

Entre Rusia y “Boedo”: los orígenes del documental independiente de crítica social en Argentina¹

Por Lucio Mafud*

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la obra de un cineasta prácticamente desconocido en la historia del cine argentino, Luis Orsetti, influenciado por la vanguardia cinematográfica soviética de la década de 1920 y por la estética literaria del “Grupo de Boedo”. En un contexto de conformación de una incipiente “cinefilia” a través de la creación de los primeros cineclubes y del desarrollo del cine amateur en 16 mm, Luis Orsetti, crítico cinematográfico e intelectual de izquierda, emprendió, a comienzos de la década de 1930, la realización de los primeros documentales independientes con una visión “denuncialista” acerca de la marginación social del inmigrante. A pesar de que sus films se encuentran perdidos, tal vez para siempre, el relevamiento de diversas publicaciones de la época, revistas culturales y periódicos, permitió obtener referencias sobre el contenido y los rasgos estilísticos de esas obras.

Palabras clave: cine mudo argentino, cine independiente, documental, 16 mm, cineclub, vanguardia soviética, Grupo de Boedo, Roberto Arlt, Teatro del Pueblo, inmigración.

Entre Rússia e “Boedo”: as origens do documentário independente de crítica social na Argentina

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o trabalho de um cineasta praticamente desconhecido na história do cinema argentino, Luis Orsetti, influenciado pela vanguarda cinematográfica soviética da década de 1920 e pela estética literária do “Grupo de Boedo”. No contexto da formação de uma “cinefilia” incipiente através da criação dos primeiros cineclubes e do desenvolvimento de filmes amadores em 16 mm, Luis Orsetti, um intelectual de esquerda e crítico de cinema, realizou, no início da década de 1930, os primeiros documentários independentes de denuncia sobre a marginalização social do imigrante. Mesmo que seus filmes estejam perdidos, o levantamento de várias

¹ Este trabajo fue presentado durante 2019 en el “II Workshop de la Red Iberoamericana de Estudios sobre Comunismo” realizado en UNSAM y en el seminario “Medios, Historia y Sociedad” organizado por el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Quisiera agradecer muy especialmente a Hernán Villasenin, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Nicolás Suárez y Fernando Ramírez Llorens, quienes aportaron sugerencias y modificaciones al texto original. También resultó fundamental el aporte de Octavio Morelli, Jorge Medina y Juan Imassi para que este texto pudiera ser concluido. Esta investigación no hubiera sido posible sin la experiencia de trabajo dentro del grupo de la Federación Libertaria Argentina / BAEL a comienzos de la década del 2000, en cuyo archivo pude conocer los textos de Luis Orsetti y obtener información sobre sus films.

publicações da época, revistas culturais e journals, permitiu obter referências sobre o conteúdo e as características de estilo do seu trabalho.

Palavras-chave: cinema mudo argentino, cinema independente, documentário, 16 mm, cineclube, vanguardia soviética, Grupo de Boedo, Roberto Arlt, Teatro del Pueblo, imigração.

Between Russia and “Boedo”: origins of the independent social critic documentary in Argentina

Abstract: The purpose of this essay is to analyze the work of a virtually unknown filmmaker in the history of Argentine cinema, Luis Orsetti, influenced by the Soviet avant-garde films of the 1920s and by the literary aesthetics of the "Grupo de Boedo". In a context of shaping an incipient "cinophilia" through the creation of the first cineclubs and the development of amateur cinema in 16 mm, Luis Orsetti, film critic and left-wing intellectual, undertook, in the early 1930s, the production of the first independent documentaries with a "denuncialist" vision about the social marginalization of the immigrant. Although his films are lost, perhaps forever, the survey of various publications of that time, cultural magazines and newspapers, allowed us obtain references on the content and stylistic features of these works.

Key words: Argentine silent movies, independent cinema, documentary films, 16 mm, film society, Soviet vanguard, Grupo de Boedo, Roberto Arlt, Teatro del Pueblo, immigration.

Fecha de recepción: 15/01/2020

Fecha de aceptación: 26/03/2020

Cuando los historiadores del cine argentino nos referimos a los orígenes del documentalismo independiente de crítica social en nuestro país mencionamos usualmente obras realizadas a fines de la década de 1950, como es el caso de *Tire dié*, de Fernando Birri, y *Buenos Aires*, de David Kohon. Sin embargo, los inicios de esta tendencia se remontan al período de transición del cine mudo al sonoro.

En 1932 se exhibieron dos cortometrajes en 16 mm realizados por un ignoto cineasta llamado Luis Orsetti. Esos documentales prácticamente desconocidos por los historiadores del cine argentino se titulan *El mundo nuevo* y *Derrumbe*.² A pesar de que esos films se encuentran perdidos, tal vez para siempre, el relevamiento de diversas publicaciones de la época, revistas culturales (principalmente *Nervio* y *Metrópolis*) y periódicos, nos permitió recuperar información sobre su contenido, sus rasgos estilísticos, el circuito de exhibición y su recepción crítica.

El primer cortometraje, *El mundo nuevo*, según palabras del propio director, registra “al inmigrante en conjunto y reflejando un día de su vida, desde el amanecer hasta el crepúsculo, con todos los incidentes principales, despertar, caza al trabajo, inactividad forzosa, comida, luego nueva peregrinación en pos de ocupación y vuelta a la inactividad”.³ En el mismo sentido, una breve crítica publicada en la revista *Nervio* señala que “las escenas exponen el vivir de un día de algunos desocupados. Primero es el despertar (sobre la tierra a veces), después el trajín de la mañana, la búsqueda de trabajo, el regreso, la plaza; y por sobre esto la lentitud y la angustia del hombre acorralado por la miseria en la Ciudad”.⁴ El propio Orsetti subrayó que le interesó retratar en este film la vida de las nuevas corrientes inmigratorias, especialmente polacos, ucranianos, checoslovacos, yugoslavos y de los países balcánicos con idiomas y costumbres radicalmente diferentes, que permanecían aislados, olvidados, y que incluso eran calumniados.⁵

² El único autor que hace referencia a uno de estos films, *Derrumbe*, es el investigador brasilero Daniel Righi (2011).

³ “Redescubrimiento del cine” en *Nervio*, número 12, abril de 1932.

⁴ “Un ensayo de Luis Orsetti” en *Nervio*, número 12, abril de 1932. Es muy probable que este documental haya sido filmado en la zona de Plaza Retiro y el Hotel de Inmigrantes, porque su director señaló que “horas enteras pasamos por los alrededores” de los citados lugares (Ver *Metrópolis* número 8, diciembre de 1931).

⁵ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

Derrumbe,⁶ el segundo cortometraje, se proponía documentar la situación mísera de los desocupados que habitaban en la villa miseria de Puerto Nuevo, ubicada en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Allí también se destaca la presencia, entre sus habitantes, de inmigrantes de Europa del Este, a quienes la policía perseguía, desalojaba y quemaba sus casas.⁷ Se trata de los primeros documentales de crítica social realizados en forma independiente en Argentina que se proponían retratar, en un contexto de crisis económica del capitalismo mundial, la marginación social y un espacio emergente: la villa miseria.

De su director, Luis Orsetti, pocos datos biográficos se conocen. Por ese entonces, era cineclubista y crítico cinematográfico de revistas culturales de izquierda. En 1934, prologó el primer estudio realizado en el país sobre el fenómeno cinematográfico desde una perspectiva de izquierda, *El cinema y la realidad social*, de Alfonso Longuet. También publicó artículos culturales, escritos políticos y cuentos en revistas como *Nervio* y *Metropolis*. Formó parte del Teatro del Pueblo, un espacio dedicado al teatro independiente, donde estrenó alguna de sus obras teatrales. Desde mediados de la década de 1930 hasta los años 70, ofició como traductor en editoriales anarquistas y comunistas como *Imán*, *Américalee* y *Cartago*, y publicó artículos en revistas de estas tendencias políticas como *Hombre de América*, *Expresión* y *Cuadernos de Cultura*.

Paralelamente, escribió textos literarios y ensayos como *Curú Leufú: el río que fluye siempre* (1943), *La montaña que toca el cielo* (1947), *El cuaderno de Tito Contadino: el despertar* (1950), *Alisher Navoy: poeta y hombre ejemplar* (1952) y *El cuaderno de Tito Contadino: en la maraña* (1957).

⁶ En algunas publicaciones este film también es mencionado como *El derrumbe*.

⁷ "El film de 16 mm. y los problemas de clase" en *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

El cine amateur

El hecho de que los cortometrajes documentales *El mundo nuevo* y *Derrumbe* hayan sido realizados en 16 mm y proyectados públicamente en ese formato los coloca en las antípodas del cine comercial de la época. Por ese entonces, las productoras documentales profesionales dedicadas a la realización de noticieros y de películas institucionales y publicitarias para organismos de gobierno, empresas y organizaciones políticas y sectoriales, producían y exhibían sus películas en 35 mm. La modalidad de exhibición de esta producción documental comercial era diversa. Por un lado, los semanarios de actualidades documentales se exhibían exclusivamente en los cines y usualmente incluían en sus secciones fragmentos de los documentales encargados a las productoras por diversas instituciones y empresas a modo de publicidad encubierta. Por otro, un documental institucional se podía proyectar completo dentro de los programas habituales de las salas comerciales, en funciones especiales organizadas en cines, en el marco de exposiciones, o directamente en las sedes de las organizaciones que financiaban un determinado film. En cambio, estas productoras profesionales utilizaban el formato de 16 mm exclusivamente para comercializar sus documentales en el nuevo mercado del cine hogareño. A su vez, si es cierto, como presuponemos, que *El mundo nuevo* y *Derrumbe* eran documentales silentes,⁸ estas producciones entrarían en contradicción con la tendencia del documental comercial, que se caracterizaba, en 1932, por tender a incorporar algún tipo de sincronización sonora de orden técnico.

Tanto el formato de 16 mm en que fueron realizados, como la breve duración de los mismos nos lleva relacionar directamente *El mundo nuevo* y *Derrumbe* con

⁸ Desde nuestra perspectiva, se trata de films mudos porque los textos escritos por su director y los comentarios críticos nunca hacen referencias a la utilización de sonido técnico durante su exhibición. A su vez, son documentales realizados al margen de instituciones de cine amateur más organizadas, como es el caso del Cine Club Argentino, que recién incorporó, junto a las habituales proyecciones mudas, la sincronización musical de películas en 16 mm con discos a fines de 1932.

el cine amateur de la época, ya que la inmensa mayoría de esa producción estaba conformada por cortometrajes filmados en ese formato. Entre fines de la década de 1920 y comienzos de la siguiente se produjo en Buenos Aires un auge de la cinematografía amateur gracias a la comercialización de cámaras en 16 mm, que se puede observar en la inclusión de secciones de cine y fotografía para aficionados en los grandes medios de prensa y en la circulación de folletos y de revistas de cine especializadas.⁹

Este auge del cine amateur coincidió con el desarrollo de un espacio alternativo de exhibición en Buenos Aires, el cineclub. En 1929 se creó el primer cineclub en Argentina, el Cine Club de Buenos Aires, dedicado a la proyección de preestrenos y ciclos de revisión de obras importantes de la cinematografía mundial.¹⁰ Pero como bien señala David Oubiña (2009), esta institución “también pretendía llevar a cabo una tarea didáctica”, que se expresa por ejemplo en la realización de conferencias, cursos de filmación en 16 mm y exhibición de cortometrajes nacionales en ese formato. En 1932, la cinematografía amateur encontró su espacio de exhibición exclusivo con la fundación del Cine Club Argentino.

De hecho, un artículo de Luis Orsetti titulado “Las actividades del Cine Club” permite constatar su experiencia como espectador, aunque no exenta de conflictos, en el Cine Club de Buenos Aires.¹¹ También participó del curso de filmación en 16 mm organizado por esta institución a fines de agosto de 1931.

⁹ Algunas de las publicaciones dedicadas al cine amateur entre 1929 y 1933 eran *Trocha Angosta*, *Cine Revista*, el boletín *Alex* y *Filmlandia*.

¹⁰ Con anterioridad, a la constitución de este cineclub se venían realizando este tipo de exhibiciones en la asociación Amigos del Arte. Según Couselo (2008), el crítico cinematográfico y, luego, director León Klimovsky habría realizado durante 1927 las primeras proyecciones de “cine artístico” en la biblioteca “Anatole France”.

¹¹ *Nervio*, número 15, julio de 1932.

En la conferencia redactada para la presentación de *Derrumbe* se puede comprender su perspectiva acerca de la democratización que conllevó la irrupción de las cámaras de 16 mm, ya que, según Orsetti, el cine así “dejó de ser patrimonio exclusivo de las grandes empresas productoras para entrar dentro de las posibilidades de los bolsillos modestos”.¹² Además, de acuerdo con su mirada, la simplificación de los instrumentos cinematográficos y la mayor facilidad en su manejo, característico de este formato, llevaron a que sea “imposible negar la importancia que esto tiene para la pequeña cinematografía individual y por ende, de su independencia”.¹³ Es aquí donde se vislumbra la autoconciencia de realizar un cine independiente, que se expresa en la utilización reiterada de este término en esa conferencia. En este sentido, expresa: “dejamos la posición negativa de espectador crítico para asumir la positiva de productor independiente”.¹⁴

Esta modalidad extrema de producción independiente se opone esencialmente al cine documental comercial, no solo porque permite el financiamiento y la realización de films de manera individual o en forma de cooperativa, sino también porque prescinde de un elemento central de esa producción: el *cameraman* o el técnico profesional.

La pertenencia de *El mundo nuevo* y *Derrumbe* al cine amateur se expresa además en la propia caracterización que realiza Orsetti de estos cortometrajes como “ensayos de films”.¹⁵ Se trata de una terminología recurrente en la cinematografía amateur de la época, que remite a la autoconciencia de los realizadores de efectuar, debido a la falta de conocimientos y de elementos

¹² “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio* número 19, noviembre de 1932.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Ver por ejemplo los artículos “Redescubrimiento del cine” y “Un ensayo de Luis Orsetti” (*Nervio* n° 12, abril de 1932). Además, en la publicidad de la exhibición de *Derrumbe* se lo caracteriza como un “ensayo de film social con cámara de 16 mm” (*Nervio*, número 18, octubre de 1932).

técnicos, más un ejercicio cinematográfico, con lógicos defectos formales, que una obra estéticamente acabada.¹⁶

En un texto sobre su primer cortometraje, Orsetti señala cómo el proceso de aprendizaje cinematográfico queda impreso, en parte, en la misma película:

Como ensayo de film, *El mundo nuevo* ha sido una veta riquísima en enseñanzas. Igual que el individuo en la vida intra-uterina reedita las sucesivas etapas evolutivas del género humano, nuestro ensayo resume, sin proponérselo, las transformaciones sufridas por la técnica cinematográfica, desde su iniciación hasta la actualidad. Las primeras escenas evidencian la falta de dominio sobre la cámara [...] Más tarde la vista, educándose en la apreciación, se hace menos insegura [...] Experimentamos la sorpresa de haber redescubierto el valor plástico del “close-up”, hácese, entonces, más seguro y efectivo el uso de la cámara, las expresiones, mejor reflejadas, se impregnan de valor visual. La imagen es, ahora, elocuente de por sí. Al llegar a este punto, osamos adelantar otro paso.¹⁷

¹⁶ Con respecto a *Derrumbe*, su director señala: “Los medios materiales, dinero y tiempo, han limitado en mucho nuestra acción. Animados por el propósito de ofrecerle al público en esta ocasión contando apenas con un mes de plazo, nos hemos visto obligados a reflejar solamente ciertos aspectos y presentar en forma fragmentaria una serie de cuadros captados, casi diríamos al azar. Sabemos que el público comprenderá y juzgará, más por los propósitos que por los resultados” (“El film de 16 mm. y los problemas de clase”, en *Nervio* n° 19, noviembre de 1932).

¹⁷ “Redescubrimiento del cine”, en *Nervio* número 12, abril de 1932.

**VELADA
CINEMATOGRAFICA**

PROGRAMA

1

Primicia:

EL DERRUMBE

ensayo de film social
con cámara de 16 mm.

Dirigido por
LUIS ORSETTI

*Consideraciones
sobre la ejecución,
de Luis Orsetti*

2

Conferencia:

**LA ARGENTINA
EN EL AÑO 1940**

del
Dr. JUAN LAZARTE

3

LA NUEVA BABILONIA

(La Comuna de París)

8 actos

Película Sovkino

Dirección:
Kozintsev y Trauberg
Intérprete:
Elena Kusmina

CONFERENCIA

de Juan Lazarte

a realizarse el

JUEVES 20 de Octubre

a las 21 horas

en punto, en la

Casa del Pueblo

RIVADAVIA 2150

por **NERVIO** quincenal

Si bien Orsetti, por su formación, estaba relacionado con el ámbito de los cineclubes, el marco de exhibición de sus films no fue ni el Cine Club de Buenos Aires ni el Cine Club Argentino, sino otros espacios de exhibición absolutamente alternativos ligados al ámbito cultural de la izquierda de comienzos de la década de 1930.

Por ejemplo, *El mundo nuevo* se estrenó el 18 de marzo de 1932 en una función realizada en El Teatro del Pueblo y *Derrumbe* se proyectó el 20 de octubre en la sede del Partido Socialista en una función auspiciada por la revista anarquista

Nervio. Se trata, como veremos a continuación, de ámbitos culturales estrechamente vinculados con el director de estos films.

El Teatro del Pueblo, donde se exhibió su primer corto, fue fundado por el escritor y dramaturgo Leónidas Barletta en 1931. Esta institución era un espacio independiente creado en reacción al teatro comercial argentino, con la intención de poner al espectador en contacto con los grandes dramaturgos de la historia y, principalmente, con las nuevas corrientes modernizadoras del teatro mundial. El objetivo principal era propagar un “teatro de arte” que eduque a las masas obreras, y muchas de las obras representadas tenían elementos de crítica social.

A partir de 1931, Orsetti publicó diversos artículos en la revista oficial del Teatro del Pueblo, *Metrópolis*, promocionada como “la mejor revista de izquierda de Buenos Aires”.¹⁸ Además, Orsetti estaba ligado al Teatro del Pueblo de varias formas, ya que por un lado era un autor dramático que estrenó en ese teatro su primera obra en 1932, *El hombre y su sombra* y, por otro, era el encargado de la sección de cinematografía de esa institución.¹⁹ Y, de hecho, *El mundo nuevo* es la primera producción cinematográfica del Teatro del Pueblo.²⁰ Como ocurría con las producciones de este teatro, los cortometrajes de Orsetti son obras gestionadas en forma independiente, con contenidos y estéticas ajenas al cine comercial argentino.

El segundo documental, *Derrumbe*, se exhibió en una función auspiciada por la revista *Nervio*. Se trata de una revista cultural anarquista creada en 1931, pero que buscó intervenir en el espectro cultural de la izquierda argentina convocando a intelectuales de diversas tendencias.

¹⁸ Ver publicidad en *Metropolis*, número 8, diciembre de 1931.

¹⁹ Ver, por ejemplo, *Metropolis*, número 9 (enero de 1932) y número 10 (febrero de 1932).

²⁰ Con posterioridad, esta institución produjo el largometraje *Los afincaos* (1941), bajo la dirección de Leónidas Barletta.

En *Nervio*, Orsetti publicó cuentos, artículos y, sobre todo, críticas cinematográficas. Desde mayo de 1932 a julio de 1934, Orsetti se transformó en el crítico cinematográfico principal de esa revista, donde fue exponiendo su concepción del cine. La pertenencia de Orsetti a esos espacios culturales de la izquierda es determinante para comprender su concepción del cine como modo de intervención político-social.

Cine soviético

Ahora bien, ¿cuál es el paradigma cinematográfico de referencia para estos cortometrajes de índole social? Principalmente, el cine soviético, hegemónico en esa época dentro del espectro cultural de la izquierda argentina y que era proyectado en las veladas artísticas de diversas agrupaciones políticas y sindicales. También el cine soviético ocupaba un lugar preponderante en las funciones del Cine Club de Buenos Aires al que pertenecía Orsetti, ya que, desde mediados de la década de 1920, con el estreno de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925) en Argentina, esta cinematografía se había convertido en paradigma de modernidad estética en el cine mundial.

En un artículo escrito en 1933, el propio Orsetti reflexiona retrospectivamente sobre el impacto que supuso para él el cine soviético:

Fue como un soplo ardiente, emanado de las propias masas, que sintetizando sus luchas y aspiraciones barrió el mundo estelar arrasando sus ídolos de barro, sus extravagancias y pretensiones. La rutina técnica, el adocenamiento de los directores quedaron al descubierto ante las películas rusas. La genialidad de Eisenstein, su nueva visión de las masas, la prescindencia de estrellas y el ritmo, dinamismo y acción de que hacían gala la serie de obras surgidas bajo la dirección

de Pudovkin, Tarich, Iliá Trauberg, etc. marcaron una nueva etapa en la cinematografía.²¹

Cuando un crítico defina su primera obra, *El mundo nuevo*, pondrá de manifiesto esa interrelación: “es una breve exposición cinematográfica [...] de tendencia social. Existe [...] el propósito de utilizar la cámara como medio de cultura o de divulgación sincera, un poco a la manera rusa”.²² Incluso remarcará: “técnicamente podrían hacerse fáciles reparos, sobre todo en cierta servil imitación de vertiginosidades”. Esa “servil imitación de vertiginosidades” posiblemente tiene como modelo el montaje frenético del cine soviético, “el ritmo, dinamismo y acción” que Orsetti atribuye a la esencia del cine soviético en sus críticas cinematográficas.

No casualmente Orsetti hace referencia al cine soviético en el texto de presentación de su película *El mundo nuevo*, publicado en la revista *Metrópolis*:

Los problemas sociales, siempre despreciados por la industria cinematográfica americana, adquieren, manejados por el genio de Pudovkin o de Eisenstein, contornos de epopeya. Es que aquí el pueblo es, a la vez, actor y espectador [...] El pueblo es el mejor intérprete de sí mismo. Basta recordar *El acorazado Potemkin*, *La línea general*, *La caída de un imperio*, *La tempestad amarilla*, para hallar la comprobación de esto. Es que siente en carne propia lo que refleja e interpreta.²³

Si bien Orsetti decidió optar por el género documental, debido a que le “repugnaba disfrazar la verdad” y porque “la evocación, por fidedigna que fuese,

²¹ *Nervio*, número 26, julio de 1933, “Cinema”.

²² “Un ensayo de Luis Orsetti”, *Nervio*, número 12, abril de 1932.

²³ “Incorporación de la cinematografía al ‘Teatro del Pueblo’” en *Metrópolis*, número 8, diciembre de 1931.

resultaba artificiosa”,²⁴ en *El mundo nuevo* abordó las problemáticas sociales de los sectores populares a través de una coralidad propia del cine de Eisenstein. En este sentido, Orsetti dice: “Nos volvimos, naturalmente, hacia los eternos olvidados por la cinematografía comercial: la masa obrera. En nuestro primer ensayo enfocamos a una fracción de ella, de verdadera importancia en la Argentina: los inmigrantes”.²⁵ Y, como ocurría en el cine soviético, Orsetti también busca conscientemente convertir en protagonista al pueblo real: “Teníamos un tema: la vida de los inmigrantes; teníamos los intérpretes: ellos mismos”.²⁶ Algunas de estas características también se observan en su segunda obra, *Derrumbe*, que fue estrenada en un programa doble junto a una de las grandes obras de la vanguardia soviética, *La nueva Babilonia* (*Novyy Vavilon*, Leonid Trauberg y Grigori Kozintsev, 1929).

Con respecto al campo estrictamente del documental, es posible que Orsetti haya sido influenciado por el “Cine Ojo” de Dziga Vertov, porque este director vanguardista soviético proponía un cine que asumía una posición política sobre la realidad social de una época y que se caracterizaba por la ausencia de todo protagonismo individual, por el vértigo del “montaje de intervalos” y por una reivindicación de lo documental frente al cine de ficción burgués. De hecho, Orsetti menciona en sus textos una de sus obras más importantes, *La sexta parte del mundo* (*Shestayaya Chast Mira*, Dziga Vertov, 1926), que había sido exhibida por el Cine Club de Buenos Aires²⁷ acompañada de una conferencia sobre cine soviético. Si bien *El mundo nuevo*, al establecer un retrato de la gran ciudad desde la mañana al anochecer coincide con el motivo central de uno de los documentales emblemáticos de Vertov, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s*

²⁴ “Redescubrimiento del cine” en *Nervio*, número 12, abril de 1932.

²⁵ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre 1932.

²⁶ “Incorporación de la cinematografía al ‘Teatro del Pueblo’” en *Metrópolis*, número 8, diciembre de 1931.

²⁷ Ver “Las actividades del cine club” en *Nervio*, número 15, julio de 1932. Fue proyectado el 16 de octubre de 1929.

Kino-Apparatom, 1929), es importante destacar que este film soviético no se había estrenado todavía en 1932 en Argentina.

Por otro lado, la estructura narrativa de *El mundo nuevo* guarda similitudes con otro documental vanguardista, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), del cineasta alemán Walther Ruttmann. Este film, que registra un día en la gran ciudad, se había estrenado en Argentina con el título de *La sinfonía metropolitana* en 1928, y fue exhibido en el Cine Club de Buenos Aires en 1929.²⁸ En cambio, el tono de denuncia social que Orsetti le impone a su primer cortometraje difiere con este film de Ruttmann, signado por una perspectiva pintoresca de la ciudad moderna y por la expresión de su movimiento incesante a través de variadas combinaciones rítmicas y experimentaciones formales.

El grupo de Boedo

La concepción del arte como finalidad social propuesta por este cineasta no solo está determinada por el cine soviético sino también por la literatura de izquierda de la época, específicamente por la del grupo de Boedo. Este grupo, que tuvo un gran protagonismo cultural entre 1924 y 1927, estaba conformado por Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Enrique Amorim, César Tiempo y Juan Lazarte, entre otros. Sus órganos de difusión eran las revistas culturales *Extrema Izquierda* y, en especial, *Los Pensadores* y *Claridad*. Se trata de un grupo que, influenciado por el naturalismo francés y por la literatura social rusa (Tolstoi y Gorki), planteó una literatura realista de crítica social.²⁹

²⁸ Se proyectó el 30 de octubre de 1929 precedido de una conferencia del crítico literario Guillermo de Torre. Entre septiembre y octubre de 1931 se exhibió en dicho cineclub otro film documental sobre la "vida" de una ciudad: *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930).

²⁹ Ver Candiano y Peralta (2007).

Si bien Orsetti apareció en el campo cultural de la izquierda a comienzos de la década de 1930; es decir, una vez que Boedo había desaparecido como grupo, tuvo cierta cercanía con algunos de sus miembros. De hecho, *El mundo nuevo* fue una producción realizada por el Teatro del Pueblo, una agrupación fundada por una de las figuras centrales del grupo de Boedo, Leónidas Barletta. Y su segundo cortometraje, *Derrumbe*, fue presentado en una velada junto con una conferencia de otro escritor de Boedo, el anarquista Juan Lazarte. A su vez, Orsetti escribió en revistas como *Nervio* o *Metrópolis*, donde participaron integrantes de ese grupo como Yunque, Castelnuovo, Barletta y Lazarte.

Por último, es el propio Barletta, en su libro sobre el grupo de Boedo (1967) quien menciona a Orsetti como un escritor que formó parte de esa estética literaria. Ahora bien, ¿en qué coinciden la concepción del cine de Orsetti y la visión del arte propuesta por el grupo de Boedo? Boedo planteaba una literatura de denuncia sobre la situación de explotación de los sectores populares, en reacción de una concepción del “arte por el arte” que establecía una autonomía de la literatura de los problemas sociales. Para Boedo, dicha literatura era expresión de una clase burguesa que, influenciada por las vanguardias europeas, buscaba evadirse de los problemas políticos urgentes a través de la experimentación formal y estética. El blanco de sus críticas lo constituía por ese entonces el denominado Grupo de Florida, conformado por Evar Méndez, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, entre otros, quienes tenían como órganos de expresión la revista *Proa* y, principalmente, *Martín Fierro*.³⁰

En un texto titulado “El film de 16 mm. y los problemas de clase”,³¹ que oficia de presentación del film *Derrumbe*, Orsetti establecerá una disputa cultural que posee alguna reminiscencia a la propuesta por el Grupo de Boedo, pero ahora

³⁰ Candiano y Peralta (2007) han demostrado, a través del trabajo sobre fuentes de la época precisas, que el enfrentamiento entre ambos grupos fue categórico.

³¹ *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

dentro de los espacios de una emergente cinefilia: la cinematografía amateur y los cine- clubes.

Desde la perspectiva de este autor, si bien la aparición de las cámaras 16 mm permitió por un lado una mayor democratización del hecho cinematográfico, por otro implicó que “para ser propietario de ella es necesario gozar de una posición que, en el peor de los casos, es desahogada”, lo cual “significa la exclusión completa de una clase numerosa: la obrera”.³² Según Orsetti, los propietarios de

esa maravilla en forma de cámara, se entregan a un ininterrumpido fotografiarse a sí mismo y a los suyos, a filmar ciertos episodios e incidentes familiares, o, en el mejor de los casos, se lanzan a toda clase de experimentos puramente técnicos, atentos solo al efecto [...] Así relegan a último término a la clase obrera, apartándose por completo de los problemas fundamentales de nuestros días para caer en una tonta y vacía manía de eternizar sus pequeñeces.³³

En realidad, el cine amateur y los cineclubes “son una expresión genuina de la clase media, marcadamente aburguesada”.³⁴ El objeto de este cuestionamiento parecen ser los ámbitos donde se gestó ese cine, el Cine Club de Buenos Aires y el Cine Club Argentino. El primero era un espacio intelectual preocupado por las experimentaciones formalistas de vanguardia. En cambio, en el Cine Club Argentino predominaba una producción documental amateur centrada en temáticas de índole cotidiana, familiar y turística, junto con alguna expresión cinematográfica más experimental.

En contraposición a esa visión del cine, Orsetti dice que “nuestra finalidad es la acción social. Aspiramos a identificarnos con la masa, a sentir sus dolores y alegrías, a vivir su misma vida. Aspiramos también a despertar su conciencia por

³² “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

³³ *Ídem*.

³⁴ *Ídem*.

medio de la acción educadora continua, a llevar un soplo espiritual a su existencia cotidiana”.³⁵

En esa contraposición entre un cine de evasión de los problemas sociales concretos, expresión de clases acomodadas, en el mejor de los casos preocupado por la experimentación formal; y un cine que se comprometa con la denuncia de explotación de las clases oprimidas, se observa cierta reminiscencia del enfrentamiento que el grupo de Boedo estableció contra el de Florida.

De esta forma, Orsetti se convierte en un antecedente de discusiones que se plantearon dentro del cine independiente de los años 60, e incluso de los debates más contemporáneos alrededor del llamado “nuevo cine argentino”.³⁶ Sin embargo, es en la representación que el cine de Orsetti hace de las clases populares donde se puede observar una relación más cercana con la literatura de Boedo.

La figura del “pobre” en la literatura de Boedo no es el proletario concientizado, cuya acción determina la transformación social. Como bien señalan Candiano y Peralta (2007), el protagonista de los textos de Boedo es el marginado social, el desclasado en su situación de extrema miseria, aislamiento y deshumanización. Y, dentro de ese espectro social, se destaca la figura del inmigrante.

³⁵ “Incorporación de la cinematografía al ‘Teatro del Pueblo’”, en *Metrópolis* n° 8, diciembre de 1931.

³⁶ Por ejemplo, en la “Generación del 60” se puede observar esa dicotomía entre una línea realista de denuncia social que aborda principalmente, aún con ciertos límites, las problemáticas de las clases bajas representada por los cineastas Fernando Birri (*Tire dié* y *Los inundados*), José A. Martínez Suárez (*El crack* y *Dar la cara*), y Lautaro Murúa (*Shunko* y *Alias Gardelito*), y una tendencia más “formalista” centrada en conflictos generacionales y problemáticas “existenciales” de los jóvenes de clase media y alta expresada por los directores Manuel Antín (*La cifra impar* y *Los venerables todos*), Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*), y en cierta medida por David Kohon (*Tres veces Ana*). Más contemporáneamente, el cineasta y crítico Nicolás Prividera vuelve a instaurar, a través de su libro *El país del cine* (2014), una tensión similar, al cuestionar la elusión y el silencio de lo político por parte de la mayoría del cine independiente argentino, y al revalorizar la relación entre estética y política.

Esta caracterización se encuentra en los dos cortometrajes de Orsetti. A diferencia de las masas revolucionarias retratadas por el cine soviético que tanto lo había influenciado, Orsetti, al definir a los inmigrantes desocupados de *El mundo nuevo*, afirma:

comprendimos que esa multitud acosada, palpitaba y sufría, comprendimos que sus problemas permanecían ignorados [...] por los literatoides izquierdizantes que solo saben del pueblo por lo que han leído en sus gabinetes de estudios, y comprendimos, por fin, que, entregada a sí misma, esa masa carece de conciencia de clase y de organización.³⁷

Ese “comprendimos” es el resultante de la observación directa del problema, justamente lo que proponen los literatos de Boedo: la importancia de ese contacto concreto con “el pueblo” que aquí se produce por intermedio de la cámara.

Aunque es imposible corroborarlo, ya que se encuentra perdido, *Derrumbe* busca emparentarse no solo con el contenido, sino con la estética de Boedo. Por ejemplo, sobre este film Orsetti dice: “*Derrumbe* carece de belleza, todo intento estético ha debido ser rechazado y excluido del plan de filmación. ¿Cómo infundir belleza a aquella miseria que vive y palpita entre harapos, tachos de basura y excrementos humanos?”.³⁸ Una mirada que coincide con el realismo crudo y sucio de Boedo, con un estilo que se regodeaba en los aspectos repugnantes y chocantes de la miseria, convirtiéndola en algo intolerable para el lector.³⁹

³⁷ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre 1932.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ Con posterioridad, el cine comercial retrató el mismo espacio de este documental, aunque desde una perspectiva radicalmente diferente. En 1936, cuando ya había sido desalojada esa villa miseria, se estrenó *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici). Este film musical abordó la problemática de la miseria a través de un tono de comedia que atenuaba su impacto sobre el espectador, y por medio de un *happy end* donde el protagonista “pobre” era recompensado con el amor de una “niña bien” y con el triunfo laboral. Para un análisis detallado de este film ver los trabajos de Adrián Muoyo (2018) y Lucía Rodríguez Riva (2014).

De hecho, gran parte del texto de la conferencia redactada por Orsetti sobre su film *Derrumbe*, como varios de sus cuentos,⁴⁰ responde a las características estilísticas del grupo de Boedo. En primer lugar, Orsetti apela un rasgo característico de esa literatura influenciada por el naturalismo, que consistía en otorgarle una importancia fundamental a la descripción del ambiente (en general, de una manera cruda), ya que va a ser determinante en la configuración de la personalidad de quienes lo habitan.

Así describe Orsetti el medio social que funciona como marco de su film: “No hay expresiones verbales ni fotografías que puedan reflejar el ambiente de pesadilla en que viven los desocupados [...] Cuarenta minutos de caminata entre residuos, tachos, pozos, nos llevó a aquella inverosímil aldea que se eleva en Puerto Nuevo. Un hálito espeso, mareante, un acre olor a excremento humano humeante bajo el sol, un olor a grasa derretida y a hojalatas podridas nos sacudió como una bofetada”.⁴¹ Como ocurría con Boedo, la miseria es narrada a través de imágenes violentas, que operan sobre el lector como una bofetada. Esa violencia se potencia recurrentemente en dicha literatura por medio de la utilización de la exageración. Si en el caso de Boedo, como señalan Candiano y Peralta (2007), una picadura de un mosquito se podía convertir en una laceración para el cuerpo del pobre, en Orsetti encontramos imágenes similares, como por ejemplo: “los sapos, a miles, croaban furiosamente, rasgándonos los oídos”.⁴²

Pero serán las metáforas religiosas, presentes en el texto de Orsetti, las que acentúan su relación con una de las figuras centrales de Boedo, Elías Castelnuovo. Si en el libro inaugural del grupo, *Tinieblas* (1924), este autor recurre a imágenes infernales para representar la pobreza y el mundo del

⁴⁰ Ver, por ejemplo, los relatos *¡Fuego!* (*Nervio*, número 23, abril de 1933), *El amanecer de una vida* (*Nervio*, números 27-28, septiembre de 1933), y *Lo que nunca veremos en la pantalla* (*Nervio*, número 20, diciembre de 1932, y número 30, diciembre de 1933).

⁴¹ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre 1932.

⁴² *Ídem*.

trabajo,⁴³ Orsetti apelará a metáforas similares para describir la miseria de Puerto Nuevo: “aquella página dantesca contemplada tan a lo vivo”; “aún el espíritu más equilibrado hubiera vacilado en aquel infierno”.⁴⁴

Por último, en su texto, Orsetti recurre a otra característica de la literatura de Boedo, que consistía en describir cómo el ambiente de miseria lleva a aquellos que lo habitan a la deshumanización y a la animalización. Ese proceso se explicita en frases como “lleno de ironía, aquel ex-hombre, contestó...”, y en la recurrente asociación de lo humano con lo animal: “nos arrear como bestias” o “familias enteras de perros y gatos se espulgaban, igual que los hombres, al sol”.⁴⁵⁴⁶

Derrumbe: entre Arlt y Soiza Reilly

Este cortometraje documental establece una relación intertextual con el periodismo, ya que dialoga implícita y explícitamente con dos paradigmas de la crónica periodística de la época. En el texto de presentación de *Derrumbe*, Orsetti señala, en relación a los habitantes del asentamiento de Puerto Nuevo: “Temimos que, con justa razón, nos confundiesen por simples curiosantes o

⁴³ Por ejemplo, el protagonista del cuento *Trozos de un manuscrito* señala: “Esto es el infierno-pensaba yo cuando contemplaba semejantes cuadros- El infierno mismo. ¿Cómo caí yo acá? Y los otros, ¿cómo cayeron? ¿La vida del pobre transcurrirá así en todas partes?” (Castelnuovo, 1975: 37). A su vez, el trabajo en los talleres gráficos en el relato *Tinieblas* es descrito de la siguiente forma: “Sobre una olla infernal, que hierve a setecientos grados de calor, varios muchachos sudorosos y anhelantes, aspiran, tosiendo o carraspeando, las emanaciones del estaño” (Castelnuovo, 1975: 45).

⁴⁴ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre 1932.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ Finalmente, es importante destacar que el espacio de la villa miseria de Puerto Nuevo, retratado por Orsetti en el film *Derrumbe*, también fue abordado en la época desde una postura en favor de los desocupados por dos ex integrantes del grupo de Boedo. Como señala Valeria Snitcofsky (2013), Enrique Amorim escribió en 1933 en la *Revista Multicolor* de los sábados del diario *Crítica* el relato *\$1 en Villa Desocupación*, y Elías Castelnuovo publicó en 1934 la obra teatral *La marcha del hambre* en su libro *Vidas proletarias*.

periodistas al estilo Soiza Reilly, de esos que han explotado la desocupación con vistas puramente al efecto periodístico”.⁴⁷

Soiza Reilly, uno de los periodistas más populares por ese entonces, publicaba sus notas en la revista *Caras y Caretas* desde comienzos del siglo XX. Su producción se inscribe principalmente dentro del género de la crónica, un género que concitaba la presencia del periodista en el lugar de los hechos, la entrevista con los protagonistas y una fuerte aproximación subjetiva del fenómeno. Esas notas periodísticas se publicaban acompañadas de fotografías que oficiaban, entre otras cosas, de prueba de que el cronista había estado en el lugar. Si bien no pudimos encontrar ninguna crónica de Soiza Reilly referida a los desocupados de Puerto Nuevo, es importante destacar que este autor abordó asiduamente la temática de la pobreza. Por ejemplo, Laura Cilento (2009), al analizar sus crónicas sobre esta problemática indica que en general resaltan los aspectos pintorescos, llamativos, o excéntricos de una situación de pobreza, en lugar de establecer una denuncia sobre esa situación o un estudio de sus causas sociales. Es muy posible que sean estos aspectos de las crónicas de Soiza Reilly los que Orsetti busca evitar en el abordaje de la miseria de *Derrumbe*.

Por otro lado, *Derrumbe* dialoga con otro referente periodístico de la época, nada menos que con Roberto Arlt. Este escritor publicó, en junio de 1932, cuatro meses antes del estreno de este documental, una de sus “aguafuertes” más políticas, *Desocupados en Puerto Nuevo*. Arlt, por ese entonces, era una figura de cierta relevancia dentro del periodismo de izquierda, ya que en 1932 se convirtió, junto con el ex integrante de Boedo, Elías Castelnuovo, en redactor del diario comunista *Bandera Roja* y escribió artículos en otra publicación de esa tendencia política, *Actualidad*. De hecho, *Desocupados en Puerto Nuevo* se publicó en dicha revista.

⁴⁷ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre 1932.

Esta aguafuerte de Arlt posee varias características en común con el texto de Orsetti que oficia de presentación de *Derrumbe*. En ambos textos, el cronista se interna personalmente en el espacio de la miseria de los desocupados, acompañado de un guía, posiblemente militante del Partido Comunista, que oficia de introductor a ese ámbito. Además, son crónicas en las cuales los autores toman partido al denunciar la situación intolerable de miseria. Ambos van acompañados de una cámara. En el caso de Arlt, la crónica se publica junto a fotografías del asentamiento. Orsetti, en cambio, registra ese espacio con una cámara de cine amateur.

Si en el texto de Orsetti la metáfora principal que definía el espacio de la miseria era el infierno, en el de Arlt se apela a la imagen de un campo de batalla, al de una trinchera en el contexto de una guerra, donde los pobres están signados por el hambre, la violencia, la locura y el extravío. También aquí se menciona cierto componente inmigratorio dentro de ese sector marginado. Como Orsetti, Arlt recurre a imágenes violentas para dar cuenta de la miseria, que buscan el impacto sobre el lector: “trincheras protegidas por techos de hojalata oxidada [...] latas de sardinas podridas, huesos con restos de carne sangrienta, hombres en cuclillas que pelan papas echadas a perder, uno avanza con un trozo de pescado que ha encontrado en un cajón de basura”.⁴⁸

Por último, en ambos escritos la pobreza está relacionada con una violencia latente, que amenaza con estallar en cualquier momento. Sin embargo, es en este punto donde se percibe alguna diferencia entre ambos autores. En el texto de Orsetti esa violencia queda circunscripta al espacio del asentamiento y opera sobre la figura de un pobre carente de conciencia de clase, deshumanizándolo. En cambio, en Arlt surge un dejo lejano de conciencia ideológica entre los pobres

⁴⁸ *Actualidad*, número 3, junio de 1932.

y la esperanza de que esa violencia latente trascienda los límites del asentamiento para transformarse en conflicto contra la ciudad rica.⁴⁹

Por último, es importante destacar que Roberto Arlt y Luis Orsetti compartían espacios culturales y políticos. A mediados de 1931, el fundador de El Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta, había convocado a Arlt a participar de ese emprendimiento. El 3 de marzo de 1932, el propio Barletta estrenó la obra teatral *El humillado*, basada en un capítulo de *Los siete locos*, en cuyo estreno Arlt dio una conferencia titulada “Pequeña historia del Teatro del Pueblo”. Luego, en junio de 1932, el mismo mes que publicó *Desocupados en Puerto Nuevo*, Arlt representó en ese teatro su primera obra, *300.000 millones*.

De hecho, Roberto Arlt y Luis Orsetti compartieron funciones del Teatro del Pueblo. Por ejemplo, el 18 de marzo de 1932, se exhibió el cortometraje *El mundo nuevo* junto con la obra *El humillado*,⁵⁰ y el 25 de ese mes se representaron las obras teatrales *El hombre y su sombra*, de Orsetti, y *El humillado*, acompañadas de una conferencia de Roberto Arlt.⁵¹

Un cine de izquierdas

Desde nuestra perspectiva, el cine que propone Orsetti, como ocurría con la literatura del grupo de Boedo, intenta constituirse en un cine de izquierdas; es

⁴⁹ Arlt concluye su narración de la siguiente forma: “Los desocupados van pasando [...] son los que van a la ciudad, emprenden su viaje a la ciudad que queda ahí, a tres cuadas para buscar trabajo, pan o lo que sea. Y desfilan continuamente, siempre con el mismo resultado, con el ceño adusto y el semblante desencajado por el hambre y oscuros pensamientos. Y la ola se va agrandando, unas se juntan a otras y todas van formando el torrente, es la masa proletaria, es el ejército de los desocupados que avanza... Y un silencio, un silencio trágico se extiende por todas partes, es la calma que presagia las grandes tempestades...”

Vuelvo por la calle Florida. Mujeres enojadas pasan a mi lado, hombres que pasean su holgazanería de hartazgo se cruzan en mi camino, automóviles lujosos. Vitrinas espléndidas llaman mis ojos...” (*Actualidad*, número 3, junio de 1932).

⁵⁰ Ver sección teatral en *La Razón*, 16/3/1932.

⁵¹ Ver sección teatral en *La Razón*, 23/3/1932.

decir, en un cine que sea representativo de amplios sectores de la izquierda argentina.

Por un lado, esta característica se puede observar en la elección de los diversos espacios de exhibición de estos documentales: la sede del Partido Socialista bajo el auspicio de una revista anarquista (*Derrumbe*) y la sala del Teatro del Pueblo, una organización de tendencia de izquierda no identificada exclusivamente con una sola corriente, que a su vez se encarga de la financiación (*El mundo nuevo*). Por otro, la denuncia social sobre la miseria presente en estos films, al igual que la del Grupo de Boedo, no parece encuadrarse explícitamente dentro de una doctrina ideológica específica de la izquierda de la época, por lo cual puede ser compartida tanto por anarquistas, socialistas reformistas y marxistas. Es por ello que disentimos con el único investigador que menciona uno de los documentales de Orsetti, *Derrumbe*. En su tesis sobre la cinematografía educativa de tendencia anarquista en Brasil, Daniel Righi (2011) analiza a Orsetti como un paradigma de un cine social libertario en Argentina. Las razones de esa inscripción ideológica no parecen ser otras que la exhibición de este cortometraje en un festival artístico bajo el auspicio de la revista *Nervio* y el rol de Orsetti como redactor de esta publicación anarquista.

Sin embargo, la producción de Orsetti parece mucho menos focalizada en una tendencia. Por un lado, fue un intelectual cercano a espacios culturales anarquistas, no solo como redactor de la revista *Nervio*, sino que ofició como traductor, durante la década de 1930 y 1940, en las editoriales de tendencia ácrata Imán y AméricaLee, donde realizó la primera traducción del ruso al español de *El apoyo mutuo* de Kropotkin.⁵² Pero, por otro lado, en los textos de Orsetti se observa la utilización de terminología marxista como “conciencia de clase”, “lucha de clases”, “proletariado” u “opio de los pueblos”, que se complementa con una defensa de la revolución soviética, aún a comienzos de la

⁵² Además, colaboró en la revista anarquista *Hombre de América* durante la década de 1940.

década de 1930.⁵³ Con posterioridad, colaborará en publicaciones periódicas relacionadas con el Partido Comunista Argentino como *Cuadernos de Cultura y Expresión*.

Finalmente, Orsetti es redactor de la revista *Metrópolis*, una publicación que se manifestó oficialmente en 1932 a favor de la fórmula presidencial de la alianza socialista y demócrata progresista, De la Torre-Repetto; y en 1933 traduce *El tráfico sangriento*, de Fenner Brockway, una obra que denuncia el tráfico de armas escrita por un político representante del ala izquierdista de la socialdemocracia inglesa.

Cine, inmigración y fracaso

La visión “denuncialista” sobre la situación del inmigrante en la sociedad argentina presente tanto en *El mundo nuevo* como en *Derrumbe* funciona a contrapelo de todo el cine argentino de la época. Gran parte de la producción documental comercial estableció una mirada idealizada del proceso inmigratorio, o bien una visión de la Argentina como una nación pujante y moderna (Marrone: 2003) que oficiaba de tierra prometida para las corrientes inmigratorias. Por ejemplo, diversas gobernaciones y empresas financiaron la realización de documentales propagandísticos a cargo de productoras profesionales con el objeto de fomentar la radicación de los inmigrantes europeos en diversas zonas

⁵³ Por ejemplo, Orsetti establece una clara contraposición entre aquellas sociedades “fabricantes de masa, donde “el hombre es masa, indistinta y pesada”, y el titánico esfuerzo ruso que consiste en “elevar a esta gente al grado de individuo consciente” (*Nervio*, número 22, marzo de 1933). Luego de referirse a las denuncias sobre los trabajos forzados en la Unión Soviética, como “rumores hechos circular por el mundo burgués”, este autor señalará que: “si la prensa y la opinión pública del mundo entero hubiera tenido las pruebas del trato inhumano dado a los presos en el país soviético no hubiéramos tardado en presenciar una moderna cruzada contra esa nación” (*Nervio*, número 24, mayo 1933). Esa defensa del comunismo soviético perdura todavía en los años 70, ya que en un artículo Orsetti indica: “el camino [de la lucha de los pueblos por un mundo mejor] ha sido señalado y sus frutos están a la vista. Este es el gran mérito de los hombres y los pueblos que forjaron esa gran unión que es la URSS, donde el hombre asume verdaderamente dimensión ecuménica” (*Cuadernos de Cultura*, número 116, noviembre-diciembre de 1972).

del país. Es el caso de *Evolución y progresos de la provincia de Corrientes* (1927), realizado con la intención de exhibirlo tanto en salas de la provincia como en la Exposición de Milán y en España acompañado de conferencias, y del documental *Entre Ríos y su grandeza* (1927), filmado por Rapid Film que se proyectó en el Hotel de Inmigrantes de Capital Federal. Un ejemplo similar es *El Nilo argentino* (1927), producido por la Cinematografía Valle y posiblemente financiado por la Compañía Ítalo Argentina de Colonización, con la intención de fomentar la colonización agrícola en Río Negro y Neuquén. A su vez, los semanarios documentales como el *Film Revista Valle*, *Actualidades Rapid Film* y *Actualidades Tylca* presentaban una visión festiva de la vida de las colectividades inmigratorias en Argentina a través de noticias centradas en celebraciones e inauguraciones.⁵⁴

Incluso, un largometraje financiado por la Federación Agraria como *En pos de la tierra* (1922), que denuncia la explotación que ejercen los intermediarios y los especuladores sobre los chacareros, no puede dejar de presentar, como señala Irene Marrone (2003), una mirada del campesino inmigrante signada por la ascensión y la integración social gracias al accionar de esa organización.

También el cine de ficción nacional, a través de títulos como ... *Tierra argentina!* (1916), dirigida probablemente por Enrique Sala (hijo), *Viviana* (Alberto T. Weisbach, 1917), *Luchas en la vida* (1919),⁵⁵ y *La desconocida* (Alberto Casares

⁵⁴ Por ejemplo, en el sumario de *Actualidades Tylca*, número 20 (1920) podemos encontrar: “Del monumento a ‘Cristóbal Colón’, donación de la colectividad italiana”, y en el número 24 (1920): “Inauguración de las obras del Hospital Español de Temperley” a cargo de la Sociedad Española de Beneficencia. En el *Film Revista Valle*, número 225 (10/4/24) se incluye la siguiente información: “El Centro Andaluz ofrece un picnic en San Isidro”; y en el número 523 (2/1/30) esta noticia: “Año Nuevo del Inmigrante: Junto al árbol de navidad, el inmigrante añora la escarcha del Norte, alegrándose bajo el calor del Sur”. El sumario de las *Actualidades Rapid Film*, número 70 (1926) menciona: “El obsequio de los italianos: se hace entrega del terreno donde la colectividad italiana levantará la antena-recuerdo de la estada del príncipe Humberto” y el del número 86 (1926): “En la colectividad española: Celebró su 69 aniversario la ‘Sociedad Española de Beneficencia’”.

⁵⁵ Resulta difícil determinar quien dirigió esta película perdida porque las publicaciones consultadas del período de producción no dan cuenta de esa información. Con posterioridad, en

Lumb, 1922), tendió a establecer una visión idílica de la situación del inmigrante en Argentina, caracterizada por el triunfo económico, la redención y la felicidad. Incluso en el período de transición del cine mudo al sonoro podemos encontrar un film como *El amanecer de una raza* (Edmo Cominetti, 1931) que presenta a la Argentina como un crisol de razas.

Ahora bien, el beneficiario en el cine nacional de esta “tierra prometida” es el “buen” inmigrante, aquel extranjero respetuoso de las leyes, trabajador obediente, sumiso y esforzado, moralmente “honrado”, y ajeno a toda ideología política que desafíe el *statu quo*. En cambio, varias producciones del período mudo tendrán una mirada crítica hacia todo sector inmigratorio que ponga en cuestión las relaciones de poder en Argentina. Por ejemplo, en un período de conflictividad obrera como el que va desde 1919 a 1921, surge en el cine nacional la figura del extranjero o del inmigrante ruso como parte de una conspiración anarco-bolchevique que amenaza el orden social y la “esencia” de la Nación. Films documentales como *Alma argentina o El despertar de la raza* (Luis Ramassotto, 1919), financiado por la organización derechista Liga Patriótica Argentina, y obras de ficción como *El triunfo de la verdad* (George Hugh Perry, 1921), proponen o sugieren la necesidad de su exterminio.⁵⁶

Por su parte, *El mundo nuevo* y *Derrumbe* desmitifican la mirada hegemónica sobre ese “nuevo mundo” al presentar a sectores inmigratorios signados por el desamparo, la exclusión y la miseria, por el solo hecho de ser inmigrantes. Es que los pobres provenientes de Europa del Este retratados por Orsetti, a diferencia de los rusos de *Alma argentina* y *El triunfo de la verdad*, bien podrían responder al estereotipo del “buen” inmigrante, en la medida que arriban al país “llenos de ilusiones”, se esfuerzan por conseguir trabajo y, además, no tenían ningún tipo de actividad política; ya que, como señalaba Orsetti, “esa masa

una breve biografía del actor Argentino Carminatti publicada en 1929 se menciona en ese rol a Emilia Saleny (ver Mafud, 2016: 307-308).

⁵⁶ Para un análisis más detallado, ver Mafud (2017).

carece de conciencia de clase y organización”.⁵⁷ Y, sin embargo, son recompensados con la miseria, la desocupación, la falta de vivienda o la vivienda precaria, el desalojo y la violencia policial.

Frente a esa situación, el cine de Orsetti se propone “cumplir con un deber moral al llamar la atención hacia esos hombres que llegan a este país llenos de ilusiones y a quienes la realidad se encarga de desengañar golpeándoles rudamente”.⁵⁸ Y, en cierta medida, promueve la solidaridad social hacia estos inmigrantes “relegados en un olvido casi completo, siendo a menudo calumniados y casi siempre incomprendidos”.⁵⁹

Epílogo

El mundo nuevo y *Derrumbe* fueron las únicas películas realizadas por Luis Orsetti. Sin embargo, este cineasta, como bien señala Righi (2011), además de su actividad como crítico cinematográfico, no dejó de publicar algunos esbozos de films en una sección de la revista *Nervio* titulada “Lo que nunca veremos en la pantalla”.⁶⁰ Se trata, en realidad, de relatos “denuncialistas”, no ya sobre los inmigrantes desocupados, sino centrados en aquellos extranjeros que sufren una brutal explotación laboral, el tedio y el sin sentido del trabajo en múltiples espacios (barcos, el campo, el tendido del ferrocarril, la construcción de una usina eléctrica). “Lo que nunca veremos en la pantalla” parece ser la continuación y desarrollo, por otros medios, de su obra fílmica.

Pero, además, el título de esta efímera sección puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, hace referencia a las dificultades (económicas, técnicas) de la emergencia de un cine social de carácter independiente del cual Orsetti

⁵⁷ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

⁵⁸ “Redescubrimiento del cine” en *Nervio*, número 12, abril de 1932.

⁵⁹ “El film de 16 mm. y los problemas de clase” en *Nervio*, número 19, noviembre de 1932.

⁶⁰ Esta sección se publicó en *Nervio*, número 20 (diciembre de 1932) y número 30 (diciembre de 1933).

emerge como un solitario precursor. Y por otro se puede leer como una crítica velada a lo que efectivamente “se ve” en las pantallas: la imagen optimista, todavía vigente en documentales y en el cine de ficción, de una Argentina como una perenne “tierra de oportunidades”.⁶¹ Lo que “no veremos” es, precisamente, la barbarie que se oculta detrás de esa imagen modernizadora. Dos de esos relatos encarnan ese dilema al denunciar cómo los trabajadores inmigrantes que contribuyen a la modernización del país, a través del tendido de vías férreas y la construcción de una usina eléctrica, sufren en carne propia la barbarie de una explotación brutal por parte de las empresas concesionarias.⁶² Los inmigrantes, protagonistas de estos relatos, están marcados por la soledad, la melancolía y, en algunos casos, por la nostalgia por la tierra que dejaron.

Habrá que esperar décadas para que el cine nacional pueda hacerse cargo de ese tipo de historias que desmitifican la visión idealizada de la inmigración en Argentina a través de la denuncia de su marginación social, su explotación laboral y su desarraigo.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1932). “Desocupados en Puerto Nuevo”, en *Actualidad* n° 3, junio.
- Barletta, Leónidas (1967). *Boedo y Florida, una versión distinta*, Buenos Aires: Metrópolis.
- Candiano, Leonardo y Lucas Peralta (2007). *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Castelnuovo, Elías (1975). *Tinieblas*, Buenos Aires: Convergencia.
- Cilento, Laura (2009). “Diálogo y ficción en la oferta periodística del primer Centenario” en *Hologramática*, número 11, Facultad de Ciencias Sociales UNLZ.
- Couselo, Miguel (2008). “Orígenes del cineclubismo” en *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

⁶¹ Esta visión crítica se puede observar en la época no solo en el cine de Orsetti o en la literatura de Boedo, sino también en el teatro grotesco de Armando Discépolo y en parte de la obra literaria y teatral de Roberto Arlt.

⁶² Ver *Nervio*, número 20, diciembre de 1932.

Cuarterolo, Andrea (2009). "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 145-172.

Mafud, Julio (1959). *El desarraigo argentino. Clave argentina para un estudio social americano*, Buenos Aires: Américalee.

____ (1984). *Psicología de la viveza criolla*. Buenos Aires: Distal.

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional de la República Argentina.

____ (2017). "La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922)" en *Izquierdas*, número 33, mayo. Santiago.

____ (2019). "Filmografía sobre el anarquismo en Argentina (1909-2016)" en Lucas Domínguez Rubio. *El anarquismo argentino. Bibliografía, hemerografía, y fondos de archivo*. Buenos Aires: CeDInCI / Anarres.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos / Archivo General de la Nación.

Muoyo, Adrián (2018). "Puerto Nuevo (Amadori y Soffici, 1936) en la encrucijada de su tiempo" en *Orillera*, número 4, noviembre.

Orsetti, Luis (1931). "Incorporación de la cinematografía al 'Teatro del Pueblo'" en *Metrópolis* n° 8, diciembre.

____ (1932). "Redescubrimiento del cine" en *Nervio*, número 12, abril.

____ (1932). "Las actividades del Cine Club", en *Nervio*, número 15, julio.

____ (1932). "El film de 16 mm. y los problemas de clase" en *Nervio*, número 19, noviembre.

____ (1932). "Lo que nunca veremos en la pantalla" en *Nervio*, número 20, diciembre.

____ (1933). "Lo que nunca veremos en la pantalla" en *Nervio*, número 30, diciembre.

Oubiña, David (2009). "La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine" en *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche, pp. 191-210.

Palacio, Manuel y Pedro Santos (1995). *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra.

Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos.

Rodríguez Riva, Lucía (2014). "Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori" en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (compiladores). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Viñas, David (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

*Lucio Mafud es becario de la Biblioteca Nacional en investigación sobre cine mudo argentino. Investigador referencista de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Autor del libro *La Imagen Ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo Tomo I: El cine de ficción (1914-1923)* (Biblioteca Nacional de la República Argentina/ Teseo, 2016). Ha publicado sobre esta temática los artículos: "Nación y Ficción. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo en el contexto previo al Centenario de la Independencia" para el libro *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición* (Coord.: Aurelio de los Reyes, García Rojas, David Wood/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, abril del 2016) y "La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922)" (Revista *Izquierdas* N° 33, Chile, mayo 2017). Además, ha escrito el catálogo "*Cine y anarquismo en Argentina (1909-2017)*" para el libro *El anarquismo argentino: bibliografía, hemerografía, y fondos de archivo* (CeDInCI - Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina- y Anarres, 2019). Email: luciomafud@hotmail.com