribuidora: Universal; Duración original: 80 minutos; Duración actual: 68 minutos. La diferencia entre ambas duraciones se debe a que la única copia de *El linyera* que ha llegado hasta nuestros días es la de su reestreno de 1939, en el paso de 16mm., y fue conservada por el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”. A partir de esa copia se hizo un nuevo negativo de imagen y sonido por ampliación, y luego la copia nueva en 35mm. Ver Cine Argentino Siempre II (2014).

grande lo encontraban en enfrentarse cara a cara con el peligro... nos referimos al gaucho, al primer poblador blanco de nuestra querida pampa”.¹⁹ La aparición de dichas personas, al igual que la filmación en el campo, le dio realismo a la película cuando la cámara abandonaba las escenas filmadas en el interior del rancho o el almacén.

En relación a la trama del film, comparte la misma estructura de la obra teatral, salvo por las escenas de actividades filmadas en el campo, vinculadas a las faenas ganaderas. Por ende, en esta breve síntesis de la película haremos referencia a las diferencias en relación a la obra teatral.

Al inicio de la película una leyenda dice: “Filmada en el año 1933. Sus exteriores e interiores fueron ejecutados en su propio ambiente natural en PLENA PAMPA”. Comienza con una escena de un paisaje pampeano. Luego aparece un rancho al anochecer. En el interior del mismo, dos gauchos ancianos de barba blanca hablan alrededor del fogón (don Dámaso y don Nazario), y una mujer (doña Máxima) les ceba mate. A continuación, entra Evaristo. Luego aparece el linyera golpeando la puerta del rancho; al igual que en la obra de teatro el linyera lleva un mono (trapo anudado para llevar objetos personales) y un palo. Pero a diferencia del texto teatral Pastora aparece en pantalla luego del linyera. Finalmente llega un auto conducido por don Gregorio. Recién en el minuto 13.00 del film se puede percibir la historia de amor entre Pastora y Evaristo. Poco más tarde, el comerciante descubre la identidad de Ladislao (19.08). Esta primera parte se cierra cuando Pastora reza el Ave María, mientras la cámara se aleja del rancho.

Luego hay escenas filmadas de día y en exteriores. Hombres a caballo arrear muchas vacas, sin aparecer mangas ni corrales. También enlazan terneros. En un alto del trabajo comen un costillar de cordero y toman mate. En lugar de cinco años como en la obra de teatro, aquí han pasado tres. Allí ya se menciona que Gregorio y Ladislao quieren embargar el campo, pues entre los gauchos que trabajan está don Nazario, quien señala que el campo es de Pastora, y que ella también firmó los papeles con los que ahora los quieren embargar. También en esa ronda de charla entre los gauchos cuentan la anécdota del sombrero de corcho (25.46), mientras en la obra teatral eso pasaba en el primer acto; es decir que los diálogos de la obra teatral se adaptaron al guión del film; lo mismo sucede

19 “Julio Sosa, un gaucho de nuestros pagos, es uno de los intérpretes del film *El Linyera*. Película nacional, basada en la obra de Enrique Larreta y que fuera filmada recientemente”, *Nueva Era*, 11 de septiembre de 1933.

con los comentarios sobre los males que trajo el alambrado (26.04). Allí también se informa al espectador que el linyera ahora tiene un taller mecánico (27.04). Esos diálogos se intercalan con escenas del traslado de muchas vacas y otras escenas, como dos jinetes que corren un ternero para agarrarlo. También aparecen tres carretas de ruedas grandes cargadas de bolsas. Hay una guitarreada a la sombra de la carreta, y una cama bajo la misma donde está descansando un gaucho. Esto no aparece en la obra teatral y remite a trabajos rurales más cercanos al trabajo ganadero del siglo XIX que al de las primeras décadas del siglo XX. También es propio del film la aparición en pantalla de elementos del universo criollista argentino, como un nido de hornero; u otra escena en la cual Pastora le da de comer a un guanaco (28.40). En la mayor parte de las escenas filmadas en el exterior, la cámara filma un horizonte bajo, destacando los grandes cielos.

Recién tras esas escenas filmadas en el exterior aparece en escena el boliche de Gregorio. Este se encuentra tras las rejas del mostrador. Allí le señala a don Nazario que ya tiene dos caballos que habían sido suyos, y luego le embarga el cuchillo para que pueda apostar en la taba (31.05). También aparece el linyera con mameluco de mecánico (31.22). Allí hablan los dos sobre lo que van a hacer con la deuda de la familia del rancho. Además del boliche se puede observar el taller de Ladislao, intercalado con escenas de gauchos que en el exterior del boliche están jugando a la taba (32.36). Llega don Dámaso al boliche a negociar la deuda y evitar el embargo del campo. Los diálogos y acciones en esta parte son similares al segundo acto de la obra de teatro.²⁰ Lo interesante es que se intercala una escena donde alguien desarma un nido de hornero de un palo del telégrafo, mientras se está haciendo referencia a la desaparición de un rancho, de un hogar. También se destaca en esta escena la entonación teatral de la actriz que encarna a Pastora.

Luego nuevamente hay una escena del exterior. Vuelve a aparecer el interior del rancho. Dámaso, Máxima y Evaristo critican a los “gringos canallas”. Poco después llega Ladislao

20 Ladislao dice que lo que se debe hay que pagarlo (36.30). El gaucho critica a su mujer por endeudarse por “juguetes nuevos” y llora. El linyera le dice que la solución es el casamiento de Pastora con Gregorio. Luego Pastora llega al bar y pide al comerciante que cancele la deuda. Gregorio dice que es su socio Ladislao el que quiere cobrar. Ladislao le sugiere que se case con el comerciante (42.20). Pero ella ya dio su palabra al Evaristo. Este llega y la encuentra llorando. Cuando están por pelear, la mujer grita y el linyera recuerda otro grito del pasado que lo hace desistir de continuar con la pelea.

(47.49). Pide permiso para entrar y tras hacerlo y quedar sólo con don Dámaso se intercambian los secretos que cada uno sabía, al igual que en la obra de teatro. Luego echan al comerciante cuando llega al rancho. Y al igual que en la obra de teatro, el linyera vuelve al camino cuando todos duermen.

El film tuvo más éxito que la obra teatral, siendo reestrenado en 1939. Fernando M. Peña ha señalado que en esa ocasión Larreta introdujo modificaciones no documentadas. Pero “abrevió el metraje y agregó música incidental, y es probable que también haya incorporado las transiciones, resueltas con efectos de laboratorio que parecen muy sofisticados para el cine argentino de 1933”.²¹

Como puede observarse, tanto la obra teatral como el film de Larreta se inscriben en la tradición criollista. Por eso aparecen en ambos formatos numerosas críticas a la modernidad, como el impacto del alambre. Asimismo, puede observarse una mirada negativa sobre don Gregorio, el inmigrante usurero y comerciante, que a través de sucesivos préstamos intenta esquilmar a los honestos criollos,²² y también a Ladislao, que como él, es un inmigrante.

Para Domingo Di Núbila, en su film Larreta no había logrado captar la experiencia del linyera, que para los habitantes de la Argentina rural de la década de 1930 era un personaje de la realidad cotidiana. Se trataba de los protagonistas de una vida errante:

y frecuentemente sin techo, lejos de su familia y sus raíces, inerme ante abusos patronales, calmaba su angustia con alcohol o sexo, y hasta podía mandar al diablo todo vínculo personal, quizás esperando desembarazarse de angustias en la soledad, la indolencia y la irresponsabilidad.

Pero esas situaciones y otras opciones dramáticas no habían sido expuestas por Larreta, al brindar su visión de un hombre que regresa después de años de vagar. En opinión de Di Núbila, se había logrado crear un ambiente campero, pero la película era estática, exenta de naturalidad y pesada, y tanto Mario Soffici como Nedda Francy habían apelado a una declamación teatral (Di Núbila, 1998: 80). Vale recordar al respecto que Soffici declaró sobre la filmación de “El linyera” y su relación con Enrique Larreta

21 Cine Argentino Siempre II (2014).

22 Cine Argentino Siempre II (2014).

que el autor del texto dramático le había comentado que él, al igual que Güiraldes:

veía al campo argentino desde una atalaya, que no se había mezclado con la gente, que no sabía del sudor, de la transpiración del peón (...) Pero Enrique Larreta tenía una cosa para mí espléndida que era el concepto de la pampa, el concepto del campo argentino, que él veía como un enorme mar, en el que las carretas que llevaban seis percherones eran los trasatlánticos de la pampa, como los llamaba él (...) él veía la infinitud de la tierra, lisa, llana. Con una proporción enorme de cielo y una pequeña proporción de tierra. (Lusnich, 2009b: 83)

Para Lusnich, *El linyera* integra el canon de las películas propias del cine político-social del período clásico o industrial (1933 a 1956). En las mismas se contemplan dos aspectos:

- a) La nacionalización y regionalización de las historias mediante el uso de exteriores y de locaciones específicas del interior del país.
- b) Y “la configuración de un líder comunitario que, asistido por un entorno social activo, encarna una serie de comportamientos singulares: la permanencia en la lucha y la clarificación del modelo de oposición y combate, asociado tanto a la discusión de ideas y el convencimiento grupal como a la praxis concreta” (Lusnich, 2009a: 38).



Mario Soffici en el rol de “Ladislao”, junto a Domingo Sapelli.

En relación al primer aspecto coincidimos con la autora, pues en la película, al igual que muchos films de ficción de los períodos silente y clásico se incluyen fragmentos de carácter documental y testimonial, estrategias narrativas y espectaculares que manifiestan la colaboración entre ambos registros. Sus objetivos son similares: “hacer ingresar a la pantalla el contexto y las condiciones sociales y económicas, mostrar las tensiones que se establecen entre los individuos y su contexto, disminuir las distancias entre el sujeto histórico y el personaje cinematográfico”. (Lusnich, 2007: 18)

Pero no coincidimos en el segundo aspecto. Para Lusnich, *El linyera* fue un “film-bisagra”, en tanto al irrumpir el cine sonoro, habría elaborado “representaciones sumamente originales del líder gaucho y de los conflictos laborales, incorporando al cine argentino los discursos y los modelos de lucha originados en el seno de los sindicatos anarquistas y socialistas europeos en los albores del siglo pasado” (Lusnich, 2007: 25). Allí se tratan una serie de temas vinculados a la realidad que estaba aconteciendo en las zonas rurales bonaerenses en las primeras décadas de siglo XX, en especial la desintegración de la sociedad rural y de muchas costumbres gauchas, cuestión ya mencionada en los párrafos anteriores. En especial en la obra resaltan las disputas por la posesión de la tierra, al transformarse en un conflicto central “la decisión expresa del patrón, Gregorio Majewska, inmigrante europeo que se propone desalojar a Pastora y su familia por deudas pendientes o bien canjear las tierras por un casamiento a conveniencia” (Lusnich, 2007: 25).

En nuestra opinión Majewska no es un patrón sino un comerciante de ramos generales que quiere quedarse con el campo. Al respecto, se ha señalado la importancia de dichos espacios para otorgar créditos a sujetos de la sociedad rural pampeana menos favorecida.²³ Tampoco coincidimos en que el personaje de Ladislao parece ser el del “gaucho” vagabundo y errante que llega del norte de Europa finalizada la guerra, en tanto no realiza ninguna actividad propia de los gauchos ni de los linyeras. Finalmente, tampoco nos parece que sea un oponente firme a las ideas de Gregorio, en tanto fue su socio y sólo el hecho de recordar en Pastora la voz de su madre –es decir, de su enamorada– impidió que participara en el embargo del campo como socio del bolichero. Sólo se observa una acción directa y efectiva de Ladislao contra Gregorio cuando siente la necesidad de contar a don Dámaso quién

23 Ver en especial Lluh (2004); y Palavecino (2006).

es, renunciando a su sociedad con el bolichero. Sí coincidimos con Lusnich en que, en ocasiones, en especial al principio y al final del film, el Linyera parece ser el portavoz de un cambio, presentando y defendiendo un punto de vista nuevo acerca del atraso de la campaña local; creemos que critica a la pobreza de la sociedad rural menos favorecida más que a la desigualdad de clases. Es decir, Larreta no está criticando a la explotación del trabajador por parte de los terratenientes –sector que por otra parte él integra–, sino la existencia de pobres en la pampa argentina, víctimas de comerciantes de origen inmigrante que no respetan a la sociedad local, sus costumbres y sus valores. Como puede observarse en la siguiente cita, Ladislao critica la pobreza, no la situación de la clase trabajadora rural, en tanto sus oyentes son pequeños productores rurales: “No me gusta ver esclavos. Me da lástima ver tanto atraso. Por qué no han de salir por fin de la clase maldita. Al hablarles así, trabajo por el bien de ustedes. Voy dejando caer la semilla. La explotación del pobre se acaba; sólo queda en estos ranchos solitarios.” (Larreta, 1932: 493)

3.2 Hugo Nario y Américo Ghezzi: los padres de Bepo, un croto famoso

“Ahora ya no sabemos quién de los dos es el que escribe y quién el que crotea”

Hugo Nario (1988: 7)

Bepo Ghezzi no fue el único croto que transitó las vías argentinas, pero sí uno de los más conocidos. Y a pesar de que existen numerosas memorias sobre sus historias particulares,²⁴ la obra escrita entre el entrevistado y el entrevistador que se mencionan en el título de este apartado fue tan relevante como para que a partir de esa crónica se hicieran dos películas. “Bepo. Vida secreta de un linyera” es el título del libro aparecido en 1988. En él se cuentan las historias de “Bepo”, el apodo de José Américo Ghezzi. Hugo Nario escribió en la citada crónica, partiendo de los relatos y recuerdos que aquel escribió en numerosos cuadernos mientras croteaba, el tramo de vida de aquel durante el cual fue “linyera”. Ante todo, hay que preguntarse en qué medida esta memoria-relato-ficción pertenece solo a Bepo, el actor de la fuente

²⁴ Véase por ejemplo, entre otros testimonios: Borda, Ángel (1987); Riera Díaz, Laureano (1981).

y principal testimonio del libro, o si ha contribuido a construirla Hugo Nario, su escritor, como se señala en el epígrafe.

En ella se relata cómo era el mundo de los trabajadores rurales itinerantes durante las décadas de 1930 y 1940. No solo es una de las únicas fuentes que transmite la voz de un actor desaparecido, sino que también es excepcional pues se trata de alguien que nunca dejó de ser un trabajador. No es un relato de alguien que posteriormente asume otros roles, como fue el caso de Cipriano Reyes, que también fue "linyera" pero que en sus memorias solo la rememora como una etapa más de vida en su posterior ascenso sindical y político. Por otra parte, es una fuente que permite una aproximación detallada a los mecanismos sociales de un medio rural desaparecido.

Como se ha mencionado, en la crónica de Nario se cuentan las salidas de Bepo entre 1935 y 1953, es decir durante un período de 18 años, en el que realizó tres croteadas. La primera en 1935, cuando tenía 23 años. Volvió a Tandil en 1939, y ese mismo año, pero ya con 27 años auestas, realizó su viaje más largo y aventurado hasta 1946. Al mes de su regreso muere su padre, y realiza su último viaje, que finalizará en 1953 cuando Bepo cumple 41 años de edad. Como ya mencionamos, las nuevas condiciones políticas y económicas no invitaban a "crotear", menos a una persona que ya era relativamente grande para andar por las vías.

Su lectura permite observar los numerosos vínculos que los linyeras tenían con otros actores sociales. En principio, profesiones muy vinculadas al campo, tanto sectores no trabajadores (mayordomo, capataz, etc.), como trabajadores. Tenían un trato dispar con personas que trabajaban en el ferrocarril, desde jefes de estación hasta catangos y peones zorreros; y fueron numerosos sus encuentros con los sectores ocupados en que ellos "trabajen y no vaguen", es decir, las fuerzas policiales. Finalmente, aparecen también profesiones ligadas al ocio y al comercio donde los linyeras gastaban su dinero, como los almacenes de ramos generales o los prostíbulos. Pero sin dudas los vínculos más estrechos se establecían con otros crotos que compartían sus mismas ideas, en especial la ideología anarquista. Quirurga, el Francés o Mario Penone son los más cercanos a Bepo, y los que más recuerda a lo largo del tiempo. ¿Qué se puede decir de los trabajadores a partir de la crónica analizada? Ante todo, Bepo asume una postura "crotocéntrica". Añora el mundo al que perteneció, y que finalizó cuando la tecnología y los cambios en la

estructura productiva culminaron con la necesidad de dicha mano de obra para la tierra.

3.2.1 La película de Ana Poliak: Que vivan los crotos! (1995)

“Me parece que toda la película es un homenaje a la memoria.
A la potencia del ‘recuerdo’ de aquel que amamos”.
Ana Poliak (1996:187)

Solo pocos meses después de publicarse el libro analizado en el apartado anterior, en 1989 la directora Ana Poliak comenzó a filmar en la ciudad de Tandil *;Que vivan los crotos!*²⁵ Finalizada en 1990, la película se estrenó en 1995.

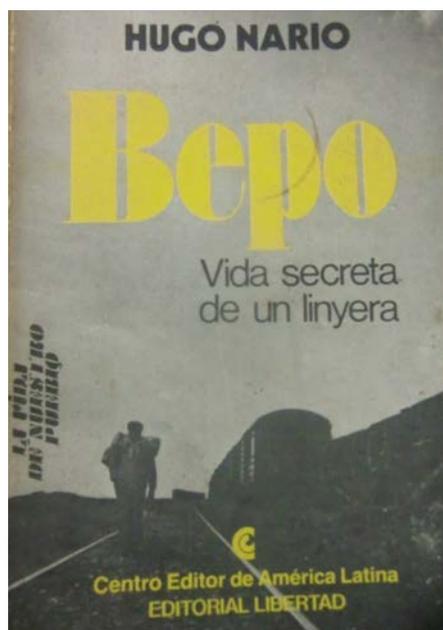
De acuerdo a Ernesto Palacios, el film se refiere a los relatos de “Bepo” Ghezzi, convertido en un linyera por propia decisión, sus viajes sin rumbo por las vías durante años y sus encuentros con otros “crotos”. Se trató de una película muy elogiada por la crítica especializada. Filmada casi íntegramente en Tandil con la mayoría de sus personajes también vinculados al espacio serrano, fue premiada en festivales internacionales.²⁶ Una gran cantidad de público asistió a su estreno local en 16 milímetros en la Sociedad Empleados de Comercio (Palacios, 2001: 2-6).

Sin embargo, no es una referencia directa al libro de Nario sino que el film dialoga permanentemente con el mismo y con el contexto histórico en que Bepo fue croto. Eso puede explicarse

25 Ficha técnica: Dirección: Ana Poliak; Guión: Ana Poliak y Wilh Behnisch. Producción: Viada producciones SRL. Con el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; coproducción con la TVE; en asociación con Channel Four (Londres); colaboración del National Film Board of Canada; y la coparticipación del Instituto Nacional de Cinematografía (Argentina). Fotografía: Wilh Behnisch; Música: Gabriel Senanes. Escenografía: Graciela Tavano. Reparto: José Américo Ghezzi, Uda Conti, Filiberto Satti, Mario Penone, Héctor Woollands, José Celentano, Jorge Di Paola, Oscar Mendy, Pedro Moisas, Juan Vitali, Micaela Satti, Martín Verón, Carlos de la Canal, Alberto Roldán, Pedro Yatauro, Pascual Vuotto. Duración: 75 minutos. La película está dedicada a Lucina Álvarez, desaparecida el 7 de mayo de 1976, “y en su nombre a la memoria”. Ella fue la maestra de Ana Poliak en un taller literario de una escuela experimental de educación estética “y me descubrió el misterio y el deseo de la creación y de la relación maestro-alumno cuando la mezquindad no existe. Ella es para mí lo que es el Francés para Bepo, esa persona que eternamente va con uno. La inmortalidad de un amor. Y creo que de eso habla también la película”. Ver Poliak, Ana (1996). “El tiempo en un ventilador”, art. cit., pp. 187.

26 Recibió el Primer Premio Coral en el Festival de La Habana, y Mención de Honor en Troia, Portugal.

porque de acuerdo a Ana Poliak, fue Mariano Betelú quien le dijo, mientras filmaban “Gombrowicz o la seducción” (1986) de Alberto Fischerman: “vos tendrías que conocer a un hombre que vive en Tandil”; por ende, fue a él a quien le debe la existencia de la película, si bien ella ya había leído un artículo sobre Bepo. Ella lo contactó y Bepo la invitó a Tandil a visitarlo. Poliak empezó a viajar a Tandil, “y de su mano fui recorriendo sus recuerdos, sus escritos, sus paisajes, sus sueños y sus amigos”. Después viajó a otras ciudades para conocer a otros personajes como Penone, Woollands y Vuotto (Poliak, 1996: 185).²⁷



Portada de la primera edición del libro de Hugo Nario: *Bepo. Vida secreta de un linyera*.

En relación a la estructura del film, si bien Bepo cumple un rol central lo hace acompañado de un conjunto de personas que vivieron con él su etapa de croto. Por eso no llama la atención que sea su amigo Filiberto Satti quien habla a la cámara al comenzar y

²⁷ El artículo al que hace referencia Poliak podría ser Nario, Hugo (1980), “Los crotos”, *Todo es Historia*, N° 158, Buenos Aires, donde Nario ya hacía mención a la historia de Bepo.

al finalizar la película, un amigo que vio desde Tandil como Bepo croteaba y no volvía por largos períodos de tiempo, camino que él no emprendió. Los otros individuos contemporáneos que participan en el film son Uda Conti (el amor platónico de Bepo), Mario Penone (otro croto que acompañó a Bepo en algunas de sus aventuras), el escritor Hugo Nario; y otros anarquistas reconocidos del período de entreguerras, como Héctor Woollands y Pascual Vuotto.

Para acercarse al mundo de Bepo la directora utilizó diferentes estrategias. Por ejemplo, filma al antiguo linyera realizando viejas prácticas como armar un mono en el suelo, escena intercalada con otra en la cual un caracol trepa una pared. En otra escena Bepo se va a dormir fuera de la habitación, debajo de una carpa y no en la cama.²⁸ En otros casos se lo filma en su cotidianeidad, por ejemplo tomando mate. Paralelamente, un joven actor representa al Bepo que croteaba realizando las prácticas comentadas en el libro de Nario. Hay numerosas referencias a los viajes de crotos, interpretados por jóvenes actores, en el interior y sobre los vagones ferroviarios.

En numerosas partes de la película hay referencias a ideas y prácticas anarquistas, como la representación de obras ácratas –dos hombres representan por ejemplo la obra “Hermano Lobo” de González Pacheco–. También es un recurso interesante la filmación de Bepo junto a Nario en el Salón Blanco de la Municipalidad, donde Nario dice que antes pensaba que los crotos eran unos vagos. Mientras Nario habla, la cámara hace un travelling alrededor de la figura de Bepo, y una voz en off señala que éste escribió diarios de sus viajes, y que a partir de los mismos Nario hizo el libro. Es Satti el que afirma eso, y también quien razona sobre las posibles causas por las cuales Bepo se hizo croto, y otros aspectos de su vida, como la temprana muerte de la madre de Bepo llamada Esperanza.

A los diez minutos hay una primera referencia al Francés, un croto que conoció Bepo en la vía y que fue importante como su maestro de vida. Una leyenda en blanco sobre un fondo en negro reza “*Esas cosas que el francés hablaba*”. Y Bepo cuenta una anécdota, cuando croteando con el Francés pasaron por una chacra donde había una jaula. Dos actores los representan al costado de un arroyo, mientras tanto se escucha la voz de Bepo que explica el mensaje y la idea que en esa ocasión le mostró su compañero de aventuras.

28 Entrevista a Mauricio Gutiérrez, meritorio de producción del film, realizada el 11 de mayo de 2018. Según su testimonio, allí Bepo se durmió realmente.

También aparece Mario Penone, señalando que la mayoría de los crotos eran gente que se movía a través de los trenes de carga. Salió a crotear con Bepo, pero él se volvió a Tandil mientras que Bepo se quedó en una chacra de López. Él nunca pensó que Bepo iba a quedarse tanto tiempo croteando. Otro hombre que fue croto y que está con él, dice que cuando estaban en un puente en Cepeda vieron a un hombre barbudo que estaba solo y loco, “pasado el mono”. Es Héctor Woollands, y cuando llega Bepo al bar se ponen a hablar los tres utilizando términos linyeras. En la escena posterior, a través de la aceleración de la imagen se ironiza sobre el maltrato de dos policías a un linyera, al que le hacen revisar el mono y luego lo requisan a él.

Es interesante la concepción del linyera que sostiene Woollands (15.10):

Muchos de ellos se vieron en la necesidad de salir de noche a buscar en algún gallinero ajeno una gallina para comer, alimentarse o a carnear de alguna estancia próxima una oveja con el mismo fin. Naturalmente eran trabajadores tan dignos y con un elevado sentido de la responsabilidad social que no trepidaban en arriesgarse a recibir algún chumbo como decíamos nosotros, este, de los cuidadores del capital; en cambio no se sometían a la bajeza y a la humillación de solicitar una limosna de puerta en puerta.

También se representa el miedo a los linyeras a través de una madre que esconde a sus hijos en la casa cuando se acerca un croto. La cámara sigue a este, que sigue por el camino con el mono al hombro y un palo en la otra mano.

En el film también aparece entrevistada Uda Conti, el amor platónico de Bepo. Hija del dueño de la cantera de La Movediza, siempre tuvieron una relación especial con Bepo, sin llegar al noviazgo a pesar de los sentimientos de ambos. Para Ana Poliak, Uda había sido el amor imposible de Bepo y uno de los motivos de su huida de la civilización. La directora del film opinaba que la inclusión de aquella mujer no aportaría nada a la película, pero Uda Conti manifestó que quería participar en la misma “para decir lo que siente”, y al final tenía razón, en tanto la directora afirmó que: “sin ella no habría película. O al menos tendría el alma renga” (Poliak 1996: 185-186).



Extras del pueblo de Gardey (Pdo. de Tandil) en el film de Ana Poliak. En la imagen: Pedro Moisas y Carlos de la Canal como policías, y Raúl “Petiso” Pérez como croto.

En opinión de Ana Poliak la película es una mezcla de documental y ficción, que gira en torno a la libertad y está contada por Satti, un amigo del protagonista que eligió la vida opuesta a Bepo: trabajar como tenedor de libros durante cuarenta años en el mismo escritorio, bajo el mismo patrón. También señala la importancia de “El Francés” en la vida de Bepo, “un maestro encontrado en la vía, una suerte de filósofo y de los pensamientos de la gente común, de todos nosotros. Lo que sentimos, lo que nos pasa y no decimos. La memoria; los deseos; la solidaridad; la sencillez” (Poliak 1996: 186).

Es interesante destacar, como señala la directora, que salvo Bepo, las demás personas que aparecen entrevistadas eran muy tímidas, enfrentando la mayoría por primera vez la situación de hablar en público. Por eso hubo con todos ellos un conocimiento de meses o años antes de filmar, siendo la decisión de aparecer ante las cámaras delicada y personal. Ana Poliak señaló que ella no hizo más que acompañarlos, y aunque alguna vez quiso llegar más lejos, fue hasta donde quisieron los entrevistados. Así, fueron “hablando y venciendo pudores por amor al otro o por amor a una *causa* como

el anarquismo”. En su opinión, “actuaron movidos por el recuerdo de aquella persona a la que más amaron, de aquella que los marcó para siempre. Bepo del Francés (su maestro de vida); Satti (el amigo sedentario) de Bepo (el amigo croto); Uda de Bepo (el amor imposible); Bepo de Uda (el amor inconfeso)” (Poliak 1996: 187).

3.2.1: *La mirada de Marcelo Gálvez: Bepo (2017)*

“Lo que no ha desaparecido es la búsqueda de la libertad del hombre. Y ahí sí Bepo cobra vida para indagarnos en nuestra cotidianidad. ¿Cómo hacemos para sentirnos libres hoy?”
Marcelo Gálvez²⁹

La película se filmó durante 2013 y su primera proyección fue en el 31º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata realizado en 2016.³⁰ En salas se estrenó el 16 de noviembre de 2017 en el Cine Gaumont de Buenos Aires.³¹

En relación a la estructura del film, el mismo tiene una relación más estrecha con el libro de Nario que el que tenía la película de Ana Poliak. La historia se inicia en la primera croteada de Bepo, en 1935, cuando está junto a Quirurja y otro croto llamado Mario Penone los deja porque se vuelve a Tandil. Gálvez construye su relato con situaciones, elementos y personas que acontecen durante la primera y la segunda croteada de Bepo. En la primera parte de la película, Bepo está junto a Quirurja que le enseña cómo sobrevivir como croto; en la segunda parte junto a otro linyera, “El Francés”, aprende a relativizar el ideal de vida burguesa y a vivir mejor el ideal anarquista. También explora la relación de Bepo con las mujeres, la idealizada Catalina (Uda) y la prostituta con la que puede bailar si no tiene dinero. Una diferencia importante entre el libro y el film –que es bastante fiel al libro de Nario– es la despedida con el Francés. En la película Bepo

29 Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

30 Dirección, Guión y Producción: Marcelo Gálvez; Fotografía: Martín Bastida; Edición: Alberto Ponce; Dirección de Arte: Andrés Leotta, Norberto Donato; Música: Juan Falú; Intérpretes: Luciano Guglielmino (Bepo), Edgardo Desimone (Quirurja), José Luis González (El Francés), Victoria Parada (Catalina), Néstor Gianotti (Mario). Duración 74 minutos.

31 Testimonio del director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

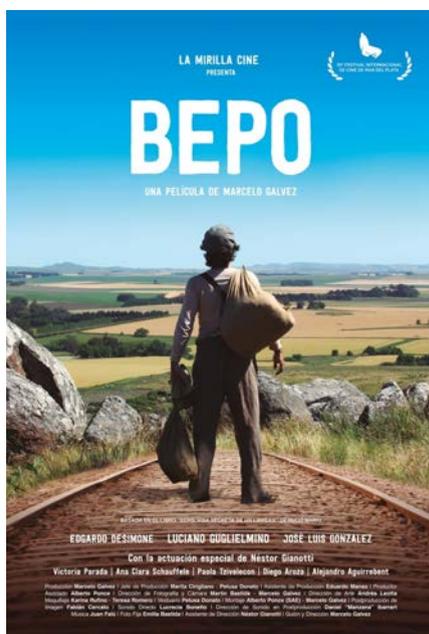
despierta y no lo encuentra junto a él; mientras que en el libro se despidieron, se volvieron a encontrar, y en una carrera hacia un vagón en movimiento “El Francés” desaparece para siempre. Tras volver a crotear solo, se encuentra con un croto conocido, con el cual se van a trabajar a La Quiaca mientras suena el pito de la máquina.

Se trata de una película con menor financiamiento que la de Ana Poliak, que había conseguido algunos subsidios. Por ello decidieron trabajar en escenarios naturales, recorriendo durante un año distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires, cercanos a Tandil, Las Flores, Brandsen, Magdalena y La Plata,³² con el objetivo de encontrar locaciones para cada escena. Buscaron vías ferroviarias en funcionamiento y vías muertas, al igual que estaciones, puentes, campos y arroyos. Sacaban fotos, buscaban encuadres e imaginaban las posibilidades que tenían. El rodaje duró casi nueve meses porque querían registrar las cuatro estaciones de manera cronológica, filmándose casi todas las escenas con luz natural. Rodaban los lunes, cada quince días, y eventualmente algún fin de semana. Se trataba de recrear la forma de vida de los crotos con muy pocos recursos económicos y volverla al presente, proceso que para el director fue muy importante, al tomar los ambientes un papel determinante, casi a la altura de los personajes.

Sobre la relación del guión y la realización de la película con el libro de Hugo Nario, Gálvez señaló que el sentido del peregrinar que tuvo José Américo “Bepo” Ghezzi es algo que lo desveló. Se identificó con ese espíritu aventurero, con “la búsqueda de la libertad”. Fue un encuentro con el personaje. Para él, el libro de Hugo Nario fue la guía, “porque allí el escritor construyó una mirada de tono antropológico sobre una forma de vida muy particular, que tenía sus códigos de convivencia y hasta un vocabulario propio”. Durante la adaptación, Gálvez se preguntó porque Bepo hacía lo que hacía. Después de indagar bastante y de charlar con Nario, el director pensó que la estructura de una “road

32 Las locaciones se ubicaron en Plaza Montero (partido de Las Flores); Altamirano (partido de Brandsen); Magdalena, Atalaya, Bartolomé Bavio y Julio Arditti (partido de Magdalena); Ignacio Correas (partido de La Plata); Parque Pereyra Iraola (partido de Berazategui); Estación Dock Central (partido de Ensenada) En Tandil se filmaron varias escenas, trabajando en la zona de Vela y Gardey, en las sierras y en la casa de piedra ubicada en el cerro la Movediza. En síntesis, todos son sitios o parajes de la provincia de Buenos Aires. Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

movie”, o sea un film sobre un viaje, se adecuaba bastante a lo que quería contar.³³



Afiche promocional de *Bepo* de Marcelo Gálvez.

A diferencia del film de Poliak, donde los actores que representaban a los linyeras vagaban por caminos y vías, pero no realizaban trabajos, los actores de *Bepo* debieron componer a los personajes, es decir, “descubriendo su forma de andar, el tono de voz, la jerga, los gestos. El trabajo de aprendizaje para manejar con precisión el mono, la bagayera, los cacharos y los utensillos”. A la par, se preguntaban todo el tiempo porque *Bepo* hacía lo que hacía, y con el tiempo “las charlas filosóficas, los atardeceres compartidos, la “croteada” del rodaje nos encontraron con ese mundo tan particular”.

33 Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “*Bepo*: comentarios para Luciano Barandiarán”.

Conclusiones

Ciertamente es difícil comparar la versión del linyera que expresa el primer film respecto a los dos últimos. La historia de Ladislao presenta elementos interesantes para entender el contexto del paulatino “desvanecimiento del mundo chacarero”,³⁴ proceso que duró varias décadas; pero no sobre el mundo de los crotos; al respecto vale recordar la frase de Soffici recordando lo que le dijo Rodríguez Larreta sobre desde donde miraba a los sectores menos favorecidos de la sociedad rural pampeana.

En cambio, la historia de Bepo proporciona material relevante para acceder a la visión que tenían los trabajadores rurales sobre ellos mismos. A diferencia de otras fuentes, esta crónica permite pensar el espacio en forma relacional, es decir, considerando las relaciones sociales que lo cruzaron. Las dos películas que utilizaron como base su historia enfatizaron la importancia de algunos elementos relevantes del texto de Nario, en especial la relación de los crotos con la sociedad rural, la importancia del anarquismo y sus prácticas culturales, por ejemplo, el intercambio de libros, la oratoria, la representación de obras teatrales, etc.; o la represión policial.

En relación a las principales diferencias observadas entre estas dos últimas películas, las más importantes en nuestra opinión es que el film de Poliak se concentra en el contexto en el que vivió Bepo, mientras que Gálvez hace mayor hincapié en el primer y segundo viaje de Bepo, en especial su relación con sus formadores como linyera, Quirurja y el Francés. También el tratamiento formal en ambos films es diferente, en tanto Poliak reconstruye de forma documental –si bien hay escenas que recrean situaciones vividas por Bepo– sus vivencias. Por su parte Gálvez reconstruye los itinerarios de manera ficcional. Mientras Poliak parece hacer énfasis en el anarquismo, Gálvez lo hace en una de sus aristas, que es la libertad. Y mientras el protagonista en Poliak asume una forma coral, en la película de Gálvez, que puede ser catalogada como una *road movie*, su figura central es Bepo.

34 Parfraseando el conocido libro de Javier Balsa (2006).

Filmografía

- Larreta, Enrique (Director) (1933), *El linyera*.
Poliak, Ana (Directora) (1995), *¡Que vivan los crotos!*
Gálvez, Marcelo (Director) (2017), *Bepo*.

Bibliografía

Fuentes

- Diario *Nueva Era* (1927). “Film de escenas camperas en Tandil. Para la exposición de Sevilla”, 14 de junio.
- Diario *Nueva Era* (1933). “Julio Sosa, un gaucho de nuestros pagos, es uno de los intérpretes del film “El Linyera”. Película nacional basada en la obra de Enrique Larreta y que fuera filmada recientemente”, 11 de septiembre.
- Larreta, Enrique (1932). “El linyera”, en *Obras Completas*, Tomo I (1959), Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, pp. 481-515.
- Nario, Hugo (1988). *Bepo. Vida secreta de un linyera*, Buenos Aires, Editorial Libertad/CEAL.
- Palacios, Ernesto (2001). “Tandil en la Historia del Cine”, *Tiempos Tandilenses*, número 66, pp. 2-6.
- República Argentina, *Censo Agropecuario Nacional. La agricultura y la ganadería en 1908*, Buenos Aires, 1909.
- Reyes, Cipriano (1984). *Yo hice el 17 de octubre*, Buenos Aires, CEAL.
- Riera Díaz, Laureano (1981). *Memorias de un luchador social, 1926-1940*, Buenos Aires.

Testimonios orales

- Entrevista a Mauricio Gutiérrez, meritorio de producción del film *¡Que vivan los crotos!*, realizada el 11 de mayo de 2018.
- Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

Artículos y libros

- Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987). "Polémica. Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense colonial sobre la mano de obra", *Anuario IEHS*, n° 2, Tandil, UNCPBA.
- Amaral, Samuel (1998). *The Rise of Capitalism on the Pampas. The Estancias of Buenos Aires, 1785-1870*, Cambridge-Nueva York-Melbourne, Cambridge University Press.
- Baigorria, Osvaldo (1998). *En pampa y la vía. Crotos, linyeras y otros trashumantes*, Buenos Aires, Perfil Libros.
- Balsa, Javier (2006). *El desvanecimiento del mundo chacarero. Transformaciones sociales en la agricultura bonaerense (1937-1988)*. Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Barsky, Osvaldo y Gelman, Jorge (2001). *Historia del agro argentino. Desde la Conquista hasta fines de siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Grijalbo Mondadori.
- Doeswijk, Andreas (2005). "Linyeras, braceros y bohemios de la llanura pampeana (1917-1930)", *Boletín Americanista*, n° 55, Barcelona.
- Dos Santos, Estela (1972). *El cine nacional*, Buenos Aires, CEAL.
- Garavaglia, Juan Carlos (1999). *Pastores y labradores de Buenos Aires. Una historia agraria de la campaña bonaerense, 1700-1830*, Tandil-Sevilla-Buenos Aires, IEHS-Universidad Pablo de Olavide-Ediciones de La Flor.
- Gelman, Jorge (1993). "Nuevas perspectivas sobre un viejo problema y una misma fuente: el gaucho y la historia del Río de la Plata colonial", en Raúl Fradkin (comp.) *La historia agraria del Río de la Plata colonial. Los establecimientos productivos (I)*. Buenos Aires, CEAL.
- Gelman, Jorge (1998). *Campesinos y estancieros. Una región del Río de la Plata a fines de la época colonial*, Buenos Aires, Libros del Riel.
- Girbal-Blacha, Noemí (2003). "Riqueza, poder y control social. Cerca de las estrategias empresariales agrarias en la Argentina (1900-1950)", *Anuario IEHS*, n° 18, Tandil, UNCPBA.
- Lusnich, Ana Laura (2007). "Reivindicaciones y luchas obreras en el cine argentino: la emergencia y la variación histórica de la relación líder/pueblo y las representaciones audiovisuales de los conflictos", en Javier Campo y Cristian Dodaro (comp.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América, pp 17-31.

- Lusnich, Ana Laura (2009a). "Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Edit.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969). Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Lusnich, Ana Laura (2009b). "Los ascendentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Edit.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969). Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Mayo, Carlos (1995). *Estancia y sociedad en la Pampa, 1740-1820*, Buenos Aires, Biblos.
- Míguez, Eduardo (1997). "Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del Gaucho", *Anuario IEHS*, nº 12, Tandil, UNCPBA.
- Míguez, Eduardo (2000). "El capitalismo y la polilla. Avance en los estudios de la economía y la sociedad rural pampeana, 1740-1850", *Boletín del Instituto de Historias Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, nº 21.
- Nario, Hugo (1988). *Bepo. Vida secreta de un linyera*, Buenos Aires, Editorial Libertad/ CEAL.
- Panettieri, José (1982). *Los Trabajadores*, Buenos Aires, CEAL.
- Pianetto, Ofelia (1984). "Mercado de trabajo y acción sindical argentina (1880-1922)", *Desarrollo Económico*, vol. 24, nº 94, Buenos Aires, IDES, pp. 297-307.
- Poliak, Ana (1996). "El tiempo en un ventilador", *Hispanística XX*, nº 14, pp. 183-191.
- Salvatore, Ricardo (1993). "El mercado de trabajo en la campaña bonaerense (1820-1860). Ocho inferencias a partir de narrativas militares", en M. Bonaudo y E. Pucciarelli (comp.). *La problemática agraria. Nuevas aproximaciones*, vol. III, Buenos Aires, CEAL.
- Salvatore, Ricardo y Brown, Jonhatan (1993). "Comercio y proletarización en la Banda Oriental tardocolonial: la Estancia de las Vacas, 1791-1805", en Raúl Fradkin (comp.). *La historia agraria del Río de la Plata colonial. Los establecimientos productivos*, vol. I, Buenos Aires, CEAL.
- Sartelli, Eduardo (1997). "La vida secreta de las plantas: el proletariado agrícola pampeano y su participación en la producción rural", en *Anuario de la Escuela de Historia de Rosario*, nº 17, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

- Storni, Carlos (1973). “Las disposiciones de los códigos rurales en materia laboral y sus raíces históricas”, en *Revista de Historia del Derecho*, nº 1, Buenos Aires, Instituto de investigaciones de Historia del Derecho.
- Zeberio, Blanca (1989). “Sociabilidad informal, utopía anarquista y organización de los trabajadores rurales del sur bonaerense en los años '20”, ponencia presentada en *Jornadas InterEscuelas/ Departamentos de historia*, Rosario, UNR.