

Un lugar en común: estética y política en la trasposición al cine de *Las tierras blancas* (1959)

Por Laura Prado Acosta* y Fernanda Alle**

Resumen: El artículo reconstruye las condiciones de posibilidad de una afinidad estética entre Hugo del Carril —una figura “estrella” del mundo del espectáculo que fue politizándose en vínculo con el peronismo— y Juan José Manauta, escritor regionalista ligado al Partido Comunista argentino. En 1959 se estrenó la película *Las tierras blancas*, dirigida, producida y protagonizada por Hugo del Carril, en base al guion adaptado de la novela homónima publicada por Juan José Manauta en 1956. La historia narra la vida de un pueblo rural, signada por la pobreza y las injusticias sociales, con un final movilizador en el que muere el niño, protagonista de la novela, llamado Odiseo. La película desarrolló una narrativa con elecciones estéticas en las que podían coincidir ambas ideologías; en un diálogo que ya se había iniciado con *Las aguas bajan turbias* (1952), basada en el libro de Alfredo Varela *El río oscuro* y continuó en el film *Una cita con la vida* (1958), basada en el libro de Bernardo Verbitsky *Calles de tango*, transposiciones mediadas por el guionista barcelonés Eduardo Borrás. Una hipótesis del artículo es que la afinidad que posibilitó el trabajo conjunto se sostuvo en una serie de presupuestos compartidos en torno a la mirada sobre la ruralidad argentina, sobre la explotación de los trabajadores y la denuncia de las violencias y miserias padecidas por los pueblos del interior del país.

Palabras clave: comunismo, peronismo, regionalismo, Hugo del Carril, Juan José Manauta.

Um lugar em comum: estética e política na transposição para o cinema de *Las tierras blancas* (1959)

Resumo: O artigo reconstrói as condições de possibilidade de uma afinidade estética entre Hugo del Carril —uma “estrela” do mundo do espetáculo que foi se politizando a partir do vínculo com o peronismo— e Juan José Manauta, escritor regionalista ligado ao Partido Comunista argentino. Em 1959 estreou o filme *Las tierras blancas*, dirigido, produzido e protagonizado por Hugo del Carril, com base no roteiro adaptado do romance homônimo publicado por Juan José Manauta em 1956. A história narra a vida de um povoado rural, marcada pela pobreza e pelas injustiças sociais, com um final mobilizador no qual o protagonista do romance, o menino chamado Odiseo, morre. O filme desenvolveu uma narrativa com escolhas estéticas nas quais ambas as ideologias podiam coincidir; em um diálogo que já havia começado com *Las aguas bajan turbias* (1952), baseado no livro de Alfredo Varela intitulado *El río oscuro*; e continuou no filme *Una cita con la vida* (1958), inspirado no livro de

Bernardo Verbitsky, *Calles de tango*, transposições mediadas pelo roteirista barcelonês Eduardo Borrás. Uma hipótese do artigo é que a afinidade que possibilitou o trabalho conjunto sustentou-se em uma série de pressupostos compartilhados em torno do olhar sobre a ruralidade argentina, sobre a exploração dos trabalhadores e a denúncia das violências e misérias sofridas pelos povos do interior do país.

Palavras-chave: comunismo, peronismo, regionalismo, Hugo del Carril, Juan José Manauta.

A common ground: esthetics and politics at the transposition of *Las tierras blancas* (1959) to the cinema

Abstract: The article examines the conditions that made possible an aesthetic affinity between Hugo del Carril —a “star” of the entertainment world who became increasingly politicized through his association with Peronism— and Juan José Manauta, a regionalist writer linked to the Argentine Communist Party. In 1959, the film *Las tierras blancas* was released, directed, produced and starring Hugo del Carril, based on a screenplay adapted from the homonymous novel published by Juan José Manauta. The story chronicles the life of a rural town, marked by poverty and social injustices, with a stirring conclusion in which the child protagonist of the novel, named Odiseo, dies. The film developed a narrative with aesthetic choices in which both ideologies could coincide; in a dialogue that had already begun with *Las aguas bajan turbias* (1952), based on Alfredo Varela’s book *El río oscuro*, and continued with *Una cita con la vida* (1958), based on Bernardo Verbitsky’s book *Calles de tango*, adaptations mediated by the Barcelona-born screenwriter Eduardo Borrás. One hypothesis of the article is that the affinity that made their collaboration possible was grounded in a series of shared assumptions regarding views on Argentine rural life, the exploitation of workers, and the denunciation of the violence and misery endured by people in the country’s interior.

Key words: communism, peronism, regionalism, Hugo Del Carril, Juan José Manauta.

Fecha de recepción: 15/09/2025

Fecha de aceptación: 23/01/2026

Introducción. Un lugar en común

El vínculo entre el peronismo y el Partido Comunista argentino (PCA) tiene una historia compleja, con capítulos de repudios abiertos, pero también de acercamientos, que se suceden y deben observarse a la luz de sus contextos específicos. Entre estos vaivenes pueden mencionarse: la confrontación electoral en 1946, en la que el comunismo formó parte de la Unión Democrática y consideró al peronismo como un fascismo vernáculo. Luego, en 1952, se produjo un breve pero intenso acercamiento, conocido como “el caso Real”, cuando uno de los principales dirigentes del PCA, Juan José Real, inició una serie de vinculaciones que alcanzaban al ambiente cultural y sindical, que terminaron con su expulsión y la anulación de las alianzas. Otro de los momentos de coincidencias en el que nos centraremos en el artículo, fue el ligado al clima de persecución política iniciado con el golpe de Estado, autodenominado “Revolución Libertadora”, entre 1955 y 1957 hasta inicios del gobierno de Arturo Frondizi. Estos años estuvieron signados por la convulsión que producía la ausencia de Juan Perón, con la consecuente sensación de “vacancia”, que generaba un interés por conquistar a esas masas peronistas “disponibles”. Distintos espacios políticos, desde el radicalismo frondizista hasta las izquierdas comunistas, socialistas y trotskistas, se lanzaron con distintas estrategias a intentar generar un vínculo con un pueblo que pronto mostró su persistente afecto por el líder en el exilio.

En ese contexto se filmó y produjo la película *Las tierras blancas*, en la que coinciden un director y figura estelar cada vez más asociada al peronismo, Hugo del Carril, con Juan José Manauta, uno de los jóvenes escritores comunistas de gran pujanza, proveniente de Entre Ríos,¹ que desarrolló una narrativa social y regionalista, ligada a los presupuestos del realismo tal como los concebía el comunismo por esos años. Manauta, además, fue colaborador en el guion junto a Eduardo Borrás y actor del film, en su personaje del

¹ Sobre los escritores comunistas entrerrianos (Juan L. Ortiz, Emma Barrandéguy, Juan José Manauta, Luis Gudiño Kramer), véase Alzari (2014).

maestro, que en la novela corresponde al “muchacho de anteojos”. Es importante resaltar que, más allá de los acercamientos o rivalidades electorales entre los partidos justicialista y comunista, propios de la historia política, entre quienes adscribieron al peronismo y al comunismo existió una suerte de competencia en torno a captar la adhesión (y los afectos) de la clase trabajadora. Los obreros y los peones rurales eran el centro de ambos espacios políticos. No se trata de morigerar el peso de una rivalidad entre dos espacios que tuvieron fuertes choques, ligados —como se dijo—, a la interpretación comunista de que el liderazgo de Perón podía incluirse en un fascismo local. O al hecho de que el peronismo mantuvo un discurso y medidas represivas anticomunistas,² que eran parte de la cultura política de las derechas nacionalistas que consideraban a este movimiento como una amenaza para el orden, por lo que las fuerzas policiales realizaron detenciones (entre ellos la de Alfredo Varela, mientras acompañaba el proceso de filmación de *Las aguas bajan turbias*, en 1951, dirigida por Del Carril). Si no de señalar que, desde una perspectiva de historia cultural, esta tematización sobre la clase trabajadora y los humildes generó una sensibilidad y una mirada, en la que se observan coincidencias y espacios compartidos, que podrían incluso estar reñidos con las decisiones a nivel partidario.

Es decir que el peso de la rivalidad no anuló, como lo han estudiado Guillermo Korn y Javier Trímboli (2015), “detalles” o episodios de acercamiento que han sido significativos en la historia cultural, en este caso en la producción de cine.³ Estos episodios aglutinantes estuvieron ligados principalmente a ideas como la denuncia de las injusticias provenientes de la oligarquía, el repudio a los atropellos imperialistas y —como ya se señaló— el protagonismo de la clase obrera y los trabajadores rurales en la lucha política. Esa área de coincidencias fomentó una estética, una mirada enaltecedora del trabajador, en particular del

² Sobre las particularidades del anticomunismo durante el gobierno de Perón véase Ernesto Bohoslavsky y Marina Franco (2024: 68-80).

³ Sobre intelectuales de izquierda que se volcaron al peronismo, véase Guillermo Korn (2017).

peón rural y de la importancia de su organización sindical y participación política.

La composición heterogénea del peronismo ha sido estudiada en profundidad por Flavia Fiorucci (2011) para el período clásico y por Laura Ehrlich (2022) para el período posterior al derrocamiento de 1955 hasta 1965. Florencia Calzón Flores ha señalado que: “el peronismo no constituía un espacio homogéneo, ni ideológica ni culturalmente [...] El uso de ideas y conceptos que tenían raíz en la izquierda argentina permite comprender la diversidad de las fuentes del pensamiento justicialista, que son visibles en la adhesión de intelectuales y también de cuadros políticos” (2018: 279-280). Algo similar puede decirse sobre el Partido Comunista argentino, aunque las decisiones partidarias en materia de una línea política mantuvieron su verticalidad, ligada al tipo organizacional leninista de centralismo democrático, en el ámbito cultural, intelectual y artístico se constata una variedad de expresiones, que en muchos casos entraron en debate y contradicciones.⁴

Este artículo se centra, entonces, en uno de esos momentos de coincidencias entre peronismo y comunismo. El rodaje de la película *Las tierras blancas* fue sincrónico a búsquedas de unidad en diversos espacios sindicales⁵ y a una reconfiguración general del peronismo, que inicia una serie de tensiones entre sectores de derecha y figuras que van virando hacia la izquierda, por ejemplo, John W. Cooke (Ehrlich, 2022: 283-289). Uno de los puntos centrales en ese acercamiento y en la transformación del peronismo se vinculó a la experiencia de persecuciones, fusilamientos y encarcelamientos, que alcanzaron al mundo de la cultura, y en particular a Hugo del Carril, que estuvo en prisión por las acusaciones de la “Comisión investigadora de cine, radio y teatro” formada por

⁴ Véase Petra (2017); Alle (2019); Devés (2020); Massholder (2014) y Prado Acosta (2023).

⁵ Ezequiel Murmis (2016) ha analizado la alianza entre el sindicalismo comunista y peronista entre 1955 y 1958. Los obreros metalúrgicos Jorge Acosta y Salvador “Cacho” Prado fueron parte de la Lista Rosa de la UOM, de unidad entre comunistas y peronistas en 1959.

el gobierno de facto (que detuvo también a los hermanos Ángel y Atilio Mentasti, y a Luis César Amadori) (Romero, 2021: 141-142).

El artículo analiza la novela de Manauta en el marco del realismo social y de la narrativa regionalista que el comunismo impulsa por esos años y algunas particularidades de su trasposición cinematográfica. Es importante señalar que el film de Hugo del Carril no es de acceso público y no se encuentra digitalizado. Solo existe una copia en fílmico que es propiedad de la familia Del Carril, según informó Fernando Martín Peña en su comentario introductorio a la proyección de la película que se realizó el 10 de junio de 2022, en el CCK, a la que asistimos.⁶

Hugo del Carril: de galán cantor a “artista comprometido”

Hugo del Carril (1912-1989) fue una de las grandes estrellas del cine industrial argentino con una fama que alcanzó dimensiones hispanoamericanas. En los años treinta llegó a instalarse como sucesor de Carlos Gardel, con un perfil de locutor de radio, actor, galán y cantante de tangos. No obstante, como lo ha señalado Calzón Flores, desde fines de los años cuarenta inició un cambio en su perfil al probarse como director de cine; la autora señala que “en paralelo a su tarea como realizador, inició el distanciamiento del rol que lo había consagrado en la pantalla” (2021: 21). El éxito lo acompañó también en esta nueva faceta: la primera película que dirigió en 1949, *Historia del 900*, bajo la supervisión de Roberto Ratti para Estudios San Miguel, tuvo buenas críticas y alentó a Del Carril a seguir en esa vía. Durante el gobierno peronista prosiguió con *Surcos de sangre* (1950), *El negro que tenía el alma blanca* (1951), *Las aguas bajan turbias* (1952) y *La Quintrala* (1955).

Como ha sido profundizado por varios autores, entre los que podemos mencionar a Cecilia Gil Mariño, el cine se incluía en lo que la autora denominó

⁶ Agradecemos especialmente a Lucio Mafud y a Fernando Martín Peña las gestiones realizadas para poder proyectar el film.

como un “sistema de convergencia de medios” (2015: 15)⁷ que formaba parte de una industria cultural que estructuraba en buena medida a la cultura de masas. Desde 1933, con la tecnología del cine sonoro, se inició en Argentina un ciclo muy productivo con un creciente número de películas, generadas por este sistema industrial, moldeado al estilo de Hollywood. Estos films, sus actores y canciones se insertaban en un circuito que incluía pasar por los programas de radios, dar notas en las revistas y diarios; y también alcanzaba a los teatros, compañías discográficas y a las publicidades, en un dispositivo mediático extenso.

Fue durante esa apertura, empujada por el crecimiento y el éxito de la industria cinematográfica, y de los medios en general, que podemos observar las primeras participaciones de escritores provenientes de la cultura comunista. Un ejemplo de esta inserción fue estudiado por Laura Prado, al seguir los itinerarios de Sixto Pondal Ríos, Enrique Amorim y Álvaro Yunque —escritores asiduos en medios gráficos asociados al comunismo— como guionistas y argumentistas de diferentes películas, entre ellas, *Kilometro 111* de 1938, dirigida por Mario Sofficci (Prado, 2018: 229-245). El recorrido de escritores afiliados o compañeros de ruta del comunismo como guionistas de cine en la industria cinematográfica también fue parte de la historia de Hollywood, aspecto que quedó expuesto por las persecuciones y listas negras del Macartismo, y que ya era denunciado desde los años treinta, por ejemplo, por el Comité Dies.

Estos cruces entre industrias culturales, cultura de masas y política son un campo de exploraciones en el que la historiografía ha avanzado de manera fructífera, por ejemplo en ámbitos como la Red de Estudios Política de Masas y Cultura de Masas impulsada por Sandra Gayol, Silvana Palermo, Mariela

⁷ “En 1932 se rodaron solo dos películas. Al año siguiente, fueron seis. En 1935, la cifra creció a trece, para llegar a 28 en 1937 y 50 en 1939, finalizando la década con 9 estudios y unas 30 empresas que ocupaban casi 4000 personas y 2500 salas” (Mateu citado en Gil Mariño, 2015: 15).

Rubinzal y Carolina González Velasco, entre otros investigadores que son parte de esta renovación historiográfica.⁸ En el caso de Hugo del Carril, este cruce entre cultura y política de masas se observa nítidamente: se trata de una figura consagrada por el público, la crítica y la industria, cuyas expresiones de politización se concretan en actos de adhesión al gobierno de Perón, junto a otras figuras entre las que se destacan Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, quienes también buscaron ser expresión de una cultura popular con compromiso social.

Ahora bien, la politización de los artistas no es un camino lineal, o simple. No lo fue tampoco en el caso de Del Carril. Es muy conocido el apoyo al gobierno de Perón, que implicó prestar su voz para cantar la marcha peronista en 1949, canción con letra de Oscar Ivanissevich. No obstante, es posible identificar un inicio de rivalidades con sectores más conservadores del peronismo, como el propio Ivanissevich y sobre todo Raúl Apold, a raíz de la elección de Hugo del Carril del libro del comunista Alfredo Varela, *El río oscuro*, como base para el guion de su película *Las aguas bajan turbias* (1952). Este libro, basado en una investigación periodística de Varela en Misiones sobre las condiciones de vida de los mensú, trabajadores del Alto Paraná, en las cosechas yerbateras, denunciaba las condiciones de explotación y violencia inhumanas a las que eran sometidos. Como lo han estudiado en profundidad Korn y Trímboli, Del Carril hizo modificaciones respecto del libro original, por ejemplo, la aclaración en el inicio del film de que estas situaciones habían ocurrido en el pasado, y ya estaban saldadas en una actualidad (1952), signada por el progreso, la sindicalización y el trabajo organizado. No obstante, esto no evitó la conflictividad que implicó que el autor del libro estuviera preso por razones claramente ideológicas: Del Carril entonces visitó a Alfredo Varela en la cárcel, marcando su posición de repudio al respecto. El guion estuvo a cargo de una figura central, Eduardo Borrás, quien medió entre estas novelas de origen

⁸ Véase: Gayol y Palermo (2018); y Fiquepron y Silva (2025).

comunista (Varela, Verbistky y Manauta) y las modificaciones necesarias para su adaptación al cine (Cabrera, 1989: 110-113).

Estos episodios, sumados a una controversia sobre un viaje de Del Carril a Uruguay, durante los días de recogimiento por la muerte de Eva Duarte, iniciaron una rivalidad abierta con Raúl Apold; rivalidad que ya tenía sus antecedentes: de acuerdo con Clara Kriger (2009), ambos habían coincidido en Argentina Sono Film, cuando Apold era jefe de prensa. Según anécdotas, este obstaculizaba ya desde entonces el trabajo de Del Carril, quien tuvo que recurrir a su vínculo con Eva Perón para sortear estos conflictos (2009: 267). Las dificultades de Del Carril durante los últimos años del peronismo han sido estudiadas por Juan Manuel Palacios, quien marca también el cambio que implicó el final violento del gobierno, en 1955, y el inicio de una persecución que alcanzó a Del Carril, entre muchos otros artistas identificados con el gobierno, que terminaron, por ejemplo, en prisión en la Penitenciaría Nacional en la calle Las Heras (2021).

La etapa que se inicia en 1955 marcó un quiebre que alcanzó con potencia a los espacios políticos y culturales. En el caso de la trayectoria de Del Carril, esta etapa va a coincidir con la consolidación de un alejamiento respecto de “la industria”. Si bien este aspecto requiere un estudio más profundo, en esta etapa preliminar podemos señalar que Del Carril formó parte en 1958 de Directores Argentinos Cinematográficos, y que buscó una vía como productor independiente. En palabras de Fernando Martín Peña, “entre las características singulares de su trabajo se destacó la independencia: Hugo del Carril fue un cineasta independiente décadas antes de que el término se pusiera de moda y lo fue en un sentido total, porque produjo una mayor parte de sus quince largometrajes con dinero propio” (2018: s/p).

En 1958 estrenó *Una cita con la vida*, en la que, también de acuerdo con Peña, el realizador “advirtió el creciente protagonismo de la juventud en la vida social

y política” (Peña, 2021: 177). Esta película se basó en el libro *Calles de tango*, de Bernardo Verbistky, uno de los principales críticos de literatura y cine, además de escritor del ámbito comunista de los años cincuenta. El argumento de este libro, en el que hay una rivalidad y confrontación generacional, permite introducir una temática que será central en los años sesenta: la juventud como protagonista. Peña señala que la obra de Del Carril entra en diálogo, desde entonces, con un cine surgido durante el frondizismo, con figuras como Lautaro Murúa, Fernando Birri y Manuel Antín (2021: 144); diálogo que puede trazarse también en relación con el film del año siguiente, *Las tierras blancas*, como veremos luego. Manauta fue el tercer escritor afiliado al PCA al que Del Carril recurre como autor de los argumentos de una de sus películas. Sin dudas, ya para 1959, su perfil de galán-cantor se había transformado en el de un “artista comprometido”, un director de cine independiente —tanto por sus elecciones estéticas y políticas como por sus fuentes de financiamiento—.

La filmación de *Las tierras blancas* se realizó mayormente en exteriores, en Santiago del Estero (Maranghello, 1993: 34-35). El encuentro entre Del Carril y Manauta irá más allá de la lectura de un libro inspirador. Manauta formó parte del equipo guionista junto con Borrás, y actuó en la película con el personaje del maestro de escuela, el “muchacho de anteojos” (imagen 1), que condensa a los personajes conscientes y esclarecidos de la novela sobre las raíces sociales y políticas de la situación de extrema pobreza que viven los habitantes de las tierras blancas y cuya función es formar la conciencia de la Madre.

Juan José Manauta y la transposición al cine de la película *Las tierras blancas*

Como señala Carmen Perilli, entre 1945 y 1960, es decir, el período que recorta el ciclo del primer peronismo y su caída, “se entablan en la Argentina nuevos diálogos entre literatura y sociedad” en la medida en que “la puesta en escena de una política nacionalista y populista pone en crisis” (2004: 545) modelos literarios de larga data ya consolidados. Entre ellos, el modelo realista hegemónico en décadas anteriores se convierte en objeto de experimentación

y múltiples transformaciones. Las narrativas de Juan José Manauta, Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera y Beatriz Guido son exponentes de estas reformulaciones del realismo; aunque de generaciones diferentes, todos ellos escriben desde la adhesión al realismo. De acuerdo con la autora, las obras de estos novelistas pueden ser ubicadas “entre dos núcleos de condensación histórico-literaria: las disputas entre Florida y Boedo de los años 20, prolongadas en los 30, y los debates en el campo de la izquierda de los 60, asediados por la necesidad de redefinir los límites de una literatura nacional (...)” (2004: 546). En estos novelistas, “gravitan tendencias análogas de experiencias literarias foráneas, en especial de las literaturas norteamericana e italiana” —contrariamente a la tradición francesa que incidió en el realismo clásico— y también acusan el influjo del cine neorrealista italiano. En lo que respecta a la literatura nacional, “se sintieron más próximos y aun reivindicaron al grupo de Boedo”, a excepción de Guido, y tomaron distancia de la herencia de Florida continuada por *Sur* (2004: 550).



Imagen 1: Hugo de Carril, Juan José Manauta y niños que participaron en el rodaje de *Las tierras Blancas*, 1959, en Santiago del Estero (Manauta, 2022: 228).

Juan José Manauta (1919-2013), entrerriano de nacimiento, publica *Las tierras blancas* en 1956. Para ese entonces, ya llevaba varios años viviendo en Buenos Aires y contaba con un libro inicial de poemas, *La mujer de silencio* (1944), y una novela previa, *Los aventados* (1952). El mismo año de *Las tierras blancas* publica también en el número 27 de *Cuadernos de Cultura*, el órgano de difusión cultural del PCA más importante en la década del cincuenta y la siguiente, su segundo y último libro de poemas, *Entre dos ríos*. En ese número se publica también un extenso artículo de Roberto Salama, uno de los críticos de extracción partidaria más rígidos, y acérrimo defensor del realismo socialista, titulado “El realismo de Manauta”, en el que postula que *Las tierras blancas* es un “dignísimo ejemplo de las bondades del método creador del realismo socialista” (1956: 53-65).

Manauta había estudiado la carrera de Letras en La Plata, de la que egresó en 1938. En 1941 se afilia al PCA y comienza a participar de diversos emprendimientos culturales ligados al partido, tanto a nivel provincial como de proyección nacional. Parte hacia Buenos Aires en 1945, cuando es expulsado de su pueblo natal luego de ser arrestado por la Sección Especial de la Policía Federal y trasladado a la cárcel de Devoto. Ya había padecido una primera detención en 1943, tras el golpe de Estado de ese año. Una vez instalado en Buenos Aires, se integra al frente cultural del PC, comienza a trabajar en el diario *La Hora* y colabora en otros órganos de difusión y espacios de sociabilidad ligados al partido (entre los que cabe señalar el rol destacado que tiene en la revista *Cuadernos de Cultura*). En los últimos años la producción literaria y la trayectoria de Manauta ha sido objeto de renovado interés por parte de la crítica y la historiografía literarias, gracias, entre otros motivos, al trabajo de recuperación de su obra por parte del equipo editorial de EDUNER, que ha publicado la segunda edición ampliada y corregida de los *Cuentos completos* en 2014 y *Poesía completa* en 2015 y al trabajo conjunto de EDUNER con la Editorial de la UNL en 2022 con la publicación de una nueva edición anotada y corregida de *Las tierras blancas*. Las tres obras, asimismo,

recuperan y sistematizan muchos documentos y materiales del archivo personal del escritor. Asimismo, hay que destacar el reciente libro (2023) y los trabajos de Alfonsina Kohan, en los que se analiza la novela *Papá José*, de 1959 (2019) y su estudio sobre la trasposición cinematográfica de *Las tierras blancas* (2012), que tienen un rol central en esta revalorización de la obra del autor desde los aportes de la crítica literaria. En su trabajo sobre la trasposición cinematográfica, Kohan analiza, entre otras cuestiones, los planos cinematográficos y el uso de la clave visual alta o baja, según el significado de las escenas y la alternancia entre música y silencio.

Ahora bien, si es cierto, como sostiene Perilli, que la narrativa de Manauta —y, en particular, su novela *Las tierras blancas*—, adscribe a un realismo de cuño boedista, pero sus innovaciones técnicas la descentran de dicha tradición. Más que pensarse como el inicio de una nueva etapa de la novelística realista de izquierdas podría pensarse como punto cúlmine de una línea del realismo social en Argentina, ligada al regionalismo comunista, que tiene como primer hito clave la novela de Alfredo Varela, *El río oscuro*, de 1943; precisamente, la primera novela de un escritor comunista llevada al cine por Hugo del Carril en 1952. Eduardo Romano sostiene que el regionalismo comunista de los años 30, 40 y 50 —categoría en la que incluye a las narrativas de Luis Gudiño Kramer, Gerardo Pisarello, Raúl Larra, Alfredo Varela, entre otros escritores como Carlos Ruiz Daudet, Gastón Gori, Héctor Eandi y Antonio Stoll— recupera las búsquedas de las narrativas regionalistas del reformismo pedagógico del regionalismo de izquierda de finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, asociado a la producción de Roberto Payró, Alberto Ghirardo y Ernesto Castro, y las articula con ese diagnóstico que “propiciaba la urgente necesidad de una reforma agraria que acabase con el latifundio y con la clase que lo detentaba” (2004: 604), como primer paso “para consolidar y luego profundizar la revolución democrático-burguesa iniciada en 1810 y posteriormente interrumpida por factores histórico-sociales adversos” (2004: 605). Las dos primeras novelas de Manauta, y *Las tierras blancas* en particular,

admiten ser pensada en esta línea. De hecho, en una entrevista que mantiene con Ricardo Mariño para el número 49 de la revista *Crisis*, segunda época, de diciembre de 1986, Manauta confirma, ante la pregunta de Mariño, que efectivamente es lícito hablar de una “saga del litoral”, en la que incluye a Velmiro Ayala Gauna, Pisarello, Enrique Wernicke, Gudiño Kramer, María Esther de Miguel. En esta misma dirección, en un documento mecanografiado perteneciente al Fondo documental “Juan José Manauta”, alojado en la BNMM, que transcribe una nota sobre *Las tierras blancas*, de Luis Gudiño Kramer, publicada, según se consigna en el documento, en *Orientación*, Córdoba, el 13 de junio de 1957, su autor sostiene que tanto la obra de Varela como la Manauta se proponen “hacer realismo socialista” y, con ello, muestran las posibilidades de desarrollo de una “literatura nacional vigorosa”:

Mirar con interés lo nuevo, lo que crece, más que lo caduco, lo que envejece y está a punto de morir, es la actitud del que se propone hacer realismo socialista en el arte. Y esta disposición y empeño merece ser analizada con simpatía y principalmente por los jóvenes y con más razón cuando con el ejemplo de su labor literaria esos autores, entre los que incluyo a Varela y a Manauta, nos muestran las enormes posibilidades de desarrollar una literatura nacional vigorosa apenas nos preocupemos de colocar a las personas y sus conflictos en los planos de [c]omprensión, esperanza, realidad y porfiada lucha en que la gente vive (Gudiño Kramer, 1957: 1; copia mecanografiada).

Más allá de las evidentes diferencias estéticas entre ambas novelas, *El río oscuro* y *Las tierras blancas* están filiadas a esta línea de la narrativa regionalista, pero dan cuenta de búsquedas que transforman las convenciones clásicas de esa tradición. Las dos sitúan sus dramas en el interior del país, denuncian la extrema pobreza y la explotación a la que son sometidos los peones rurales en un sistema latifundista; buscan expresar las voces regionales; exploran nuevas técnicas de construcción argumental, muchas de ellas asociadas al realismo norteamericano y, sobre todo en el caso de Manauta, al neorrealismo italiano. En efecto, en una entrevista con Ricardo

Mariño en *Crisis*, segunda época, n° 49, diciembre de 1986, Manauta señala que todavía no había leído a Faulkner, a pesar de que la crítica insistía en señalar la filiación de los procedimientos de composición de la novela con la narrativa del norteamericano: “El parecido se daba más bien con recursos de John Dos Passos, al que también leíamos mucho como a Hemingway, a Moravia y a todo el neorrealismo italiano” (Mariño, 1986: 232).

En *El río oscuro* de Varela se combinan diversas voces, puntos de vista y textualidades (crónica, relato histórico, narración) que van alternando a lo largo de la novela, y está construida a partir del flashback y de diversos planos fragmentados. La trama de la novela está atravesada por un erotismo bajo, violento —los cuerpos femeninos son sometidos a vejámenes, violaciones y padecimientos asociados a la sexualidad—, expuesto con crudeza y sin atenuantes, que es muy novedoso para los usos más convencionales de la literatura social en Argentina. *Las tierras blancas*, por su parte, se construye como un contrapunto entre dos narradores (la Madre y una tercera persona omnisciente que sigue el curso de un día, el último, en la vida de su pequeño hijo, Odiseo) y su prosa presenta una intensidad lírica muy marcada, que, como en el caso del erotismo de Varela, es muy poco usual en la tradición del realismo social regionalista. Es interesante destacar, en este contrapunto, que, a pesar de sus novedosas experimentaciones formales, ambas novelas gozaron de una recepción muy favorable por parte de la crítica comunista y fueron saludadas, incluso, como obras clave para la fundación de un posible “realismo socialista” nacional.⁹

A lo largo del período que va desde el inicio de la Guerra Fría hasta mediados de la década siguiente, los intelectuales comunistas argentinos manifestaron un creciente interés por discutir la cuestión de la cultura nacional. Las motivaciones de este interés son varias y cambiantes. Por un lado, se vincula, en los inicios de ese extenso período, a la adhesión al patriotismo zhdanovista

⁹ Para el caso de Varela, ver Petra (2017).

y, hacia mediados de la década de 1950, a la lectura y difusión de la obra de Antonio Gramsci, impulsada inicialmente por Héctor Agosti (Petra, 2018: 358 y ss.), que abre nuevas vías para pensar la relación entre intelectuales y pueblo-nación. Y, por otro, intervienen cuestiones coyunturales de la política argentina, específicamente, los problemas suscitados por la política cultural del peronismo, cuyo exitoso “sistema de representaciones sobre lo nacional”, de fuerte impronta nacionalista abrevaba en las fuentes del hispanismo, el nativismo y el folclore (Petra, 2018: 144 y ss.). Luego, tras el golpe de Estado, el inicio del proceso de relectura del peronismo por parte de diversos sectores intelectuales profundizará las discusiones en torno a la cultura nacional en todo el arco político-intelectual.

En el contexto de esas discusiones, el renovado interés por los escritores de provincias que manifiestan los escritores e intelectuales del comunismo constituye el rasgo que caracteriza su propuesta de una literatura nacional. El programa literario del comunismo va a promover la construcción de una herencia nacional comunista, de índole popular, capaz de “expresar” la realidad del pueblo argentino y movilizarlo a la lucha, que impactará en la expansión del foco de interés hacia la literatura de escritores de provincias cuya obra establecía algún tipo de afinidad con esos espacios de pertenencia (Alle, 2022a, 2022b). El modo de pensar el realismo por parte de Manauta en esos años confirma su adscripción a esta línea del realismo social de extracción regionalista. En un artículo publicado en el número 8 de la revista *Cuadernos de Cultura*, de octubre de 1952, dedicado a la poesía de Pablo Neruda, puntualiza: “El marxismo enseña que ningún conocimiento de la realidad es autosuficiente, sino necesario para cambiar la propia realidad, y el arte, como forma peculiar del conocimiento de la realidad, contribuye a ese cambio” (1952: 48). Manauta descubre en el poeta chileno una “preocupación consciente [...] por arraigar [...] su poesía en la realidad”; preocupación que liga sus búsquedas poéticas a una estética de cuño realista. Entendido de este modo el realismo, la filiación comunista de Neruda habría contribuido, asegura Manauta,

a una “compenetración más estrecha con la realidad de su país y de América”, es decir, al “conocimiento de los hombres, de los lugares de trabajo, formas de explotación, sufrimientos, luchas y triunfos del hombre y de la sociedad por el progreso, la libertad y la justicia” (1952: 48). En un discurso, inicialmente escrito para una charla ofrecida en el local del PC de Palermo, el 6 de noviembre de 1958, y luego publicado en *Literatura militante*, una edición de la Comisión de Literatura del PC de Palermo en 1959, Manauta se pregunta “¿Qué clase de escritores comunistas seríamos si cerráramos los ojos a los problemas del pueblo?” y afirma su aspiración “a escribir para el pueblo [...], a que nuestros libros se conviertan en un instrumento, en una herramienta eficaz en sus luchas, como fueron los de Máximo Gorki” (2014: 545). En esta dirección, toda obra literaria comunista “presta un servicio valiosísimo a los objetivos políticos de los trabajadores y del pueblo” (2014: 547) en la medida en que ella “refleja” la realidad de ese pueblo, es decir, en la medida en que cumplen con el designio realista:

[...] si muestran a los campesinos sin tierras, si a través de ellas se los ve emprender el éxodo hacia los centros industriales, si nuestras obras relatan las luchas obreras por mejores salarios y mejores condiciones de trabajo, si nos cuentan cómo el pueblo se organiza para bregar por viviendas dignas, si nos relatan los estragos de la carestía de vida, si nos hablan de la solidaridad proletaria y de la grandeza y generosidad de los hombres de trabajo, si reflejan sus esperanzas y dolores (Manauta, 2014: 547).

Las tierras blancas se ajusta a este imperativo que el mismo Manauta formula para la literatura comunista. La novela narra, a través de un contrapunto entre dos voces narrativas (la de la madre, en primera persona, y la de un narrador omnisciente que sigue el recorrido de Odiseo), la historia de una familia conformada por la madre, el padre y el niño, Odiseo, que se ve obligada a emigrar a las llamadas tierras blancas entrerrianas, situadas a la vera del río Guleguay —tierras yermas, improductivas, inundables—, luego de que fueran

desalojados de los potreros que cultivaban, por parte de sus propietarios latifundistas.

La novela transcurre a lo largo de un día, un domingo de elecciones, y sigue el itinerario de Odiseo en busca de monedas para su madre y de saciar su hambre; pero, a través del relato de la madre, vamos conociendo toda la historia de la familia y, con ella, de la comunidad; una vida miserable, condenada a la pobreza, el desánimo y el hambre insaciable: la llegada a esas tierras; su encuentro con el Primo, personaje fundamental en la trama, huérfano, pendenciero, que encuentra en la venganza contra el puntero político —una venganza fracasada que culminará con la muerte de Odiseo— un camino de lucha contra el sistema injusto; la vida de abandono, de vicios como el alcoholismo, y de marginalidad en la que cae progresivamente el marido; la dura cotidianidad de Angélica, la prostituta del rancherío que vende la leche de su niño para comprar un lápiz labial. Pero, además, el relato de su encuentro con don Olegario y el joven “de anteojos”, los dos personajes esclarecidos de la novela, que, por su discurso y sus acciones, se sugiere que son comunistas, y el recuerdo de las redes de solidaridad entre humildes que se tejen los días de la inundación van logrando una progresiva toma de conciencia de la Madre:

Me gusta eso de que nada caía del cielo, sino que los hombres lo lograban con su propio esfuerzo unido al de todos los demás. Me gustaba porque ni don Olegario ni su joven amigo prometían nada, sino que simplemente proponían al hombre algo que él mismo debía prometerse y conseguir. Ahora sé por qué el Primo fracasará; ahora sé por qué nosotros también hubiéramos fracasado cuando nos pidieron el potrero, tanto quedándonos como yéndonos. Los pobres se hallan y se han hallado siempre entre la espada y la pared, y aparentemente derrotados de antemano en todas partes. Digo aparentemente, porque aún les queda emprender el camino señalado por don Olegario y su amigo (Manauta, 2022: 158-159).

De alguna manera, *Las tierras blancas* podría caracterizarse, entonces, como una novela de aprendizaje por parte del personaje de la Madre. Este didactismo que la atraviesa va progresivamente iluminando, en su conciencia, una salida de lucha colectiva, que aparece en confrontación con la rebelión individual, por fuera de la ley (de las leyes del Estado y de las leyes morales: implica un crimen) que intenta llevar a cabo el Primo. Éste fracasa porque su sentido de la injusticia no puede canalizarse más que en la venganza individual, que culmina en la peor de las desgracias: la muerte del niño en una pelea de compadritos, que es la contracara del “culto al coraje” borgeano. La escena final, en la que el niño finalmente muere en brazos de su madre, a quien le ofrece las monedas recolectadas durante el día, queda recubierta entonces de un fuerte valor simbólico.

Dos años después, en la coyuntura histórica ya señalada en el apartado anterior, *Del Carril*, con la colaboración del mismo Manauta en guion y también como actor, al encarnar a un maestro que recupera al personaje del “muchacho de anteojos”, lleva la novela a la pantalla grande (imagen 2). Por su parte, *Del Carril* interpreta al Primo y Ricardo Trigo al padre de Odiseo. La película mantiene la trama en líneas generales, aunque el conflicto que desaloja a la familia del campo aparece más indeterminado y está ambientada en Santiago del Estero. Pero, además, el film da más relevancia al personaje del padre, cuya historia queda confrontada y es paralela a la del Primo, y al de Angélica, la prostituta, en su relación con el Primo, relegando a un segundo plano a la Madre y su vínculo con Odiseo. En la entrevista con Ricardo Mariño antes citada, Manauta señala su búsqueda en la novela por “conseguir una mayor penetración psicológica, darle más envergadura a los personajes y utilizar un lenguaje más elaborado” y que “precisamente ese nivel, me refiero al intento de darle más hondura a lo psicológico, es lo que deja al costado la versión cinematográfica” (1986: 231):

Hugo del Carril se limita a seguir la anécdota, sobre todo la parte de la historia que tiene que ver con lo social, lo testimonial y en cambio hace perder de relieve a la relación de la Madre con Odiseo, y al mismo personaje de la Madre lo relega a un papel casi intrascendente. No se consiguió trasladar al lenguaje del cine ese nivel de la novela (Manauta, 1986: 232).

En el final de la película el niño muere solo, sin la presencia de la Madre, por lo que podría decirse que el simbolismo del final, sin desaparecer, se transforma, y que el contenido pedagógico de la novela —que se sostiene en la progresiva toma de conciencia de la Madre— se diluye. Kohan analiza en este final la circularidad que traza con la voz en off inicial del film y el contraste entre el afiche político que muestra la escena, el arma y el cuerpo yacente del niño. Es en este sentido que puede leerse la observación de Manauta sobre lo meramente anecdótico y social del film. Al elidir la voz narradora de la Madre y su vínculo con el hijo, en la película se disipa la idea de la salida colectiva del mal social que es una de las claves de lectura de la novela.

Consideraciones finales

En el Fondo Documental “Juan José Manauta”, alojado en la BNMM, se conserva una nota sobre la película publicada en la revista *Mundo Argentino* del 11 de febrero de 1959. La nota señala que:

El tema de la película “Las tierras blancas” [...] encara la difícil situación en la que suelen encontrarse aquellos que contra toda esperanza trabajan las tierras blancas, o las tierras estériles y que ante la frustración de sus esfuerzos, acosados por la miseria y el hambre, se ven luego arrastrados al delito como única salida, en un medio en el cual se sacrifican los más puros y pagan con su vida hasta los más inocentes.

La crítica citada se encuentra en sintonía con la observación de Manauta sobre las diferencias entre la novela y la película, en la medida en que acentúa el

contenido de denuncia del film y pierde la toma de conciencia de la madre sobre una salida colectiva, por contraste con la venganza individual.



Imagen 2: Afiche de la película *Las tierras blancas* (1959).

Podría decirse, para finalizar, que si la novela de Manauta cierra una línea de desarrollo del realismo social ligada a las narrativas del regionalismo comunista —aunque esto no significa eludir la experimentación que efectivamente realiza con formas y técnicas más novedosas—, el film abre un camino que se conecta con las nuevas experiencias del cine argentino de los 60. Al respecto, en su comentario de la película, Fernando Martín Peña sostiene:

El film se anticipa a otros títulos emblemáticos de la generación del '60 (*Shunko*, *Los inundados*) en su denuncia de la ausencia institucional (o de su hostilidad), en su denuncia de la baja política y en la honestidad brutal con que articula tema y forma cinematográfica. Se cuenta entre las mejores películas de Del Carril, es decir, del cine argentino (2018: s/p).

Debe señalarse que el vínculo con el comunismo fue desvaneciéndose en los discursos tanto de Hugo del Carril como de Juan José Manauta con el paso de los años y de los acontecimientos políticos. En una entrevista realizada en 1966, para la revista *Así*, citada en Juan Manuel Palacios, Del Carril expresa:

—Algunos afirman que usted es una persona de izquierda, más concretamente marxista o comunista.

—Yo soy nacionalista, los que dicen eso son los que confunden aserrín con pan rallado y endilgan el mote de comunista a todo aquel que propugna medidas revolucionarias para reformar las estructuras, aunque lo haga en un sentido humanista y cristiano (Del Carril citado por Palacios, 2021: 146).

También Juan José Manauta, en 2008, en su vejez, ya alejado del PCA, declaró en la prensa que “El partido se había convertido en una confederación de tontos, de sectarios que adherían incondicionalmente a la Unión Soviética, que fue una falsificación, una negación del marxismo” (Fiera, 2008: s/p). En 1994 había ganado un juicio a la Federación Rusa en reclamo de los aportes laborales por su trabajo como redactor de la revista *Novedades* durante 28 años (Manauta, 2022: 254).

No obstante, como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, la trasposición de la novela al film da cuenta de un episodio ineludible de los diálogos entre intelectuales comunistas y peronistas en los años finales de la década del 50, tras la caída de Perón en el 55. La afinidad que posibilitó el trabajo conjunto se basó, más allá de las diferencias estéticas e ideológicas, en una serie de presupuestos compartidos en torno a la mirada sobre la ruralidad argentina, sobre la explotación de los trabajadores y a la denuncia de las violencias, privaciones y miseria que padecen los hombres del interior del país que se ven expulsados de las tierras productivas.

Bibliografía

- Alle, María Fernanda (2019). *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2022a). "Vida y obra de los poetas del pueblo. A propósito de un intercambio epistolar entre José Portogalo y José Pedroni en 1953" en *Colindancias. Revista de la red de hispanistas de Europa Central* n° 13. Rumania: Red de Hispanistas de Europa Central. Disponible en: <https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj> (Acceso en: 9 de septiembre de 2025).
- ____ (2022b). "De Esperanza al mundo: la "poesía comunista" de José Pedroni" en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Año VIII, n° 15. Mar del Plata: CONICET, UNMdP, UNR. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas> (Acceso en: 3 de agosto de 2025).
- Alzari, Agustín (2014). *La internacional entrerriana*. Editorial Municipal de Rosario, 2014.
- Bohoslavsky, Ernesto y Franco, Marina (2024). *Fantasmas rojos. El anticomunismo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Unsam edita.
- Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril. Un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: FNA, 1989.
- Calzón Flores, Florencia (2018). "Hugo del Carril: el galán cantor y el artista comprometido" en Sandra Gayol y Silvana Palermo (editoras), *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Los polvorines: UNGS editora.
- Calzon Flores, Florencia (2021). "El galán cantor en la pantalla" en Florencia Calzon Flores y Daniel Kozak (editoras), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*, Buenos Aires: Autoría editorial.
- Devés, Magalí (2020). *Guillermo Facio Hebecquer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ehrlich, Laura (2022). *La reinención del peronismo (1955-1965)*. Bernal: UNQ Editorial, 2022.
- Fiquepron, Maximiliano y Silva, Jeremías (editores) (2025). *Política y cultura de masas en Argentina: de lo local a lo transnacional*, Los polvorines: Ediciones UNGS.
- Fiorucci, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- Friera, Silvina (2008). "Yo aprendí todo sobre marxismo leyendo a Gorki" en *Página 12*, 9 de diciembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12238-2008-12-09.html> (Acceso en: 26 de enero de 2026).
- Gayol, Sandra y Silvana Palermo (editoras) (2018). *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Los polvorines: Ediciones UNGS.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.

- Gudiño Kramer, Luis (1957). "Los días y las obras. Bibliografía. Comentarios. Las tierras blancas. A propósito de un comentario crítico. Por Luis Gudiño Kramer. 'Orientación', Córdoba, 13 de junio de 1957". Fondo Juan José Manauta, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, Alfonsina (2012). "Literatura y Cine, distancia y cercanía Hugo del Carril, Juan José Manauta: *Las tierras blancas*. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- ____ (2019). "En el seno del capitalismo: *Papá José* de Juan José Manauta o el arquetipo del militante de izquierda" en *Prudente Saber Y El Máximo Posible De Sabor*, número 11. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos. Disponible en:
<http://rct.fc.edu.uner.edu.ar/index.php/prudente/article/view/140> (Acceso en: 26 de enero de 2026).
- ____ (2023). *Otra vez un grito, vivir para ser escritor*. Entre Ríos: EDUNER, Editorial UADER.
- Korn, Guillermo y Javier Trímboli (2015). *Los ríos profundos. Hugo del Carril / Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Korn, Guillermo (2017). *Hijos del pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Manauta, Juan José (2014). *Cuentos completos*, 2° edición, ampliada y comentada. Coordinación de Guillermo Mondejar; colaboraciones de Sergio Delgado, Federico Bibbó y Gustavo Esteban Martínez. Paraná: EDUNER.
- Manauta, Juan José. (1986). Entrevista a Ricardo Mariño. *Crisis*, segunda época, número 49, diciembre.
- ____ (2015). *Poesía completa*. Dirección de Sergio Delgado; colaboraciones de Miguel Ángel Federik y Gabriela Galeano. Paraná: Entre Ríos.
- ____ (2022). *Las tierras blancas*. Prólogo de Evangelina Franzot; coordinación general de Guillermo Mondejar. Paraná y Santa Fe: EDUNER, UNL.
- Maranghello, César (1993). *Los directores de cine argentino. Hugo del Carril*, Buenos Aires: CEAL-INCA.
- Massholder, Alexia (2014). *El partido comunista y sus intelectuales. Pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*. Buenos Aires: Luxemburgo.
- Murmis, Ezequiel (2016). "El Partido Comunista en el movimiento obrero argentino durante la "Revolución Libertadora": del golpe de estado a la alianza entre el sindicalismo comunista y peronista (1955-1958)", *Izquierdas*, número 28.
- Palacio, Juan Manuel (2021). "Un artista popular en el laberinto peronista" en Florencia Calzon Flores y Daniel Kozak (editoras), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*. Buenos Aires: Autoría editorial.

Peña, Fernando Martín (2021). "Las películas de Hugo del Carril" en Florencia Calzon Flores y Daniel Kozak (editoras), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*. Buenos Aires: Autoría editorial.

____ (2018). "Ciclo Hugo del Carril". *Malba*. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/evento/hugo-del-carril/> (Acceso en: 10 de septiembre de 2025).

Petra, Adriana (2017). *Intelectuales y cultura comunista*. Buenos Aires: FCE.

Prado Acosta, Laura (2023), *Obreros de la cultura*. Bernal: Editorial de la UNQ.

____ (2018). "Entre el comunismo y la industria cinematográfica argentina: los escritores-argumentistas Pondal Ríos, Amorim y Yunque (1938-1941)" en Sandra Gayol y Silvana Palermo (editoras), *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Los polvorines: UNGS editora.

Perilli, Carmen (2004). "Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido" en Sylvia Saítta (directora). *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.

Romano, Eduardo (2004). "Culminación y crisis del regionalismo argentino" en Sylvia Saítta (directora). *El oficio de afirma*. Buenos Aires: Emecé.

Romero, Juan Manuel (2021). "Un artista popular en el laberinto peronista" en Florencia Calzon Flores y Daniela Kozak (editoras), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*, Buenos Aires: Autoría editorial.

Salama, Roberto (1956). "El realismo de Manauta". *Cuadernos de Cultura* número 27.

*Laura Prado Acosta es graduada en Historia y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora en CONICET y Profesora en la materia "Problemas de Historia Argentina" de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Forma parte del Centro de Historia Intelectual y del Comité Académico de la Maestría en Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes. Publicó los libros *Intelectuales y partidos comunistas. Itinerario de Héctor Agosti* (Raleigh, 2014) y *Obreros de la cultura. Artistas, intelectuales y partidos comunistas en el Cono Sur, en las décadas de 1930 y 1940* (Bernal, 2023). Su área de investigación se centra en el vínculo entre intelectuales, política y cultura de masas. E-mail: laurapradoacosta@gmail.com

**María Fernanda Alle es Profesora en Letras y Doctora en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Universidad Nacional de Rosario. Es Investigadora Adjunta de CONICET, con un proyecto titulado "Poéticas comunistas en la Argentina de los años 50". Se desempeña como Profesora Adjunta de la cátedra de "Análisis y Crítica I", de la carrera de Letras de la UNR. Ha publicado el libro *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón* (Beatriz Viterbo, 2019). Ha publicado artículos y ensayos en diversas revistas especializadas nacionales e internacionales y ha participado como expositora en numerosos eventos académicos. Sus áreas de investigación giran en torno a las relaciones entre literatura y política partidaria y entre teoría literaria y política. E-mail: mariafernandaalle@gmail.com