



Suárez, Nicolás. "El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme *Juan Moreira* (1948), de Luis José Moglia Barth". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 218-233.

## El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme *Juan Moreira* (1948), de Luis José Moglia Barth

The fugitive gaucho and the femme fatale:  
the peronization of criollismo and the feminization of politics  
in the film *Juan Moreira* (1948), by Luis José Moglia Barth

Nicolás Suárez<sup>1</sup>

Recibido: 20/06/2020  
Aceptado: 27/08/2020  
Publicado: 09/03/2021

### Resumen

Publicada como folletín en 1879, la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez se constituyó – gracias a sus múltiples adaptaciones– en un texto central del fenómeno del criollismo en la cultura argentina de entre siglos. En las últimas décadas, a partir de la revisión del trabajo señero de Adolfo Prieto sobre el tema, un conjunto de estudios permitió repensar los alcances del criollismo en función de su relación con la cultura popular y los medios masivos a lo largo del siglo XX. En diálogo con estos enfoques, el artículo se concentra en la versión cinematográfica de *Moreira* que Luis José Moglia Barth dirigió en 1948 y su conexión con la emergencia del peronismo y la feminización de la política. En este sentido, se plantea que el filme evidencia el modo en que el cine criollista

### Abstract

Published as a *feuilleton* in 1879, Eduardo Gutiérrez's novel *Juan Moreira* became –thanks to its multiple adaptations– a central text of the phenomenon of *Criollismo* in Argentine culture at the turn of the century. In recent decades, reviewing Adolfo Prieto's landmark work on the subject, a set of studies have reframed the scope of *Criollismo* based on its relationship with popular culture and the mass media throughout the 20th century. In dialogue with these approaches, the article focuses on the film version of *Moreira* that Luis José Moglia Barth directed in 1948, and its connection to the emergence of Peronism and the feminization of politics. In this sense, I argue that the film evidences the way in which *Criollista* cinema was losing its symbolic effectiveness as a

<sup>1</sup> Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Estudió Letras en la misma universidad y Guion en la ENERC. Es becario postdoctoral del Conicet y dicta clases de Teoría y análisis literario en la Universidad Nacional de las Artes. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio Feisal en el Festival de Mar del Plata) y dirigió el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Obtuvo, en 2018, el primer premio del Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino "Domingo Di Núbila" y el premio al mejor ensayo de un estudiante de posgrado de la Latin American Studies Association. Contacto: [nicola\\_suarez@yahoo.com.ar](mailto:nicola_suarez@yahoo.com.ar).



fue perdiendo su eficacia simbólica como discurso canalizador de reivindicaciones populares, para ser relevado en esa función por el emergente mito peronista y sus diversas formas de intervención sobre el cine. Se analizan, para ello, tres aspectos puntuales del filme: la introducción de una *femme fatale* ausente en la historia original, el estreno durante los festejos de carnaval de 1948 y la configuración nostálgica del protagonista.

**Palabras clave**

Literatura argentina; cine argentino; criollismo; feminismo; peronismo.

discourse capable of channeling popular demands, to be relieved in that role by the emerging Peronist myth and its various forms of intervention on cinema. To this end, three specific aspects of the film are analyzed: the introduction of a *femme fatale* that was not in the original story, the premiere during the carnival celebrations of 1948, and the nostalgic configuration of the protagonist.

**Keywords**

Argentine Literature; Argentine Cinema; *Criollismo*; Feminism; Peronism.

Desde los comienzos del cine argentino y durante varias décadas, la historia del gaucho Juan Moreira resultó atractiva para numerosos cineastas. Entre el cortometraje que Mario Gallo estrenó en la Semana de Mayo del Centenario de 1910 y el famoso *Moreira* de Leonardo Favio exhibido en 1973 poco antes del retorno de Perón a la Argentina, se registran en total cinco adaptaciones de la novela basada en un caso real de la campaña bonaerense que Eduardo Gutiérrez publicó en 1879. Esta recurrencia es inseparable del fenómeno más amplio del criollismo en la cultura argentina, que Adolfo Prieto estudió de manera clara y cabal en su clásico *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988). A partir del éxito del folletín de Gutiérrez y las historias de gauchos rebeldes que le sucedieron en la literatura, el circo y el teatro, Prieto describió la emergencia y las funciones del criollismo en la formación de la argentinidad durante el cambio de siglo. Su tesis central es que las tensiones entre el pasado rural y la modernización articularon un sentimiento de pertenencia común tanto para las clases bajas criollas como para los inmigrantes y las élites, aunque las valoraciones del fenómeno tuvieran sentidos variados. En los últimos años, nuevos aportes permitieron repensar la periodización de Prieto (Cattaruzza y Eujanian 217-262, Casas 11-25), extender sus ideas a soportes no literarios (Tranchini 101-173, Karush 80-83) y ampliarlas hacia geografías que desbordan la pampa tradicional (Chamosa 36-41). Uno de los estudios más ambiciosos sobre el tema es el de Ezequiel Adamovsky, que –en una formulación tan amplia como eficaz– redefinió el criollismo como una forma de hablar de lo popular a través de la figura del gaucho (13).

El presente trabajo se inscribe dentro de este campo en expansión y, tomando como caso de estudio el *Juan Moreira* que Luis José Moglia Barth dirigió en 1948, se concentra en la relación entre criollismo, cine y peronismo. La hipótesis que moviliza este abordaje sostiene que el filme evidencia el modo en que a fines de los cuarenta el cine criollista fue perdiendo su eficacia simbólica como discurso canalizador de reivindicaciones populares, para ser relevado en esa función por el emergente mito peronista y sus diversas formas de intervención sobre el cine. A tal fin, se examina, en primer lugar, la introducción de un personaje femenino que no estaba en la historia original de Gutiérrez y su relación con la feminización de la política durante el primer peronismo; y, en segundo lugar, la configuración del protagonista como un héroe doblemente nostálgico: no sólo de un ruralismo premoderno –como era habitual en las múltiples manifestaciones criollistas desde hacía más de medio siglo– sino también del propio criollismo que iba siendo eclipsado por el éxito de los nuevos emblemas políticos del peronismo, según se comprueba por el estreno del filme durante la semana de carnaval de 1948 y la escasa presencia de la imaginaria gauchesca en esos festejos.

## De la novela al filme

La película fue producida por los Estudios San Miguel, cuyo propietario era Miguel Machinandiarena, un empresario del juego que, gracias a los estrechos vínculos que desde los años treintamantuvo con la clase política y dirigente, en la década siguiente pasó a ocupar un papel destacado en la industria del cine y ejercer fuertes presiones en materia de legislación cinematográfica (Kohen 336-385). Para realizar *Juan Moreira*, Machinandiarena contrató a Moglia Barth, un veterano director que había realizado películas como *Tango!* (1933), *Amalia* (1936) o *Huella* (1940), y como guionista convocó al experimentado Hugo Mac Dougall, quien ya había escrito varios filmes de temática histórica para el propio Moglia y otros directores.<sup>2</sup>

Antes de esta versión, la novela de Gutiérrez había sido llevada al cine tres veces: en 1910 por el italiano Mario Gallo, en 1924 por el uruguayo Enrique Queirolo y en 1936 por el italiano Nelo Cosimi; pero en la década del 40, en contraste con la imagen sacralizada y folklorizada del gaucho que ofrecían estos filmes, las búsquedas cinematográficas en torno a la figura de Moreira parecían correr por otros carriles; de hecho, Moglia Barth no fue el único cineasta interesado en contar esta historia. En la misma época, el conocido director Luis Saslavsky también tuvo, entre sus proyectos, la idea de filmar un *Juan Moreira*, según confesó varias décadas más tarde:

Pensaba hacer una versión muy distinta: [...] lo que más llamaba la atención era algo que me causaba emoción y gracia al mismo tiempo, y era la poca importancia que Juan Moreira daba a las mujeres. [...] Por ejemplo, en el verdadero texto, él conoce a su mujer con estas palabras: “Hola prienda”, y ella se queda callada. Juan Moreira le dice “Yo te quiero, prienda”; ella le responde: “Yo también te quiero, Juan”. Esa es la declaración de amor: no hablan más. Después, cuando Moreira mata a un hombre y se tiene que ir, le dice: “Adiós, prienda; me voy; cuidá de m’hijo”; y ella: “Adiós, Juan”. Esa es la escena de la despedida; sin embargo, Moreira tiene una larga escena explicativa con su padre, donde le cuenta todo, pero no se lo cuenta a su mujer, y, cuando vuelve, la encuentra con otro hombre en la cama; ella pega un grito de espanto y dice: “¡Juan!”, mientras el hombre huye, lo cual prueba que todos los criollos no son tan valientes, porque si se mandan a mudar corriendo en lugar de defenderla... Ella le dice: “Juan, te juro que me habrían dicho que estabas muerto, te juro...”. Él contesta: “Prienda, me has engañado; no te mato por nuestro hijo... Adiós, prienda...” y se va. Eso es lo que la mujer habló en toda la obra. Por eso, mi acento estaba puesto allí, en esa extraña mentalidad de Juan Moreira para el que, aparentemente, la mujer no cuenta más que [...] como objeto de placer y para tener un hijo. (Calistro *et al.* 319-320)

A finales de los cuarenta, las condiciones productivas e ideológicas en el cine argentino no estaban dadas para que pudiera filmarse *ese Moreira*. Tal vez fue por eso que Saslavsky debió redireccionar su impulso de desacralización gauchesca hacia un filme como *Vidalita* (1949), en el que Mirtha Legrand se traviste de gaucho y la heteronormatividad criolla tradicional parece

<sup>2</sup> Mac Dougall comenzó trabajando como periodista cultural en la ciudad de Rosario y, a mediados de la década del 30, se desempeñó como columnista de la revista *Radiolandia*. Su primer guion cinematográfico, coescrito con Homero Manzi, fue la *remake* sonora de *Nobleza gaucha* (Sebastián Naón, 1937). En 1940, Mac Dougall y Manzi escribieron los guiones de *Huella* y *Confesión* de Moglia Barth. Mac Dougall luego escribiría algunos exitosos filmes criollistas como *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941) y *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942). Paralelamente al desarrollo de una prolífica carrera como guionista, ocupó cargos de gestión institucional (fue vicepresidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina) y continuó escribiendo y polemizando sobre cine y literatura en diversos medios culturales.

verse trastocada, pero al final todo se normaliza. O quizás, como especula Domingo Di Núbila, la razón por la cual Saslavsky abandonó aquel proyecto fue que “él hubiera querido rodar *Juan Moreira* pero Moglia Barth se le adelantó” (116). Con todo, a esta elucubración habría que agregar que Moglia Barth no solo se anticipó a Saslavsky en la idea de adaptarla novela (una ocurrencia que, después de las tres versiones mencionadas, debió resultar poco original), sino que había algo del orden de la relación entre Moreira y las mujeres que él también supo captar.

A nivel argumental, la versión de Moglia Barth y Mac Dougall introduce algunos cambios notorios sobre la historia de Gutiérrez. De entrada, Moreira empieza pidiendo “un lindo morir” y toda la película parece jugar con la expectativa de un público que ya conoce el final, en buena medida por las adaptaciones de la historia que circularon en diversos medios. Como el de Gutiérrez, este Moreira es también un capataz de carretas; pero, diferenciándose de aquel, recibe en su caravana a un conjunto de desertores que le piden cobijo y, cuando la policía le exige que los entregue, él los defiende a cuchillazos. Esa pelea –y no el asesinato del pulpero Sardetti, como sucedía en el relato original– es el motivo de su perdición. La defensa temeraria de un grupo de perseguidos, pues, obliga a Moreira a irse del pago, abandonando a su mujer Vicenta y su hijo Juancito. Pronto se convierte en líder político, consigue un indulto para los desertores y asesina al caudillo mitrista Leguizamón, en defensa del derecho electoral de sus paisanos, que querían votar por Adolfo Alsina. Pero los paisanos, acusados de esa muerte, caen presos y Moreira acude al campamento militar donde se encuentran para hacerse cargo del crimen. Allí, es apresado por un comandante que resulta ser el hermano de Leguizamón e intenta aprovechar la ocasión para vengarse. Mientras aguarda por su destino, Moreira conoce a la Pajarito, una mujer que había llegado al campamento tras los pasos de un capitán asesinado por los indios y ahora es pretendida por el sargento Zamora. Precisamente a Zamora le encomiendan la misión de trasladar a Moreira, para entregárselo al juez de paz. La Pajarito, enamorada de Moreira, solicita sumarse a la comitiva. Durante el viaje, Zamora accede a un pedido de la Pajarito y facilita la fuga de Moreira, pero ella lo traiciona y también escapa. Sin embargo, el sargento logra aprehender a la Pajarito. Moreira, entretanto, regresa a la pulpería para reclamar el pago de un dinero adeudado y asesina a Sardetti. Luego vuelve a su rancho para ajustar cuentas con el compadre Giménez, que aprovechando la ausencia de Moreira se había quedado con Vicenta. Asustado al oír la voz de Moreira que llama a la puerta, Giménez dispara pero Juancito se interpone y muere, mientras Giménez escapa. Desde entonces, Moreira se dedica a pelear contra las partidas que intentan detenerlo, pero la Pajarito es utilizada por la policía para tenderle una trampa. Despechada porque él la abandonó, ella acepta el trato que le proponen a cambio de su libertad, quinientos pesos y un vestido nuevo. A solas con Moreira, la Pajarito se arrepiente y le propone que huyan juntos, pero él elige quedarse para ver cuál será su estrella. Cuando llega la partida, como Juancito, la Pajarito se interpone entre Moreira y las balas policiales, cayendo muerta de un disparo. Víctima de la bayoneta del sargento Chirino, Moreira también muere, aunque antes llega a unir su mano con la de la Pajarito y consigue el “lindo morir” que procuraba desde un principio.

Las modificaciones que Mac Dougall y Moglia introducen en el relato de Gutiérrez son varias. Suprimen o matan a algunos personajes y suplantán a otros. También eliminan, demoran e inventan algunas escenas, como la muerte de Juancito. Pero lo más significativo son otros dos cambios: por un lado, la construcción del protagonista como alguien que cae por “la pendiente del crimen” (Gutiérrez 5) no a causa de motivos personales y privados, sino sociales y públicos. Los pocos estudios que se ocuparon de la película repararon en este aspecto: el hecho de que Moreira se pusiera fuera de la ley para defender a los que están fuera de ella (Bernini 271), deviniendo –en sintonía con las políticas contemporáneas del peronismo– un héroe menos

justiciero que justicialista.<sup>3</sup> El otro cambio clave que supone el filme –y que no ha sido estudiado– es la aparición del personaje de la Pajarito en reemplazo de Laura (la prostituta que en el relato de Gutiérrez se encontraba junto a Moreira cuando la partida policial le da muerte). A diferencia de la recepción positiva que tuvo en la prensa la caracterización de Moreira a cargo del popular actor radiotelefónico Fernando Ochoa, el personaje de la Pajarito, interpretado por la actriz Nedda Francy, parece haber corrido otra suerte, como se constata en una reseña publicada en *El Hogar*:

Quienes más en carácter están son los hombres en general, y sobre todo Fernando Ochoa. [...] En cambio, quien está en franco desacierto es la dirección en la elección de las mujeres. Nedda Francy no está en papel. Ni con su físico (se trata de mujeres que conviven con la soldadesca en los fortines), ni con su dicción, ni con su cabellera hermosa y platinada, manejada un poco a la manera de Verónica [Lake]. (70)

En ese contraste entre las dos figuras estelares del filme se jugaba toda una política de *casting*. Ochoa, que en 1938 había sustituido a Antonio Podestá como protagonista del ciclo radial auspiciado por la marca de jabón *El Gaucho*, representaba la continuidad de los personajes del circo criollo en la radio (Chamosa106). De hecho, poco antes del estreno de *Juan Moreira*, una publicidad del programa presentaba a Ochoa como “la voz del campo criollo” e invitaba al espectador a encontrarse “con la más pura tradición argentina” (ver Figura 1). El aviso se completaba con un retrato del rostro crudo de Ochoa, sin adornos, lo cual resultaba apropiado para encarnar esa tradición “pura”.

---

<sup>3</sup>Tomo esta última afirmación del agudo ensayo sobre las diversas adaptaciones cinematográficas de *Juan Moreira* que Patricio Fontana escribió para la edición crítica de la novela a cargo de Juan Pablo Dabove, actualmente en preparación.

**¡Vuelve al micrófono  
un gran artista!**



**FERNANDO OCHOA,**  
*la voz del campo criollo, en*  
**"ARREANDO RECUERDOS"**

presentado por  
**JABON EL GAUCHO**

"ARREANDO RECUERDOS"  
de Ricardo L. Menecier con  
su gran elenco integrado por  
Martín Zabalúa, Sara Prós-  
peri, Luisa Olivera y Luis  
Pérez Aguirre.

Y "DON BILDICERNO"  
feliz creación de Ochoa.  
Con Jaime Font Saravia.

**¡ESCUCHELO!**  
Todos los miércoles y domingos,  
a las 21.30 horas, por  
**LRI Radio El Mundo**  
y la Red Azul y Blanca

Compra Ud. este cila con la más pura tradición argentina...  
—y recuerde que "EL GAUCHO" es el Jabón ACTIVO que rinde  
más, lava mejor y ahorra un litrado de cada dos.

**COMPAÑIA SWIET DE LA PLATA**  
Durante más de 30 años  
Distribuidores Mundiales de Productos Argentinos

Ilustración 1. *Radiolandia*, febrero de 1948, s/p.

Si en la década del 30 los guiones que Mac Dougall escribió junto a Homero Manzi habían hallado en el cine francés un camino alternativo al cine de estudios de Hollywood para el tratamiento del espacio (Manzi s/p), en la década del 40 es el cine neorrealista italiano el que parece proveer un modelo diferente y menos artificial para la mostración de los rostros. A modo de ejemplo, una nota publicada un par de semanas después de la aparición de *Juan Moreira* se titulaba "Ocho rostros italianos" y presentaba al público argentino un tipo novedoso de estrellas: "El nuevo cine italiano ha encontrado su fórmula: naturalidad. ¡Guerra al rebuscamiento! En las mujeres nada de pestañas postizas y cabellos cincelados. En los hombres, nada de atildamientos excesivos. Cada cual aporta lo que Natura le ha brindado" (Espí 42). Podría decirse que ambos elementos, rostro y paisaje, eran fundamentales para la construcción de un cine nacional, ya que constituían las cartas de presentación de la nación. En este sentido, Ochoa había devenido un símbolo del criollismo exportable, capaz de proyectar internacionalmente los valores argentinos a través de las múltiples giras que realizó por América Latina, Estados Unidos, Europa y Japón, con la compañía teatral de Lola Membrives.

Este nuevo paradigma implicaba casi todo lo contrario de la voz afectada y el *look* sofisticado y extranjerizante de Francy, a quien se la solía comparar no solo con Veronica Lake, según el cronista de *El Hogar*, sino también con otras actrices internacionales. Por caso, su marido, el director Arturo Mom, quería que Francy fuese "la Carole Lombard o la Jean Harlow local, la vestía como aquellas, [...] y la incorporaba en las formas y molduras de la escenografía para que ella también fuese un adminículo *art-déco* más, en medio de objetos suntuosos" (España 73).

Tales comparaciones entre actores argentinos e internacionales eran un mecanismo habitual en los medios para la validación de estrellas locales. Las revistas solían lanzar frases como “¡Necesitamos vampiresas!” o “La mujer fatal no ha establecido su reinado entre nosotros” (Calistro *et al.* 30). Dentro de este panorama, Francy caía en el casillero de la mujer fatal, la devoradora de hombres, gracias a los papeles que había desempeñado en algunos éxitos del cine mudo como *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928) y en *films noirs* de la década del 30 como *Monte criollo* (1935) y *Palermo* (1937), dirigidos por Mom. A este respecto, una *femme fatale* criolla resultaba, en principio, una elección para nada disonante con los cambios que Mac Dougall y Moglia Barth querían imponer a la conocida historia de *Moreira* al incorporar su romance con la Pajarito. Así, por ejemplo, mientras espera a la policía, subrayando la condición de mujer fatal del personaje interpretado por Francy, Moreira le dice: “Salí, parecés la muerte a mi lado”.

En este punto, la relectura que propone Moglia Barth de una tradición predominantemente masculina como la del criollismo se puede confrontar, una vez más, con la de Saslavsky. Si este eligió, para protagonizar *Vidalita*, a una destacada actriz de comedias de teléfonos blancos como Mirtha Legrand, Moglia Barth, en cambio, optó por una de las *femmes fatales* más conocidas del cine argentino. Sus visiones divergentes del criollismo se evidencian por el modo en que, desde esa tradición, utilizan los dos estereotipos femeninos más difundidos del cine de la época. Frente a la desacralización irónica de la tradición criollista que, en un paso de comedia, realiza Saslavsky, Moglia Barth profundiza los elementos dramáticos de *Moreira* para actualizar la figura del gaucho rebelde en el marco de los fuertes cambios sociales y políticos que se vivían en la Argentina. Desde esta perspectiva histórica, es posible evaluar la aparición del personaje encarnado por Francy y, en particular, la alianza de *femme fatale* y gaucho matrero que queda sellada al final del filme, cuando Moreira obtiene su “lindo morir” de la mano de la Pajarito.

### El gaucho matrero y la mujer fatal

La figura de la *femme fatale* ha sido abordada, en las últimas décadas, por una serie de trabajos que combinan aportes del ámbito de la historia de las mujeres y la teoría feminista con enfoques de los estudios visuales y fílmicos. En un libro fundamental sobre el tema, Rebecca Stott (viii-xiii) sostiene que, si bien la mujer fatal no es exclusiva del siglo XIX, fuere significada en una serie de expresiones culturales del cambio de siglo. La describe como una figura amenazante, portadora de una sexualidad que es percibida como rapaz para sus compañeros masculinos. La *femme fatale*, según Stott, surge junto con otro tipo británico femenino, la *New Woman*, que refiere a las mujeres que a fines del siglo XIX ingresaban a la vida universitaria y política, en paralelo con la acción de un movimiento de mujeres sufragistas. Pero dado que la *New Woman* no acarrea el fatalismo sexual de la *femme fatale*, la pregunta central del texto de Stottes por qué la *femme fatale* deviene una figura prominente en la ficción victoriana, en obras como *Salomé* (1893) de Oscar Wilde o *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Su respuesta es que la mujer fatal surge como síntoma de una cultura preocupada por clasificar diferentes tipos de sexualidad, por lo que circuló, en ese contexto, junto con otros *slogans* de peligro como la pobreza, la enfermedad y la depravación, que fueron consecuencias de la expansión imperial inglesa y del auge de la medicina, la criminología y la cultura de masas. De ahí, la correlación fundamental del texto de Stott: la mujer fatal como signo históricamente cambiante exige considerar de qué otro elemento, además de la mujer, depende esa construcción; en otras palabras: qué otra cosa es juzgada invasiva cada vez que aparece la mujer fatal (44-45).

Considerado el filme de Moglia Barth desde esta óptica, habría que leer la politización de Moreira (que pasa de capataz de carretas a líder político) y su relación con la Pajarito en

correlación con la feminización de la política durante el primer peronismo.<sup>4</sup> La película apareció en febrero de 1948. Apenas unos meses antes, en septiembre de 1947, se había sancionado la Ley 13.010 de sufragio femenino. Durante todo ese año de 1947, la esposa del presidente, Eva María Duarte de Perón, había impulsado una intensa campaña de difusión del voto femenino en distintos medios de comunicación. Entre enero y marzo, en las mismas emisoras radiales donde se pasaban los dramas gauchescos protagonizados por Ochoa, se transmitió un ciclo de seis discursos pronunciados por Eva, bajo el título *La mujer debe votar*. Como lema de campaña, se utilizó la frase “La mujer puede y debe votar”, que fue también el título de un cortometraje propagandístico que el propio Moglia Barth dirigió en 1951, a pedido de la Subsecretaría de Información y Prensa, para acompañar el proceso de empadronamiento en las elecciones de aquel año.<sup>5</sup>

Por lo tanto, en el preciso momento en que las mujeres eran percibidas como políticamente invasoras, el *Moreira* de Moglia Barth establece una alianza entre el gaucho matrero y la *femme fatale* con la introducción del personaje de la Pajarito. A este respecto, en el filme, un viejo paisano representante del antiguo orden rural le advierte a Moreira sobre los nuevos peligros a los que debía enfrentarse: “Andate con cuidado, Juan. Hasta ahora has peleado con los hombres. La mujer es otra cosa.” Basta revisar, como muestra de que la mujer en ese momento era vista como *otra cosa*, los títulos de algunas películas estrenadas en 1947 y 1948, que oscilaban entre la visión amenazante de la mujer pecaminosa y los estereotipos familiares de la joven piadosa y la madre sufriente. Pueden mencionarse, por ejemplo, los casos de *Madame Bovary* (Carlos Schlieper, 1947), *Una mujer sin cabeza* (Luis César Amadori, 1947), *Con el diablo en el cuerpo* (Carlos Hugo Christensen, 1947), *Al marido hay que seguirlo* (Augusto Vatteone, 1948), *Historia de una mala mujer* (José Luis Saslavsky, 1948) y *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948), entre otros.

Para abordar esta proliferación de mujeres fatales en el cine argentino, resulta útil el trabajo de Mary Ann Doane (1-3), quien retoma el de Stott y sostiene que, lejos de ser el sujeto del feminismo, la *femme fatale* es un síntoma de los miedos masculinos sobre el feminismo. De ahí que su surgimiento coincida con el de nuevas tecnologías de producción y reproducción, entre las que además del cine se pueden incluir la fotografía y la radio, que contribuían a alegorizar la voz y el cuerpo femeninos como exceso mientras el cuerpo masculino era instrumentalizado por una sociedad cada vez más racionalizada. Esta idea luego fue reformulada por Helen Hanson y Catherine O’ Rawe (2-4), quienes afirman que, debido a su constitución como *locus* del misterio, la *femme fatale* a menudo fue vinculada con el *film noir*; pero el privilegio del *noir* como locación de la mujer fatal ha tendido a pasar por alto su agencia y sensibilidad trágicas.

En el plano local, las derivas de la *femme fatale* pueden seguirse a través de la exposición *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, que Laura Malosetti Costa curó a partir de un universo de artefactos culturales pertenecientes al período de entresiglos (es decir, un momento que coincide con el auge del moreirismo). El recorrido que traza la muestra va de las

<sup>4</sup> Entre las investigaciones sobre las luchas por el sufragio femenino durante el primer peronismo, se destacan la de Dora Barrancos (15-27), que analiza la historia de la agencia feminista por los derechos políticos en Argentina desde comienzos del siglo XX, tomando como punto de inflexión la ley de 1947; y la de Carolina Barry (89-108), que indaga la gestación y el funcionamiento del Partido Peronista Femenino fundado por Eva en 1949. Sobre la circulación de imágenes de la mujer en la propaganda oficial, véanse los trabajos de Mariano Plotkin (219-298) y Marcela Gené (130-140).

<sup>5</sup> Para un examen del cortometraje de Moglia Barth en el marco de los cortometrajes de propaganda estatal y de las figuraciones femeninas en el cine de la época, ver el trabajo de Clara Kriger (111-133), que encuentra en estos “docudramas peronistas” el primer antecedente del cine político en Argentina.



artes plásticas al imaginario del cine y el tango, donde las mujeres solían ser obligadas, como la Pajarito, a vender su cuerpo para sobrevivir:

Asociada su imagen con las actrices y bailarinas de cabarets [...], pero sobretudo con el estereotipo de la muchacha de clase baja que se prostituye (y es capaz de todo tipo de traición) para vestir y enjoyarse como una mujer rica, estas “malas mujeres” no fueron objeto de pinturas o esculturas sino que proliferaron en [...] tangos, sainetes, vodeviles y novelas. (Malosetti Costa 8)

La Pajarito, en efecto, se vende a cambio de un vestido y cae en un círculo vicioso, porque para salir de la situación perjudicial en la que se encuentra debe apelar a las armas que posee (la seducción a través del cuerpo) y exige como recompensa una prenda que le permita seguir seduciendo. Tiene, entonces, algo de mujer fatal y también algo de las Moreira, que Josefina Ludmer (248-250) define como mujeres infieles que tocan la sexualidad del poder. El prototipo de las mujeres de Moreira, para Ludmer, es Vicenta, la infiel sin saberlo, que se complementa con Laura, la infiel profesional. La Pajarito exhibe rasgos de ambas. Se vende, como Laura, a cambio de unos billetes (dinero que al final del filme Moreira le echa, literalmente, en la cara) y luego, arrodillándose, emula la imploración que en el drama circense correspondía al personaje de Vicenta, cuando esta ruega “¡Mátame, Juan mío!” (Gutiérrez y Podestá 357).

Al igual que Moreira, pues, la Pajarito en tanto mujer fatal es una figura trágica que aparece al mismo tiempo que los medios masivos de comunicación y sirve para procesar las angustias que desde fines del siglo XIX generan los procesos de modernización. Como ocurre en las sagas de historietas cuando un superhéroe o un villano se cruza con otro y se potencian entre sí, el encuentro de Moreira con la Pajarito viene a ser una suerte de *crossover* entre “Los Moreira” y las “Mujeres que matan”, dos de las figuras de delincuentes de la cultura argentina sobre las que reparó Ludmer en *El cuerpo del delito* (233-310 y 365-414). En esta comunidad delictiva que arma la película, la violencia antiestatal de Moreira se configura como un medio legítimo para las luchas por la ampliación de la base electoral del Partido Autonomista de Adolfo Alsina y eso ocurre justo después de 1947, un año significativo para el peronismo porque la obtención del voto femenino coincidió con la creación del Partido Peronista. Por entonces, la retórica peronista perfiló un arquetipo femenino que –según plantean Susana Bianchi y Norma Sanchís en su clásico *El partido peronista femenino* (1988)– conjugaba nuevas funciones con las tradicionales. Por ejemplo, con los concursos oficiales de belleza que cada 1º de mayo elegían la Reina Nacional del Trabajo, se buscaba dejar atrás la imagen de la *pobre obrerita* y dignificar a las trabajadoras mostrando que no había contradicción entre belleza y trabajo (Lobato 307-310). Así, la relación entre feminismo, organización y peronismo se resolvió en la definición de un paradigma de mujer que, a través de la práctica del asistencialismo y de la exhibición pública de la belleza de la mujer trabajadora, conciliaba la apelación a participar en la vida política con el llamado a permanecer en el hogar.

Dos escenas del filme sintonizan con este modelo comunitario ampliado implícito en el pacto violento del gaucho rebelde con la mujer fatal. En primer lugar, luego de vencer a Leguizamón en un duelo y perdonarle la vida, Moreira se dirige a la pulpería y pide “un balde de agua, un poco de pasto y un pedazo de carne p’al perro”. Sin embargo, ya recuperado, aparece Leguizamón y desafía otra vez a Moreira, que acabará matándolo pero antes le responde: “Ahora no lo puedo atender. Tengo que dar de comer a mi gente”. Esta actitud asistencialista se reitera más adelante cuando la Pajarito, tras pactar con Zamora el plan para aprehender a Moreira a cambio de su libertad, ropa y algo de dinero, se cruza con otra mujer que vivía en el regimiento y, entregándole un vestido, le dice: “Tomá, para que no andés envidiando”.

Tanto Moreira como la Pajarito proveen a su “gente” y, en ese agrupamiento comunitario, en esa Comunidad Organizada (para usar el nombre que poco después recibiría el proyecto oficial de peronización de la vida cotidiana), resuenan varias de las reformas impulsadas por el peronismo entre 1946 y 1947: no solo la ley de voto femenino sino también la apertura desde marzo de 1947 de los centros cívicos femeninos como espacios asociativos que cumplían funciones asistenciales, el proyecto de reforma de la ley de protección animal que se presentó en el Congreso ese mismo mes y la reforma carcelaria, que procuraba un castigo más humanitario acorde a la nueva era de la justicia social para que los reclusos no sufrieran abusos policiales como los que había padecido el propio Moreira.<sup>6</sup>

### Gauchos y paisanas de carnaval

El uso de la violencia como medio para la obtención de fines políticos en el nivel del enunciado se conjuga en el filme con un uso particular de la técnica cinematográfica como medio en el nivel de la enunciación, de modo tal que la película se instala en el límite de la ficción con el cine político. Un paso más y se ubicaría ya en el terreno del cine de propaganda, como ocurre en el corto de 1951 dirigido por Moglia Barth. En refuerzo de esta idea, puede señalarse que una buena parte de los técnicos y actores que participaron en el filme mantenía vínculos estrechos con la militancia peronista o con el gobierno, desde Moglia Barth hasta Ochoa, pasando por Mac Dougall, el poeta José González Castillo (que compuso una canción para la película), el director de fotografía Bob Roberts y el productor Machinandiarena (que presidía la Asociación de Productores y realizó numerosos negocios con el gobierno peronista).

El caso de *Juan Moreira* no es muy distinto, a este respecto, de otras películas de ficción producidas durante el primer peronismo que “publicitaban y otorgaban legitimidad al estado, pero también exponían las formas en que la sociedad percibía las transformaciones [...] que se llevaban a cabo” (Kriger 167). Al situar las injusticias contra las que combate Moreira en un pasado preperonista, la obra depositaba en el espectador la tarea de completar su sentido mediante el contraste de aquella situación pretérita con los logros presentes. Así, la fusión entre la justicia y la ley estatal –que en el filme, siguiendo la tradición criollista, resulta imposible– se alcanzaba en cambio, según la retórica peronista, en la vida real, y eso había que festejarlo.

Es esa predisposición celebratoria lo que distingue a *Juan Moreira* de otras ficciones de la época, como el melodrama carcelario en *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952) o el drama de denuncia social en *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). Porque las figuraciones cinematográficas de Moreira implican no sólo un uso particular de la violencia como medio legítimo y de la tecnología del cine como medio masivo de comunicación, sino también una idea específica de celebración. En efecto, cada vez que Moreira llega al cine hay fiesta. La hubo en el corto de Mario Gallo en el Centenario, en el filme de Enrique Queirolo estrenado para el aniversario de la muerte de Moreira en 1924 y en la versión sonora y cantada de Nelo Cosimi que apareció en 1936, durante los festejos por el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires.

En la adaptación de Moglia Barth también había fiesta. Este *Moreira* llegó al cine a comienzos de 1948, el miércoles 11 de febrero, justo después del lunes y el martes de carnaval.

<sup>6</sup> Para dimensionar el alcance de la reforma carcelaria en la agenda peronista resulta crucial el libro de Lila Caimari, que detecta en la tradición gauchesca un antecedente fundacional de la crítica profana al aparato represivo estatal (236-270). Por otra parte, las resonancias cinematográficas de la reforma del sistema penitenciario se advierten en una profusa serie de dramas carcelarios producidos durante el peronismo (Kriger 173-187). Sobre la apertura de centros cívicos femeninos durante la campaña por el sufragio femenino, véase el libro ya citado de Barry (157-177).

Durante aquella semana, los avisos del filme con la imagen de Ochoa en chiripá (ver Figura 2) se mezclaron en los diarios con anuncios de bailes y fiestas en clubes y en sociedades de fomento, con fotos de comparsas y de niños disfrazados y con los resultados de los diversos concursos realizados por los corsos vecinales. Un espectador que en esos días hojeara el diario ávido de consumir algún espectáculo se habría encontrado, a veces incluso en una misma página, con todas estas opciones, que competían entre sí pero también se complementaban. Este era un ámbito bastante familiar para la aparición de una figura como la de Moreira, que ya desde finales del siglo XIX era uno de los disfraces más requeridos por criollos e inmigrantes para florearse en el espacio lúdico de sublimación colectiva abierto por los festejos de carnaval.



Ilustración 2. *La Nación*, 11 de febrero de 1948, p. 9.

Si bien, en línea con la periodización del libro de Prieto (149-153), suele datarse la desaparición de los Moreira de carnaval entre los Centenarios de 1910 y 1916, las polémicas por la adopción de “identidades gauchas” durante esos festejos se reavivaron con fuerza –como demostró Matías Casas (67)– en la coyuntura de la instauración del Día de la Tradición a fines de la década del 30. De todas formas, un relevo reciente de los disfraces de carnaval en la Provincia de Buenos Aires para el período 1936-1940 demostró que, aunque el disfraz de gaucho todavía era usado, estaba lejos de ser una de las “identidades prestadas” más populares (Bisso 104-134). El propio hecho de que las asociaciones tradicionalistas cuestionaran los usos del gaucho en carnaval revela que su conversión en símbolo oficial era cada vez más incompatible con el espíritu desafiante de esos festejos. Podría decirse entonces, matizando el planteo de Prieto, que los usos carnavalescos del gaucho entraron en un lento pero sostenido declive en las décadas que siguieron a los Centenarios y esa caída parece coincidir con el proceso de canonización cultural del gaucho, que se expandía de a poco del ámbito de las prácticas populares hacia el de las discusiones intelectuales, para replegarse en este. Un estudio de 1962 confirma esta idea, puesto que allí se clasifican las comparsas del carnaval porteño en

distintas categorías y “las gauchescas ocupan un período de gran favor desde el ochenta hasta las primeras dos décadas del presente siglo” (Bilbao 163).

A estas causas culturales del fenómeno, pueden añadirse otras demográficas. A medida que la proporción de inmigrantes fue disminuyendo sobre el total de la población y nuevos ciudadanos nativos e inmigrantes se fueron asimilando a una sociedad modernizada gracias a mecanismos de integración como la escuela y las celebraciones oficiales, el *moreirismo* –como conducta reactiva y como regodeo en el puro placer de parecerse– fue mutando e inclusive perdiendo su razón de ser. El recuerdo de Adolfo Bioy Casares sobre los carnavales de su juventud permite dar cuenta de este proceso: “Para los carnavales yo tenía la libertad de elegir cualquier disfraz menos el de gaucho. ‘Un argentino no se disfraza de gaucho’, me había dicho mi padre” (23-24). Si se aplicara la prohibición del padre de Bioy a la caída de los Moreira de carnaval en las décadas siguientes, podría decirse que quien se sentía argentino no tenía necesidad de disfrazarse de gaucho, justamente porque lo que el carnaval ofrecía era la posibilidad de ser otro y nadie se disfraza de lo que es.

El filme de Moglia Barth llegaba al cine en la época del carnaval, pero cuando el disfraz de Moreira ya estaba pasado o, al menos, pasando de moda. Entre las numerosas fotos publicadas en diversos diarios a lo largo de aquella semana de carnaval, no había un solo disfraz de Moreira o de gaucho.<sup>7</sup> De hecho, un aviso presentaba “las mejores ofertas del carnaval” con precios rebajados para disfraces de *cowboy*, de *sheriff*, de pastora y de paisanita, pero del gaucho ni noticias (ver Figura 3).

Ilustración 3. *La Nación*, 6 de febrero de 1948, p. 5.

<sup>7</sup> Esta observación surge de un relevo de la cobertura de los festejos durante la semana del carnaval de 1948 en los diarios *El Mundo*, *El Laborista*, *La Nación* y *La Razón*.

Sobre esta pérdida de atractivos de la imaginaria criollista para niños que habían crecido mucho más cerca de Hollywood que del circo criollo, el propio guionista de *Juan Moreira*, Mac Dougall, diría poco después:

He visto muchos niños empuñando el Colt 38 de Bufallo Bill [...], pero he visto pocos, poquísimos, que se interesaran por las tacuaras gloriosas de nuestras caballerías gauchas [...]. Vemos así cómo el cine extranjero compite con la escuela argentina en la formación de nuestros hijos. [...] Para todos los niños, Hollywood es el Olimpo donde moran sus héroes y sus dioses. (11-12)

Pero si en las fotos de aquel carnaval de 1948 escasearon los gauchos, abundaban, en cambio, las paisanitas, con sus polleras anchas, largas trenzas y blusas de organdí. Un disfraz, por cierto, no muy distinto del vestuario empleado por Francys en *Juan Moreira*. La Pajarito parecía, precisamente, una mujer disfrazada de paisana en carnaval (ver Figura 4) y las reseñas del filme no le perdonaron esa falta de verosimilitud, señalando la cabellera platinada a la Harlow (pero también, habría que agregar, a la Eva) como el principal defecto de su caracterización.



Ilustración 4. Fotograma de *Juan Moreira* (Moglia Barth, 1948).

Esas paisanas de carnaval prueban que, para entonces, el placer de la identificación con el imaginario criollista era bastante más vigoroso entre el público femenino que en el masculino. En el desarrollo de este fenómeno debieron haber incidido el proceso de institucionalización de la imagen del gaucho (que, iniciado en 1939 con la declaración del Día de la Tradición en la Provincia de Buenos Aires, se completaría en 1948, con un decreto presidencial que ampliaba el alcance de la fiesta a nivel nacional) y seguramente también el protagonismo total de los trabajadores: si ellos podían reclamar y luchar, si estaban amparados por el Estado, ¿para qué iban a necesitar a Moreira? Una vez oficializado el emblema gaucho y tras la conmoción que significó la llegada del peronismo, el gesto antes irreverente de *hacerse el Moreira* había perdido buena parte de su potencial disolvente. Por eso, las manifestaciones del imaginario gauchesco en el cine de esos años a menudo adquieren notas nostálgicas, según se observa en filmes como *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945) y *Santos Vega vuelve* (Leopoldo

Torres Ríos, 1947).<sup>8</sup> Sólo en este marco se entiende que un actor como Ochoa, que se había hecho conocido, primero en la radio y después en el cine, con su famoso personaje picaresco de Don Bildigerno, le imprimiera un carácter grave y melancólico a la interpretación de Moreira.

Esa veta nostálgica era un rasgo característico del carnaval –cuya desaparición inminente solía anunciarse ya desde comienzos de siglo (Prieto 153)– y puede leerse entrelíneas en la distancia que algunos cronistas de mediados de siglo imponían respecto de su propia descripción de los hechos: “Con relativa animación se desarrollan en la metrópoli los festejos de carnaval”, se titulaba, por caso, una crónica de *La Nación* del 10 de febrero. Pero a la nostalgia propia de *Juan Moreira* por el ruralismo y la comunidad de tipo militar que se perdían a cuenta del avance de la modernización, se añadía ahora una suerte de nostalgia de la nostalgia, por el desgaste del criollismo.

## Conclusiones

Para 1948, el emblema gaucho que Moreira encarnaba se había convertido ya en símbolo oficial y verdadero mito. La publicación casi simultánea en ese momento de tres ensayos de la relevancia de “El sentido esencial de *Martín Fierro*” (1947) de Amaro Villanueva, *El mito gaucho* (1948) de Carlos Astrada y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) de Ezequiel Martínez Estrada confirma un proceso que se venía desarrollando desde hacía tiempo.<sup>9</sup> No obstante, a diferencia de lo acontecido una década atrás, cuando la canonización estatal del gaucho desembocó en la sanción del Día de la Tradición en 1939, la culminación de ese proceso de institucionalización en 1948 fue por obra de un gobierno que tenía sus propios emblemas políticos para ofrecer a las clases trabajadoras (Perón, Eva, el 17 de octubre) y que, por lo tanto, podía prescindir de figuras sublimadoras como la de Moreira.

En ese sentido, la atmósfera carnavalesca de desafío a las jerarquías en la que se estrenó el *Moreira* de Ochoa, Mac Dougall y Moglia Barth no sólo no desentonaba con el bullicio que había desatado el peronismo sino que incluso podía ser absorbida por este. El gaucho era, dentro del vasto repertorio de posibilidades simbólicas que se abrían al peronismo, un mito más; y no era el más atractivo en términos políticos, ya que la figura de un matrero que combatía contra el estado sólo podía traer al presente peronista bajo la condición de ser una rémora del pasado de explotación de las clases populares. En otras palabras, el potencial de actualización política de la imagen del gaucho había disminuido por la propia emergencia del peronismo. Es así que, con esta película de carnaval, de capa caída y de la mano de una inquietante mujer fatal, el gaucho Juan Moreira fue invitado por primera vez, al menos en el cine, a la fiesta peronista. No sería, sin embargo, la última, como un cuarto de siglo después lo comprobaría la famosa película de Leonardo Favio, en el contexto de la violencia política de los setenta.

## Obras citadas

<sup>8</sup> En *Santos Vega vuelve*, Torres Ríos presenta un retorno fantasmagórico del mito decimonónico del payador Santos Vega en pleno siglo XX, mientras que *La cabalgata del circo* de Soffici cuenta, a través de la historia de una compañía de actores, cómo fue mutando el circo criollo a raíz del contacto con diferentes medios masivos como el teatro, la radio y el cine.

<sup>9</sup> Sobre la aparición conjunta de estos tres ensayos, véase “Otra vuelta sobre Martín Fierro en los años cuarenta”, de María Teresa Gramuglio.

- “Con relativa animación se desarrollan en la metrópoli los festejos de carnaval.” *La Nación*, 10 de febrero de 1948, p. 5
- “Juan Moreira.” *La Nación*, 11 de febrero de 1948, p. 9
- “Las mejores ofertas de carnaval.” *La Nación*, 6 de febrero de 1948, p. 5.
- “¿No apto para menores?”. *El Hogar*, 20 de febrero de 1948, pp. 70-71.
- “¡Vuelve al micrófono un gran artista!” *Radiolandia*, febrero de 1948, s/p.
- Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo Veintiuno, 2019.
- Barrancos, Dora. “Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947).” *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, vol. 11, n.º 1, 2014, pp. 5-27.
- Barry, Carolina. *Evita Capitana. El Partido Peronista Femenino (1949-1955)*. Untref, 2009.
- Bernini, Emilio. “El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo.” *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, compilado por Guillermo Korn, Paradiso, 2007, pp. 266-76.
- Bianchi, Susana y Norma Sanchís. *El partido peronista femenino*. Centro Editor de América Latina, 1988.
- Bilbao, Santiago. “Las comparsas del carnaval porteño.” *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, 3, 1962, pp. 155-187.
- Bisso, Andrés. “¿El de ‘gaucho’ o el de ‘Tom Mix’?”. *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado, 1930-1943*, compilado por Andrés Bisso et al., Ceraunia, 2014, pp. 104-34.
- Bioy Casares, Adolfo. *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Sur, 1970.
- Caimari, Lila. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Siglo Veintiuno, 2004.
- Calistro, Mariano, et al. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Abril, 1978.
- Casas, Matías. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Prometeo, 2017.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Alianza, 2003.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Edhasa, 2012.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*, t. 2. Cruz de Malta, 1960.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991.
- España, Claudio. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Abril, 1984.
- Espi, Fernando. “Ocho rostros italianos.” *Sintonía*, n.º 493, marzo de 1948, pp. 42-44.
- Fontana, Patricio. “Juan Moreira en la pantalla grande.” *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, ed. por Juan Pablo Dabove, ALLCA XX, en prensa.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gramuglio, María Teresa. “Otra vuelta sobre Martín Fierro en los años cuarenta.” *La Argentina como problema*, compilado por Carlos Altamirano y Adrián Gorelik, Siglo Veintiuno, 2018, pp. 267-82.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Perfil, 1999.
- \_\_\_\_\_ y Juan José Podestá. *Juan Moreira*. Editorial Arca, 1968.
- Hanson, Helen y Catherine O’Rowe, (comp.). *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave MacMillan, 2010.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Ariel, 2013.

- Kohen, Héctor. "Estudios San Miguel." *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vol. 1, compilado por Claudio España. FNA, 2000, pp. 336-385.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo Veintiuno, 2009.
- Lobato, Mirta Zaida. *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Edhasa, 2007.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia, 2011.
- Mac Dougall, Hugo. *Batallas del cine argentino*. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, 1952.
- Malosetti Costa, Laura. "Cartografías del deseo." *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n.º 7, 2015, pp. 1-9.
- Manzi, Homero. "El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía." *El Sol*, n.º 4, 31 de octubre de 1939, s/p.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Ariel, 1993.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo Veintiuno, 2006.
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*. Palgrave, 1992.
- Tranchini, Elina. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista." *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Faiga, 1999, pp. 101-73.

## Filmografía

- Amalia*, Luis José Moglia Barth, 1936.
- Deshonra*, Daniel Tinayre, 1952.
- Huella*, Luis José Moglia Barth, 1940.
- Juan Moreira*, Luis José Moglia Barth, 1948.
- La borrachera del tango*, Edmo Cominetti, 1928.
- La cabalgata del circo*, Mario Soffici, 1945.
- La mujer puede y debe votar*, Luis José Moglia Barth, 1951.
- Las aguas bajan turbias*, Hugo del Carril, 1952.
- Monte criollo*, Arturo Mom, 1935.
- Palermo*, Arturo Mom, 1937.
- Santos Vega vuelve*, Leopoldo Torres Ríos, 1947.
- Tango!*, Luis José Moglia Barth, 1933.
- Vidalita*, Luis Saslavsky, 1949.