



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXI. NARRATIVA CRIMINAL EN(TRE) MÉXICO Y LA ARGENTINA

2022/1, año 11, n° 21, 125 pp.

Editores: **Hernán Maltz / Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.21

Crímenes de Estado y contra el Estado. Variaciones en el *western* argentino y mexicano

(pp. 53-69; DOI: 10.23692/iMex.21.5)

Román Setton

(Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine)

Abstract:

The paper analyzes the transformations that western film undergoes—a genre that represents the foundational and constituent crimes of the nation state—, in the appropriations made by Argentine and Mexican cinema. I focus in particular on the changes that can be perceived in the figure of the hero, in the representation of indigenous peoples and in the representation of women. Within Argentine cinema, I discuss in particular the film *Pampa bárbara*, while in Mexican cinema I investigate some characteristics that the revolutionary western develops from the various representations of the figure of *la soldadera*. I also investigate some important variations in the plots based on the ways in which the cinema has articulated the stories of the birth of the nation and the different roles of the army, the different revolutionary factions, and civil society.

Key words: Western, Mexican Revolution, Argentine Cinema, Mexican Cinema, Latin American Cinema



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Javier Ferrer Calle, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Crímenes de Estado y contra el Estado. Variaciones en el *western* argentino y mexicano

Román Setton

(Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine)

Como ha señalado André Bazin en su ya clásico 'El western o el cine americano por excelencia', "el *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión" (Bazin 2004: 245), es decir, de la conjunción de la saga del Oeste estadounidense y el cine. En este encuentro feliz, la épica de la fundación nacional de los Estados Unidos ha tenido, sin dudas, un lugar preponderante. Al esplendor del género estadounidense, siguió rápidamente una suerte de internacionalización del *western*. En Europa, encontramos ejemplos tempranos como *El emperador de California* (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), de Luis Trenker, y tradiciones ya muy consagradas como el *spaghetti western*, con películas que son parte esencial de la historia canónica del cine –por ejemplo, *Érase una vez en el Oeste* y la "Trilogía del dólar" o "Trilogía del hombre sin nombre", dirigidas por Sergio Leone–. También los *westerns* de Akira Kurosawa, entre ellos *Los siete samuráis* (1954) o *Yojimbo* (1961), son célebres y decisivos por su influencia posterior en la historia del cine mundial. Resulta al menos llamativo que un formato narrativo tan profundamente arraigado en la historia y tradición nacionales de Estados Unidos se haya transformado con tanta rapidez y éxito en un género dúctil para la apropiación de otras cinematografías nacionales. Se ha desarrollado así, con el *western*, aquello que Renato Ortiz ha denominado "cultura internacional-popular" (Ortiz 1997: 113ss.).

Otras tradiciones nacionales, en su transposición de este género hollywoodense, tomaron como uno de los elementos centrales la violencia fundacional del Estado nación y la construcción épica de la identidad nacional. Esto se puede observar con claridad en el cine clásico de México, que fusionó el *western* con el imaginario de la revolución, tal como sucede tempranamente en *La sombra de Pancho Villa* (1933) de Contreras Torres o *Enemigos* (1933) de Chano Urueta, o en la muy superior trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes –*El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936)–. Además, el *western* fue parte predominante de la renovación moderna del cine en México, hacia fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, cuando finalizaba la época de oro de la industria. De ello dan cuenta películas como *Tiempo de Morir* (1965), de Arturo Ripstein, *La soldadera* (1967), de José Bolaños o *Reed, México insurgente* (1970), de Paul Leduc. De esos films, solo *Tiempo*

de morir indaga la forma del *western* con atención únicamente a los crímenes privados. El resto de las películas –al igual que muchas otras, como *La negra Angustias* (1950), de Matilde Landeta, *La cucaracha* (1959), de Ismael Rodríguez y *Juana Gallo* (1960), de Miguel Zacarías–, pone el foco en los denominados crímenes políticos o crímenes contra el Estado.¹

Para pensar estas cuestiones, conviene revisar algunas distinciones ya consagradas entre delito privado y delito político. En el delito privado, indica Hobbes, "el criminal acepta la ley, aunque no la observa" (Hobbes 2010: 278s.) o, para decirlo con Kant, el delito es aquí "una excepción a la regla (eximirse de ella en ocasiones); en el último caso no hace más que desviarse de la ley (aunque deliberadamente); puede a la vez detestar su propia transgresión y desear solo eludir la ley, sin negarle formalmente obediencia" (Kant 2005: 153). Mientras que el delito político "rechaza la autoridad de la ley misma, [...] convierte en regla de su acción obrar contra la ley; por tanto, su máxima no solo se opone a la ley *por defecto*, sino incluso dañándola o, como se dice, diametralmente, como contradicción (digamos, de un modo hostil)" (Kant 2005: 153). En este sentido, podemos considerar que una de las características más distintivas del delito político es la ambigüedad respecto de su valoración, pues no se sabe qué ley debe determinar los parámetros para juzgar el hecho, si la ley vigente o la ley constituyente que se quiere establecer. Ya Tácito había señalado tempranamente que la muerte del dictador César pareció a unos "la acción más deplorable y a otros la más hermosa [*aliis pessimum, aliis pulcherrimum*]" (*Anales*, I, VIII; traducción R. S.). Su valoración depende, en cierto sentido, de que los 'delincuentes' o 'revolucionarios' triunfen o no en su acción contra el poder del Estado. Así, Benjamin Constant y Georges Vidal han visto en el crimen político un modo de progreso:

la organización política de un país en donde se urden estas conspiraciones es defectuosa. [...] La sociedad no debe desplegar contra los crímenes de los que sus propios vicios son la causa sino la severidad indispensable; ya es lo suficientemente lamentable que ella esté forzada a castigar a hombres que, si ella estuviera mejor organizada, no habrían devenido culpables jamás (Constant 1997: 580).

[el delincuente político] es un hombre de progreso, deseoso de mejorar las instituciones políticas de su país, teniendo intenciones loables, apresurando la marcha, adelantándose a la humanidad, cuya única culpa es querer ir demasiado rápido y emplear medios irregulares, ilegales y violentos, para realizar los progresos que él ambiciona (Vidal 1901: 102).

¹ Como fue el caso en los desarrollos de muchas cinematografías nacionales, fenómenos emblemáticos de la cultura popular fueron utilizados como componentes fundacionales de la construcción de la industria cultural. En el caso de México, como se puede ver por los títulos de las películas, los corridos tuvieron una importancia decisiva.

En el caso de la revolución mexicana, los crímenes contra el Estado son representados, al menos parcialmente, desde la perspectiva de la victoria de los revolucionarios, más allá de que las películas tengan una mirada distanciada o irónica. Es decir, la acción revolucionaria es mostrada desde la perspectiva del "progreso" o de los "vencedores" en términos de Vidal: "el autor de un crimen político, que es más un vencido que un criminal, puede devenir, como resultado de una revolución favorable a sus ideas, el vencedor de mañana llamado a la dirección regular del Estado y a la administración pública de su país" (Vidal 1901: 103).

Aquí ya encontramos una diferencia importante con el *western* de Hollywood, que suele representar historias de crímenes privados, crímenes políticos de pequeña escala (bandidos y criminales que no reconocen la ley del *sheriff* e intentan matarlo) o crímenes del Estado constituyente en su lucha por la imposición del monopolio de la violencia legítima (en particular, la aniquilación del indio y la usurpación de sus tierras).² De allí el recurrente final en que la llegada del muy célebre 7º Regimiento de Caballería –que combatió a los sioux, cheyennes, araphoes, lakota, entre otros– termina por salvar a un grupo de protagonistas blancos, representantes de la sociedad futura que se instalará en las tierras usurpadas.

También el cine clásico argentino presenta ejemplares importantes que, al menos parcialmente, pueden ser considerados desarrollos nacionales del *western*: *Viento norte* (1937), de Mario Soffici, *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, *Pampa bárbara* (1944), de Hugo Fregonese y Lucas Demare, *Vidalita* (1948), de Luis Saslavsky, o *El último perro* (1956), también de Demare.³ En estas películas encontramos también, de manera similar a lo que ocurrió en México, la unión de la épica (nacional, y citadina en el caso excepcional de *Invasión*) con elementos de la tradición hollywoodense.⁴

La guerra gaucha, que narra las luchas de independencia contra España, puede ser equiparada en la representación de los crímenes políticos con las películas de la revolución mexicana, pues se narra la insurgencia fundacional y constituyente del Estado moderno. Pero la mayor parte de estos *westerns* argentinos representa la lucha contra el indio y la lenta consolidación del Estado. Se trata así, antes bien, de crímenes de Estado en su lucha contra el indio, o crímenes contra el Estado, en los casos de los gauchos

² Véase Astre / Hoarau: "La conquista del Oeste se confunde, de hecho, con la formación de la nación americana" (Astre / Hoarau 1997: 22).

³ También pueden mencionarse ejemplos argentinos de cine moderno en que el *western* ocupa un lugar preponderante: *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, o *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio.

⁴ Casi no hace falta aclarar que en los últimos tiempos el cine contemporáneo, tanto argentino como mexicano, ha vuelto a recurrir al *western* en películas que establecen diversos vínculos con el género (por ejemplo, en *Un oso rojo*, *Avallay*, *Desierto negro*, en el cine argentino, o *El ocaso del cazador* y *Por un puñado de pelos*, en México).

desertores, que traicionan la causa patria y buscan unirse con los indios (tal como sucede en *Pampa bárbara*).

Así, en el cine argentino clásico, el indio es representado como enemigo de la civilización por venir y, por lo tanto, como víctima privilegiada de la exclusión mortal y fundadora del Estado. En esto sigue al *western* de Hollywood. Como afirma Bazin, el hombre cristiano blanco "crea un Nuevo Mundo", "viene a implantar a la vez su orden moral y su orden técnico, indisolublemente unidos; el primero garantizando el segundo" (Bazin 2004: 249). Así, cualquier cosa que no pueda ser subsumida dentro de ese orden debe ser expulsada del mundo por venir (creado precisamente por ese nuevo orden), incluso el *cowboy* que contribuye de manera determinante a su fundación.

Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff*, personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca [...] Con frecuencia, apenas hay diferencia moral entre aquellos a quienes considera como fuera de la ley y los que están dentro. Sin embargo, la estrella del *sheriff* debe constituir una especie de sacramento de la justicia [...] Pero el bien que nace engendra la ley en su rigor primitivo, y la epopeya se hace tragedia por la aparición de la primera contradicción entre la trascendencia de la justicia social y la singularidad de la justicia moral; entre el imperativo categórico de la ley, que garantiza el orden de la Ciudad futura, y aquel otro, no menos irreductible, de la conciencia individual (Bazin 2004: 250-252).

En el cine mexicano, en cambio, los indígenas han sido excluidos de la narrativa cinematográfica de la fundación del Estado; aparecen en el marco de otras ficciones de la pantalla, como en los melodramas de Emilio [el Indio] Fernández, en que ocupan el lugar de los "mansos corderos propicios para ser sacrificados por los blancos en su culto a la Maldad" (Ayala Blanco 1979: 212), tal como sucede en *La perla* (1945), o *Río escondido* (1947), o para ser apedreados por la masa ignorante y supersticiosa (*María Candelaria*, 1943; *Maclovía*, 1948). En la fundación del nuevo Estado deben ser sacrificados, en cambio, todos los hombres, mujeres y niños que requiera la revolución, incluso sus partidarios activos, como los Leones de San Pablo (*Vámonos con Pancho Villa*) o Don Gabriel (*La cucaracha*): en el mejor de los casos, mueren en aras de la causa revolucionaria, pero en muchos otros por simple arbitrariedad, torpeza o nociones idiotas de coraje y hombría, tal como puede observarse en la muerte del Panzón (*Vámonos con pancho Villa*).⁵

⁵ El cine clásico mexicano, en su representación de la revolución, borra el hecho de que una parte fundamental del movimiento revolucionario fue el reclamo del respeto a las comunidades indígenas y la propiedad común de las tierras.

Así como la fundación del Estado implica exclusiones y sacrificios, entraña a su vez, como contracara, la conformación de un sujeto colectivo a partir de una pléthora heterogénea de individuos. En el clásico de clásicos *La diligencia* (1939), de John Ford, a partir del enemigo común, el indio, surge el sujeto colectivo que encarna la nación futura, conformado a partir de individuos no solo profundamente diversos (un *cowboy* prófugo que quiere vengar la muerte de su hermano, un médico alcohólico, la mujer honorable y embarazada de un capitán de caballería, el alguacil, un jugador y pistolero, un banquero estafador, una prostituta, etcétera), también enfrentados entre sí. En muchos casos, además, la pareja blanca de hombre y mujer aparece como el núcleo mínimo que encarna la nación futura. Esto determina a su vez el lugar peculiar que ocupa la mujer en este género épico fundacional.

El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales (Bazin 2004: 249).

Las transposiciones argentinas y mexicanas –pero también las brasileñas, en las que no nos detendremos en este trabajo⁶– dan otro lugar, por completo diferente, a la mujer en la lucha épica por la fundación de la nación.

Cuarteleras e indios

Pampa bárbara es un ejemplo eminente del *western* clásico argentino, una ficción de la épica fundacional organizada a partir de elementos semánticos y sintácticos del género.⁷ Como sostiene Gonzalo Aguilar, "el ámbito en el que transcurre la historia de *Pampa bárbara* remite inmediatamente al *western*: la vida en los fortines, los grandes espacios de la pampa, la ausencia de ley, la amenaza de los bárbaros y las figuras prototípicas (el *cowboy* o el gaucho)" (Aguilar 2009: 158). Además, muchos son los componentes del film tomados del *western* fordiano, y en particular de *La diligencia*. Entre ellos, la constitución de un sujeto colectivo a partir de un grupo sumamente heterogéneo.⁸ En el

⁶ Esto se puede ver, por ejemplo, en el film clásico *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, o en el clásico moderno de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964). En el primero, la trama melodramática conspira contra la prístina virtud de la mujer en el *western* original. En el final del film, María (Vanja Orico), despechada por el abandono de Teodoro (Alberto Ruschel), incita a Galdino (Milton Ribeiro) a romper su promesa y matar a Teodoro. En *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en cambio, las mujeres se alejan por completo del ideal de la madre o mujer de familia. Siguen al hombre en sus aventuras religiosas violentas, santas o diabólicas, y participan de las orgías e incluso de la violencia asesina. Rosa (Yoná Magalhães), por ejemplo, mata a Sebastião (Lidio Silva) clavándole un cuchillo por la espalda.

⁷ En la concepción de los géneros cinematográficos a partir de una aproximación semántico-sintáctico-pragmática seguimos a Rick Altman (1999).

⁸ La conformación del sujeto colectivo también puede ser encontrada en una película anterior de Artistas Argentinos Asociados, también vinculada con el *western*: *La guerra gaucha*, de 1942. En este film, "los

debate sobre la pertenencia del film al género *western*, se le ha reprochado su falta de ambigüedad, rasgo considerado característico del género. En este sentido, Aguilar sostiene que los componentes genéricos están subordinados "a la *épica patriótica* que no admite ambigüedades" (Aguilar 2009: 158). La sustitución del *cowboy* como héroe por el militar, el personaje de Hilario Castro (interpretado por Francisco Petrone), hace que en *Pampa bárbara* la ambigüedad se convierta en el enemigo,⁹ mientras que en el género hollywoodense la "oposición existencial entre el hombre de la ley y el fuera de la ley" (Astre / Hoarau 1997: 225) tiene su atractivo en que quien está fuera de la ley es un personaje íntegro.¹⁰ En este punto coincide también Eduardo Rinesi.¹¹ Cabe señalar que no solamente el cambio en la figura del héroe conspira contra la ambigüedad, también lo hace la hibridación genérica. La trama amorosa, melodramática, atenta contra el entramado narrativo del *western* como género. Como ha indicado Bazin, "el amor es casi extraño al *western* y más todavía el erotismo" (Bazin 2004: 258).¹² Así, el film opera una variación fundamental vinculada con las representaciones de los géneros (hombres y mujeres). Como anuncia la *voice-over* al comienzo del film, en la lucha por conquistar el desierto e imponer la civilización, había otro adversario, además del indio, un "enemigo que se infiltraba en las almas bravías" de los gauchos: el amor.

Así, la mujer que es objeto de ese amor queda presa de la lógica de la división taxativa entre traidores y patriotas planteada por el film. Se aleja, de esta forma, del modelo ideal femenino de virtud y pureza que es parte de la forma fundamental del *western* clásico en Estados Unidos. Esta representación de la mujer se debe, según Bazin, a las condiciones del Oeste en Estados Unidos:

Es evidente que esta hipótesis procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito (Bazin 2004: 249).

gauchos anónimos, el militar que deserta de las tropas españolas para unirse a los criollos, o el cura gaucho, fabulan una síntesis de pueblo, ejército y religión que estará presente en la revolución de 1943, punto final de la *década infame*" (Romano 1991: 110).

⁹ Véase Aguilar (2009: 159).

¹⁰ Véase Aguilar (2009: 160).

¹¹ Rinesi sostiene que *Pampa bárbara* no es un *western*, pues falta la ambigüedad necesaria al género y en la película no existen "las dobles legalidades, los conflictos entre sistemas éticos en pugna y los destinos de la rebeldía" (Rinesi 1993: 65). Y también: "La alianza Iglesia / Pueblo / FFAA que propone *Pampa bárbara* no deja lugar a ningún relativismo cultural ni, por cierto, a ninguna apología del desertor" (Rinesi 1993: 65).

¹² Véase Warshow: "El cowboy, en cambio, no está compelido a buscar amor; está preparado para aceptarlo, quizá, pero él nunca reclama más amor del que puede dar, y lo vemos constantemente en situaciones en las que el amor es, en el mejor de los casos, algo irrelevante" (Warshow 2002: 107; traducción R. S.).

Esto llevó a que el *western* cinematográfico invirtiera el mito bíblico del pecado original y la caída. En el *western* estadounidense, todas las mujeres son virtuosas o al menos dignas de estima y piedad, y la "caída de la mujer resulta siempre motivada por la concupiscencia de los hombres" (Bazin 2004: 249). El hombre, en cambio, es tan "malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo" (Bazin 2004: 249). En *Pampa bárbara*, por el contrario, las mujeres, indias y cautivas, están "en las tolderías", como afirma Juan Padrón (Domingo Sapelli) al comienzo del film. Pues la rígida ley del comandante Castro impide que las mujeres acompañen a los soldados en la lucha por conquistar el *desierto*. Así, a todo aquel que pretenda algún tipo de vínculo (amoroso) con una mujer, no le queda más alternativa que *desertar*, abandonar la lucha y *ganar el desierto* –poblado por diversos pueblos indígenas: pampas, tanqueles, tehuelches–. Sucumbir al amor es, entonces, irse a vivir con los indios, pasarse al bando enemigo. Tal como lo ha expresado Rinesi, la perspectiva del film destaca así "el rol corruptor de la mujer" (Rinesi 1993: 59), que contrasta con el papel clásico de la mujer en el *western*.

Al comienzo del film, en la lucha que se plantea contra el indio desde el fortín llamado Guardia del Toro, no hay mujeres del lado de los patriotas; recién una vez que el héroe, el comandante Hilario Castro, es relevado temporalmente por Chávez (Juan Bono), el nuevo jefe de la Guardia del Toro manda a buscar mujeres a Buenos Aires. Toma esa decisión en contra de las convicciones del héroe, debido a las deserciones masivas de los soldados, por las que, como él mismo afirma, cada vez son "menos los valientes que defienden la Guardia del Toro". Por eso, Chávez manda a buscar 50 mujeres para traer al fortín y detener las deserciones, incluso al precio de sacrificar la vida de las mujeres. A partir de aquí, al igual que los hombres, las mujeres se dividen con nitidez en patriotas y traidoras. Micaela (Aurelia Ferrer), que seduce a Artemio (Luis Otero) para escaparse (aunque de este modo lo conduce a la muerte), es una traidora. Esta división sin grises entre patriotas y traidores, tanto de hombres como de mujeres, se vincula con un modelo de Estado que recusa cualquier posibilidad de felicidad individual, por principio incompatible con la lucha por la fundación de la patria. De allí que las patriotas insistan en no ser comparadas con las traidoras. La mulata Dominga (María Esther Gamas), único personaje no blanco entre quienes participan de la lucha por la formación de la nación futura, aparece, en cambio, como el ejemplo más visible de las patriotas. Incluso le dispara a Demetrio Yáñez (Froilán Varela), su compañero, para impedir que él y los desertores escapen. De este modo, el sujeto colectivo que se conforma incluye a los mulatos; y excluye con idéntica nitidez al indio, que debe ser aniquilado.¹³

¹³ Al respecto, Aguilar ha señalado la importancia de la traición como la figura desde la que se conforma la patria que debe ser fundada: "De allí que la figura básica para juzgar a los personajes sea la de la

Siguiendo la tradición de la segunda parte del *Martín Fierro*, los indígenas son condenados, entonces, como la barbarie que la civilización debe eliminar, pues con ellos no hay comportamiento alguno posible diferente del exterminio. En contraste con lo que sucede con muchos *westerns* estadounidenses, en los que la negociación con los indios es parte importante de la trama —e incluso en algunos casos el héroe habla la lengua indígena, por ejemplo *Fort Apache* (1948), de John Ford—, aquí no hay diálogo posible. Juan Padrón, que cree lo contrario e intenta buscar un acuerdo con el indio, debe pagar con su vida la traición de Huincul. Como indica Aguilar, en *Pampa bárbara*, con un "fondo de concepción histórica en el que las milicias de Roca son *heroicas*", los indios aparecen caracterizados como taimados, al modo de los "*gangsters* norteamericanos" (Aguilar 2009: 167).¹⁴ En la pantalla, los indígenas solo aparecen como una turba anónima, sin semblante; su rostro solo se muestra en el cierre del film y de manera parcial (no se llega a ver la totalidad), cuando vemos la cabeza del cacique Huincul en la mano de Castro, tomada por los cabellos, una vez que ha sido desprendida del cuerpo. Mientras está vivo, el indio es amenaza y signo de aniquilación de lo más puro ypreciado de nuestros héroes patrios (madres y hermanas);¹⁵ una vez muerto, su cabeza cercenada es presentada como la solución definitiva de todos los problemas, augurio de un futuro armónico y próspero, y motivo de la unión final de los soldados en una única voz de reconocimiento al líder verdadero y héroe, que ha logrado matarlo sacrificando su propia vida. De ese modo, la eliminación del indio funda la civilización y la identidad nacional. Como afirma Castro, "sólo una espada sin piedad puede contener a los indios y a los traidores".

traición, como si los personajes no pudieran optar por un tercer espacio. Este tercer espacio solo es posible en la ciudad, donde la amenaza del indio no existe: en un rancherío, el personaje de la mulata Dominga (María Esther Gamas) interpreta el candombe *Calún gangué* (Negrada), con letra de Manzi, e inspirado en el libro *Cosa de negros* de Vicente Rossi. Solo la lejanía con la frontera permite esta inclusión de una lengua otra y el espacio de la convivencia racial y la mezcla" (Aguilar 2009: 161). Más allá de la agudeza y profundidad del análisis de Aguilar, cabe indicar que la mezcla y la convivencia raciales sí son posibles también en la frontera. De allí la construcción de Dominga como una patriota que lucha por la causa e incluso realiza actos heroicos como es dispararle a Demetrio Yáñez y detenerlo es su desertión. De allí también la colaboración entre ella y Castro en su lucha por la causa patria. En este punto, coincidimos con la lectura de Eduardo Rinesi: "el negro, que por el contrario —en el personaje de la negra candombera [...]— es incorporada en la lucha patriótica y de unidad nacional" (Rinesi 1993: 61).

¹⁴ Así, la película toma el punto de vista histórico propio de las campañas de Julio Argentino Roca. Cabe señalar que, antes de la así denominada 'Conquista del Desierto', tuvo lugar un conjunto de expediciones militares, negociaciones y acuerdos de paz realizados —por una parte— por las autoridades surgidas luego de la Revolución de Mayo en las Provincias Unidas del Río de la Plata, la Confederación Argentina, la República Argentina, el Estado de Buenos Aires y otras provincias de la región pampeana y de Cuyo, y —por la otra parte— los diversos pueblos originarios: pampas, ranqueles, tehuelches, mapuches, araucanos.

¹⁵ "Este tipo de representación, a partir de la omisión, tiene un antecedente cercano en *Viento Norte* (1937), dirigida por Mario Soffici, que representa al indio como amenaza a 'las gentes de paz y de trabajo', y es su proximidad la que da sentido a la llegada de militares al pueblo donde transcurre la historia" (Rodríguez 2015: 63).

De esta lucha y estas traiciones, también participan las mujeres y son un componente fundamental. Así, no hay una conformación mítica de la mujer; esta no representa las "virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad" (Bazin 2004: 249).

Por el contrario, una vez que se produce efectivamente la lucha contra el indio en el cierre de la película, una vez que se actualiza de manera corporal y letal el enfrentamiento contra el enemigo común, largamente anunciado, las mujeres, antes enfrentadas unas con otras, también constituyen su propio sujeto colectivo y toman la decisión de volver con los hombres a formar parte de la patriada, en lugar de cumplir con la orden del comandante y regresar a la seguridad de la ciudad.

Tordilla: Si fuéramos más mujeres, no es a Buenos Aires donde iríamos.

Camila Montes: Tiene razón. No iríamos.

Tordilla: Esos hombres van a morir por nosotras.

Otra mujer: No debemos dejarlos.

Y todas las mujeres unidas se pronuncian con diversas formulaciones para ir hacia la Guardia del Toro a pelear junto a los hombres. Así, el indio como enemigo logra la conformación de la identidad nacional y la unificación del sujeto colectivo gracias a la identificación con la patria y la lucha común, siguiendo en gran medida el modelo hollywoodense. Pero la adaptación se aparta en la representación de las mujeres en varios puntos. Al quedar integradas en la lucha se alejan del modelo clásico estadounidense. A su vez, la mujer ocupa ese lugar de ambigüedad que en el *western* estadounidense desempeña el *cowboy*. Esto se puede ver con claridad en los extremos de la escala social femenina que presenta la película. En Dominga y en Camila Montes (Luisa Vehil). Dominga y Camila siguen, cada una, su propia ley. Allí aparecen las ambigüedades y "las dobles legalidades, los conflictos entre sistemas éticos en pugna y los destinos de la rebeldía" (Rinesi 1993: 65) que han sido tan negados al film. Camila, guiada por la lealtad familiar, encubre a su hermano, quien cometió un delito. Por ello es enviada a la frontera. Dominga, en cambio, desobedece a Castro cuando le ordena dejar escapar a Camila y, en su lugar, planea y ejecuta la fuga de Milagro González, que estaba embarazada y quería matarse. En ambas encontramos una ley individual que choca con la ley del Estado, pero es válida a los ojos del espectador.

En lugar de la oposición entre las mujeres virtuosas y los hombres pecaminosos, aquí encontramos la oposición entre el bien común y futuro, que implica el propio sacrificio, y la persecución de la satisfacción individual presente. Pues la fundación del orden familiar del porvenir necesita aún de todos los sacrificios individuales presentes. Así, en el modelo militarista de Estado del film, el "vértigo del amor", anunciado al comienzo, es, en el presente, el enemigo que se infiltra en las almas y solo puede servir como el

paraíso prometido en cuyo altar debe sacrificarse toda pretensión individual actual. Como sostiene Chávez, "adelante el fusil, un paso atrás el arado, la mujer, la familia". En la celebración militarista de la guerra contra el indio, el cuerpo del gaucho solo admite los usos de la explotación militar del ejército o la explotación laboral en la estancia.¹⁶

Este distanciamiento del *western* en las representaciones de la mujer, el indio y el héroe se encuentra también, con diferentes modulaciones, en otros *westerns* de la épica nacional. También en *El último perro* y en *Vidalita*, la lucha contra el indio estructura la conformación de la identidad nacional y la sociedad futura.¹⁷ En ambas películas, además, los personajes femeninos desdican el ideal del *western* de Hollywood. Por otra parte, en *Vidalita*, combinación de *western* con comedia de rematrimonio¹⁸, la ambigüedad se reproduce y potencia hasta abarcar a todos los personajes. Por su perspectiva sarcástica de la épica nacional, *Vidalita*, a pesar de estas coincidencias, bien puede ser considerada la cara opuesta del nacionalismo belicista de *Pampa bárbara*: todo el arco de la representación de la épica nacional en el cine clásico argentino puede ser comprendido entre estas dos películas.

Soldaderas

En la historia del cine mexicano de la revolución, el personaje de la soldadera no ha prescindido de estereotipos. Para exaltar el valor de las mujeres que participaron de la lucha armada, los cineastas terminaron, muchas veces, por acercar los personajes a caricaturas. En *La cucaracha*, por ejemplo, María Félix caracterizó a la soldadera como una mujer capaz de dirigir ejércitos con solo un gesto de su rostro. En *Juana Gallo* (1961), la protagonista, también representada por María Félix, consigue únicamente con su valentía y acción individual derrotar a un grupo grande de hombres del ejército federal e incluso sumarlos, con un discurso de medio minuto, a la causa revolucionaria. Ella se levanta en armas porque han asesinado a su padre y su novio. Luego de vencer al ejército federal en un ataque solitario, domina de inmediato a los rebeldes revolucionarios que se resisten a obedecerle. Todo con perfecta eficiencia y rapidez. En su época industrial, el cine mexicano ofreció una imagen de la mujer de la revolución "deformada, idealizada o exagerada, con papeles que suelen caer en [...] dos extremos" (López Silva 2017: 31). Estos son "la tradicional mujer ingenua, pasiva y débil; y la revolucionaria activa, agresiva y valentona" (Guerrero 2005: 173). Estos modelos de mujeres pueden encontrarse en las películas de la revolución en que predominan los elementos del *western* y del melodrama; previsiblemente, las protagonistas pasivas y débiles suelen proliferar

¹⁶ Véase Rinesi (1993: 64).

¹⁷ Por una cuestión de espacio, no nos detenemos en estos films.

¹⁸ Véase Cavell (1999).

en los melodramas, por ejemplo en *Flor Silvestre* (1943) y *Las abandonadas* (1944), del Indio Fernández, mientras que las mujeres agresivas e irrefrenables son más frecuentes en las que cuentan con mayor cantidad de elementos estructurales del *western*, como *La cucaracha* y *Juana Gallo*. Además, "en la mayoría de las películas sobre la Revolución Mexicana, las mujeres son un botín de guerra que es ofrecido y tomado con gran facilidad. Esto fue también cierto en el transcurso de la lucha armada" (Bartra 1999). Este rasgo, así como la omisión de los indígenas en el *western* revolucionario, ya alejan al género mexicano del modelo de Hollywood. Lo mismo sucede con la perspectiva subjetiva, moral que tuvo el *western* en el cine industrial de México:

Hay en el cine mexicano un pensamiento político del *western*, que en la industria nacional había tomado la forma de la ranchera y que ya había concebido la revolución mexicana como un problema (burgués) de la conciencia [...] El *western*, como género, permitía estructuralmente plantear la oposición dilemática entre la moral individual (la conciencia) y la ley (revolucionaria) (Bernini 2011: 88).

Matilde Landeta ofrece en *La negra Angustias* (1949) una visión más compleja de los personajes femeninos, alejada de la variante caricaturesca de la mujer viril e igualmente distante de la mujer abnegada, siempre detrás de su hombre y dispuesta al sacrificio. Como afirma Bartra, la Coronela Angustias (interpretada por María Elena Marqués), "hubiera podido acabar igual de sumisa que *Flor Silvestre* o *Beatriz*, si la película hubiera sido realizada por un hombre" (Bartra 1999). En *Angustias*, en cambio, encontramos un personaje renovado de la soldadera, con una firme conciencia sobre los acontecimientos y una responsabilidad plena sobre sus decisiones. Pero quizá la película que lleva al extremo el distanciamiento en la representación de la mujer dentro del relato épico fundacional sea *La soldadera*.

Después de su experiencia como argumentista y productor ejecutivo de *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez –película en la que la soldadera era la figura protagónica–, José Bolaños retomó a este personaje en su debut como director. Aunque Bolaños negó que su película estuviese basada en el episodio no filmado por Eisenstein,¹⁹ las conexiones entre *La soldadera* y el proyecto del director soviético son evidentes.

La soldadera representa la revolución casi por completo desde la perspectiva de las mujeres, que son víctimas de las luchas y a la vez participan de ellas. Comienza con la historia de Juan (Jaime Fernández) y Lázara (Silvia Pinal). Están recién casados y esperan el tren que los llevará a su casa. En contra de la metáfora marxiana de la revolución como locomotora de la historia, el tren trae al ejército federal, contrarrevolucionario, y Juan es

¹⁹ Cuando Eisenstein fue a México en 1930 para filmar una película, quedó impresionado por la historia y la cultura mexicanas, en particular por los eventos de la revolución. En el episodio 'Soldadera', pretendía plasmar al México revolucionario desde la óptica de las mujeres que participaron en la lucha, pero nunca llegó a filmarlo.

reclutado a la fuerza para combatir. Lázara decide seguir a Juan y aquí comienza su deambular infinito junto a las tropas (ya sean federales o revolucionarias). Más temprano que tarde, Juan muere en combate contra los villistas y el destino de Lázara pasa a estar en manos de quien resulta vencedor en la contienda, un destino incierto para quien, como Lázara, solo desea una casa. Ya el cine temprano –las películas de Fernando de Fuentes– había abordado la revolución desde la perspectiva íntima de los campesinos, mujeres y soldados, destacando el drama personal que entrañaba la revolución. En consonancia con esta mirada, el propio Bolaños resaltó el carácter intimista, anti-épico que pretendió otorgar al film, y el énfasis del film en la destrucción de la familia y el hogar: "La guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa [...] todo. En el último de los casos quien representa la unidad familiar, es la mujer. A ellas no les importan las guerras, para ellas eso es simplemente el caos" (Bolaños en García Riera 1994: 19). Si bien la identificación de la mujer con lo familiar y hogareño coincide con las reflexiones de Bazin, la escasez de la mujer como determinante de la saga del Oeste y su representación cinematográfica se opone por completo a la "libre disponibilidad" de las mujeres en la revolución mexicana y su representación en el cine.²⁰ Como ya señalamos, fueron (representadas como) botín de guerra que se tomaba con gran facilidad. Cuando una mujer no se deja tomar por un hombre cualquiera, como sucede con Milagros en *La cucaracha* o *Angustias*, la mujer es calificada como marimacho o lesbiana.²¹ Así, en la lucha en el territorio en que la ley todavía no se ha logrado instaurar, el *western* revolucionario presenta a la mujer con tres aspectos diferentes, en parte complementarios, en parte contradictorios: como botín, como militar y como vestal. De este modo, *La soldadera* lleva al paroxismo rasgos que se encuentran en películas precedentes. A su vez, en este film se puede percibir una animalización de las mujeres, por las condiciones en que tienen que vivir y luchar por la supervivencia diaria. La mujer es brutal y destructora, lucha como un animal por su comida y casi no conoce la palabra (casi no hay diálogo). Se contraponen así de manera radical a la mitificación y santificación que encontramos en el *western* de Hollywood.

Por otra parte, el *western* de la revolución es, por un lado, la narración de la lucha contra el Estado; por otro, la narración de una guerra civil. Es a un tiempo la lucha por la liberación de los oprimidos y también la lucha entre las facciones revolucionarias. Estos

²⁰ En esto se asemejan a las prostitutas representadas en las películas de *gangsters*, pero no a las del *western*: "Aquellas mujeres que en los *westerns* comparten esa visión del mundo de los hombres son las prostitutas (o, tal como se las presenta usualmente, artistas de taberna): es decir, mujeres que han comprendido de la manera más práctica posible de qué modo el amor puede ser irrelevante, y por lo tanto son mujeres 'caídas'. También el gangster se asocia con prostitutas, pero para él lo importante de estas relaciones con prostitutas es su disponibilidad pasiva y su carácter suntuoso: ellas son parte de sus ganancias" (Warshow 2002: 108; traducción R. S.).

²¹ A *Angustias* la llaman "marimacho", mientras que de Milagros dicen que "no le gustan los Juanes".

dos componentes, la lucha de clases y la guerra civil, son por completo ajenos al *western* estadounidense. En este sentido, está muy presente la pregunta de quién dirige la revolución o con quién hay que irse (Villa, Zapata, Carranza). En *La soldadera*, por ejemplo, de esto depende la mayor o menor suerte de los seguidores y la mujer no es ajena a esta trama de beneficios personales que puede traer la revolución: "quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija", dice una soldadera; y en otro momento en que los villistas temen la llegada de los carrancistas, una soldadera afirma que ella es "buena para las mezclas".

Conclusión

La rápida difusión mundial del *western* —y sus múltiples adaptaciones y apropiaciones— fueron interpretadas a la luz de la pertenencia del héroe y su mundo a "un universo de arquetipos y de símbolos comunes, desde Jung [...] hasta toda la psicología contemporánea" (Astre / Hoarau 1997: 95). Sin embargo, como hemos intentado mostrar aquí, muchas son las diferencias que pueden encontrarse en el desarrollo del género dentro de diferentes cinematografías nacionales, vinculadas a diversas tradiciones locales, como pueden ser la gauchesca, en Argentina, o las figuras de la Adelita y la Malinche en México. Las películas abordadas aquí toman del género algunos elementos semánticos (los paisajes abiertos y desérticos, los caballos y jinetes, las armas, las batallas, etcétera) y los articulan en la sintaxis de una historia fundacional de la nación, a partir de la lucha contra el indio o los federales; también incorporan otros elementos sintácticos a nivel del plano o de la escena, como el montaje de las batallas, los *travellings* o paneos o barridos de cámara en las cabalgatas o los tamaños de planos y angulaciones de cámara para encuadrar el paisaje y las diferentes situaciones de los personajes. Estos aspectos son fusionados con los propios imaginarios y discursos locales, produciendo así variaciones de enorme significación.

Como ya hemos mostrado, en su representación de la violencia estatal constituyente las películas analizadas ofrecen una imagen diversa de la mujer y del indio, así como también del héroe, ya no el *cowboy*, sino el revolucionario (México) o el militar (Argentina). En ninguna de las tradiciones, el sujeto colectivo que se conforma es de naturaleza civil, una representación de la ciudad futura, como sucede en el ejemplo que hemos mencionado de *La diligencia*. Por el contrario, hay una identidad plena con el ejército revolucionario (México) o estatal (Argentina). Al pertenecer el héroe a la revolución o al ejército, pierde la ambigüedad que lo caracteriza en el *western* de Hollywood. También pierde el dominio de sí, que es su marca inconfundible como un fuera de la ley y, a la vez, alguien que es su propia ley. Tanto en México como en Argentina, los héroes se parecen más al *gangster* que al *cowboy*, no son figuras plenas,

de reposo y siempre deben lograr algo. No hay tiempo alguno para el descanso.²² Además, en ambos países el género carece de la visión alegre que caracteriza al cine norteamericano;²³ encontramos, en cambio, una visión de sacrificio en aras de un futuro (más o menos incierto) de la nación, en que la felicidad individual es, en el mejor de los casos, una incógnita. Así, el nacimiento de un orden y una civilización que encontramos en el *western* estadounidense es reemplazado por una mirada pesimista o, en el mejor de los casos, un signo de interrogación hacia el futuro. Las películas mexicanas le quitan tanto al *western* como a la revolución toda heroicidad, mientras que, en Argentina, la oposición entre las fuerzas del mal y los caballeros de la causa justa termina identificando la causa con el Estado a cualquier precio y negando todo derecho al individuo.

Estas diferencias pueden explicarse, al menos parcialmente, por los vínculos en los diferentes países entre el Estado y la industria cinematográfica. Más allá de la incidencia del gobierno federal de Estados Unidos en la expansión de la industria hollywoodense,²⁴

²² Véase Warshow: "El héroe del *western*, por el contrario, es una figura de reposo. [...] El cowboy es, *par excellence*, un hombre de ocio. Incluso cuando lleva la placa del marshal o, más raramente, cuando es dueño de una chacra, pareciera estar desempleado. Lo vemos parado en un bar, o jugando al póquer, un juego que expresa perfectamente su talento para permanecer relajado en medio de la tensión; o quizá acampando fuera del poblado, en las llanuras, realizando un recado extraordinario. Si posee una chacra, ésta se encuentra en segundo plano; no somos realmente conscientes de que posea algo más que su caballo y sus armas, y la única muda de ropa es la que lleva puesta y muy probablemente permanezca inalterada a lo largo de todo el film; resulta sorprendente verlo sacar dinero de sus bolsillos, o una camisa de recambio de sus alforjas. [...] El trabajo de todo tipo –usualmente improductivo– está siempre disponible para el cowboy, pero cuando él acepta, no es porque necesite dinero para vivir, mucho menos por alguna idea de 'progreso'. ¿Hacia dónde podría querer 'progresar'? Cuando lo vemos, él ya está 'allí': puede montar a caballo de manera impecable, mantiene la compostura de cara a la muerte, y puede sacar su arma un poco más rápido y dispararla un poco más certeramente que cualquiera que pueda cruzarse por azar en su camino. [...] El mundo de los gangsters es menos abierto, y sus artes no son tan sencillamente identificables como las del cowboy. Puede que el gangster también sea capaz de mantener la compostura, pero la máscara que lleva en realidad no es una máscara: su intención es precisamente hacer evidente el hecho de que él quiere desesperadamente 'progresar' y no se detendrá ante nada. Mientras que el cowboy se impone por la apariencia de un control imperturbable, la preeminencia del gangster radica en la insinuación de que él puede perder el control en cualquier momento; su fortaleza no radica en ser hábil para disparar más rápido o con mayor precisión que otros, sino en que se halla más dispuesto a disparar. 'Hazlo primero', dice Scarface al exponer su modo de actuar, 'y continúa haciéndolo'. En el cowboy, es una cuestión de honor fundamental *no* 'hacerlo primero'; su arma permanece enfundada hasta el momento del combate" (Warshow 2002: 107-110; traducción R. S.).

²³ "Estados Unidos, como organización política y social, está comprometido con una visión alegre de la vida. [...] Las sociedades modernas igualitarias, ya sean democráticas o autoritarias en sus formas de organización política, siempre se fundan en la pretensión de que ellas contribuyen a hacer la vida más feliz; la función declarada del estado moderno, al menos en sus términos extremos, no es solamente regular las relaciones sociales, sino también determinar la calidad y las posibilidades de la vida humana en general. La felicidad, por lo tanto, se convierte así en el asunto político principal –en cierto sentido, el único asunto político– [...] Si un estadounidense o un ruso es infeliz, esto implica una cierta reprobación de su sociedad, y, por lo tanto, por una lógica de la que todos podemos reconocer su necesidad, se vuelve una obligación de ciudadanía ser alegre; si las autoridades lo consideran necesario, el ciudadano puede ser compelido a hacer una demostración pública de su alegría en ocasiones de suma importancia, del mismo modo en que puede ser enrolado como conscripto en el ejército en tiempos de guerra. (Warshow 2002: 97; traducción R. S.).

²⁴ Véase De la Maya Retamar (2013).

el desarrollo de la producción cinematográfica en Estados Unidos tuvo lugar, fundamentalmente, a partir de las inversiones privadas de las grandes compañías productoras (MGM, Paramount, Universal, 20th Century Fox, United Artists, Warner, Columbia, RKO, Disney), en contraste con lo que sucedió en Argentina y en México a partir de la década de 1940, en que el Estado pasó a ser una determinación fundamental de las producciones audiovisuales.²⁵ Este vínculo más estrecho entre Estado y cine fue una variable primordial en los condicionamientos de las representaciones cinematográficas de las relaciones entre el individuo y el Estado. Hollywood afirmó la independencia del individuo y los emprendimientos privados en sus películas, sin por ello menoscabar la legitimidad del Estado. Esto derivó en una doble legitimidad, estatal e individual, que exaltó los valores y obligaciones de la nación a la vez que celebraba los derechos y valores individuales, entre ellos el ocio, pero también la ética individual en contraste con la ley del Estado –esto sucede no solamente con el *cowboy*, sino también con la figura del detective del *film noir*–. En México y Argentina, en cambio, las representaciones cinematográficas de los vínculos del Estado con el individuo terminaron por afirmar el carácter absoluto de las necesidades del Estado, que participaban intensamente de la producción y distribución. La consecuencia inmediata de esto fue la postergación o negación de los derechos y necesidades individuales cada vez que entraban en conflicto con el Estado. Esto permite explicar la diferencia entre la ambigüedad del *western* estadounidense en relación con la ley del Estado y la falta de esa ambigüedad en México y Argentina. Se trata de las condiciones materiales de producción.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2009): *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

ALTMAN, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.

²⁵ En Argentina en 1942 se redujo de manera notable la importación de película virgen: "Argentina debió soportar un boicot económico a partir de 1942. En el ámbito específico de la cinematografía, la industria local fue cercada por una maniobra en pinzas: si por un lado se restringió el celuloide virgen, por el otro –y aquí con complicidad de los distribuidores y exhibidores locales–, se redujo "a la mitad el número de títulos en la programación ofrecida en cines de barrio" (Campodónico 2005: 173s.), hecho que redujo de manera notable la presencia de films argentinos en pantalla. Así, la producción cinematográfica pasó a depender cada vez más del Estado, a partir de las resoluciones del Ministerio de Hacienda y Agricultura sobre la distribución del escaso celuloide (véase Campodónico 2005: 188). En México, en cambio, después de la guerra comenzó un período de crisis de la industria, por causa de la expansión del cine norteamericano y la incapacidad de la industria cinematográfica mexicana para desarrollar estrategias competitivas. Ante esta situación, intervino el Estado. En 1947 el Banco Cinematográfico se transformó en Banco Nacional Cinematográfico y se fundó la empresa distribuidora Películas Nacionales S.A. En 1949 se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, tendiente a regular las actividades del sector.

ASTRE, Georges-Albert / Albert-Patrick Hoarau (⁴1997): *El universo del western*. Traducido por Marta Fernández Muro. Madrid: Editorial Fundamentos.

AYALA BLANCO, Jorge (1979): *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones ERA.

BARTRA, Eli (1999): 'Faldas y pantalones: El género en el cine de la revolución mexicana'. En: *Filmhistoria online*, 2, 169-180.

<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1140>.

BAZIN, André (2004): *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.

BERNINI, Emilio (2011): 'Un cine latinoamericano'. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 9, 69-98.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio (2005): *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*. Madrid: Universidad de Alcalá.

CAVELL, Stanley (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Traducido por Eduardo Iriarte. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.

CONSTANT, Benjamin (1997): *Écrits politiques*. Editado por Marcel Gauchet. Paris: Gallimard.

DE LA MAYA RETAMAR, Rocío (2013): 'Hollywood y el Estado. El apoyo del gobierno americano a su industria cinematográfica durante la dictadura de Primo de Rivera'. En: *Historia y Comunicación Social* 18, 327-339.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44246.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994): *Historia documental del cine mexicano: 1966-1967*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

GUERRERO, María Consuelo (2005): *La imagen de la revolución y de la mujer en la novela y el cine de la Revolución mexicana* [Tesis de doctorado]. Universidad de Texas. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/1559>.

HOBBS, Thomas (2010): *Elementos filosóficos. Del ciudadano*. Traducción y prólogo de Andrés Rosler. Buenos Aires: Hydra.

KANT, Immanuel (2005): *La metafísica de las costumbres*. Traducido por Adela Cortina Orts / Jesús Conill Sancho. Tecnos: Madrid.

LÓPEZ SILVA, Paola Cecilia (2017): 'La representación de las mujeres en el cine de la Revolución mexicana'. En: *Pirocromo* 13, 30-41.

<https://revistas.uaa.mx/index.php/pirocromo/article/view/1309>.

ORTIZ, Renato (1997): *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza.

RINESI, Eduardo (1993): 'Imágenes del desierto, ideología de la Nación'. En: Horacio González / Eduardo Rinesi (eds.): *Decorados: Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: M. Suárez, 49-72.

RODRÍGUEZ, Alejandra F. (2015): *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

ROMANO, Eduardo (1991): *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

TACITUS, Cornelius (1906): *Annales*. Editado por Charles Dennis Fisher. Oxford: Clarendon Press. <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann1.shtml>.

VIDAL, Georges (²1901): *Cours de droit criminel et de science pénitentiaire*. Paris: Arthur Rousseau. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58055503>.

WARSHOW, Robert (2002): *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge / London: Harvard University Press.