



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

***“Escenas de la Patagonia neoliberal:  
representaciones de la región desde  
la cinematografía argentina, 1986-  
2002”***

Lic. María de la Paz Escobar

Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia

Directora Dra. Susana M. López (UNPSJB)

Codirector Prof. Carlos Vallina (UNLP)

La Plata, 9 de noviembre de 2.015.

## Índice

### Introducción /5

#### PARTE 1: CINE, HISTORIA y REGIÓN

##### **1. Estado de la cuestión: Debates fundamentales de la relación cine/historia /14**

##### **2. Instrumental teórico /36**

###### 2.1 Los problemas /36

###### 2.1.1 Ideología, representación(es) /37

###### 2.1.2 Hegemonía y cultura /41

###### 2.1.3 Historia, memorias, identidades /50

###### 2.2 ¿Qué es el cine? (o el cine como objeto) /59

##### **3. Opción metodológica /72**

###### 3.1 Objetivos e hipótesis. Sistema de problemas /82

###### 3.2 Establecimiento de una muestra: el corpus fílmico. /86

##### **4. Con-Textos /92**

###### 4.1. Textos (fílmicos) y contextos: una historia social del cine argentino. /92

###### 4.1.1 1984-1988: cine del “destape” democrático. /92

###### 4.1.2 1989-1996: Cine, crisis y transformaciones. /100

###### 4.1.3 1997-2002: Renacimiento y diversificación. /112

###### 4.1.4 Breves reflexiones finales sobre la cinematografía del período. /125

###### 4.2. La Patagonia en su laberinto neoliberal (o síntesis histórica del período de referencia) /127

#### PARTE 2: ESCENAS DE LA PATAGONIA NEOLIBERAL: ANÁLISIS TEXTUAL DE LOS FILMS

##### **5. *La película del rey: alegorías de la devastación latinoamericana /150***

###### 5.1. Síntesis argumental /150

###### 5.2 Análisis /151

##### **6. *Gerónima: la memoria enajenada /168***

6.1. Síntesis argumental /168	
6.2. Análisis /169	
<b>7. Guerreros y cautivas: reactualizaciones (fantasmáticas) del proyecto nacional /185</b>	
7.1 Síntesis argumental /185	
7.2 Análisis /186	
<b>8. La nave de los locos: escenas del multiculturalismo neoliberal /203</b>	
8.1. Síntesis argumental /203	
8.2. Análisis /204	
<b>9. Caballos salvajes: capital financiero y rebeldías <i>for export</i> /220</b>	
9.1. Síntesis argumental /220	
9.2. Análisis /221	
<b>10. Flores amarillas en la ventana: la Patagonia como trágico destino /234</b>	
10.1. Síntesis argumental /234	
10.2. Análisis /235	
<b>11. El viento se llevó lo qué: fragmentos de ex -centricidad posmoderna /251</b>	
11.1. Síntesis argumental /251	
11.2 Análisis /252	
<b>12. Mundo Grúa: “paisaje después de una derrota” /270</b>	
12.1. Síntesis argumental /271	
12.2. Análisis /272	
<b>13. Invierno mala vida: cronotopía de la (des)esperanza errante /287</b>	
13.1. Síntesis argumental /287	
13.2. Análisis /288	
<b>14. Historias mínimas: escenas cotidianas del neoliberalismo, entre el deseo y la soledad /301</b>	
14.1. Síntesis argumental /301	
14.2. Análisis /302	
<b>15. Conclusiones (o final de un itinerario posible) /320</b>	
<b>16. Bibliografía /342</b>	

## **Dedicatoria**

A María Marta Bonaventura, *in memoriam*

## **Agradecimientos**

Al director del Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de la Plata, Dr. Fernando E. Barba, por su buena predisposición para que los obstáculos que se interpusieron en la concreción de este trabajo no se tornaran insalvables; y a la/os Secretario/as Académico/as del mencionado doctorado siempre atentos a responder mis consultas y facilitar cualquier trámite.

A mi directora, Dra. Susana López, por su respeto y calidez. Al Prof. Carlos Vallina por aceptar ser mi co-director sin conocerme prácticamente.

A Pablo Salguero y Nora Pesano, atento/as y amoroso/as correctore/as de estilo.

A mi madre y mi padre por su constante apoyo material, intelectual, moral y afectivo. A mis hermanos y hermana, por haberme transmitido “saberes” tecnológicos o facilitado trámites y búsquedas en La Plata y Buenos Aires.

A Guadalupe Fernández Chein y Didí Latorre, por haberme abierto las puertas de su casa cada vez que necesité trasladarme a Buenos Aires y La Plata.

A mis colegas y compañera/os del Departamento de Historia y del Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia.

A mis compañeras de la Cátedra Abierta de Género.

A Lucas Codesal, por su incondicionalidad.

Y, otra vez, a Pablo Salguero.

## Introducción

*“Una película en la Patagonia. Retratar con una historia un lugar vacío (...) Es, de alguna manera, la historia que se repite en cada persona que habita la Patagonia, un lugar donde todos son extranjeros y el único anfitrión es el viento.” Gacetilla de prensa de Invierno mala vida<sup>1</sup>*

*“Debería escribirse alguna tesis crítica sobre el sentido del Sur en el cine argentino.” Claudio España<sup>2</sup>*

Preguntarse acerca del modo en que un film construye el mundo a partir de lo que muestra es preguntarse acerca de la relación entre el mundo representado y la realidad social que expresa y de la cual forma parte. La realidad material y las experiencias se traducen en discursos y prácticas que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales, y el cine forma parte de esos discursos. Por ello participa de las disputas dentro de las sociedades actuales, incluidas las referidas a sus relaciones con el pasado. Los historiadores e historiadoras no podemos permitirnos desconocer lo *ficcional*, ya que lo imaginario colectivo es la vía indirecta de una verdad social e histórica en su carácter simbólico (Grüner, 2004).

Volver nuestra mirada sobre las películas filmadas en Patagonia aporta al conocimiento de la región, construida a través de procesos históricos dentro de los cuales la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto. Junto con Benjamin sostendemos que todo documento de cultura lo es a la vez de barbarie; desde esta perspectiva un film (o un conjunto de films) puede ser analizado en un tiempo y espacio concretos, que en el caso de nuestra tesis tiene a la Patagonia como escenario.

Es claro que las ideas sobre la región no se dan sólo *desde* el/los discurso(s) cinematográfico(s). Son continuación de relatos historiográficos, políticos, científicos, literarios, turísticos, etc. que por lo menos desde el siglo XIX han ido conformándose como representaciones dominantes de la Patagonia. El predominio que alguna de ellas tenga en una época determinada está vinculado a las concepciones ideológicas que las diferentes clases (de las cuales los cineastas son representantes, consciente o

<sup>1</sup> Francisco Cerdán y Valeria Solarz para “Comuni-Ca Prensa y Comunicaciones”.

<sup>2</sup> España, Claudio “El dedo en la llaga” en: *La Nación*, 21 de agosto de 1997.

inconscientemente) tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia. Concepciones que implican un proyecto determinado para la región, en pugna siempre con otros, indisolublemente ligado al rol que le confieren los diferentes modelos de desarrollo económico-social para nuestro país en su correspondiente inserción dentro de las relaciones internacionales del capitalismo.

Trataremos de desmontar las imágenes que perpetúan a la región como prístina, como “paraíso de aventureros”, como la tierra prometida donde se cumplen los sueños de los bienintencionados y emprendedores, pero también –aunque en principio suene paradójico- como un espacio arrasado por el neoliberalismo en donde los que pierden son los perdedores históricos de toda crisis capitalista. Se trata de interrogar estas imágenes para poner al descubierto los intereses que subyacen en la perpetuación de estas concepciones míticas, idílicas o esencialistas, a quiénes y a qué proyectos son funcionales. Se trata de preguntarse y abogar por las imágenes menos presentes, las de la violencia, la explotación -indispensables para perpetuar el capitalismo en cualquier parte del mundo- y las de las resistencias y las luchas. Para poder, desde la mirada histórica,

“alterar al universo plano de las imágenes que la visualidad mediática de la globalización capitalista condena velozmente a diluirse en la pura circulación. Y para contraponerse a los estereotipos de la identidad y la diferencia que recicla el mercado de la diversidad cultural” (Richard, 2006: 10).

El proceso histórico contemporáneo -del que hoy padecemos sus más cruentas consecuencias, y que nos ha llevado a una “crisis civilizatoria”-, jamás estuvo exento de un correlato representacional que lo legitimara. En Patagonia la apelación a las imágenes ha sido continua e indispensable. El “desierto” fue la imagen instalada a fines del siglo XIX. Fue la representación de una ausencia que no era tal, una representación del vacío que anticipaba la desaparición real de los cuerpos y de las culturas no funcionales en ese momento al proyecto de estado- nación argentino. Inmediatamente el “desierto” se concretó mediante el quasi-exterminio de los pueblos originarios y el sometimiento de los sobrevivientes a nuevas formas de subsistencia, conjuntamente con el intento de suprimir su cultura y su historia. El dominio continuó a través de la represión de los innumerables conflictos obreros que se sucedieron en toda la región desde el inicio mismo de la implantación de este sistema y la fuerte presencia del estado, con su militarización y sus escuelas como punta de lanza del disciplinamiento de los oprimidos y garantía de riqueza de las clases dominantes. Para ello se recurrió a

la imagen de la inmensidad patagónica de “dilatados límites” constantemente amenazada y disputada por elementos “ajenos” a ella. Más acá en el tiempo, la folclorización de la Patagonia se sostuvo en la reproducción del imaginario que la propone y dispone como *pura naturaleza*, imaginario aprovechable para la Patagonia *for export* de la actividad turística. Es decir, ya sea para consolidación de la nación o para la venta –literal o simbólica- del territorio como producto, la explotación económica de los recursos naturales de la región fue presentada como beneficiosa para la Nación con mayúsculas, como un todo, despojada de conflictos internos. Así se aseguraron durante largos años las grandes ganancias de las empresas multinacionales en base a la depredación de los bienes comunes naturales no renovables de nuestra región.

Las características hoy vigentes de la región nos imponen la necesidad de indagar sobre las representaciones que se difunden e irradian sobre ella. Porque en una Patagonia de desocupación y miseria, con pueblos fantasmas, con las tierras y sus bienes comunes naturales privatizados y cada vez en menos manos, con proyectos económicos que devastan la naturaleza para beneficio de unos pocos, con conflictos sociales que se multiplican como respuesta de los miles de habitantes patagónicos excluidos de cualquier tipo de beneficio, debemos preguntarnos qué imágenes y sonidos construyen nuestra percepción y nuestra memoria histórica sobre Patagonia, y si los mismos son transmisores de su realidad compleja o nos tranquilizan ofreciéndonos una región de ensueños y aventuras.

A un nivel más general, seguimos las caracterizaciones de Jameson (1995) para quien la historia del cine puede ser en alguna medida esclarecida por una teoría del desarrollo capitalista. En el caso de Argentina, a partir de mediados de los años ‘70 se han dado una serie de transformaciones como producto de la consolidación del dominio del capital financiero. Este proceso ha determinado a su vez una readecuación del rol que las distintas regiones del país cumplen en la formación económica y social de nuestro país. Dicho proceso ha generado conflictos sociales que se expresan en distintos ámbitos de la sociedad, entre ellos el simbólico-cultural. Dado que el cine continúa siendo una de sus manifestaciones más importantes, recurrir a él e interpretarlo desde una perspectiva histórica –y una teoría crítica de la cultura- posibilita el entendimiento de la complejidad del conflicto de los distintos sectores sociales antagónicos porque,

como señalara Bajtín, “el mundo de los signos se transforma en un escenario inconsciente de la lucha de clases”<sup>3</sup>.

El período de referencia, 1986-2002, ha sido delimitado a partir de las características que asumió la hegemonía del capital financiero en la región histórico-geográfica-cultural que constituye nuestro objeto de estudio: la región patagónica. En base a las investigaciones recientes puede concluirse que en dicha región el modelo de planificación estatal afín a la etapa anterior (modelo de “polos de desarrollo”), y característico del capitalismo industrial, fue reemplazado por otro tipo de planificación acorde al interés del capital financiero. Este traspaso se dio a mediados de los años '80 cuando los sectores neoliberales impusieron su política y se interrumpió la promoción estatal de nuevos emprendimientos. Las consecuencias de esto fueron verdaderamente visibles recién en la década siguiente.

Por otro lado, la búsqueda y consecución de los textos filmicos cuyo *mundo representado*<sup>4</sup> está situado en la Patagonia también nos permite, desde una perspectiva ubicada en una historia social de la cinematografía argentina, proponer una puntuación posible en el año 1986. Durante ese año se estrenaron dos películas que consideramos claves en la historia del cine argentino por la impronta estética y temática que marcaron cada una de ellas, aunque por diferentes razones. Nos referimos a *Gerónima* (Tosso, 1986) y *La película del rey* (Sorín, 1986). La primera, con un tratamiento original en el marco de las producciones argentinas de ese momento, es uno de los films que en el período posdictarorial retoman el denominado *cine testimonial* y es de referencia obligada para quienes quieran reflexionar sobre este tipo de cine. *La película del rey* puede considerarse como antecesora del denominado “nuevo- nuevo cine argentino” o NCA, por el abandono del marcado naturalismo, grandilocuencia y/o redundancia discursiva que imperó durante la década del '80 y hasta mediados/fines de la década siguiente. Las dos películas coinciden en que –cada una a su manera- nos conectan/hablan de dos pasados a un mismo tiempo: *Gerónima* respecto del *continuum* histórico del genocidio tanto en la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia como en la última dictadura. Y creemos que *La película del rey* sostiene una noción sobre la Historia que puede inferirse de la relación que establece entre dos momentos históricos: el primero en la segunda mitad del siglo XIX, referido a la fundación del Reino de la

<sup>3</sup> Bajtín citado en Grüner (2005: 42).

<sup>4</sup> *Mundo representado* designa la realidad representada en las narraciones. Esta representación expresa la *visión del mundo* (Goldamnn, 1977) del grupo al que pertenece el equipo realizador, por lo que está atravesada por intereses ideológicos, prejuicios culturales, sistemas de creencias, etc. en: Sayago (2001).

Araucanía y Patagonia por Antoine de Toures, y el segundo, ubicado en la época de la realización del film, donde se evidencia una posición respecto de las consecuencias de la última dictadura militar para la sociedad argentina.

El final del período de nuestra investigación coincide con el cambio de siglo, que para Argentina significó, concretamente en el año 2002, la salida de un modelo económico basado en la convertibilidad (paridad cambiaria establecida por el Estado). La modificación de esta variable de la economía nacional, y la consecuente devaluación, afectó -entre muchas otras cosas- los costos y los modos de producción cinematográfica. Los múltiples conflictos y las diferentes formas que éstos adquirieron llegaron al paroxismo con el estallido social conocido como Argentinazo, que se constituyó en un hito histórico con implicancias profundas no sólo a nivel económico, sino también social, cultural y simbólico, expresadas e interpretadas de diferentes maneras por los discursos artísticos, entre ellos los cinematográficos.

En síntesis, la periodización planteada está dada por la puesta en crisis de una estructura económico- social anterior (desarrollada en los años sesenta y setenta) que comenzó a hacer sentir sus modificaciones en la región hacia mediados de los ochenta, configurándose en esa década los elementos fundamentales para el nacimiento a una nueva, que se consolidó en los años noventa y terminó de presentarse como tal en los primeros años del presente siglo. El período abarcado posibilita observar hasta dónde calaron las políticas neoliberales y las resistencias –con su variedad de formas- que éstas encontraron, así como las especificidades, particularidades y contingencias que tal proceso adquirió en la región interpretada por los textos filmicos y estudiada/reinterpretada por nosotros.

Por otro lado, ante la disyuntiva de abordar un período más extenso pero perdiendo en densidad analítica, optamos por observar un recorte temporal de 16 años dentro del cual podremos visualizar diferentes estrategias estético-narrativas y temáticas que posibilitarán estudiar en profundidad los interrogantes planteados.

Desde las producciones cinematográficas ficcionales que se realizaron durante los años 1986-2002 intentaremos analizar *cómo* se han construido representaciones –en tanto elementos constitutivos de las identidades y memorias- de la región patagónica que son expresión de los distintos proyectos que cada una de las clases sociales ponen en la escena social, la cual es inherentemente conflictiva.

Nuestra indagación se inscribe entonces en una perspectiva relativamente reciente de interrelación dialógica entre el cine y la historia desde una de sus posibilidades, que

consiste en explorar la textualidad fílmica para visualizar a través de sus postulados, ambigüedades y contradicciones los indicios del tiempo histórico estudiado. La originalidad de la presente investigación reside en incorporar a tales coordenadas la preocupación por lo espacial, para aportar a la historización de la noción de región. Aquí el espacio es entendido en su triple dimensión de “percibido, concebido y vivido” para dar cuenta de las diferentes prácticas sociales –entre ellas las discursivas- siempre conflictivas que se vuelven características en cada formación social. El análisis de los textos fílmicos permite dar cuenta no sólo de los regímenes de visibilidades sino también de invisibilidades y de los diferentes modos de concebir/sentir/disputar el sentido sobre el espacio regional.

El recorrido propuesto se fundamenta en que no basta saber que un film está realizado bajo los cánones del cine clásico para deducir esquemáticamente que el mismo forma parte del discurso hegemónico; tal deducción anularía toda posibilidad de interpretación. Ésta es entendida aquí no como un ejercicio de “domesticación” de los textos sino como una *estrategia de producción de simbolicidades* que disputa con los imaginarios instituidos y propone nuevos, formando parte así de la construcción de sentidos, agenciamientos e identidades. Es decir, la productividad material de las interpretaciones se encuentra en que éstas afectan la concepción que la sociedad tiene de sí misma (Grüner, 2005:2).

En consonancia con lo anterior, es pertinente convocar el concepto de *heteroglosia* de Bajtín, para quien el discurso no es un registro enteramente autónomo sino un aspecto emergente de un entramado multifacético de relaciones sociales y de poder que tienen un efecto poderoso sobre el lenguaje. El mismo, como cualquier otro “contrato”, es el producto de una cierta relación de fuerzas más que de un consenso. No obstante, como existen intersticios para la resistencia, hay ciertos productos culturales que exhiben, deliberadamente o no, la polifonía subyacente bajo la impostada armonía del consenso. La dominación nunca es absoluta.

Para dar cuenta de tales problemáticas y responder –aunque sea provisoriamente– a los interrogantes formulados hemos establecido un itinerario posible dividido en dos grandes apartados. El primero, denominado “Cine, historia y Patagonia: Problematisaciones teórico-metodológicas”, comienza en el capítulo uno con la reseña de las discusiones tradicionales pero todavía vigentes de la relación cine e historia, para luego brevemente proseguir con una actualización y localización de estos debates en nuestro país y finalmente reseñar algunas investigaciones específicas que desde la

mirada histórica de la escritura fílmica han aportado a nuestra investigación ya sea en términos teórico-metodológicos o por proximidad a nuestro objeto de estudio. Seguidamente, en el segundo capítulo, explicitaremos el instrumental teórico definiendo las nociones que permiten interrogar con un horizonte problematizador claro nuestras fuentes: nos referimos a las relaciones entre representaciones, ideología, cultura, hegemonía, historia, memorias e identidades. Por último, en este capítulo, nos hemos detenido en nuestra definición de cine en tanto objeto específico de la investigación histórica; para ello hemos recurrido a la teoría cinematográfica y a distintas concepciones sobre el cine y sobre su relación con lo real. El capítulo tres precisa nuestro método de abordaje en consonancia con la perspectiva explicitada en el capítulo anterior; allí delineamos nuestra aproximación a la noción de texto fílmico, de intertextualidad, regímenes de escritura y de representación. Seguidamente nos explayamos en lo brevemente reseñado hasta aquí: los objetivos generales y específicos y el consecuente sistema de problemas. Para finalmente establecer las decisiones que permitieron el establecimiento de la muestra que constituirá nuestro corpus fílmico, y la selección de material complementario que aporta al análisis contextual de cada uno de los films. El último capítulo de esta primera parte, denominado “Con-textos (o síntesis histórica del período de referencia)” se subdivide en dos apartados: “Textos (fílmicos) y contextos: una historia social del cine argentino”, en el que situamos las películas que son objeto de esta investigación en el contexto de la producción cinematográfica nacional, a su vez relacionada a procesos sociales, económicos y culturales más generales. En el otro apartado, titulado “La Patagonia en su laberinto neoliberal”, se expone, principalmente con los aportes de investigaciones producidas desde la región, de qué manera las transformaciones producidas en el período impactaron en la Patagonia Argentina.

La segunda gran parte, “Escenas de la Patagonia neoliberal: Análisis textual de los films”, consta de diez capítulos. Cada uno de ellos consiste en el análisis de la *construcción fílmica* de un texto a partir de identificar los regímenes de escritura, narración y representación; los tópicos dominantes, las características de los personajes y las nociones espacio-temporales, en síntesis las estrategias estilísticas; lo que nos permitirá visualizar los *efectos de sentido* portadores de valoraciones que dan cuenta de una adhesión al discurso hegemónico o bien a su cuestionamiento. Y más profundamente daremos cuenta de las dimensiones ambivalentes, contradictorias y conflictivas que conviven y circulan dentro de la diégesis de cada film y que

expresando desde su textualidad las disputas por la hegemonía del sentido histórico de los espacios del sur. En las conclusiones analizaremos el corpus en su conjunto para descubrir las presencias y las ausencias, lo visible y lo no visible, y la relación de estos regímenes de visibilidad-invisibilidad con el momento socio-histórico de su producción. A lo largo de este recorrido, esperamos fundamentar nuestros *modos* de *sabersituados* en los “extremos”, no sólo geográficos, sino disciplinares que nacen de la necesidad epistemológica y política de “crear nuevos espacios del discurso, de reescribir las narrativas culturales y de definir los términos de otra perspectiva, una perspectiva desde ‘otra parte’” (De Lauretis, 1986: 33).

Por último, y en consonancia con lo anterior, sostenemos la importancia de las cuestiones estéticas en los intentos de transformación social. Todo proyecto social novedoso conlleva necesariamente formas distintas de entender el arte y la cultura; y, a la vez, los desafíos de la imaginación estética son momentos necesarios para concebir y construir proyectos sociales alternativos.

La creatividad, como requisito indispensable, no sólo alcanza a los proyectos artístico-culturales sino también a los sociales, y no debe pensárselos como proyectos paralelos sino como condicionantes mutuos: no puede pensarse -y construirse- una nueva representación de lo social prescindiendo de diferentes formas de representación estética.

Toda política transformadora que no se tome en serio las cuestiones referidas a la imaginación, las representaciones, lo sensible, la verdad, la subjetividad, la libertad, lo cultural y lo simbólico “no tendrá la inteligencia ni la flexibilidad suficiente para plantar cara a la arrogancia del poder” (Eagleton, 2006: 501).

**PARTE 1**  
**CINE, HISTORIA Y REGIÓN**



**Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999)**

## 1. Estado de la cuestión: Debates fundamentales de la relación cine/historia

Toda investigación histórica que se comprometa a utilizar el cine debe dar cuenta de los autores que han reflexionado sobre esta relación. Es imposible además ignorar las contribuciones que otras disciplinas han hecho para instalar estas discusiones en el ámbito académico, aún cuando se las cuestione o rechace.

El cine se integra en los distintos ámbitos de la vida de las sociedades. Su pertenencia múltiple lo enriquece a la vez que lo complejiza, ya que al diversificarse las posibilidades de abordajes también lo hacen las herramientas que permiten su estudio. Entonces se impone la necesidad de optar por una perspectiva y en consecuencia por un método. Esta elección precisa clarificar previamente los conceptos básicos de cada perspectiva.

Como bien señalan Arreseygor, Bisso y Raggio (1999), para la historia, como disciplina científica, el cine tiene la triple característica de ser narración, fuente y objeto histórico. Esta condición plural ha aparecido hasta hoy en distintos abordajes historiográficos aunque cada análisis haya enfatizado alguna de estas tres formas de concebirlo y designarlo.

Por otro lado, la relación cine e historia está vinculada inevitablemente a la articulación entre el primero y la sociedad. Es decir que a historiadores e historiadoras el cine nos interesa en tanto nos aporta conocimientos de la sociedad. Aquí también hay diversas posibilidades: pueden informarnos acerca de las sociedades que los producen, de las sociedades de las cuales tratan o de las que recepcionan los films.

Por situarse nuestro trabajo dentro una perspectiva de exploración de las representaciones de lo social (o sea, el tipo de estudios que parten de considerar las películas como expresiones/mediaciones de la realidad de la que provienen), reseñaremos brevemente las contribuciones de los autores nodales que condensan las distintas posturas dentro de esta área, y de quienes han trabajado desde lo estrictamente metodológico, que directa o indirectamente estarán presentes en nuestra investigación. Hacia el final del apartado abordaremos los pocos trabajos que específicamente abordan, desde las ciencias sociales, las relaciones entre cine y el imaginario sobre Patagonia.

El trabajo que marcó el comienzo de una sociología del cine fue *De Caligari a Hitler*, un estudio de Sigmund Kracauer de 1947 sobre la atmósfera cultural que

precedió a la llegada del nazismo. Este autor concentró sus esfuerzos en comprender en qué medida y por qué medios el cine de los años veinte anunciaba el nazismo.

Su hipótesis central es que la filmografía de un país es un fiel reflejo de la mentalidad de una nación. En cuanto a la definición de mentalidad, para él se trata de disposiciones, tendencias, necesidades, en una palabra, de la *psicología* de un pueblo en un determinado momento. Afirma que el cine refleja los procesos mentales ocultos, en su caso de Alemania. Postula la existencia de rasgos psicológicos dominantes que son los de la pequeña burguesía, y busca su rastro en las obras cinematográficas. El cine es un testimonio social porque capta lo inobservado y lo recurrente, lo que equivaldría a decir que su horizonte es el *inconsciente* de una cultura. El cine tiene la capacidad de reflejar mejor que otras manifestaciones culturales la identidad colectiva de un pueblo debido al poder de la imagen de captar el interés del público.

El trabajo de Kracauer puede verse hoy algo simplista y determinista. Para él la relación es directa y unívoca: el cine *refleja* la psicología de un pueblo. Además ha sido criticado por su propuesta de entender la “mentalidad de una nación” como una totalidad, o en otras palabras por su negación a tocar un tema complejo: la posibilidad del medio de reflejar las contradicciones sociales.

Sin embargo, su trabajo ha tenido una importancia notable porque ha demostrado, tanto a sociólogos como a historiadores, la validez del cine como un documento esencial para comprender cada cultura. *De Caligari a Hitler* inicia una sociología del cine, es decir, un modo de concebir el cine en tanto producto de un medio histórico-cultural específico y, en consecuencia, la necesidad de estudiarlo como tal.

La problemática de Kracauer reaparece en los trabajos de Marc Ferro en Francia a mediados de los ‘60. Cuando él comienza a realizar sus estudios, las reflexiones estaban dominadas por la teoría semiológica y los estudios de Christian Metz. Como consecuencia de esto uno de los puntos básicos es su rechazo a la *exageración semiológica*. Paralelamente, Ferro propone un análisis que no se inscribe en este campo ni en el de la estética sino en el de la historia. Plantea que a través del cine es posible realizar lo que denomina un *contraanálisis* de la sociedad, con lo que quiere expresar que un análisis de las sociedades desde una fuente no tradicional puede aportar elementos nuevos que complementen, refuten o superen a la historia actual. Su hipótesis es que el estudio de la relación entre cine e historia nos puede ayudar a comprender facetas de la historia de las sociedades que no son visibles desde las fuentes tradicionales. Además, plantea que el cine tiene la capacidad de mostrar mucho

más, incluso, de lo que se propone. Por ello postula una doble vía de abordaje: lectura fílmica de la historia y lectura histórica de los films.

Para el autor existen cuatro grandes modos de testimoniar la realidad social. El primero a través de sus contenidos. Algunas situaciones que aparecen en pantalla proponen lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los otros, etc. La sugerencia puede ser positiva, la representación concreta de cómo se ve la sociedad; o negativa, porque a través de las incongruencias y *lapsus* que la representación frecuentemente contiene nos muestra lo que una sociedad sabe aunque no lo quiera confesar, si se quiere su parte *latente*.

La segunda forma en que una película testimonia la realidad social es a través de su estilo. Este planteo puede comprenderse mejor a través de análisis concretos que él mismo nos brinda, por ejemplo la utilización del montaje en *El judío Süss*. El equipo realizador utiliza fundidos<sup>5</sup> cruzados para pasar del castillo al ghetto, de la vestimenta tradicional del protagonista a un traje más moderno, del oro a las bailarinas. Estos deslices revelan algunas obsesiones nazis, como la idea de que el judío cambia de cara pero no de naturaleza o de que su dinero promueve necesariamente el vicio.

El tercer modo en que el cine se vincula a la sociedad es interviniendo en ella, en palabras de Ferro: el film como *agente histórico*. Las posibilidades de intervención son numerosas y con frecuencia contradictorias: movilización de masas, adoctrinamiento, contradocumentación, glorificación, etc., es decir la imagen además de un espejo es un arma. El modo en que las películas actúan sobre las sociedades que las reciben constituye un valioso testimonio de las dinámicas que recorren a las mismas, los proyectos y fuerzas en pugna, las contradicciones más o menos aparentes.

El cuarto modo tiene que ver con el tipo de lectura que se haga del cine. Cada sociedad interpreta los textos y films a su manera, destacando unos aspectos sobre otros y aceptando unas propuestas en vez de otras. Un caso ejemplar sería *La gran ilusión* de Jean Renoir. Cuando aparece, antes de la guerra, esta película es saludada como una obra pacifista que milita por la unidad entre los pueblos; tras la guerra es acusada de ser veladamente colaboracionista con respecto a los alemanes. Desde este enfoque, el tipo de recepción de un film es una indicación útil del sustrato ideológico que predomina en una formación social.

---

<sup>5</sup>Refiere al comienzo o al fin gradual de un plano, generalmente con el oscurecimiento de la pantalla a partir de, o hasta el negro.

De los aportes de Ferro, el que más se destaca y ha perdurado es el de la importancia del film como *agente* histórico, es decir como participante directo en la historia de los pueblos. Esta parte del método privilegia el estudio de la manera en que un film determinado operó sobre su tiempo, y esencialmente cuál fue su relación con el poder.

La contribución de Ferro amplía y desplaza al mismo tiempo la temática de Kracauer. El cine constituye un testimonio no tanto por reflejar enteramente una sociedad, sino porque funciona como *indicador* de sus puntos negros o lapsus, de sus posibles dinámicas y respuestas mayoritarias.

En esta misma línea se inscribe Pierre Sorlin, cuyo trabajo constituye una profundización valiosa. A los fines de esta investigación, sus aportes más importantes están contenidos en sus obras: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* (1985) y *Cine europeo, sociedades europeas, 1939-1990* (1996). Parte de una idea fundamental: la televisión y el cine, a fuerza de repetición de imágenes, instalan determinadas concepciones y representaciones.

En primer lugar este autor afirma que los films son objetos en sí mismos, no la representación de "otro" objeto que sería el fin último de la investigación. Es decir que el cine no es solamente otra fuente para estudiar un proceso histórico sino que constituye un territorio particular del historiador. Esto no significa, vale aclararlo, que se sitúe en un campo disciplinar específico, o sea una historia *del* cine, sino que se mantiene en un campo disciplinar tradicional: la historia social.

Como Marc Ferro, Sorlin entiende que el cine puede mostrarnos otra cara de la historia, y también aspectos de las sociedades que producen ese cine que pueden estar negados; el *contraanálisis* de Ferro aparece en Sorlin como lo *no dicho*. Para él un film no es un duplicado de la realidad; por el contrario, sólo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia y los reúne en una nueva unidad. El cine transcribe la realidad y lo hace con elementos propios. De ahí la idea de que para comprender ante qué tipo de imagen estamos, haya que recurrir a la *construcción* *filmica*:

"proceso por el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia y produce, a partir de ese continuo que es el universo sensible, un objeto determinado, cerrado, discontinuo y transmisible; en otros términos, la construcción funda la

imagen cinematográfica de la sociedad, la sociedad tal como se la muestra en el cine” (Sorlin, 1997: 230).

Este interés por la complejidad del cine como lenguaje hace que Sorlin tome a la semiótica como un importante instrumento metodológico. Por su intermedio se busca encontrar las reglas que explican cómo se construye y comunica un significado o sentido mediante combinaciones de sonidos y *encuadres* fotográficos<sup>6</sup>. Sin embargo, este investigador establece claramente que la imagen en movimiento no es un texto ni una lengua y que la complejidad del fenómeno cinematográfico no puede reducirse a la noción de signo.

Sorlin agrega otra cuestión a tener en cuenta en el análisis de los significados, ya que éstos dependen de algo más que de las reglas internas de un determinado lenguaje. El contexto en que éste se despliega lo termina de definir. La *contextualización* es un *requisito imprescindible para estudiar el cine*, como sistema de imágenes y por ende, como productor de significados.

El último aspecto a destacar en Sorlin está vinculado a la relación entre cine y sociedad. En tal sentido, reconoce una clara dualidad de los films: cumplen una función de *agentes*, en términos de Ferro, y a su vez *reflejan* a la sociedad que los produce; ambas operaciones se dan simultáneamente, por lo cual una influye en la otra.

Para quienes nos acercamos al cine desde la preocupación por lo ideológico, las reflexiones de este autor son sumamente clarificadoras:

“La película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. *Siendo la ideología el cimiento desde el cual se pueden plantear los problemas*, el conjunto de medios gracias a los cuales se llega a exponerlos y desarrollarlos, cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento”<sup>7</sup>.

Queremos dejar sentado que nuestro trabajo se inscribe en la perspectiva propuesta por Sorlin, al menos en los planteos que hemos destacado más arriba.

En otro aspecto, nuestro trabajo se acerca a una línea en la cual también se encuentra Sorlin junto a otros autores (Lagny y Ropars), dentro de lo que Casetti (1994)

---

<sup>6</sup>El encuadre alude al punto de vista de la cámara. Se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición de la cámara, la inclinación, la óptica utilizada, etc. hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla. Seguimos a Russo (1997).

<sup>7</sup> Sorlin citado en Caparrós-Lera (1997). Las cursivas son nuestras.

denomina *historia de las formas*. Es una mirada de tipo *transversal* que consiste en aislar un tema o una figura y seguirlo a través de un conjunto de textos, resaltar todas sus funciones y comprobar sus efectos dentro de los procesos de significación. En nuestro caso el tema es la región Patagónica.

Michele Lagny en su trabajo *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica* (1997) se propone repasar las investigaciones en este campo, reflexionar sobre ellas y definir los métodos que permitan perfeccionar la historia del/con cine. En palabras de la autora: “Hay que pasar a la acción e intentar definir los métodos que permitan realizar ‘una buena historia del cine’” (Lagny; 1997: 25). Para ella “una buena historia” no es neutra ni verdadera, pero sí proporciona garantías de su valor científico. Acudiendo a Michel de Certeau la define como la historia que reflexiona sobre aquello que construye.

Como bien señala José Luis Fecé en el prólogo del libro citado, una idea significativa que subyace es que de la misma forma en que la reflexión sobre la historia es imprescindible para la construcción de un discurso histórico sobre el cine, el mismo estimula la reflexión sobre la propia práctica de los historiadores. Se abren así las puertas a una historia hecha *con* el cine.

Lagny reflexiona sobre el método histórico en cuanto a las aspiraciones de verdad científica, y se propone probar que los problemas y limitaciones a los que se enfrentan los historiadores del cine son los mismos que ocupan a todo el campo historiográfico, sean cuales fueren las fuentes documentales que utilicen. Si bien el cine merece una particular atención y precauciones metodológicas por las especificidades del lenguaje cinematográfico, no implica que no pueda/deba aspirarse a conclusiones dotadas de igual rigurosidad que las basadas en fuentes documentales tradicionales. Por eso la autora intenta advertir cómo se formulan los distintos enfoques de la historia del cine en función de las normas principales de los historiadores: definir problemáticas y objetivos; concebir un método en función de esos objetivos; construir una red de fuentes apropiadas para los objetivos y métodos utilizados.

En cuanto a las distintas orientaciones que tiene la historiografía, las mismas surgen a partir de las diferentes relaciones que pueden entrelazarse en torno al cine. Lagny plantea que hay tres sectores particularmente desarrollados: la historia estética, la historia económica y la historia sociocultural.

La autora no se propone un “estado de la cuestión” pero sí nos pone en conocimiento sobre el avance de las últimas investigaciones (hasta el momento es que

escribe su obra) y múltiples enfoques, sometiéndolos a crítica y explicitando los problemas a los que se enfrentan cada uno de ellos. Su valor radica en que expone de forma exhaustiva todas las posibilidades y problemas que presenta la adopción de uno u otro método de investigación y la incorporación de distintas “herramientas” provenientes de la historia o de otras disciplinas. Pero, alineada en la hoy algo difusa Escuela de *Annales*, la autora no evidencia con claridad las teorías y proyectos sociales que sustentan los trabajos estudiados.

La línea iniciada en Francia por Ferro y Sorlin tuvo una exitosa recepción en Estados Unidos y el Reino Unido. Más influenciados por la lingüística, los estudios culturales y el postmodernismo, los investigadores John O'Connor, Peter Rollins y Robert A. Rosenstone son los nombres más relevantes dentro de esta extendida perspectiva.

Quizás sea el último de los mencionados quien tenga más presencia en la historiografía argentina, por lo que nos detendremos en su principal trabajo: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia* (1997). Fue su doble experiencia como historiador y cineasta la que impulsó su interrogante inicial: “¿qué le ocurre a la historia cuando transformamos las palabras en secuencias filmicas?”<sup>8</sup>

Para Rosenstone la problemática del cine no pasa simplemente por la redefinición de las fuentes históricas o por su calidad de agente de intervención, sino por ser un modo alternativo de reconstrucción de la historia. La idea que está en la base de todos sus escritos es que

“La historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje” (Rosenstone, 1997:20).

Lo que le interesa a Rosenstone es encontrar nuevas maneras que expresen la relación de los seres humanos con el pasado, que expongan una forma diferente de reflexionar sobre él<sup>9</sup>. En palabras del autor:

“La pregunta clave no es si un film puede contener información, sino si puede ser asimilada mediante fotogramas, si vale la pena conocerla así, y si implica un conocimiento válido de la historia” (Rosenstone, 1997: 32).

---

<sup>8</sup> Citado en Ranaletti (1998).

<sup>9</sup> Prisley (2003).

Un film puede ser un relato que refute las versiones establecidas del pasado, que llame a la interrogación abierta por el juego de múltiples puntos de vista y que también se examine a sí mismo, sea sobre la naturaleza del estudio histórico, sea sobre el modo en que el pasado alcanza determinados significados.

La *historia visual* para el autor es otra forma de combatir el paradigma realista y la linealidad, sea temporal, causal o cultural. Se trata de multiplicar los contextos y los puntos de vista. Por ello no todo film histórico correspondería a los requerimientos de la historia visual; los largometrajes que contribuyen al conocimiento histórico son los que exploran nuevas formas de presentar cuestiones políticas, culturales, sociales. Es decir, presentan más de una posibilidad de interpretar los hechos.

Para Rosenstone despreciar la interpellación que la imagen en movimiento realiza a las nociones vigentes sobre la historia y sobre los modos de encarar su relato significa no comprender cómo la mayoría de nosotros percibe el pasado.

El aporte más original y cuestionable es el de la *posliteralidad* en cuanto consolidación de un mundo posliterario que impone nuevos lenguajes y nuevas tecnologías en la aprehensión del pasado, lo que a la vez implica una pérdida progresiva de una cultura escrita en común y de ideas compartidas como la nación, los próceres, los libros y el arte. La historia visual sería entonces un modo de responder a este desafío.

Es necesario aclarar que Rosenstone no plantea el problema como una contradicción entre la historia escrita y la visual, sino como vías diversas en busca de lecturas del pasado. De modo que el medio audiovisual contendría aspectos de la verdad distintos, no necesariamente opuestos, a los de la verdad escrita.

Es imprescindible entonces ser consciente que el medio audiovisual altera las normas del quehacer del historiador ya que comunica sus propias verdades de una forma mucho más compleja que la escrita. Esta complejidad es imposible de aprehender mediante palabras. Por ello las reglas para valorar un film no pueden provenir exclusivamente del mundo literario, sino que debe tener su origen en el propio cine, en sus técnicas y estructuras habituales, para posteriormente considerar cómo se relacionan con el pasado. Para tal fin es imprescindible atender tanto a los recursos técnicos propios del cine, imagen, movimiento de la cámara, sonido, guión, montaje; como a sus estrategias narrativas específicas: alteración, condensación, compresión, metáfora, síntesis, simbolización, generalización, ficcionalización, personalización y dramatización.

Si los historiadores podemos detectar los límites o tergiversaciones de los films, al conocer y comprender las reglas de realización cinematográfica podemos discriminar entre lo que realmente fue un error de concepción del pasado, de lo que es parte de los recursos de realización cinematográfica o lo que puede ser una nueva perspectiva hacia la problemática planteada por los realizadores. Ahí radica, para Rosenstone, la tarea del historiador.

El trabajo de este autor implica un paso más allá en las relaciones entre cine e historia al plantear que no sólo podemos conocer a las sociedades a través del cine sino que modifica nuestra propia concepción de la historia. También es muy interesante la apuesta por una historia visual que fundamenta extensa y concretamente abogando por el trabajo conjunto entre historiadores y cineastas. Sin embargo sus análisis sólo se dedican a las imágenes en sí mismas sin preocuparse por las implicancias materiales que tienen, es decir por el papel que juegan en el proceso de construcción de hegemonía. Si bien es válido el inicio del cuestionamiento sobre las certezas que plantean un tipo determinado de explicación de la historia y su propuesta de multiplicar los puntos de vista sobre un acontecimiento/ proceso histórico, no aparece con claridad que el proceso de producción lejos de ser espontáneo o casual, responde a claros ejercicios del poder y determinadas concepciones del mundo.

En continuación con la línea de Rosenstone se inscriben los trabajos *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda* (1995) y *La historia que el cine nos cuenta* (1997) dirigidos por Julio Montero y María Antonia Paz. Todos los artículos que componen ambos textos conciben al cine como un tipo de narración histórica cuya utilidad para el historiador radica en la posibilidad de contrastar con los conocimientos “eruditos” sobre el objeto de análisis. Además confirman que todo tipo de objeto fílmico configura la memoria visual colectiva a través de generaciones en la sociedad audiovisual desde el siglo XX. Entonces las imágenes alcanzan un valor educativo sobre el pasado –o sobre algún presente, alejado en el espacio-.

En consonancia con las reflexiones anteriores de Rosenstone, para ellos el medio audiovisual tiene modos de expresión propios y particulares que deben ser reconocidos al momento de realizar una crítica sobre un film. En tal sentido, en los trabajos mencionados se abocan a examinar los relatos históricos que ha ofrecido el cine teniendo en cuenta que la mayoría de ellos se convierten en narraciones históricas sin proponérselo. Rescatan las cualidades especiales que posee este medio para llegar a

grandes multitudes y lo estiman como el mejor lenguaje que existe actualmente para divulgar o “contar” la historia.

El trabajo pionero en España corresponde a la tesis doctoral de Ángel Luis Hueso Montón titulada *El cine, fuente histórica del siglo XX*, defendida en 1974. Su obra posterior *El cine y la historia del siglo XX*(1983) parte de una pregunta clave: “¿Puede el cine contribuir a un mejor conocimiento del siglo XX?”<sup>10</sup>. Para este profesor, el cine ha dado cuenta de los sucesos más significativos de este siglo, tanto el documental como el cine de ficción. Por ello no duda sobre la posibilidad de utilizar el cine como contribución a un desarrollo más profundo de la historia. Del mismo modo resalta el carácter complejo y multidimensional del fenómeno cinematográfico. En efecto, su libro está dividido en distintas secciones que se aproximan al cine desde diferentes dimensiones: la técnica, la histórica-política, la artística, la económica, etc.

Hueso Montón comienza por la exposición de los condicionamientos técnicos del soporte cinematográfico, realizando un análisis general de los distintos elementos técnicos que influyen en el film (escala, angulación, movimiento, iluminación, sonido, montaje). Seguidamente presenta una “crítica de los condicionamientos sociales” que incluye observaciones sobre la producción cinematográfica como obra colectiva, con su división de trabajo, en la que cada uno (guionista, productor, director, técnicos, etc.) influye de una manera determinada sobre el film.

En la segunda parte, “El cine, testimonio de la sociedad del siglo XX”, el trabajo presenta un análisis del cine en relación a regímenes políticos y los sucesos históricos más importantes, reservando un capítulo especial al caso español. Contrariamente a la mayoría de los autores, Hueso privilegia la influencia de los procesos históricos sociales sobre el cine y no el lugar que éste ocupó en esos momentos, y sobre todo de qué manera el cine contribuye a la comprensión de los mismos. Algo semejante ocurre con sus consideraciones acerca de la relación entre cine y economía.

Finaliza con un análisis de la influencia de las distintas manifestaciones artísticas y literarias del siglo XX sobre la cinematografía.

Este libro aborda de manera muy general los aspectos señalados y ya ha sido superado por trabajos posteriores. Sin embargo sirve como introducción y estímulo para quienes comenzamos a interesarnos por el cine como herramienta para la investigación planteando las diferentes posibilidades de abordaje desde distintos ángulos.

---

<sup>10</sup> Citado en Arresegor, Bisso y Raggio (1999).

José María Caparrós-Lera, quien se considera discípulo de Hueso Montón, es una figura destacadas en España por su trabajo docente y de investigación. Es uno de los fundadores del Centro de Investigaciones Film-Historia –que edita la revista especializada homónima- del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Los trabajos de Caparrós-Lera, sumados a los de Sergio Alegre, Rafael de España, José Monterde, el ya citado Hueso, entre otros, han emprendido la problemática del cine como producto cultural, como agente de la historia y como vehículo de enseñanza de la disciplina a nivel escolar y universitario.

Según Caparrós-Lera, para comprender las relaciones entre cine e historia es necesario conocer las condiciones y técnicas básicas del proceso de producción cinematográfico para, sin abandonar el campo de la disciplina histórica, aprehender en toda su magnitud la complejidad y riqueza entre ambos campos.

De su libro *100 películas sobre historia contemporánea* (1997) nos interesa rescatar sus reflexiones sobre los diversos alcances de esta relación. Como bien plantea José Florit en el prólogo de este libro, el mismo es un buen ejemplo de la inserción del cine en la historia global de las ideas. Para él es muy sugestivo el doble vínculo que tiene el cine con la historia, no sólo porque en tanto manifestación cultural forma parte de ella, sino porque es una herramienta para hacer historia, para incidir en “las mentalidades, las opciones políticas, los deseos y los comportamientos de las masas, mucho más allá de sus reconocidas virtudes como instrumento de propaganda” (Florit, 1997: 8).

Caparrós-Lera, luego de hacer un breve repaso de los diferentes estudios que abordan el cine en clave histórica, propone una clasificación de los diferentes modos de aproximarse al cine: películas de reconstrucción histórica, la ficción histórica y los films de reconstitución histórica.

En el primer grupo se encuentran aquellas películas que, sin voluntad de “hacer Historia”, poseen un contenido social y con el tiempo pueden convertirse en testimonios importantes de la historia, o para conocer las ideologías de cierta sociedad en una época determinada. Aquí sitúa desde algunas obras del movimiento neorrealista y de la escuela soviética de los años veinte, hasta películas de realizadores como Eric Rohmer (como *Cuentos de cuatro estaciones*, en donde estudia el comportamiento pequeño burgués de la juventud intelectual francesa) o Woody Allen (cuyas obras ofrecen un retrato de cierta parte de la sociedad norteamericana contemporánea). También incluye lo que denomina films “serios” de ciencia ficción (como *2001: Una*

*odisea del espacio* o *Blade Runner*) porque pueden aportar hipótesis sobre el mañana o acerca de las incertidumbres de las personas de la época contemporánea en torno a su futuro. Se trata de películas de reconstrucción histórica (la expresión es de Marc Ferro) pues retratan a mujeres y hombres de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso hablar.

La *ficción histórica*, según la denominara Jean-Pierre Comolli, incluye a aquellos films que evocan hechos o personajes de la historia con el propósito de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque no sea riguroso, aproximándose más a la leyenda o a la forma novelada del relato. Sin lugar a dudas es el caso del cine de Hollywood. Y de películas míticas como *Lo que el viento se llevó* (1939). Estos films brindan, simultáneamente, una idealización del pasado, de cómo lo veía en esa época la industria hollywoodense, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses. Estas películas, denominadas de género, son representantes del llamado film-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial sin manifestar análisis alguno.

El último grupo está compuesto por aquellos films que, con la intención directa de “hacer historia”, rememoran un acontecimiento o período histórico con más o menos rigor, obviamente siempre dentro de la perspectiva del grupo realizador. Estas películas son esenciales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico. Pero precisan un análisis minucioso para advertir en qué sirven como nueva reescritura de la ciencia histórica. A veces nos dicen más de cómo pensaba o piensa cierta parte de una sociedad sobre un hecho histórico que del hecho en sí. Hay que tener en cuenta que en este tipo de films muchas veces se combinan los tres niveles referidos.

En definitiva, se trata de renovar el medio:

“los cineastas en vez de escribir un libro, hacen textos de Historia a través de sus películas. Por eso, la interpretación de los films, para fijar su verdadero sentido, pertenece también al arte de la hermenéutica” (Caparrós-Lera, 1997: 28).

En cuanto al estado actual de los debates sobre la relación cine e historia, según Fabio Nigra

“existe un punto de tensión teórico que resulta verdaderamente complejo de resolver, y es si las películas pueden ser escritura de la historia o son simplemente fuentes históricas del momento en que fueron filmadas. Este es básicamente el eje del debate conocido como Ferro-Rosenstone, que

si bien data de tres décadas, hoy sigue marcando el ritmo de las publicaciones dedicadas a la relación entre el cine y la historia (Nigra, 2012:4)

Francesco Casetti proviene del ámbito de la semiología. Pero su trabajo, *Teorías del cine 1945-1990*, es válido para que historiadores e historiadoras adquiramos un completo panorama de las distintas reflexiones, análisis y teorías que se han realizado sobre el cine. Casetti reseña los ejemplos más sobresalientes de cada tendencia o corriente de pensamiento y los debates entre éstas hasta la última década del siglo pasado. Así evidencia la multiplicidad de enfoques, repasando los abordajes hechos desde diferentes disciplinas y métodos y los objetivos perseguidos con sus análisis.

La primera parte expone los intentos por definir el cine en sí mismo, desde los que han insistido en su naturaleza realista a los que recalcan la pertenencia al territorio de lo imaginario o a la dimensión lingüística.

En la segunda sección estudia las proposiciones de tipo temático: el cine y la política, el cine y la ideología, la crítica de la representación, el cine feminista y de género (cine patriarcal, cine de la mujer), entre otros. Y los distintos enfoques disciplinares que abordan el cine, como la psicología, la semiótica, el psicoanálisis, la sociología y la historia. En relación a esta última la exploración refiere a las distintas “historias del cine” que se fueron desarrollando desde que existe.

El capítulo dedicado a la sociología del cine es el que más se asemeja al recorrido que estamos realizando aquí. El autor sitúa en el contexto del resurgimiento de la sociología de los años setenta las preguntas que vinculan al cine con la sociedad. Como señalamos anteriormente, divide en cuatro grandes áreas la investigación y analiza muchos de los planteos resumidos en estas páginas.

Aunque tampoco proviene del ámbito histórico nos resulta relevante para pensar la(s) historia(s) del cine y el cine en la historia, por la profundidad y actualidad de sus reflexiones, el libro *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972* (2010) de Jean Louis Comolli. Aunque en principio estamos ante dos textos – separados por cuatro décadas-, es la lectura de la totalidad del libro la que permite comprender cabalmente los problemas e interrogantes que plantea. En *Cine contra espectáculo*, de finales de la década pasada, Comolli vuelve a hacerse las preguntas que lo impulsaron a escribir *Técnica e ideología* en 1971 y 1972. Es esa doble operación de repreguntar sobre la vigencia de sus inquietudes y de historizar el proceso de su relación y su concepción con/sobre el cine, lo que origina *Cine contra...* Allí

resuenan ecos de un profundo pesimismo adorniano, como cuando habla del espectáculo/mercancía como la “santa alianza” que gobierna el mundo con una omnipresencia que hoy es visual y sonora. Pero él entiende su escritura como parte de un combate contra el espectáculo. Esta lucha debe hacerse contra las formas mismas que el espectáculo pone en acción para dominar. Aquí retoma a Debord en una reflexión que consideramos programática “La lucha de las formas se oculta en la mayor parte de las formas de la lucha”. Y es desde el interior que tenemos que deshacer esa dominación espectacular, y reemplazarla por otras. Comolli sostiene esta posibilidad porque, en definitiva, sin espectadores no existe el cine ni el espectáculo. ¿Qué caracteriza al espectáculo? Que su proceso impone una serie de *pasajes* al acto que necesariamente obturan la posibilidad de los pasajes al pensamiento. El pasaje al acto de comprar modeliza la ausencia de pensamiento.

Comolli es consciente de los cambios epocales que separan la escritura de *Técnica e ideología* de la actual. La hipótesis constitutiva de los textos es que las formas producidas por la combinación de herramientas y técnicas contienen implicaciones de sentido con prescindencia de la voluntad o saber de los autores. Esto conlleva cambios en el lugar del espectador, quien no es externo, sino objeto mismo de la puesta en escena. El método dialéctico vertebría toda su reflexión porque, para Comolli, en el cine la relación entre los opuestos funciona de manera particular. La hipótesis comolliana se resume así: hay una identificación entre el funcionamiento orgánico del cine y el pensamiento dialécticamente organizado (Comolli, 2010: 55).

Una historia *materialista* del cine requiere la determinación del momento histórico en que el texto cinematográfico aparece. Si bien se debe atender a la especificidad del cine, ésta solo puede considerarse en su autonomía relativa con respecto a las demás prácticas. Y se debe examinar también la especificidad de esa relación.

Para Comolli la historia del cine es *la historia del sentido que el cine permite leer en el mundo* gracias a una articulación entre esa historia y las evoluciones técnicas y las variaciones de sentido. Lo que está en juego es una relación con el mundo a partir de la mediación estética de una práctica artística. Y no es poco.

En términos de metodología de la investigación para evidenciar la complejidad de la relación entre materialidad fílmica y realidad social, se convirtió en una referencia especial el texto *Cine y peronismo. El estado en escena* de Clara Kriger (2009), sobre todo la segunda parte del mismo (“El Estado en el universo de las ficciones fílmicas del

primer peronismo”). Como la misma autora lo señala en el Prefacio de su libro, la originalidad de la investigación reside en la combinación de un análisis histórico institucional de las relaciones entre el estado y el ámbito cinematográfico (sus distintos sectores), con el estudio textual de los films. El planteo que nos sirve de horizonte metodológico es:

“acudir a ‘la materia misma de los textos, a la puesta en forma de los films’, buscando en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las *rugosidades, contradicciones, las ambigüedades y las profundas huellas de su tiempo*” (Kriger, 2009: 15)<sup>11</sup>.

En otras palabras se propone un trabajo formal y contextual de las fuentes y desagrega el corpus fílmico sobre diversos criterios para evitar hipótesis simplistas y conspirativas. A partir de la construcción formal de los films, es necesario, en todos los casos, remitirse al estudio del contexto para llegar luego a posibles significados e interpretaciones. El estudio de Kriger reconoce su filiación con otros que detienen su atención sobre las formas para descifrar bajo qué aspectos y con qué herramientas emergen los estilos en los que se “expresa la herencia cultural, sometidas a las lógicas transformaciones derivadas de diferentes coyunturas históricas nacionales e internacionales” (Kriger, 2009:20).

Es importante señalar que Kriger entiende los films como parte de los procesos culturales del primer peronismo en su carácter de articuladores de prácticas comunicativas con los movimientos sociales.

Una de las conclusiones a las que arriba la autora luego de un meticuloso análisis textual y contextual es que con alusiones a hechos, frases e imágenes de la realidad, se crearon representaciones en las que emergía (y a la vez se construía) el imaginario social sobre el estado. Estas representaciones, en la medida en que forman parte del imaginario social, son multifuncionales; es decir, legitiman el poder del estado a la vez que informan sobre su realidad y la atestiguan (Kriger, 2009: 167). Por otra parte, en relación a la recepción de los films, la aceptación particular que algunos tuvieron permiten ver allí una aprobación basada en el reconocimiento de situaciones, diálogos y personajes.

En definitiva la autora pone en práctica el desafío que ella misma propone: desautomatizar el estudio del modelo clásico, ya que las películas son una forma de

---

<sup>11</sup>Las cursivas son nuestras.

acceso para entender la legitimidad que adquirió el estado peronista para amplios sectores sociales, pero también son documentos de la construcción de esa legitimidad. El cine representó y enunció la realidad social, pero también la construyó aportando capital simbólico al entramado de ideas y prácticas culturales que se volvieron hegemónicos en ese período (Kriger, 2009:251).

Otro trabajo que nos sirve como ejemplo de abordaje histórico es *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes* de Richard Porton (2001). El objetivo central del mismo es reseñar cómo el anarquismo, en tanto parte fundamental de la historia de las agitaciones y luchas obreras, ha sido representado por diversos cineastas ya sea para celebrarlas o ridiculizarlas.

El análisis de las películas se realiza no sólo a partir de las imágenes sino también a partir de la trayectoria ideológica y cinematográfica de los directores, sus objetivos y el contexto en el cual se filmaron. Además, si son películas que representan un tiempo pasado se analiza el contexto histórico mostrado. También se examinan los postulados y mensajes de las películas a la luz de los diversos teóricos del anarquismo. De esta manera el trabajo se constituye no sólo en crítica cinematográfica sino también histórica. Y esto es así en parte porque respeta una cuestión fundamental ya señalada: la contextualización es necesaria para estudiar el cine. Por otro lado es un trabajo histórico porque a través de la lectura de *Cine y anarquismo* no sólo comprendemos mejor cómo se construyeron las imágenes sobre este movimiento, sino también conocemos mejor al anarquismo en sí y a las sociedades que producen esas imágenes.

Asimismo esta investigación se relaciona más directamente con la nuestra ya que hace una breve alusión a otra película filmada en la región, *Caballos Salvajes* (1995). Creemos que una futura investigación podría acotar a la vez que profundizar los objetivos de nuestro trabajo al tomar las tres variables que aparecen en estas (y otras) películas: cine-anarquismo- Patagonia.

*Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó* (2009) de Marcela López y Alejandra Rodríguez es otro excelente ejemplo de las posibilidades de abordaje de la relación cine e historia. El libro está estructurado a partir de diferentes núcleos temáticos, organizado cronológicamente (las guerras de la independencia, la construcción del Estado-Nación, el peronismo, la clase trabajadora durante la década del '60, la última dictadura, entre otros) consigue mostrar hechos y procesos que se constituyeron en hitos de la historia argentina. Su propuesta teórico-metodológica nos

resulta sugerente, y es condensada de la siguiente manera por las autoras, cuando plantean que el cine

“...siempre estará impregnado de los saberes y las preocupaciones de su tiempo. Los films ‘hablan’ desde diversas temporalidades y sectores sociales y alumbran espacios diferenciados de la historia. En el cine, al igual que en la escritura, no hay inocencia, por eso vamos a ‘escuchar’ las películas, a contextualizarlas y a contrastarlas como las piezas culturales y políticas que son” (López y Rodríguez, 2009: 14).

El capítulo “Bajo el cielo de la pampa. Indios, tierras y Estado en un país en construcción” es el que mayor interés reviste a la hora de pensar nuestra investigación, ya que se analiza una de las películas de nuestro corpus documental: *Guerreros y cautivas* (1989), uno de los últimos films en representar la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia. Aquí López y Rodríguez prestan especial atención a los ejes que tendremos en cuenta para el análisis de este film: la cuestión de la alteridad, los pueblos originarios, la representación de la frontera, las identidades sociales, la mirada sobre el proceso económico que acompañó al militar, la visión sobre “lo” nacional, la relación civilización, barbarie y progreso, por mencionar los más importantes.

De especial interés es el trabajo de Tzvi Tal sobre las representaciones del espacio geográfico en el cine argentino, volcadas en un capítulo de su libro *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo* (2005). El autor reconoce la importancia que tiene la conciencia del espacio en la conformación de la identidad nacional. La idea básica es que

“Las representaciones del espacio geográfico expresan el poder social que las produce, las cambiantes condiciones de existencia y los conflictos sociales que motorizan esos cambios” (Tal, 2005).

A partir de las reflexiones sobre cómo la utilización de metáforas geográficas fueron un importante factor de dominación por parte de los sectores hegemónicos, el autor examina el papel de las imágenes cinematográficas en este proceso. El capítulo se centra en el análisis de las imágenes de los paisajes argentinos y brasileros construidas por el cine político.

A los fines de nuestra investigación adquieren especial relevancia las diferentes concepciones de desierto que sostienen diferentes sectores de la sociedad, expresadas en este caso a través del cine.

En nuestro país si bien últimamente ha habido una profusión de trabajos de este tipo, tanto libros, revistas académicas y ponencias en congresos y jornadas (no sólo en el ámbito historiográfico, sino también sociológico y antropológico), aún resta una tarea de discusión y clarificación metodológica. Según Elina Tranchini con la expansión de las ciencias sociales en las universidades, una nueva generación de investigadores pertenecientes a distintas disciplinas sociales abordaron el cine tanto desde la producción como desde la representación fílmica, y lo hicieron apoyándose en los marcos teóricos franceses, ingleses y estadounidenses que se volvieron canónicos (Tranchini, 2010a:3). Coincidimos con esta autora en que, a pesar de esta expansión institucional incipiente, los estudios sobre cine y sociedad se mantienen en un área de encuentro interdisciplinario todavía embrionario, caracterizado a la vez por una fuerte heterogeneidad disciplinaria y por una esfera de discusión que todavía es fragmentaria<sup>12</sup>. A conclusiones similares arriban Mariana Piccinelli, Florencia Dadamo y Leandro Della Mora al realizar un estado de la cuestión sobre los estudios que analizan la relación cine e historia en Argentina durante los últimos años<sup>13</sup>. Para estos historiadores se evidencia un avance en este campo de estudio, que se muestra en constante formación, por la diversidad temática y por la pluralidad de miradas. Sin embargo, luego de una lectura de numerosos trabajos producidos durante la última década, advierten cierta debilidad en la elaboración de preceptos teórico-metodológicos y la falta de mayor discusión –siempre controversial- de la relación entre el cine y la historia, para ellos es imprescindible indagar en la problemática abierta por Ferro-Rosenstone comentada más arriba, y articularla con nuevas perspectivas que exponga claramente la finalidad y utilidad de los análisis fílmicos para el conocimiento histórico.

---

<sup>12</sup>Tranchini va más allá y plantea que, en general el análisis de los films adolece de *reduccionismocontenido*, esto es la imposición de los contenidos –tema o argumento- por sobre la comprensión de que el cine es una instancia de representación formalmente autónoma, que implicaría necesariamente atender a las formas específicas del cine. Este importante obstáculo, sin embargo, no alcanza a sofocar la expansión de esta área de estudios. Se advierte un crecimiento en el número de historiadores y sociólogos volcados al cine como objeto de investigación y análisis, que producen ensayos y tesis sobre cine. Véase: Tranchini, 2010a.

<sup>13</sup> En su artículo “Cine e historia en la Argentina: un estado de la cuestión” (2012) Piccinelli, Dadamo y Della Mora realizan un necesario rastreo de las producciones académicas argentinas –dedicadas sobre todo al cine ficcional- que estudian el abordaje fílmico del pasado desde la Historia como disciplina. El artículo está estructurado sobre tres ejes: el primero da cuenta de los grupos de trabajo afianzados que incursionan en la temática mencionada. El segundo abarca las producciones que pueden englobarse en problemáticas comunes, los autores detectan cuatro grandes núcleos temáticos: estudios regionales; construcción identitaria; memoria y dictadura; y cine, Estado y propaganda. El tercero señala organizaciones/instituciones que desde las artes cinematográficas promueven el desarrollo de los estudios sobre cine e historia. Véase: Piccinelli, Dadamo y Della Mora (2012)

Sobre la relación concreta cine-Patagonia encontramos un antecedente fundamental en *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*(1991) de Eduardo Romano. Para él la frontera constituyó un núcleo fuerte en la topografía mental del siglo XIX argentino y continúa siendo un núcleo irresuelto de la cultura nacional. El capítulo que más interesa a los fines de este trabajo, alude en su título precisamente a dos películas: “¿Una Patagonia rebelde o la Patagonia del rey?”. En el mismo rastrea lo escrito/ filmado sobre la región desde el siglo XIX hasta fines del XX, atendiendo tanto a las obras literarias como periodísticas, la fotografía, la historieta y el cine. Lo hace en base al análisis de miradas diversas en tiempo y creencias. Este amplio ensayo nos brinda la posibilidad de tener un horizonte más vasto a partir del cual pensar los textos filmicos que analizaremos entendiéndolos dentro de un corpus mayor de textos que conciben y nombran a la región de maneras determinadas.

Interesa también, teniendo en cuenta que el eje articulador es la frontera, el análisis que hace sobre tres películas cuyas propuestas estético-ideológicas y narrativas son muy diferentes. Cronológicamente la primera en ser considerada es *La Patagonia Rebelde*(film ineludible para cualquier acercamiento cinematográfico a la región y que formó parte de mi anterior investigación), también contrastada con la obra original de Bayer. La segunda es *De cara al cielo*(1979) de Enrique Dawi, sobre algunos episodios ocurridos durante la mal llamada “Conquista del Desierto”. Por último detiene su mirada en *La película del rey*(1986), del ahora reconocido director Carlos Sorín, film que entrelaza la historia sobre el “reinado” patagónico de Orellie Antoine y la de un director en su intento por filmar esa historia.

Romano intercala agudas observaciones sobre los contextos socio-políticos y cinematográficos dentro de los cuales se realizaron las películas, las contrasta con las novelas o argumentos originales como así también con las corrientes literarias imperantes. Asimismo, analiza las trayectorias filmográficas de los directores, las críticas en la prensa de la época, el estilo, la selección de actores, la estructura narrativa, aportando sus propias críticas personales en un constante ir y venir entre texto y contexto. Sus análisis constituyen una herramienta para este estudio.

El libro que se dedica especialmente a la relación cine- Patagonia es *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*(2001) de Juan Carlos Portas, el cual nos ha aportado numerosos datos. Ha sido de fundamental utilidad su filmografía nacional e internacional de las películas (incluye documentales y ficcionales, cortos, medios y largometrajes) rodadas en la región (real o ficcionalmente).

Así van sucediéndose las ideas que desde los comienzos del siglo XX hasta su fin han tenido distintos realizadores sobre la Patagonia. Precisamente los capítulos de la primera sección, *El cine mirando la Patagonia*, están organizados de acuerdo a las imágenes que se han construido sobre la región: Patagonia ausente, Patagonia remota, Patagonia epopéyica y aventurera, Patagonia de único paisaje, etc.

Su trabajo difiere ampliamente del nuestro ya que en él no se propone un análisis profundo de las películas, ni síntesis o hipótesis a comprobar. Se caracteriza por una profusión de datos, de gran rigor documental, sobre las películas en el momento de su realización o de la recepción de las mismas en la zona, pero es un relato de tipo anecdótico y "cinéfilo" (como el mismo autor aclara al comienzo de su libro) y no de carácter analítico.

A diferencia del anterior, desde las ciencias sociales y muy cercanos a los objetivos de esta investigación, encontramos los textos "Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo" (2007), "La película del rey y *La Patagonia Rebelde*. Historias fílmicas como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino" (2007) y "El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico" (2010b) de Elina Tranchini. Los tres textos mencionados, especialmente el último, contienen análisis de alguna o algunas de las películas de nuestro corpus. En "Tensión y globalización en las formas de representación..." la autora se propone analizar los tipos de respuesta del cine argentino contemporáneo al proceso de globalización. Para ella este cine deja entrever una tensión paradójica entre globalización y regionalismo que actúa en los tres planos de la representación fílmica –enunciativo, retórico y semántico-, y que configura una crítica a las realidades impuestas por el proceso de globalización neoliberal sufrido en América Latina desde los años '90. Tres de los films que constituyen nuestro corpus documental son tenidos en cuenta por la autora: *La Película del rey* (1986); *El viento se llevó lo qué* (1998) y *Mundo Grúa* (1999). Interesa este artículo también porque toma temáticas tales como la representación del mundo rural y de la ciudad globalizada, la de la memoria social y colectiva, la de la emigración, a la vez que los relaciona con otro eje de nuestra investigación: la relación entre las representaciones y las experiencias e identidades sociales.

En "La película del rey y *La Patagonia Rebelde*. Historias fílmicas como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino", Tranchini diferencia al cine de la historia para clarificar como el cine puede aportar al saber

histórico y a la memoria colectiva. Más concretamente explora las estrategias usadas en ambos films para construir conocimiento histórico, narrando ciertos procesos del pasado, y a la vez conmover el interés del espectador por esos hechos. Si bien las dos películas narran épocas diversas y acontecimientos ocurridos en la región patagónica, una lectura contemporánea de ellas permite inferir que tratan alusivamente y de manera emblemática procesos de la historia argentina reciente. *La Patagonia Rebelde* forma parte de una investigación anterior<sup>14</sup>, por lo que a los fines de la presente interesa la segunda película analizada por la autora, *La película del rey*. Sin embargo es interesante señalar que, para ella, en ambos films:

“la cartografía patagónica se organiza como alegoría de la devastación política de la Argentina de la dictadura, y se articula con una narratividad histórica que condensa como tópicos de una realidad dispersiva a las causas perdidas y los proyectos agotados (...) [Aunque el] impacto metafórico se vincula a la representación de la verdad histórica, es la reconstrucción del verosímil de época representada en ambos films la que condiciona mayormente su potencial político en el imaginario popular de la Argentina de la época” (Tranchini, 2007:2).

Por último, “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” constituye un importante aporte para pensar nuestra investigación. Aquí la autora plantea que desde mediados de la década de 1980 un conjunto de films se configura como un género que concierta elementos del *road movie* clásico con la filmación del “mundo patagónico” –así lo denomina Tranchini- “transpuesto al registro cinematográfico como temporalidad, como paisaje y como marca enunciativa” (Tranchini, 2010:257). El objetivo de la autora es analizar las formas en que esta serie de films se apropia de algunos elementos textuales que provienen del campo literario, particularmente de la tradición argentina, pero también de los relatos decimonónicos de viajeros y exploradores ingleses que recorrieron la región, de las novelas francesas de aventuras importada a la argentina a principios del siglo XX, y finalmente de la deconstrucción que la literatura de Jorge Luis Borges hace de aquella tradición literaria. A lo largo del artículo Tranchini se explaya sobre cómo estos films retoman el imaginario literario sobre la pampa árida y la Patagonia, zonas geográficas a las que esta literatura observa como míticas, lejanas e inaccesibles, poseedoras de un paisaje

---

<sup>14</sup> Véase por ejemplo: Escobar, Paz (2011) *Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*, Trelew: Jornada.

inmenso y hostil y de una naturaleza casi virgen. Para la autora lo que los films del *road movie* patagónico hacen al retomar ese imaginario es deconstruirlo. Los films analizados desmontan las representaciones sobre Patagonia ofrecidas por el cine argentino de las décadas anteriores y

“recrean una experiencia de la más cruda desapropiación, un mundo devastado, despojado, desmantelado, cuya vida transcurre lejos de la ciudad, la tecnología y el progreso y en la que las formas del trabajo fueron eliminadas, o parecen no haber tenido lugar, con pueblos olvidados y desprovistos de todo, con estaciones de tren obsoletas y vacías junto a vías abandonadas, un mundo rural que parece perdido. El escenario central es la ruta, la autopista, el camino hacia el Sur, que el protagonista recorre impulsado por una determinada creencia, o por su necesidad de escapar a las convenciones, o por su rebeldía y anticonformismo, o por su ansia de marginalidad y desafío” (Tranchini, 2010b:258).

Las películas que la autora define y analiza como *road movie* patagónico y que coinciden, en su mayoría, con nuestro corpus documental son, a saber: *La película del rey* (1986); *Una sombra ya pronto serás* (1994); *Caballos salvajes* (1995); *Invierno mala vida* (1997); *Historias mínimas* (2002) y *Bombón el perro* (2004).

## 2. Instrumental teórico

### 2.1 Los problemas:

Los problemas que atraviesan esta investigación se enlazan con cuestiones como la relación entre representación, cultura, hegemonía, estética, ideología, memorias e identidades. Y dentro de esta relación, detendremos nuestra mirada sobre las formas en que los distintivos intereses de las clases sociales se expresan en lo cultural-simbólico. Las películas analizadas nos permitirán delinear las diversas visiones del sur argentino que han tenido las clases (de los cuales los cineastas son representantes, unas veces conscientemente y otras no). Esto se logrará a partir del análisis de las *estrategias estilísticas*<sup>15</sup> de las películas, los principios estético-ideológicos de las mismas (Xavier, 2009) y las relaciones entre ambos.

En términos más generales, esta investigación se interesa por pensar la construcción de la experiencia y la conciencia y la memoria y la importancia de los factores subjetivos en las mismas. Sostenemos que es importante analizar las cuestiones referidas a las memorias colectivas y las identidades regionales (siempre ligada, de un modo u otro, a la nacional) ya que forman parte de la región misma, en tanto ésta no se conforma por sus límites geográficos sino por su historicidad en movimiento constante. Las imágenes/sonidos que analizaremos forman parte del conjunto de elementos que construyen determinadas memorias históricas e identidades sobre la región patagónica, que incluye centralmente a los sujetos sociales que la habitan.

Desde lo estrictamente metodológico, la problemática que conlleva este trabajo se refiere a la utilización del cine en la investigación en las ciencias sociales, específicamente en la disciplina histórica, cuáles son sus alcances y sus límites. Pondremos en tensión el corpus teórico y metodológico referido a esta problemática teniendo en cuenta que nuestra mirada es de tipo *transversal*, cuya característica consiste en aislar un tema - en nuestro caso la Patagonia - seguirlo a través de un conjunto de textos filmicos, resaltar todas sus caracterizaciones y comprobar sus efectos dentro de los procesos de significación.

---

<sup>15</sup> Cuando nos referimos a estrategias estilísticas estamos pensando en las elecciones del grupo realizador, desde la selección de imágenes que se muestran en la pantalla como su utilización posterior y relación con el resto de los materiales audiovisuales. Es al conjunto de estas operaciones, que entendemos no pueden analizarse aisladamente, a lo que llamamos estrategias.

Paralelamente, un estudio sobre las imágenes que está volcado en papel conlleva la necesidad de discutir sobre las limitaciones que la utilización de este soporte supone. Nos preguntamos si, para explotar en profundidad la capacidad de la imagen para complejizar el estudio de la sociedad, debemos abandonar el papel como único medio para la información y afrontar los riesgos que implica la utilización de los nuevos soportes técnicos que la actualidad nos ofrece.

### **2.1.1 Representación(es) e ideología.**

Nuestro objetivo último es analizar a través de los textos fílmicos las formas dominantes de conciencia. O, en términos gramscianos, las formas en que la clase dominante es capaz de elaborar una hegemonía ideológico-cultural (aunque ésta nunca sea completa, como veremos más adelante).

La hegemonía ideológica puede dirimirse en cualquier esfera de la vida espiritual (incluso en aquellas poco “visibles” como la vida cotidiana y la subjetividad). Si queremos reflexionar sobre cómo opera esto dentro del campo cultural-simbólico, y por ende cómo se construye el consenso, el cine se constituye en un instrumento privilegiado. Nos ubicamos aquí en una larga y rica tradición marxista que ha hecho de lo simbólico-cultural un terreno destacado, y a veces crucial, de los conflictos sociales. Es por ello que gran parte del mejor esfuerzo intelectual de los principales teóricos marxistas del siglo XX está dedicado al arte y la estética.

Sintéticamente, lo que nos interesa resaltar de estos pensadores (Lukács, Benjamin, Gramsci, Adorno, Horkheimer, Sartre, etc.), es que en sus análisis nunca descuidan la relación de la “textualidad” con la lucha de clases y con las formas en que los discursos ideológicos o culturales se encarnan en instituciones, prácticas y conductas “materiales”. Es justamente esa tensión entre esas materialidades y las abstracciones ideológico-discursivas la que constituye el campo de batalla por el sentido y las identidades. Cabe decir, apropiándonos de las palabras de Susana López, que:

"las representaciones remiten a las condiciones socio históricas de su producción, y las luchas por la hegemonía están ligadas a la situación que se da en la totalidad social. El mundo de lo representacional no refiere únicamente (...) a lo superestructural, sino que tiene bases materiales, con consecuencias además políticas en su accionar" (López, 2003: 32).

La cita anterior nombra a las representaciones situándolas en las coordenadas precisas que tiene para esta investigación. Es necesario detenerse en este concepto antes de proseguir. Para empezar, el análisis de las representaciones permite develar las condiciones socio históricas que la producen y demostrar que el conflicto por la preponderancia de unas sobre otras se despliega en toda la vida social. Una primera acepción general que podemos seguir es la propuesta por Sorlin que la define como el “conjunto de datos subyacentes en una noción: ya se hable de fábrica, de espacio urbano, de clase obrera, de poder político [de una región], las representaciones son elementos (definiciones, calificativos, asociaciones, imágenes) que se aglutan alrededor de aquellas expresiones” (Sorlin, 1985: 185).

Es decir las representaciones se definen por su contenido, pero también pueden definirse como una relación entre sujetos: es la representación que un sujeto se forma de otro. Así, las representaciones no sólo son expresión de las relaciones sociales (y sus complejidades cambiantes) sino que también contribuyen a *construirlas* (Jodelet, 1984). Aquí, creemos, reside su fundamental importancia.

Pero para un desarrollo más exhaustivo de la noción de representación seguimos al filósofo Henry Lefebvre quien se ha dedicado al estudio de dicho concepto. Su aporte reside en que, para él, la construcción representacional no se agota en lo discursivo: se asienta en la realidad material en que los sujetos se relacionan y actúan<sup>16</sup>.

Este crítico francés plantea que la construcción y permanencia de la sociedad burguesa se basa en representaciones que sustituyen aquello que representan. Concebimos, entonces, a las representaciones, como un sistema de mediación entre el objeto representado y el sujeto que percibe y experimenta.

Para comprender esta afirmación es necesario seguir la propuesta lefebvriana de dialectizar las relaciones entre apariencia y realidad en un movimiento que atraviesa a

---

<sup>16</sup>La opción que aquí desarrollamos no implica desconocer las discusiones teóricas de larga data que el concepto de representación acarrea. Muy sucintamente, centrándonos en el campo de la filosofía y más concretamente de la estética, se pueden destacar las siguientes posturas relacionadas con diferentes concepciones del arte elaboradas durante el siglo XX. La teoría de la mimesis de Auerbach; la del reflejo propuesta por Lukács; las posturas antirrepresentativas surgidas con el posestructuralismo y, finalmente, la revalorización del concepto de representación de la mano de los Estudios Culturales. Como plantea Ana Amado el “conjunto alude, a grandes rasgos, a las dos vías que centralizan las propuestas artísticas, sean literarias, filmicas o pictóricas. Una de ellas alude a una concepción del lenguaje basada en la evidencia, es decir de identificación de los significantes con sus referentes. En el otro extremo se encuentran los mecanismos antirrepresentativos. Entre ambos, toda una gama de procedimientos y dispositivos que producen significación en términos de cercanía o de distancia de la representación con su objeto específico” (Amado, 2009: 43).

toda la sociedad. Así, el modo de producción capitalista se sostiene mediante una operación, práctica y consuetudinaria, que transforma a la representación en lo “real” y son impuestas a los sujetos. En términos de Marx sería que la apariencia fenomenal se consolida y cosifica sin mediar verificación. Esto no implica que los sujetos no puedan cuestionarlas y sustituirlas, de hecho lo hacen y en esto radica el movimiento constante del la historia.

Dicho esto, debe tenerse en cuenta que las representaciones no son, en esencia, ni verdaderas ni falsas. Es una operación posterior, una actividad reflexiva la que les otorga verdad y/o falsedad relacionándolas con las condiciones de existencia de quienes las producen (Lefebvre, 2006:57). Son verdaderas en tanto ofrecen respuestas a problemas reales, y falsas en tanto disimulan o deforman la realidad que representan. Esto implica que las representaciones contienen un aspecto concreto, las relaciones materiales de existencia; y un aspecto abstracto, lo discursivo y lo ideológico. Esta distinción no se da en la vida social, solo es posible en términos analíticos.

Respecto a lo discursivo es necesario aclarar que no consiste simplemente en una concatenación de signos y significados. En el discurso intervienen otros elementos que hacen el sentido, como los valores y normas admitidas en una sociedad, los mismos están incorporados a palabras claves, símbolos e imágenes, en suma representaciones. La representación, incluida desde el principio, abarca la totalidad del discurso y su teoría; las representaciones hacen sentidos que se superponen a significados de palabras, pero no se reducen a ellas (Lefebvre, 2006:52).

Si hay representaciones dominantes es porque una clase social determinada se beneficia con ellas, consiguiendo

“*representar* su interés como si fuera el interés de toda la sociedad, expresado con una modalidad ideal; esta clase dará a sus ideas la forma de universalidad y las *representará* como las únicas ideas racionales, universalmente válidas” (Marx y Engels, 1985:39)<sup>17</sup>.

Así en el sistema capitalista el surgimiento de una representación, su mantenimiento o modificación no se realizará mediante el consenso, sino que es producto de una correlación de fuerzas entre las clases sociales en un tiempo determinado. Clases que están en permanente lucha y que pugnan por imponer sus propias *interpretaciones* de la realidad, sus propias representaciones. Éstas representan

---

<sup>17</sup>El subrayado es nuestro.

las imágenes que una clase da de sí, unas veces para los demás, otras veces para sí, sin que una cosa excluya a la otra. Y, citamos en extenso a Lefebvre:

“Los dominados tienen que aceptar las imágenes impuestas por los dominantes y reproducirlas interiorizándolas, no sin desviarlas según la fuerza de la protesta y enderezarlas contra quienes las producen. Los dominantes, acentuando ciertos rasgos naturales, los convierten en una definición de carácter ‘definitivo’. Así logran sin ‘mentir’ particularmente una imagen que perpetúa la dominación. Lo que está en juego no es única y simplemente económico; las finalidades y los intereses se disimulan; si aparecen en su verdad fracasan” (Lefebvre, 2006:66).

De lo expuesto se desprende que las representaciones no son copia o reflejo de lo que representan, no contienen menos que el objeto sino más. Ese plus del que habla el filósofo francés radica en la funcionalidad política de las representaciones. Allí se encuentra la impronta de la clase hegemónica y eso “de más” –que constituye una alteración de lo real, aunque provenga de allí- se constituye en ideología. En este punto, podemos comenzar a establecer una relación entre representación e ideología, relación compleja y dialéctica en la medida en que las representaciones se configuran en ideología y es ésta quien recrea a aquellas en la pelea por imponerlas. En palabras de Lefebvre:

“La representación envuelve e incluye a la ideología, empobrecida, clarificada. [Y su] eficacia proviene de las representaciones que persisten en ellas más o menos reconocibles” (Lefebvre, 2006:76).

El autor propone utilizar los dos conceptos, ideología y representación, reconstruyendo el primero a partir de la teoría –crítica- de las representaciones. Vale aclarar que la relación aquí planteada no se establece en un plano intelectual, impalpable, ideal, sino que tiene sustrato en la vida material de las personas en el seno de una sociedad, definida ésta como un sistema jerárquico de juicios sobre la realidad en una “arquitectura” de representaciones y de valores que se realizan en la práctica (Lefebvre, 2006: 87). En otras palabras, las representaciones, la ideología, la disputa por la preeminencia de unas sobre otras, la forma dominante de ver el mundo, ayuda a organizar la vida práctica de los seres humanos.

En este punto -sin entrar en una discusión que excede los objetivos de esta investigación- podemos exponer una definición de ideología, entendida en los términos

de Raymond Williams: “*sistema de significados y valores que compone la expresión de un distintivo interés de clase*” (Williams, 1977: 132).

Y más ampliamente como:

“[U]na visión del mundo que incluye tanto creencias formales y conscientes de una clase (...), como también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes” (Williams, 1994)<sup>18</sup>

Parece apropiado seguir ampliando la definición recurriendo a Terry Eagleton quien explicita el aspecto conflictivo que envuelve a la ideología cuando afirma que:

“la ideología no es un conjunto de doctrinas; significa el modo en que los hombres viven su rol en la sociedad de clases, los valores, las ideas, las imágenes [las representaciones] que los sujetan a su función social y les impiden un verdadero conocimiento del conjunto de la sociedad” (Eagleton, 2013:57).

Y agrega:

“La ideología no es un conjunto de discursos difusos ni un todo inconsútil; si su impulso primero tiende a identificar y homogeneizar, está fragmentada y desarticulada por su carácter relacional, por los intereses en conflicto entre los que debe negociar incesantemente” (Eagleton, 2005:52).

La sociedad se constituye, entonces, en un espacio de representaciones cambiantes articuladas en ideologías siempre asociadas a particulares intereses de las clases en que la sociedad se encuentra estructuralmente dividida. En ese espacio móvil y conflictivo conviven los objetos representados con diferentes representaciones sobre ellos, algunas con preponderancia sobre las demás, organizadas en ideología dominante atraviesan todo el espectro social –particularmente el ámbito cultural- interviniendo en el accionar de las personas. La existencia y acción de una ideología dominante revela también la presencia de las ideologías subalternas que operan para salir de esa condición e imponerse.

### **2.1.2 Cultura y hegemonía**

Si es especialmente, cómo mencionábamos en páginas anteriores, el campo cultural-simbólico el espacio donde se centra nuestra atención para pensar el cine como

---

<sup>18</sup>En este sentido este concepto es sinónimo de “concepción del mundo” o “filosofía” en el sentido gramsciano. Ver: Williams (1994), Kohan (2003) Gramsci (1971).

representación, nos posicionamos entonces dentro de una teoría crítica de la cultura. Por lo que vale pensar ahora como concebimos a esta última.

Lo hacemos a partir de Antonio Gramsci quien la consideró a contramano de las interpretaciones burguesas sobre esta última, o sea

“como saber enciclopédico en el cual el hombre, no se contempla más que bajo la forma de un recipiente que hay que llenar y apuntalar con datos empíricos, con hechos en bruto e inconexos que él luego tendrá que encasillarse en el cerebro para poder contestar en cada ocasión... Esa forma de cultura es verdaderamente dañina, especialmente para el proletariado” (Gramsci, 2009:15).

Gramsci promueve una cultura que implique organización y asunción consciente del hombre como “*creación histórica*”, esto es,

“del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior conciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene” (Gramsci, 2009: 15).

Entonces para él gestar una nueva cultura significa renegar de la *civilización capitalista* y apostar a la autoformación, en tanto que “*crítica quiere decir cultura, y no ya evolución espontánea y naturaleza*”. Por supuesto que este apoderamiento y conciencia de lo que uno es y la posibilidad de crítica de la sociedad en la que está es necesariamente colectivo: “Y aprenderlo todo sin perder de vista la finalidad última, que es conocerse mejor a través de los demás, y a los demás a través de sí mismos” (Gramsci, 2009:17).

Por supuesto que, si la cultura y la educación son parte central en la disputa por la transformación histórica, es urgente para los trabajadores “hacerse” de ellas. Esta labor colectiva es condición *sine qua non* para la construcción de una civilización socialista, porque si solamente una minoría tiene las capacidades del manejo de la técnica, el conocimiento, la producción y el intercambio, esa minoría resultará privilegiada, y por ende, sojuzgará a la mayoría.

Más adelante el pensador italiano definirá: “*yo doy a la cultura este significado: ejercicio de pensamiento, adquisición de ideas generales, habituarse a conectar causas y efectos*”<sup>19</sup>. O sea que la cuestión cultural asoma aquí como un cuestión de *organización* de las energías sociales sobre el principio de la autoconciencia proletaria

---

<sup>19</sup> Gramsci citado en Oubiña (2010: 15).

práctica, “en donde todos son contemporáneamente maestros y discípulos”, y no solamente en base al debate de ideas.

Entonces, ¿qué es la *hegemonía*? Es un proceso histórico concreto, por el cual una clase logra que sus intereses sean reconocidos también como propios por las clases *subalternas*<sup>20</sup>, incluso si van en contra de sus propios intereses. En otras palabras, es un proceso de dirección política y cultural de un grupo social sobre otras fracciones sociales subordinadas a él. A través de la hegemonía un grupo social (nacional o internacional) logra generalizar su propia cultura y sus valores para otros, lo que le permite ejercer el poder sobre ellos. Por consiguiente, la

“concepción del mundo de las clases subalternas no puede ser examinada, como si tuviera una existencia independiente, como si se constituyera autónomamente, sino en contraposición (aunque no necesariamente en términos conflictivos) con la concepción del mundo dominante” (Ossandón, 1988: 50).

De este modo, la hegemonía social se construye como consentimiento de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo dominante, consentimiento que se logra a través del prestigio obtenido por su posición y función en el mundo de la producción.

En los *Cuadernos de la cárcel* Gramsci reelabora el concepto de cultura, el nuevo concepto que propone es el de *cultura integral*, cuyo doble objetivo es el de formar una vanguardia y al mismo tiempo elevar el nivel de las masas. Esta nueva cultura propone

<sup>20</sup>Respecto del concepto de clases subalternas que es utilizado a lo largo de esta investigación se entiende que las mismas deben estudiarse en su relación constante con los grupos hegemónicos, en su interacción, en su práctica y en sus necesidades diarias, pudiendo éstas construir espacios contrahegemónicos. La subalternidad es una relación histórica entre grupos hegemónicos y grupos subalternos, que como todo proceso histórico puede modificarse y subvertirse. En su “Historia de los grupos subalternos” Gramsci se interesa por pensar “cómo los grupos subalternos revierten y rompen con su condición subalterna, buscan las alternativas concretas en su camino a la emancipación, y en cómo este camino está plagado de dificultades puesto que en parte el poder se encuentra diluido en la sociedad civil y muchos de los grupos subalternos son tributarios en sus matrices de operar con respecto a los grupos hegemónicos” (Gutiérrez Donoso, 2009). Por otra parte, su tendencia a la unificación y organización para crear las condiciones de escisión “es continuamente rota por la iniciativa de los grupos dominantes” (Gramsci, 1970: 492) En el proceso hegemónico los grupos subalternos deben buscar caminos de independencia y autonomía, con el cuidado de que “los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes aun cuando se rebelan y sublevan: solo la victoria “permanente” rompe, y no inmediatamente, la subordinación. De acuerdo a Gramsci, esta voluntad colectiva, para subvertir la subalternidad, no puede asociarse a una persona real o a un individuo concreto, sino que a un organismo, es decir, a “un elemento de sociedad complejo en el cual ya tiene principio el concretarse de una voluntad colectiva reconocida y afirmada parcialmente en la acción. Este organismo es dado ya por el desarrollo histórico y es el partido político” (1999:15). Es en este sentido que cada análisis responde a un determinado y específico proceso histórico concreto, donde “todo rastro de iniciativa autónoma de parte de los grupos subalternos debería por consiguiente ser de valor inestimable para el historiador” (1970:179) Para desenredar la madeja de dominación de las clases hegemónicas (Gutiérrez Donoso, 2009).

aunar teoría y práctica y cambiar la vieja cultura popular. Gramsci no reduce la cultura a lo popular o al folclor sino que, por el contrario, considera como tarea esencial de la filosofía de la praxis hacer desaparecer la separación entre alta cultura o cultura moderna y cultura popular o folklore. Es toda una teoría de la cultura la que va elaborando en los *Cuadernos...* y que incluye desde la filosofía espontánea del lenguaje, la religión y el folklore, hasta el buen sentido, la conciencia política y la filosofía sistemática (a lo que nosotros le incorporaríamos el cine y otras imágenes audiovisuales). Los cambios culturales son pausados y además no existe una única línea de desarrollo sino múltiples; la posibilidad de retroceso se da incluso en la línea cultural más progresista.

En cuanto al problema de los intelectuales (dentro de los cuales se encuentran los y las cineastas), que ya está tácitamente presente en varios de los argumentos anteriormente expuestos, encontramos en los *Cuadernos...* diversos planteamientos complementarios entre los cuales podemos destacar:

Cada clase social crea su propio grupo de intelectuales que le da homogeneidad y conciencia no sólo en el terreno económico sino también cultural (Gramsci, 2004:9). Gramsci refuta la falsa noción de la independencia de los intelectuales, como así también la asimilación de estos a los *académicos*, y quiebra la individualidad intelectual con la figura del *intelectual colectivo* de la clase obrera, denominado *orgánico* (Gramsci, 2004: 12-14).

Para Gramsci el *intelectual* no es solamente un especialista académico. Su noción incluye a todos aquellos y aquellas que tienen aptitudes para educar, organizar y unir a un grupo social. Un trabajador o trabajadora que consigue organizar a sus compañeros para elaborar colectivamente una misma visión de la sociedad y de la acción política, es un intelectual. Lo que importa es la capacidad de construir hegemonía. Una organización revolucionaria *debe* ser un intelectual colectivo.

Por otra parte, y a pesar de la fuerte crítica a los planteos de vulgarización de las notas periodísticas, reconoce la necesidad de realizar un ejercicio de *traducción*<sup>21</sup> a la

---

<sup>21</sup> Esta noción está explícita o implícitamente en gran parte de su pensamiento y su práctica: “...la realidad es rica en las construcciones más raras y es el teórico quien debe, en esta rareza, encontrar la prueba de su teoría, ‘traducir’ en lenguaje teórico los elementos de la vida histórica y no, viceversa, presentar la realidad según el esquema abstracto [...] esta concepción no es más que una expresión de pasividad” (Gramsci, 1977:79). Según Daniel Campione toda la obra de Gramsci puede ser entendida también como *traducción* del comunismo a Occidente y a Italia en particular. Y este problema de *traducción* se relaciona también con la dialéctica entre el *saber* y el *comprender-sentir* y la imposibilidad de construir verdadero conocimiento sin pasión (Campione, s/f: 10).

hora de editar los materiales para los sectores populares, aunque sin subestimarlos. Es en este proceso que, entendemos, el cine y lo audiovisual en general juegan un papel fundamental en el mundo contemporáneo.

Si relacionamos la cuestión de la difusión/traducción con sus concepciones de cultura y educación, observamos que el pensador italiano se opone invariablemente a que se evalúe el pensamiento filosófico únicamente a partir de su refinamiento y su coherencia interna. Por el contrario, recalca la importancia de la *eficacia* entendida como capacidad de tomar contacto con los “simples” y de ejercer influencia sobre las grandes masas. Allí ubica Gramsci el *valor* central de una corriente de pensamiento.

Para la creación de una nueva cultura es necesario...

“...[no] sólo hacer individualmente descubrimientos ‘originales’, significa también y especialmente difundir críticamente verdades ya descubiertas, ‘socializarlas’ por así decirlo y por lo tanto hacer que se conviertan en base de acciones vitales, en elemento de coordinación y de orden intelectual y moral. El que una masa de hombres sea conducida a pensar coherentemente y en forma unitaria el presente real es un hecho ‘filosófico’ mucho más importante y ‘original’ que el hallazgo por parte de un genio filosófico de una nueva verdad que permanece como patrimonio de pequeños grupos intelectuales” (Gramsci, 2009:366).

O sea, que el elemento de *difusión* y la tarea educadora se vuelven tan importantes como la elaboración original. Esto nos hace retomar lo planteado al pasar sobre la traducción entendida como dialéctica entre el *saber* y el *comprender* (que contiene el *sentir*), porque aquí también se juega la preocupación por suturar la distancia entre los intelectuales y el pueblo.

“El elemento popular ‘siente’ pero no siempre comprende o sabe. El elemento intelectual ‘sabe’ pero no ‘comprende’ o, particularmente no ‘siente’. Los dos extremos son, por tanto, la pedantería y el filisteísmo por una parte, y la pasión ciega y el sectarismo por la otra [...] El error del intelectual consiste en creer que se puede *saber* sin comprender, y especialmente sin ser apasionado [...] esto es, que el intelectual puede ser tal (y no un puro pedante) si se halla separado del pueblo-nación” (Gramsci, 1971: 124).

Gramsci nos brinda, entonces, las herramientas para comprender la especificidad de lo político en las sociedades capitalistas altamente desarrolladas. Indica el peso imponente que tiene el factor cultural en poblaciones con una sociedad civil densa,

cimentada en organizaciones complejas y con un rol creciente jugado por diversas variantes del trabajo intelectual y los medios de comunicación. Variantes que se han complejizado en nuestra contemporaneidad caracterizada como “sociedad del espectáculo” o más ampliamente “oculocéntrica” cuyos rangos singulares son: la ubicuidad de las imágenes, la incesante estimulación visual y la multiplicación de soportes que permiten la circulación de imágenes (Lois, 2015).

Antonio Gramsci constituyó una ascendencia clave en los estudios culturales – entendidos aquí como una teoría crítica de la cultura-. Raymond Williams retomará las cuestiones nodales de Gramsci para definir la cultura y la ideología y sus relaciones.

De ahí su propuesta de *hegemonía cultural* en la teoría de la cultura explicada en su libro *Marxismo y literatura* (1977). Plantea que *cultura* e *ideología* son nociones fundamentales. La primera entendida como "proceso social total" en que las mujeres y los hombres definen y construyen sus vidas, y la segunda –como señalamos anteriormente- como un sistema de significados y valores que compone la expresión de un distintivo interés de clase. El autor fundamenta por qué el concepto de hegemonía va más allá y a la vez contiene a los otros dos, partiendo del reconocimiento de la totalidad del proceso. La hegemonía conforma toda una red de prácticas y perspectivas en relación con la totalidad de la vida, que incluyen las percepciones que tenemos de nosotros mismos y del mundo. Es un sistema de significados y valores que se confirman en la práctica. Por lo tanto,

“es un sentido de realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad -en la mayor parte de las áreas de su vida- se torna sumamente difícil” (Williams, 1980: 132).

Desde esta perspectiva, la práctica y tradición culturales son comprendidas como algo más que expresiones superestructurales de una estructura socioeconómica constituida; se las ubica entre los procesos básicos de su propia formación.

La concepción de cultura que propone el autor permite enfocar de un modo más directo los problemas de subordinación y dominación y los de la complejidad de la tradición y práctica culturales.

Es importante tener en claro que una *hegemonía* es siempre un *proceso*. Además, debe ser constantemente renovada, modificada y defendida. Esto implica que a su vez es constantemente resistida y alterada. Todo lo cual nos lleva a incorporar otros

conceptos: los de contrahegemonía y hegemonía alternativa. Si bien por definición la hegemonía es dominante, nunca lo es en forma total o exclusiva. Todo proceso hegemónico debe estar siempre atento y receptivo hacia las alternativas y la oposición que impugnan o amenazan su dominación. En palabras de Williams:

“En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos (...) su presencia es decisiva; no sólo porque deben ser incluidos en todo análisis histórico (...), sino como formas que han tenido un efecto significativo en el propio proceso hegemónico” (Williams, 1980: 135).

Así, en las sociedades complejas, un análisis cultural debe pensar lo hegemónico en sus procesos formativos pero también en los de transformación. En tal sentido entendemos que las producciones culturales (incluidas las artes, el lenguaje –incluido el audiovisual- y los medios de comunicación) por su carácter fundamental y general son de especial relevancia como fuentes de esta compleja evidencia.

Siguiendo a Eduardo Grüner, la noción de hegemonía sigue siendo pertinente en estos “nuevos contextos de interpretación” porque: a) confiere su cariz dialéctico y dinámico al conjunto “estático” de conceptos, en la medida que le da su *movilidad* a las relaciones entre distintos niveles de la estructura social y política del bloque histórico. Y b) permite problematizar la demasiado rígida metáfora “arquitectónica” de la relación base/superestructura. De todas formas, es necesario aclarar que la famosa “base económica” no remite, hablando rigurosamente, al desarrollo de las fuerzas productivas sino al espacio en que se conforman las *relaciones de producción*, vinculadas a su vez con el estado de la lucha de clases. En otras palabras, en la base económica ya está incorporada una fuerte dimensión político-cultural cuyo contenido estará determinado por el desarrollo del proceso de hegemonización.

Con *dimensión político-cultural* Grüner se refiere a una relación entre política y cultura que no es de “correspondencia” sino de mutua implicación *lógica*. Esto quiere decir que lo que necesitamos identificar es la lógica, política en sí misma, que organiza la praxis cultural más allá de las especificidades y las autonomías relativas.

Entonces, si Gramsci define la hegemonía no sólo como proceso de dominación política sino también ideológico-cultural, dicha noción da cuenta, no solamente de las necesidades estratégicas para la conquista del poder por las clases dominadas, sino que es una útil herramienta teórica para analizar históricamente las formas culturales de la dominación en general.

La cultura, entonces, se define como un sistema significante de constitución simbólica de clasificación e *interpretación* de los objetos del mundo, entendidos como prácticas que orientan la conducta de los sujetos sociales o, en términos gramscianos, que construyen su sentido común. En definitiva, la hegemonía implica la conquista del sentido común. En otras palabras, significa la posibilidad que tiene una clase social de imponer el repertorio de objetos que conforman en un determinado período la “grilla cultural”, así como sus modos de producción, circulación y consumo. En esta línea, es importante entender –y sobre todo a los fines de esta investigación- que la hegemonía implica:

“una *lucha por el sentido*, que busca violentar los imaginarios colectivos para redefinir el proceso de producción simbólica mediante el cual una sociedad y una época se explica a sí mismas el funcionamiento del Poder.

Así tomada, como construcción de consenso para privilegiar *una* estrategia de interpretación de las ‘narrativas’ de una sociedad, la noción de hegemonía se constituye en paradigma teórico para analizar históricamente las formas culturales de la dominación en general” (Grüner, 2005:3)<sup>22</sup>.

Entonces, la batalla por la hegemonía debe comenzar por la crítica del sentido común y las prácticas ideológico-culturales que le confieren sus principales orientaciones.

Gramsci –aclara Grüner- no plantea que el sentido común sea solamente una manifestación de “falsa conciencia”. Éste expresa, aunque de manera confusa (o sintomática, diría el psicoanálisis), algún grado de verdad ya que es depositario no-consciente de herencias filosóficas, culturales, religiosas, etc. que dan cuenta de la historia de la conformación de esa particular sociedad civil. Es la “filosofía de los no filósofos”, lo que pasa es que su carácter fragmentario y no sistemático oculta el hecho de que esa filosofía es una *construcción histórico-social* que obedece a su propia racionalidad, funcional a los intereses dominantes.

El desafío está en saber cómo ser exitosamente crítico del sentido común. Por empezar, debemos apoyarnos en los productos que éste genera para cuestionar la orientación histórica de sus reglas de construcción. Y, a la vez, esa crítica debe estar organizada en un sistema que sea capaz de desnaturalizar los productos del sentido común, o sea, que sepa interrogar la lógica de poder que lo ha constituido históricamente.

---

<sup>22</sup> Las cursivas pertenecen al original.

El hecho de que el sentido común diga “verdades” esporádicas no significa que su discurso sea *verdadero*.

Ahora bien, Grüner le añade otro aspecto más a la cuestión que venimos tratando: el sentido común, determinado por el proceso de hegemonización de las prácticas ideológico-culturales en la sociedad civil, es *el* lugar de constitución de las *identidades* sociales. Por lo tanto no existen nunca sujetos sociales plenamente constituidos y “completos” sino un proceso de re-constitución permanente y fluida que se redefine en el curso de la lucha por la hegemonía y la contrahegemonía, y en último análisis por la lucha de clases.

Está claro que los nada desdeñables cambios de las últimas décadas son el escenario de la puesta en cuestión de las identidades monolíticas. Pero es necesario señalar: esa “puesta en cuestión” todavía puede hacerse desde el interior de un pensamiento marxista también en permanente *reconstitución* de su identidad. Precisamente porque quizá es uno de los pocos pensamientos, en el campo de las ciencias sociales, capaz de plantear interrogantes desde su interior, captando y reprocesando para su propia lógica otros valiosos discursos “exteriores” (al menos mientras no se *demuestre* que esa lógica ya no sirve para pensar/transformar nada).

Por último es preciso pensar cómo las consideraciones anteriores se relacionan específicamente con la imagen en general y el cine en particular. En tal sentido Nichols (1997) plantea la dependencia que la ideología tiene respecto de las imágenes y lo imaginario (definido este último como un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad). Aquella ofrece *representaciones* en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, cosmovisiones y afines para procurar marcos y puntuación a nuestra experiencia. Estas representaciones en imágenes son inevitables. No hay un exterior con respecto a la envoltura conceptual que establecen. Por ello coincidimos con este autor en que *las imágenes están en el núcleo de nuestra construcción como sujetos*. Quizás sea ésta la causa de que se las impugne como imprecisas, poco científicas e inmanejables y por lo tanto se apele a la necesidad de subordinarlas y controlarlas. Si pensamos quiénes, dónde y cómo se producen la mayor parte de las imágenes que consumimos diariamente está claro que quienes detentan el poder saben de la eficacia de las mismas como transmisores privilegiados de ideología, y en consecuencia se preocupan por controlar y guiar su difusión. La imagen ha sido, históricamente, un *aparato visual* de constitución de la subjetividad colectiva y del imaginario socio- histórico. Por ello la especificidad de la

Industria Cultural reside en que produce representaciones, cuyo consumo no se limitan a satisfacer necesidades sino que conforma subjetividades.

Como asevera Nichols, parte del control implica negar la estrecha relación entre imagen, ideología y utopía. Porque las imágenes contribuyen a construir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad, y además encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas (esto es: un horizonte de transformación de las relaciones entre los seres humanos que todavía no es pero *puede* llegar a ser).

Estas caracterizaciones, se han profundizado en nuestro actual momento histórico ya que uno de los rasgos predominantes de nuestras sociedades llamadas “sociedades de la imagen”, “sociedades del espectáculo” o de las “tecnologías de la comunicación”, consiste en que ellas juegan con una estetización de lo real (de cuyos peligros ya nos ha advertido Walter Benjamin) que nace de la “superabundancia de las imágenes” con su consecuente predominio de lo visual y del gusto por lo visual (Richard, 2007: 85).

Dentro del vasto campo de las imágenes, encontramos por fin al cine. El mismo está a caballo de varias formas discursivas o estéticas diferentes. Por un lado participa de las constantes innovaciones tecnológicas y por otra conlleva muchos de los valores de formas más tradicionales como el teatro, la pintura o la literatura. Quizá sea por ello que el cine constituya un lugar privilegiado para abordar el análisis de lo visual como objeto hegemónico de nuestro tiempo (Carmona, 1991).

### **2.1.3 Historia, memoria, identidades.**

Dentro de los objetivos de esta investigación nos planteamos analizar las cuestiones referidas a las *memorias* colectivas y las *identidades* regionales desde las imágenes como parte del conjunto de elementos que las constituyen.

El término identidad es uno de los más elusivos, amplios y problemáticos que existen desde que la modernidad burguesa lo creó (al crear al *individuo* como “centro de todas las cosas”). Por ello la utilización de esta noción requiere de una problematización y una elección teórico-metodológica que precise mejor las coordenadas de su significación, dentro de la abundancia de los textos que refieren a ella, para poder asumir con mayor claridad su posterior aplicación en las investigaciones socio-histórico concretas.

Por otra parte uno de los interrogantes clave que atraviesa la teoría social contemporánea refiere a la condición del sujeto y su transformación en lo que algunos autores califican como crisis de la modernidad y del Estado Nación, y otros como un momento del capitalismo en donde el predominio del capital financiero ha impregnado cambios nada desdeñables respecto de la fase anterior. Estamos entonces frente a discusiones básicas: ¿Hubo realmente un cambio cualitativo que permita pensar en un estadio diferente? ¿Lo económico determina la subjetividad o forma parte de todo el proceso? En última instancia lo que nos interesa es la mayor o menor capacidad de los conceptos y teorías para dar cuenta de la realidad que se pretende analizar.

La preocupación sobre la condición del sujeto contemporáneo aparece abordada por diferentes disciplinas y teorías, que a su vez proponen nuevos conceptos que permitan explicar este cambio. La disputa central pasa entonces por saber ante qué tipo de sujeto nos encontramos y qué procesos sociales conforman el mismo. Hablamos aquí de *procesos identitarios*. De allí se desprende que el problema de la(s) identidad(es) sea un problema sobre el que abunda bibliografía teórica y/o de investigación empírica que intentan dar cuenta de estos procesos y proponer, a partir de esas investigaciones, una conceptualización acerca de qué es/son la(s) identida(es).

En primer lugar, creemos que aún no es dable hablar de conceptualizaciones y provisoriamente hemos de revisar nociones. Ya sea para referirnos a las identidades y memorias construidas desde el poder llamadas “hegemónicas”, o que por lo menos contribuyen o consolidan el sistema dominante. Y, por otra parte, para pensar aquellas “alternativas o subalternas” que pueden aparecer como disruptivas, pero que no necesariamente dejan de ser funcionales al sistema de dominación, y que de manera algo esquemática se han caracterizado como “contrahegemónicas”.

Es necesario problematizar la noción de identidad y no quedarse sólo con la tradicional que enfatiza su matiz *esencialista*. Este enfoque deriva en la noción de *ser nacional*, que sólo es definible desde datos como la lengua, la raza, la historia común y/o la religión. Son criterios que indican un concepto excluyente de identificación, que definen más al *otro* que al *nosotros*. Coherente con ello se usa *identidad* en singular con una carga de absoluto que nos remite a los nacionalismos rígidos. En contraposición pensamos necesariamente en plural a las identidades, entendiéndolas como adscripciones colectivas en constante recomposición por los cambios materiales y culturales que se operan en las sociedades en las que se inscriben. Es decir que para analizar correctamente a las identidades hay que considerarlas como fruto de una

construcción histórica con los otros, que se va modificando con el tiempo. Sin embargo, los sentimientos de identidad y modos de ser colectivos tienen una gran capacidad de permanencia. A pesar de los cambios materiales, sociales y políticos; el universo simbólico, los mitos del pasado colectivo, la propia idea del *nosotros* colectivo resultan resistentes a la sustitución de unos significantes por otros.

Los individuos y los grupos tienen múltiples identidades: de género, étnica, de clase, regional o nacional y las identidades particulares están conectadas en relaciones complejas que cambian con el tiempo. Uno de los cambios de la sociedad contemporánea es la visibilización e interrelación de múltiples identidades –de clase, género, culturales, étnicas y de orientación sexual- muchas de las cuales son “irrespetadas”. Ahora bien, esto puede explicar -en parte- porque hoy gana tantas adhesiones, prácticas y teóricas, el multiculturalismo y su correlato trivial: lo políticamente correcto. Como bien señala Žižek (2005) al desjerarquizar las diferencias de género, orientación sexual, de etnia y de clase, el multiculturalismo promueve la invisibilidad del capitalismo. No se trata de negar que cada sujeto sea una combinación particular de identidades múltiples, pero sólo desde una posición liberal podríamos concebir a la sociedad como una simple sumatoria de individuos con variadas pertenencias identitarias. La negación de la posibilidad de comprender el sistema capitalista como totalidad, conlleva irremediablemente la obturación de un cuestionamiento profundo y, por lo tanto, de su subversión.

Serge Gruzinski, al referirse a la noción de identidad, expresa que: “cada ser humano está dotado de una serie de identidades o provisto de puntos de referencia más o menos estables, los cuales activa sucesiva o simultáneamente según los contextos” (Gruzinski, 2007:62).

Existen identidades atribuidas e identidades reivindicadas. Las primeras son impuestas para legitimar una política colonial o una hegemonía, y son las que asumen las clases dominantes. Así las identidades están vinculadas con las representaciones, en este caso, desde el poder. Las identidades reivindicadas están asociadas a las representaciones desde las clases subalternas.

Como bien lo considera Pollak, la construcción de la(s) identidad(es) es un fenómeno que se produce en referencia a los otros, en referencia a los criterios de aceptabilidad, de admisibilidad, de credibilidad, y que se hace por medio de la negociación directa con los otros, que –como ya mencionamos- debemos pensar como dinámica y dialéctica desde una perspectiva no esencialista. Así entonces, cuando la

memoria y las identidades están suficientemente constituidas, instituidas, y conformadas, los cuestionamientos y los problemas planteados por los otros no provocan la reconfiguración -ni en el nivel de la identidad colectiva, ni en el de la identidad individual- ya que funcionan por sí solas, correspondiéndose con lo que el sociólogo vienes, considera coyuntura o períodos calmos, momentos en que disminuye la preocupación por la memoria y la identidad. En tanto, cuando se generan condiciones en las cuales resulta extremadamente difícil asegurarlas, la tensión puede llegar hasta la confrontación entre la defensa de la integridad física y la preservación de la integridad moral.

La(s) identidad(es) serían comprendidas como procesos, es decir, como dinámicas inscriptas indefectiblemente en la temporalidad y sujeta a los avatares históricos que la obligan a adaptaciones e incluso a cambios definitivos. Construcción-deconstrucción permanente que lleva en última instancia a plantear la problemática identitaria bajo la perspectiva de las modalidades de búsqueda y no del listado de características asociadas a la autenticidad y a la permanencia. “La identidad no es algo dado que se ‘tiene’ o se ‘pierde’ sino una arena móvil de permanente confrontación y pugna hegemónica, teórica, cultural, ética y política” (Arfuch; 2002: contratapa).

Desde la perspectiva del materialismo histórico los hombres y las mujeres deben ser considerados como un entramado de diferentes expresiones subjetivas o niveles de conciencia. Marx -que no dedicó especialmente ninguna obra ni capítulo al tema- utilizó la palabra en dos sentidos diferentes: aquellos grandes grupos de gente que pueden asemejarse por estar en relación semejante respecto a los medios de producción, y el otro sentido es pensar que la clase empieza a existir en el momento en que los individuos toman conciencia de lo que son, es decir que las clases se forman siempre en lucha constante con las otras.

Hay una definición estructural de las clases que define el concepto sólo desde criterios objetivos, esto es el lugar que cada grupo ocupa en las relaciones de producción. Esta definición fue adoptada por Althusser, Harnecker y Poulantzas, entre otros, quienes hablan de estructura de clases. Hay otra tradición, que se basa en los textos más historiográficos de Marx, como por ejemplo los culturalistas ingleses E. P. Thompson y Raymond Williams, donde se tienen en cuenta: tradiciones, conciencia, memoria, experiencias en común, se habla de una clase formándose históricamente. O sea: no es la simple determinación económica la que constituye la clase. Ésta cobra existencia cuando algunos hombres y mujeres como resultado de experiencias comunes,

sienten y articulan la identidad de sus intereses frente a otros hombres cuyos intereses son distintos y están en conflicto -la llamada “lucha de clases”-.

La conciencia de clase es la forma en que se manifiestan esas experiencias en términos culturales. Aquí se plantea la mediación de lo cultural en el sentido de que la experiencia está ampliamente *determinada* por las relaciones productivas, pero la conciencia de clase no aparece como algo tan determinado. La forma en que el trabajador asimila su experiencia de las condiciones materiales, se da a través de valores y prácticas que no pueden ser explicados sólo en términos de base-superestructura. Los términos culturales son los que autoidentifican a sus miembros. Aunque hombres y mujeres estén atravesados por múltiples identidades, es su pertenencia de clase la que más los identifican.

Para quienes hablar de *clase* les parece un reduccionismo anacrónico, no está de más aclarar una cuestión. Como señala Eduardo Grüner, es necesario diferenciar, analíticamente, al proletariado como *categoría teórica* del proletariado como *realidad sociológica*, como colectivo humano. En el primer caso, se define como aquélla “clase” de hombres y mujeres expropiados de cualquier medio de producción, y tan solo propietarios de su fuerza de trabajo -esa *mercancía*-que están obligados a vender al capitalista. En el segundo, se trata de una *realidad empírica* extraordinariamente compleja y cambiante, con un alto grado de determinaciones concretas que varían de sociedad en sociedad, articulándose con igualmente variables condiciones socioeconómicas, políticas, culturales y aún psicológicas.

Como ya reseñamos anteriormente, el autor sostiene que las identidades no son tales en tanto no existen nunca sujetos sociales plenamente constituidos sino que hay un proceso de re- constitución permanente, definido por la lucha de clases” Y continúa:

“(...) intentamos decir que la noción de lucha de clases continúa siendo pertinente para explicar el carácter ‘inacabado’, fluido de la constitución de las identidades sociales porque ella ‘cruza’ y ‘sobredetermina’ los agrupamientos sociales” (Grüner, 1990/91: 172).

Cuando habla de *lucha de clases* lo hace en el sentido amplio que incluye las luchas por la hegemonía cultural, a la que ya nos referimos. Así mismo sólo una estrategia *contrahegemónica*, en el sentido gramsciano ya abordado, puede poner en cuestión las identidades “imaginarias” que el sistema cristaliza (Grüner, 1990/91). Aquí vuelve a aparecer entonces la importancia básica del conflicto de las interpretaciones –de la que esta investigación pretende formar parte- ya que en él se pone en escena una lógica de

producción de subjetividades que “no están definidas *a priori* ni confirmadas *a posteriori*” (Grüner, 2005: 3). Las identidades, entonces, constituyen un “proceso de retotalización permanente que se definen en los avatares de las luchas por las hegemonías hermenéuticas” (Grüner, 2005: 3).

Las relaciones brevemente expuestas entre identidad(es), conciencia, experiencia y contrahegemonía conllevan necesariamente la noción de *totalidad*, ya contenida en los postulados de los autores que aquí se toman como referencia. Más concretamente, partimos de concebir a la sociedad como una totalidad, contradictoria e histórica, y por ende modificable a partir de la práctica de los sujetos sociales. No existen sujetos al margen de las relaciones sociales y tampoco existen relaciones sin sujetos. Ambos se presuponen recíprocamente. Aquí adherimos a Lukács quien, en su *Historia y conciencia de clase*, plantea la categoría de *totalidad* como punto de vista teórico alternativo. Justamente el método dialéctico trata de integrar y construir totalidades en las que la integración de todo un cuerpo conceptual, permite captar los rasgos esenciales de un todo. Para comprender un objeto se necesita una teoría de la totalidad. Aún en el estudio “del hecho singular e irrepetible”, que sólo puede ser tal con relación a las regularidades, “la totalidad concreta es, pues, la categoría propiamente dicha de la realidad” (Lukács, 1984: 84).

Esto implica ni más ni menos que la imposibilidad de conocer el todo o la parte “por sí mismo”, cuestión que también se constituye en importante reflexión metodológica para la correcta comprensión de las relaciones entre lo local/particular y lo general. El método propuesto por Sartre al rediscutir el método progresivo/regresivo da cuenta de la anterior afirmación luckasiana. Según Grüner, el filósofo francés plantea que la verdad deviene:

“es una totalización que incesantemente se (des/re)totaliza a sí misma. Los hechos particulares deben ser rescatados en toda su singularidad compleja, pero ello no significa que tengan en sí mismos un sentido completo: no son verdaderos ni falsos, salvo ‘en la medida que se encuentran relacionados, por la mediación de diferentes’ totalidades parciales, con la totalización – en-progreso” (Grüner, 2006).

Para entender América Latina, a la clave interpretativa de clase social es imprescindible añadirle necesariamente la clave étnica. Al igual que el de identidad, el término *etnia* ofrece muchas y diversas interpretaciones y por ello es importante delimitar el sentido con que se lo utiliza. Tomando en cuenta esta precaución, creemos

que si queremos referirnos a temas históricos de Patagonia –entendiendo a la región como parte históricamente integrante de América Latina-, vinculados al problema de las identidades, siempre será conveniente complejizarlo en las claves antes explicitadas. Son relaciones y en este aspecto son conflictivas, y la confrontación con los otros siempre conlleva implícita la lucha hegemónica.

Perla Petrich (2005) nos alerta sobre la necesidad de estar atentos a las diferencias, que no se dan sólo entre grupos sino también al interior de los mismos. Por ejemplo, entre indígenas de la misma comunidad que hoy pertenecen a religiones distintas: católica, o alguna de las múltiples iglesias de filiación protestante o evangélica. Esto pone en cuestión que las identidades colectivas se caracterizan por un reconocimiento de diferencias hacia el exterior, y de cohesión-similitud hacia el interior.

Aquellos percibidos como los “otros” pueden circunstancialmente mediante alianzas, por ejemplo, considerarse parte del “nosotros”. En segundo lugar, los grupos indígenas no son homogéneos. En el interior del grupo hay niveles de oposición, como en el caso de las comunidades indígenas mesoamericanas, que se dividían en ricos con grandes plantaciones de maíz, y pobres sin tierra y sin maíz. Hoy en Guatemala por ejemplo se dividen en: ricos con plantaciones de café o legumbres, tienda, cuenta en el banco, auto y casa de cemento; y pobres peones de campo o albañiles sin dinero.

Sin embargo, considerar estas cuestiones sólo desde un enfoque clasista tiene sus riesgos porque se le quita relevancia al hecho de que además de ser explotados económicamente en la mayoría de los casos los pueblos originarios han sufrido la violencia de la colonización, diezmada su población y siguen siendo menospreciados por su “diferencia” cultural.

Cuando se piensa lo étnico, según Perla Petrich, se debe tener en cuenta: 1) una actitud de adhesión dinámica a la noción de grupo. Debe darse la existencia de gentilicios identificatorios (quechua, aymará, mapuche, mixteco, etc.); 2) una cosmovisión común que es evocada en ceremonias rituales; y 3) la reivindicación de un territorio como propio.

Es dable por lo tanto problematizar el concepto de *etnia* que se generalizó cuando se criticó el contenido biologicista de “raza” o “tribu” (asignando a *etnia* un contenido sólo en apariencia más neutro, porque políticamente se siguen caracterizando a los grupos étnicos con el signo menos, como naciones minimizadas). Dice Florencia Roulet: “aún hoy se tiende a designar como *étnicos* a los ‘otros’, o sea, a quienes por su

origen nacional, su lengua, su religión o su cultura son considerados ‘diferentes’ de un *nosotros* que se pretende ‘no étnico’” (Roulet, 1998:39).

Es un tema muy debatido en las ciencias sociales y al interior de las organizaciones de los pueblos originarios que complejiza el análisis. Si evitamos efectuar interpretaciones esencialistas de las identidades podemos pensar en las posibilidades de reinterpretación de instituciones sociales y comunitarias, en la creación de redes sociales y organizaciones por parte de estos pueblos en el ámbito urbano. Se debe superar el discurso esencialista de la comunidad rural como único espacio de permanencia y reproducción de su identidad porque nos llevaría a invisibilizar a una gran parte de la población de ese origen que no desapareció con la llamada –para el caso de Argentina y específicamente de nuestra región- *conquista del desierto*. Suponer que debieron integrarse y si no, sólo son *marginales* del sistema, es revitalizar un enfoque funcionalista y positivista que los ubica como marginales, cuando en verdad son producto de su situación a partir de la conquista militar y el triunfo del capitalismo, que impuso a los que sobrevivientes, la desposesión, expliación y explotación.

Es inviable encarar una reflexión sobre la identidad que excluya la noción de *representación*, entendida ésta como efecto imaginario y como mecanismo de construcción de la(s) identidad(es). Más aún, las identidades se construyen *dentro* de la representación y no fuera de ella, por ello debemos observar y considerar de qué maneras se han construido históricamente, a través de qué instituciones específicas y mediante qué estrategias discursivas, enunciativas e interpretativas se han impuesto unas sobre otras. Como bien señala Stuart Hall:

“las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo en qué podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17).

La relación entre las imágenes y la construcción de los sujetos es doble y va en dos direcciones. Por una parte se puede utilizar las imágenes para indagar acerca de las representaciones que los sujetos tienen de sí mismos en una época determinada. Pero a la vez las imágenes forman parte de los elementos con los que el sujeto se construye. Por ello, como ya señalamos, los historiadores no podemos permitirnos desconocer lo

“ficcional” o “alegórico”, ya que lo imaginario colectivo es la vía indirecta de una verdad social e histórica en su carácter simbólico.

Por otra parte, y como ya expresamos, es indiscutible que la memoria es fundamento de la identidad, ya sea individual o colectiva. Somos lo que ha hecho de nosotros el pasado; si uno pierde la memoria, pierde la identidad, aunque el funcionamiento normal de la memoria, ya sea individual o colectiva, es selectivo. Es decir que el olvido no es su anverso sino que forma parte del proceso memorial.

Además el registro del pasado no es automático; la memoria es su reconstrucción en función de las necesidades del presente. Como bien plantea Vezzetti “la memoria [y la identidad] es una práctica social y que, en tanto trabajo, requiere de materiales, de instrumentos, de soportes” (Vezzetti, 2005: 32). Es decir no hay nada de espontáneo en su registro, construcciones, permanencias y cambios. Tales trabajos implican la utilización de marcos materiales que le sirven de soporte; la memoria reside en éstos antes que en la mente de las personas y los films son parte del conjunto de estos marcos materiales (junto a ceremonias, libros, monumentos, aniversarios, lugares, etc.).

Así lo audiovisual, en tanto difusor de acontecimientos y procesos, adquiere cada vez mayor importancia. Por lo que el cine constituye un elemento fundamental en la luchas por la memoria y el sentido de la historia. Por ello es importante tener en cuenta a los soportes y tecnologías que condicionan la transmisión de esas memorias. Es en ese sentido que coincidimos con Claudia Feld quien, al definir “memoria colectiva”, incorpora a las tecnologías como un elemento que influye en cada momento histórico en las formas de almacenar y transmitir conocimiento. Esto se liga a “lo narrativo y a las maneras en que se construye la verdad en una sociedad, y se expresa con diversos lenguajes, entre los cuales la imagen tiene un lugar fundamental” (Feld, 2002:2).

Es así que el concepto de “escenario de la memoria”, acuñado por la misma autora, nos parece sumamente útil. El mismo tiene en cuenta, a diferencia del de “trabajo de la memoria”, no sólo a las personas o instituciones encargadas de elaborar el recuerdo y construir representaciones sobre el pasado, sino también a los espacios donde esos discursos son posibles; éstos tienen reglas y lenguajes específicos que determinan la producción de los relatos.

No debemos olvidar que uno de los fenómenos más singulares de esta época es la importancia del cine, la televisión y la *web*, por su repercusión y marcación de los comportamientos sociales. En una cultura preponderantemente audiovisual, donde el acercamiento a la lectura tradicional, en amplios sectores de la sociedad, es sumamente

escasa o inexistente, el cine se convierte en el medio persuasivo para difundir, comunicar e informar sobre los procesos y sujetos sociales, a veces de forma errónea o al servicio de determinados intereses políticos. Estas “falsedades” –voluntarias o involuntarias- permanecen por mucho tiempo en la memoria colectiva y resulta difícil enmendarlas en poco tiempo. En este punto es innegable que “el cine contesta a la política del olvido con una reivindicación de la memoria, y la valorización de sus valores más significativos. De ahí que todo cine en cuanto activador de la memoria, es político y en cierta forma se erigiría como una suerte de axiología visual” (Freire, 2004:18).

En suma: nuestras reflexiones no obedecen exclusivamente a una preocupación de tipo teórica. El problema de la imagen en movimiento en el conflicto *real* por las identidades y las representaciones, radica en la posibilidad de reflexionar acerca del papel de la imagen en movimiento en la “perpetuación de una instancia ideológica, la fuerza de inculcación de los modelos fílmicos, el lugar del cine en la puesta en evidencia o en la tergiversación de conflictos” (Sorlin, 1985: 21) para contribuir a desarrollar formas de conciencia vinculadas a una práctica orientada a la transformación social.

Si entendemos la noción de identidades como construibles- deconstruibles y reconstruibles a través de los procesos históricos -y dentro de la cual la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto en la constitución de las subjetividades, es decir en la historia-, entonces la utilización del cine como herramienta de investigación de la Historia y otras ciencias sociales se vuelve ineludible.

En última instancia, queda explicitada una concepción de la historia articulada estrechamente con la política y que por ende contiene la articulación dialéctica pasado-presente- futuro. La *Historia* es, ante todo, el movimiento “informado” por el pasado, de la transformación hacia el *futuro*.

## **2. 3 ¿Qué es el cine? (o el cine como objeto)**

Interesa aquí esbozar algunas características y elementos que son particulares al cine, en tanto y en cuanto nos permitan definir las condiciones de un enfoque histórico del mismo. En este sentido, siguiendo a Clara Kriger, es posible entender al cine

“como un espacio de mediaciones en donde los procesos económicos, sociales y políticos dejan de ser exteriores a los procesos simbólicos y

donde estos últimos constituyen el sentido social y no sólo lo expresan” (Kriger, 2009: 208).

En esa línea coincidimos asimismo con Ana Amado quien sostiene más extensamente que el cine es un

“...discurso social privilegiado por su capacidad de atravesar los circuitos representacionales de una época o de una cultura, [que] construye representaciones según procedimientos específicos, en tanto el registro visual trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes niveles de la realidad –entendida ésta como mundo físico y a la vez entramado de relaciones sociales-. Esta ‘metabolización’ implica, por lo tanto que las imágenes promueven perspectivas que trascienden el mero registro o duplicación de lo dado” (Amado, 2009: 43).

Aunque excede los objetivos de nuestra investigación dar cuenta de todas las discusiones y teorías ontológicas sobre el cine, no se nos escapa que hay múltiples posibles definiciones de acuerdo al enfoque elegido, ya sea disciplinar o de otro tipo, que resaltan algunos elementos en vez de otros.

Conviene indagar en primer lugar cada uno de los elementos constitutivos que nos parecen relevantes. En tanto fenómeno comunicativo podemos pensar que todo film está concebido para *persuadir*. Sus grandes divisiones genéricas –documental y ficción– son entonces estrategias diversas para un mismo fin. Y si todo filme puede verse como estrategia interpretativa y persuasiva, lo que interesa interrogar es la especificidad de esa propuesta en cada caso (Carmona, 1991).

Si bien las características singulares del cine están enraizadas en la evolución de la sociedad industrial, y por otro lado el denominado “lenguaje cinematográfico” distingue al cine de otras artes, dando lugar a su especificidad, esto no altera su naturaleza artística. En tanto constituye la única expresión artística producida en el siglo XX, el cine tiene el privilegio de ser “la forma estética que con mayor claridad reproduce en sus construcciones ficcionales las operaciones del Inconsciente [...] Y eso es lo que hace a esta forma de arte un objeto ideológico por excelencia” (Grüner, 1999: 177).

Respecto de la especificidad del cine es oportuno compartir algunas reflexiones de Walter Benjamin:

“Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía del genial objetivo, el cine [...] nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo estallar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus diversos escombros viajes de aventuras”

(Benjamin, 1994: 47).

O sea: el cine nos coloca ante una relación espacio- temporal inédita, pero que se encuentra desde tiempo inmemorial en la arquitectura. Partiendo de esta propuesta de Benjamin, Bonitzer estrecha la relación del cine con la arquitectura y no con otras formas estéticas, como el teatro, la novela o la pintura, porque los dos primeros son los que más han contribuido a redefinir históricamente la relación de los sujetos con el espacio esencial cotidiano. Benjamin parece señalar que este es el aspecto potencialmente emancipador de la arquitectura reactualizado ahora por el cine.

Ahora bien, recuerda Bonitzer, podríamos entender la relación arquitectura / cine pensándolas como las dos formas estéticas que actualmente más dependen de la industria, la técnica y la economía, lo que equivale a decir que son las que están más profundamente sumidas en la lógica del fetichismo de la mercancía.

Una tercera manera de pensar esta relación es la planteada por Grüner (2002): mientras el cine es la forma estética más moderna, la arquitectura es la más antigua. La propuesta final de este autor es que si el cine aparece recurriendo a medios técnicos, como la modificación más radical de las coordenadas espacio-temporales iniciadas por la arquitectura, él es el que puede desatar las pulsiones más extremas de una memoria arcaica que entra en conflicto con la fetichización técnica. Y al decir “puede” volvemos a reafirmar esa característica potencial que sólo será concretada en/por la historia.

Conviene desarrollar más detenidamente la idea, ya esbozada, de que con el cine estamos ante una nueva noción témporo -espacial. La misma implica también que el cine influye en nuestra concepción del tiempo histórico. Pero para ello primero debemos tener en claro cómo aparecen el tiempo y el espacio en el cine.

Podría decirse que si bien el nuevo concepto del tiempo está presente en todo el arte moderno es en el cine donde mejor se expresa. Su característica es la simultaneidad, cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales.

Una diferencia fundamental entre el cine y el resto de las artes es que la imagen del mundo que aquél transmite tiene unos límites de espacio y tiempo fluctuantes, “el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida un carácter espacial” (Hauser, 1969: 479). El espacio pierde su calidad estática y homogénea, se vuelve dinámico y adquiere las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. En el filme las sucesivas escenas no son de la misma especie, contienen posiciones calificadas y el espacio no tiene el mismo valor. A partir de un ejemplo, brindado por Hauser, podemos comprender mejor esta idea:

“El uso del primer plano <sup>\*</sup> (...) no se debe sólo a un criterio espacial, sino que representa también una fase que hay que alcanzar o sobrepasar en el desarrollo temporal de la película. (...) los primeros planos no están distribuidos arbitraria ni caprichosamente. No se introducen independientemente del desarrollo interior de la escena, ni en cualquier tiempo ni en un lugar cualquiera, sino donde su potencial energía puede y debe hacerse sentir” (Hauser, 1969: 479).

Y el tiempo pierde a la vez dos características: su ininterrumpida continuidad y su dirección irreversible. Para graficar esto volvemos a recurrir a las observaciones de Hauser:

“[El tiempo] puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospecciones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos y simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de tiempo” (Hauser, 1969: 480).

En otros términos, preguntarse por la significación social del cine equivale a preguntarse por la representación -en este caso será la imagen en movimiento- como vehículo y terreno de la ideología.

---

<sup>\*</sup> Primer plano: la cámara enfoca cercanamente a un personaje, centrándose en una parte del cuerpo, principalmente el rostro, pero también puede ser un brazo o una mano. en: Carmona (1995: 96).

Por otra parte -y si entendemos a la historia como la ciencia que intenta desentrañar las relaciones entre los sujetos en el tiempo plasmadas en las realidades que los rodean conformando lo que denominamos cultura-, para los historiadores la utilización de los films tiene interés en la medida que partiendo de un dato aislable –la película- podamos ir ensanchando nuestra perspectiva para conocer mejor una parte de la sociedad que la produjo. En otras palabras, el cine no sólo importa por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que permite.

Pero además, los films han dejado de considerarse sólo como la reproducción de otro objeto y se han convertido en agentes que disputan con otros discursos el sentido de la historia y, como tales representan algo sin dejar de ser objetos de estudio con materialidad, especificidad y valor propio. Decimos, junto a Machado (2008:10) que cada film –y el cine en general- constituye un objeto, un objeto *activo* en el sentido que interpela, con cada proyección, al espectador en tanto “sujeto” y lo condiciona a *identificarse* con, y a través, de distintas posiciones de subjetividad construidas por el film.

Como venimos afirmando, el cine realiza un avance en el conocimiento histórico si partimos de la premisa de que es al mismo tiempo síntoma y generador de representaciones, pautas y comportamientos de los diferentes grupos que conforman una sociedad. Resulta fundamental comprender la forma en que el cine es influenciado y simultáneamente influye sobre el contexto social en que se produce. La importancia de este enfoque es doble: avanzar en el conocimiento de la imagen por un lado como fuente de la historia y por otro, como agente de identidades sociales, políticas culturales y/o regionales, lo que permite aportar a un mejor conocimiento de la sociedad que estudiamos.

Las películas no reproducen la realidad tal cual es: el cine transmite una “imagen” de un grupo social o un proceso social, la cual da lugar a múltiples interpretaciones. Por ello, el cine nos entrega nada más que una “pista” que nos ayudará a comprender la realidad estudiada. La pista que suministra es un indicador importante para percibir las vivencias explícitas e inexplícitas –la experiencia- que hacen a los diferentes estados de conciencia social y de la comprensión que el individuo y los grupos se forman del sentido de la vida en un momento determinado de la existencia colectiva, o sea de la historia. De allí que el concepto de *construcciónfilmica* nos resulte por demás productivo a los fines de este trabajo:

“es el proceso por el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia y produce, a partir de ese continuo que es el universo sensible, un objeto determinado, cerrado, discontinuo y transmisible; en otros términos, la construcción funda la imagen cinematográfica de la sociedad, la sociedad tal como se la muestra en el cine” (Sorlin, 1985: 230).

Tal instrumento teórico no permite ver más allá de los significados literales de los films. Es decir, es posible observar cómo las relaciones de las imágenes visuales entre sí, y de éstas con el sonido, proponen los mensajes implícitos de los films. A partir de analizarlos tanto en lo que muestra como en lo que omite podemos examinar las relaciones que vinculan a los films -como (re)productores de ideologías parciales de una época- con el contexto socio histórico en el que se producen, y que proponen representaciones, identidades y memorias concretas -entendidas éstas como expresiones de la complejidad de la lucha de clases-.

Por otro lado, es frecuente encontrar que los historiadores e historiadoras que abordan la relación entre el cine y la historia se enmarcan en una determinada concepción de la historiografía –y por ende de la realidad social-, en tanto no hacen lo mismo con el cine, como si éste no tuviera también un siglo de teoría cinematográfica y por lo tanto de distintas concepciones sobre él y sobre su relación con lo real. Por supuesto que esta falta de conceptualización y reflexión teórica tiene consecuencias metodológicas, en donde por lo general se termina acotando el análisis de un film al argumento. Lo que en definitiva hace que la película en cuestión sea una excusa para abordar “otro” objeto, fin último de la investigación. Nuestra posición teórica parte de reconocer que el cine y más concretamente los films, son *objetos* en sí mismos. Pero, como aclara Pierre Sorlin (1985), esto no significa que debamos situarnos en una campo disciplinar específico, por ejemplo en una historia del cine, sino que dentro del campo de la historia social pretendemos realizar lo que Michel Lagny (1997) denominó una historia hecha *con* cine.

Para lograr el objetivo propuesto resulta pertinente recoger de la propuesta de Ismael Xavier, en *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* (2008) el eje organizador del libro, porque creemos que es la especificidad que interesa al historiador, a saber: las diferentes posiciones asumidas frente a la relación entre el discurso cinematográfico y la realidad (y las concepciones conflictivas que se tienen

sobre ésta). También comulgamos con Xavier en la idea de que estas discusiones no son estrictamente teóricas, o dicho de otro modo, que en las teorías subyacen inherentemente distintas concepciones ideológicas. Es decir, cada ideología de base postula ciertas características de la forma de organización de la imagen/sonido que persiguen la concreción de algún objetivo sociocultural, para lo cual el cine cumple una tarea legítima (Xavier, 2008:20). El subtítulo del texto habla de la primera gran división que se puede hacer referida a la relación cine-realidad, la *dialéctica entre la opacidad y la transparencia*. La *opacidad* tiene que ver con la evidenciación de que el film es un objeto que está siendo construido, es decir que exhibe las marcas de la enunciación e insta al espectador a un mayor distanciamiento crítico. La *transparencia*, por el contrario, juega a favor de un mayor ilusionismo borrando las marcas que permitan observar el texto fílmico como una construcción o un discurso enunciado por alguien. Lo importante aquí es que cada tipo de cine nos interpela en tanto *sujetos* y ubica la posición de las subjetividades construidas en los films en lugares bien distintos.

Cuando observamos un film, aunque en realidad esté constituido por una serie finita de fotografías separables percibimos la imagen como un *continuum*. ¿Por qué? Porque esas fotografías (fotogramas) han sido relacionadas a partir de dos operaciones básicas de la construcción de un film: la de la filmación, mediante la cual se define cómo serán realizados diferentes registros, y la del montaje, que supone selección de imágenes y decisión de la forma en que serán combinadas y ritmadas.

El movimiento de la cámara refuerza la impresión de que existe un mundo del lado “de allá” que existe independientemente y en continuidad al espacio de la imagen percibida. Esa impresión permitió a muchos establecer la vieja asociación (propuesta en relación a la pintura) de que el rectángulo de la imagen es como una especie de ventana que muestra un universo que existe en sí mismo, aunque separado de nuestro mundo por la superficie de la pantalla. Esa noción de ventana –o a veces de espejo- se aplica a la cinematografía debido a la incidencia de los principios tradicionales de la cultura occidental que definen la relación entre el *mundo de la representación* y el *mundo llamado real*. El “efecto ventana” y la fe en el mundo de la pantalla como doble de lo real tendrá su punto de quiebre o de poderosa identificación a partir de la operación del montaje.

La invención del *montaje paralelo*<sup>23</sup> tuvo su origen en una necesidad de corte en la narración y, a su vez, la visualización explícita de acontecimientos sólo es posible gracias al montaje. En este caso el quiebre en la continuidad de la percepción está justificado. La secuencia de imágenes, aunque presente discontinuidades evidentes en el pasaje de un plano a otro, puede ser aceptada como apertura de un mundo que fluye de este lado de la pantalla, porque una convención eficaz tiende a disolver la discontinuidad admitida en otro nivel: el de la narración.

Que uno sea efectuado a través de la movilización del material lingüístico y el otro sea concretado en un tipo específico de imagen introduce todas las diferencias que separan la literatura del cine. Diferencias que generalmente son asociadas al aparente contraste entre el “real” de la imagen y la indudable convencionalidad de la palabra escrita. Esta comparación oculta la particular naturaleza de las convenciones que rigen un método determinado de montaje, ya que la *hipótesis “realista”* tiene como consecuencia la *admisión de que hay un modo normal o natural de combinar imágenes*.

El objetivo entonces es crear en el nivel sensorial, soportes para el efecto de continuidad deseado y para la manipulación exacta de las emociones. Esto, lejos de tener un esquema lineal que va de la “ impresión de realidad” a la fe del espectador, implica un proceso mucho más complejo que consta de una interacción entre un ilusionismo construido y disposiciones “conectadas” a acontecimientos, todo ello dominado por el grado de credibilidad específica que determina la llamada “participación afectiva”.

La introducción del sonido sincronizado favoreció el perfeccionamiento del método clásico; tornar audible lo que estamos viendo es una forma de hacerlo más convincente. La manipulación del denominado sonido ambiente y la presencia efectiva de la palabra, otorgan mayor espesor y corporeidad a la imagen, aumentando así su poder de ilusión.

La construcción del método clásico, como principio estético ideológico, significó la adscripción del cine (en tanto discurso) a los límites definidos por una estética dominante, que explícita o implícitamente hace cumplir, a través de este cine, necesidades relacionadas a los intereses de la clase dominante. El sistema del cine clásico además de elaborar un mundo –mediante la aplicación del montaje invisible- a

---

<sup>23</sup>Es una forma particular de montaje narrativo que pone en contacto dos acciones simultáneas y que ocurren en espacios diferentes, aunque están unidas dramáticamente. La acción avanza mediante dos cursos que van a la par y el desarrollo de uno afecta al otro (Russo, 1998:165).

ser observado a través de la “ventana” cine, desarrolló un estilo de acuerdo a una concepción del objeto cinematográfico como producto de fábrica.

Se reunieron, por lo tanto, los elementos necesarios para montar un sistema de representación que procure anular su presencia como trabajo de presentación, a través de: el *découpage* clásico<sup>24</sup> capaz de causar ilusionismo y detonar mecanismos de identificación; la elaboración de un método de interpretación actoral y de construcción de escenarios, ambos de acuerdo a los principios naturalistas; y la elección de historias pertenecientes a géneros muy estratificados en sus convenciones, de fácil lectura y de comprobada popularidad. ¿Qué se entiende por criterios naturalistas? Son los que apuntan a la construcción de un espacio en dirección a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico y a la interpretación de actores/actrices que busquen veracidad respecto del comportamiento humano. Lo que subyace por debajo de estas construcciones es el *establecimiento de la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones*, como si todos los aparatos del lenguaje constituyesen un dispositivo transparente (y por lo tanto la concepción de discurso como sinónimo de verdad).

El problema básico en relación a lo expresado no reside en el hecho de que haya fabricación, sino en el método utilizado para ella y en la articulación de ese método con los intereses de los dueños de la industria (o, más ampliamente, con los imperativos de la ideología burguesa). Cabe preguntarse sobre la validez de la afirmación de que el complejo representación naturalista/découpage clásico/mecanismo de identificación define necesariamente un método burgués.

Lo que sí se puede afirmar es que la producción industrial como sistema no se limita a ser una máquina fabricadora de films, sino que incluye todo un aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre el tema) idóneo para la transmisión y difusión de principios y valores.

Si se puede adherir a cierta noción de realismo en cine, es a partir del planteo de Pudovkin quien insistió en diferenciar naturalismo de realismo dentro de la producción cinematográfica: el primero sería la búsqueda de la representación minuciosa del hecho –la imagen tratando de “parecer verdadera”-, y el segundo consistiría en la búsqueda de una fidelidad no a lo visible inmediato, sino a la propia lógica de la

---

<sup>24</sup>Es básicamente un instrumento de trabajo. Designa un *recorte* (éste o *desglose* se admiten como traducciones literales del término) en las escenas del guión. La palabra pasó del campo de la realización al de la crítica en donde denomina de forma más metafórica la estructura del film en tanto continuidad de planos y secuencias (Aumont y Marie, 2006: 57).

situación representada en sus relaciones no visibles con el proceso más general al que ella pertenece. Se debe tener en cuenta, como bien señala Xavier, entre otros, todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la puesta en movimiento de una ideología cuya posición sobre lo real legitima o condena cierto método de construcción artística (Xavier, 2008).

Con Serguéi Eisenstein (1999, 1990), entendemos que la imagen, como unidad compleja, no *muestra* algo sino que *significa* algo no contenido en cada una de las representaciones particulares. A la manipulación de la cámara destinada a construir la unidad de los hechos, Eisenstein opone la manipulación de los hechos para conseguir la unidad de pensamiento. Lejos de seguir un modelo de realidad, las imágenes se reintegran en otro nivel para seguir modalidades del pensamiento. Es decir, *asume aquello que el film es: discurso*.

En consonancia con lo anteriormente planteado por Walter Benjamin, seguimos a Luis Buñuel, cuyos films marcan el inicio del surrealismo cinematográfico, para quien el cine puede ser una de las formas más importantes de aproximación a la realidad:

“[una] misma copa observada por seres distintos, puede ser mil cosas diferentes, *puesto que cada uno carga de afecto lo que ve*; nadie ve las cosas como ellas son, sino como sus deseos y su estado de espíritu se lo hacen ver. Yo luchó por un cine que muestre este tipo de copa. *Ese cine me va a dar una visión integral de la realidad*, va a extender mi conocimiento de las cosas y de las personas, me va a abrir el maravilloso mundo de todo lo cotidiano que no encuentro en los diarios y en la calle”<sup>25</sup>.

Evidenciar la artificialidad de la imagen fílmica tiene una relación considerable con una discusión central que promovieron las vanguardias y que aún hoy está vigente acerca de *cómo se representa lo real, quién tiene la verdad en el planteamiento de la representación* de ésta. Casullo (1996) apunta que uno de los temas más profundos de las vanguardias es el combate por la representación de lo real.

Si bien ya hemos señalado las simplicidades y superaciones posteriores de la propuesta de Kracauer (1947) importa señalar su propuesta de exploración de otro tipo de mimesis social: *la historicidad de la forma como transposición de situaciones sociales*. Su mérito consiste en considerar que las películas representan alegóricamente

---

<sup>25</sup>Las cursivas son nuestras. Buñuel en: Conferencia “Cine: instrumento de poesía”, 1953.

no la historia literal sino las obsesiones profundas e inconscientes de los deseos y miedos colectivos.

En cuanto a la semiótica del film, aquí se rescatamos no solamente la conciencia lingüística que impregna a todo el pensamiento contemporáneo sino también de su autoconciencia metodológica, es decir una tendencia a exigir una revisión crítica de sus propios términos y procedimientos. Sin querer caer nuevamente en la “exageración semiológica” de las décadas del ‘60 y parte del ‘70 -como reprochó el historiador Marc Ferro-, retomamos de Christian Metz la siguiente distinción: el *cine* es la institución cinematográfica entendida en sentido amplio, como hecho sociocultural multidimensional que incluye procesos anteriores al film (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnologías, etc.), posteriores al film (distribución, exhibición e impacto social y/o político de la película), así como hechos ajenos al film (el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta, etc.). *Film*, por su parte, refiere a un discurso localizable, un texto -obviamente no el objeto físico de cantidad de metros de fílmico- sino el texto significante. Al mismo tiempo, aclara Metz, la institución cinematográfica también pasa a formar parte de la multidimensionalidad de los propios films, como discursos específicos que condensan una fuerte carga de significados sociales y culturales. Así el autor retoma la distinción entre film y cine dentro de la categoría “*film*”, ahora aislado como auténtico “objeto” específico de la semiología del cine. En ese sentido, “lo cinematográfico” refiere a los films y no a la industria.

Retomando la indagación psicoanalítica de Metz en *El significante imaginario* ([1977] 2001) sostenemos que la naturaleza doblemente imaginaria del significante cinematográfico –imaginario en lo que representa e imaginario por la naturaleza de su significante- aumenta las posibilidades de *identificación* en vez de reducirlas. La impresión de realidad es mayor en el cine que en el teatro porque esas figuras que circulan por la pantalla prácticamente nos invitan a adjudicarles nuestras fantasías y proyecciones.

En su persistente comparación entre el cine y el sueño, la crítica psicoanalítica nos permite pensar la complejidad de dicha relación: el cine no sólo solo contiene un potencial poder enajenante sino también un aliento utópico fundamental. Los sueños no son únicamente regresiones; también -como se encargaron de mostrar los surrealistas- son un “santuario” del deseo, una señal de la posible dilución de las

dicotomías, una fuente de conocimientos que la “racionalidad instrumental”, al decir de los frankfurtianos, se empeña en negar.

Reconociendo la anterior crítica elaborada por Volóshinov y Bajtín en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* ([1929]2009), recuperamos el concepto de *deconstrucción* entendido como crítica a los conceptos de signo estable, sujeto unificado, identidad y verdad. Como ya señaló Julia Kristeva<sup>26</sup> Bajtín anticipó los principales tópicos posestructuralistas: la negación del significado unívoco, la espiral infinita de interpretación, la negación de la presencia originaria en el discurso, la identidad inestable del signo, el posicionamiento del sujeto por parte del discurso, el carácter insostenible de las oposiciones interior-exterior, y la omnipresencia de la intertextualidad.

Seguimos también la noción de deconstrucción en la traducción particular que hizo la teoría y la crítica fílmica (que no se correspondió totalmente con la formulada por Derrida). *Cinéma* y *Cahiers du cinéma*, revistas claves de crítica y teoría cinematográfica en Europa durante varias décadas, promovieron una variante brechtiana a la noción derridiana de deconstrucción. Ésta se convierte en la puesta en evidencia de las *reglas del propio discurso* en cuanto a que las mismas *están asentadas sobre un suelo histórico social completo*, volviendo a poner de manifiesto el trabajo de la *representación*. La deconstrucción entonces, es empleada aquí para aludir al proceso de revelación de las bases ideológicas subliminales del dispositivo cinematográfico. Debe promover, como metaforiza Xavier, un *strip tease* del discurso: éste se mostrará como tal en su estructura profunda; pieza por pieza, debe revelarse como una operación del lenguaje, desentrañando sus leyes de producción y sus condiciones prácticas, al mismo tiempo que discute su propio estatuto frente al tema, a la realidad o al contexto del cual el film intenta hablar (Xavier, 2009: 212).

La deconstrucción nos interesa como método de observación, caracterizado por: una lectura escéptica, especial atención a las represiones y contradicciones de los textos fílmicos, el postulado de que ningún texto adopta una posición sin al mismo tiempo refutarla, y la idea de que todos los textos son constitutivamente discrepantes. El logro del posestructuralismo fue la desestabilización del significado textual, minando la anterior certeza de los semiólogos en el análisis como método de captura

---

<sup>26</sup> Kristeva citada en Stam (2001).

definitiva de la totalidad del significado de un film a través del trazado de todos sus códigos.

Pero vale la advertencia: nuestra apropiación de la deconstrucción se inspira en el aliento de cuestionar sistemáticamente jerarquías binarias legitimadoras de la opresión tales como masculino/femenino, negro/blanco, Oriente/Occidente, etc. Es preciso tener en cuenta que la deconstrucción no tiene un valor político *per se*, sino que depende de qué o quién sea el objeto de la crítica. Puede ser cuestionador cuando interroga las relaciones sociales asimétricas, es decir históricas. Pero nos distanciamos de un tipo de utilización de la deconstrucción que se pretende un pensamiento completamente desencializado, ubicando únicamente en el lenguaje y el discurso la acción colectiva que necesita de los sujetos sociales y su praxis para ser tal.

De Gilles Deleuze -quien conmovió a la teoría del cine sus libros publicados en la segunda mitad de la década del '80<sup>27</sup>- recuperamos su revalorización de aquello que siempre quedaba de lado en el enfoque lingüístico del cine, que es el encuentro entre la percepción y la materia denominada “movimiento”, justamente la característica del texto que lo hace inalcanzable. Compartimos también su consideración de que el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y un productor de textos, que representa el pensamiento en términos audiovisuales pero no mediante el lenguaje sino en unidades de movimientos y duración. Tanto el cine como la filosofía expresan una concepción del tiempo, pero el primero no utiliza para ello la abstracción discursiva sino la luz y el movimiento. Para él una teoría del cine no debe tratar “sobre cine” sino sobre el concepto que éste desencadena y las formas en que genera nuevos vínculos entre terrenos y disciplinas.

---

<sup>27</sup> Nos referimos a *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1986) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (1989).

### 3. Opción metodológica

El análisis textual, y con él la noción de “texto filmico”, tiene múltiples antecedentes, problemáticas e intertextos. El texto filmico es objeto de interés semiológico ya que ve al cine como espacio de un discurso sistemáticamente organizado y no como aleatorio “fragmento de vida”. O sea que la noción de “texto” – que etimológicamente significa “tejido” o “entramado”- conceptualiza el film como artefacto, como producto.

Roland Barthes definió al texto como un campo de energía metodológico, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector. Para él, el texto no libera un único significado (mensaje provisto por un Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el que escrituras distintas, ninguna de ellas original, se combinan y discuten entre sí.

Por su parte Metz distinguió entre dos tareas complementarias, una especie de diálogo entre 1) la teoría cinematográfica (el estudio del lenguaje del cine *en sí*) y 2) el análisis fílmico. Si el lenguaje fílmico es el objeto de la *teoría cine semiológica*, el texto es el objeto del *análisis filmolingüístico* (aunque, en la práctica, esta distinción no resulta tan clara). En *Lenguaje y cine* (1974), Metz desarrolló la noción de sistema textual, o sea, la estructura o red de significado sobre la que se constituye el texto como unidad coherente, incluso en textos donde la estructura es a propósito incoherente (por ejemplo *Un perro andaluz*, 1929). Ésta es una configuración que surge de las opciones o estrategias estilísticas elegidas entre los distintos códigos de que dispone el cineasta.

El sistema textual no es innato al texto; es el/la analista quien lo construye. Lo que pretendía Metz era ubicar el “lugar” teórico del análisis textual; éste explora la trama de códigos cinematográficos (la angulación y el movimiento de la cámara, el sonido *off*, etc.) y extracinematográficos (binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino, etc.), tanto a través de un conjunto de textos como al interior de uno solo. Para Metz todas las películas son lugares de mezclas, todas emplean códigos cinematográficos y extracinematográficos; porque los films siempre hablan *dealgo*, incluso cuando –como en el cine de vanguardia, por ejemplo- hablen del propio dispositivo, de la experiencia cinematográfica o de nuestras expectativas respecto de

esa experiencia. Metz concibe al cine como *práctica significante* que se basa en la *reelaboración* de los *discursos* de que dispone la sociedad.

Sin embargo, la socialización de Metz no va más allá. Sí lo hacen Bajtín y Medvedev (1994) quienes se tomaron en serio las metáforas formalistas que sus creadores habían abandonado a favor de una textualidad “pura”; sobre todo retomaron los términos que apelaban a la lucha de clases y la insurrección: revuelta, conflicto, lucha, destrucción y “dominante”, pero los hicieron aplicables tanto al texto como a lo social.

Creemos que resulta apropiado complementar las proposiciones de Metz y de los formalistas con el concepto bajtiniano de *heteroglosia*, esto es: lenguajes y discursos que compiten entre sí mientras operan dentro del “texto” y del “contexto”. El papel del texto artístico, desde la óptica de Bajtín, no es representar los “existentes” de la vida real sino escenificar los conflictos inherentes a la heteroglosia, o sea, las coincidencias y competencias entre lenguajes y discursos. Una *semiótica social* del cine conservaría la noción formalista y metziana de la *contradicción textual*, reelaborándola a través de la heteroglosia, en la que los lenguajes se interrelacionan dialógicamente.

La síntesis propuesta pretende evitar la crítica que con razón se ha hecho a cierta tendencia de los análisis textuales por ser *ahistóricos* y, por lo tanto, no tener en cuenta ni la producción ni la recepción. Una verdadera “poética histórica”, apropiándose del concepto de Bajtín, tiene en cuenta que todos los lenguajes artísticos, por el hecho de ser inherentemente dialógicos y dirigirse a interlocutores socialmente situados, son en -todo momento- sociales e históricos.

Los historiadores e historiadoras debemos considerar al análisis del film básicamente como una práctica abierta y marcada por lo histórico, guiada por múltiples objetivos. Además es un método, no una ideología; es un tipo de análisis/escritura permeable a distintas influencias (Barthes, Deleuze o Jame son por ejemplo), a distintas corrientes de pensamiento (psicoanálisis, marxismo, feminismo), a diferentes principios de pertinencia cinematográficos (movimientos de cámara, montaje, etc.) y extracinematográficos (por ejemplo: la representación de mujeres, pueblos originarios, distintas identidades sexuales, diferencias de clases).

No debemos perder de vista que existe permeabilidad entre el interior y el exterior, al igual que entre, por ejemplo, comprensión e interpretación. En su *Teoría*

*Estética* (2005), Adorno se oponía a la separación científica entre comprensión y valor *interpretativo*; la comprensión estética necesita de juicios interpretativos.

Creemos efectivo estudiar los estilos para entender la historicidad, porque, como sostenían Bajtín y Medvedev, la forma y la estructura están tan determinadas por lo histórico y lo ideológico como el tema y el contenido. Lo que interesa aquí es subrayar *la historicidad de las propias formas*, esto es entenderlas como acontecimientos históricos que expresan y al mismo tiempo configuran una historia heterogénea que es simultáneamente artística y transartística. Las contradicciones históricas inciden en el cine de formas muy específicas y frecuentemente traumáticas (por citar solo dos ejemplo: la migración forzada de artistas durante el ascenso del nazismo y la censura y desaparición de cineastas y películas durante las últimas dictaduras latinoamericanas). En síntesis, estilo, ideología e historia están inextricablemente unidos.

Al reseñar a Bajtín, hemos mencionado los términos *dialógicos* y *dialogismo* (que remite a la necesaria relación de un enunciado con otros enunciados). Aunque perdiendo algunos matices filosóficos, este último fue traducido por Julia Kristeva como “intertextualidad”. Todos los textos son entrelazados de fórmulas anónimas trazadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, refundaciones e inversiones de otros textos. En un sentido amplio, el dialogismo intertextual apunta a las infinitas y abiertas posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura en cuyo interior se sitúa el texto artístico, y que lo alcanzan no sólo a través de influencias reconocibles sino también mediante un implícito proceso de diseminación.

La intertextualidad es un válido concepto teórico porque relaciona a un texto singular con otros sistemas de representación y no solamente con un “contexto” impreciso. Si lo que pretendemos es exponer las relaciones de un texto filmico con su momento histórico, es ineludible colocar el texto en cuestión dentro de su intertexto para relacionarlo con el resto de sistemas y series que constituyen su contexto.

Retomando a Bajtín nos parece pertinente recurrir teórica y metodológicamente al concepto de *cronotopo*. Éste conceptualiza al tiempo de manera indisociable con el espacio y viceversa, o sea: el tiempo debe ser “leído” en el espacio. Ambas categorías organizan toda construcción de lo real, incluyendo las subjetividades a través de las prácticas y discursos de la vida cotidiana. En otras palabras, nuestras formas de ocupar y utilizar el tiempo y el espacio nos definen y nos diferencian, a pesar de que exista la presión del avance globalizador/homogeneizador apuntalado principalmente por la

economía y los mass media. Para Bajtín el cronotopo participa en la construcción de las imágenes de las personas y actúa como mediador de las valoraciones sociales. A la vez enlaza las distintas esferas de la creatividad ideológica, lo que permite plantear que existe un *cronotopo identitario* que atraviesa el discurso social de una época determinada (Boria, 2010).

Estas opciones teóricas sostienen la acepción general de que el carácter codificado, de construcción, que define al discurso fílmico, no lo excluye necesariamente de las referencias a la realidad. Es indiscutible que las ficciones, en nuestro caso fílmicas, ponen en juego imaginarios cotidianos no solamente sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones culturales y sociales. Si el lenguaje estructura el mundo, no menos cierto es que el mundo estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no va en un solo sentido. Por ello, como afirma Stam (2001), a la “textificación” del mundo le corresponde la “mundificación” del texto.

Por otra parte, nos parece válido retomar algunas cuestiones planteadas anteriormente pero esta vez desde la óptica de Walter Benjamin, a saber: que el cine es el arte que mejor reproduce las operaciones del inconsciente. Por ello nos parece útil tomar algunos aportes del psicoanálisis para la interpretación de los textos fílmicos. Se trata de buscar más allá de las intenciones ideológicas explícitas y evidenciar la especificidad, al decir de Jameson (1995), del “inconsciente político” de los films.

En este sentido, y siguiendo a Eduardo Grüner, queremos dejar en claro que la ideología, inscripta en el inconsciente político del texto, no lo hace menos “verdadero”. La cuestión no pasa por contraponerle a un contenido manifiesto (ideológicamente “falso”) un contenido latente (“verdadero”, aunque inconsciente). No se trata de proponer una lectura “verdadera” que se oculta debajo de la que nos muestran (“falsa”), sino de reconocer que hay otro sentido más allá del accesible a los medios de investigación usuales de la disciplina histórica. Aceptamos así la propuesta althusseriana de *lectura sintomática*, a través de la cual no se busca la Verdad absoluta, porque la ficción aquí no se nos aparece como *opuesta* a la verdad sino que es un síntoma de una verdad que está siempre construyéndose (porque es histórica).

La afirmación freudiana de que *la verdad tiene estructura de ficción* entendida desde esta perspectiva podría resumir lo dicho hasta ahora. Que no es lo mismo que decir que la realidad *es* ficción, o que no hay nada más allá de la ficción del texto. Estamos tratando de fundamentar una estrategia crítica que opere entre el adentro y el afuera del texto, que resguarde la especificidad textual pero que al mismo tiempo dé

cuenta de las “sobredeterminaciones” sociales, políticas e ideológicas de la totalidad, que son precisamente las que marcan la *autonomía relativa*, “ya que ‘relativa’ significa *en relación con*” (Grüner, 2002: 100)

En otras palabras, el método propuesto se separa de la hermenéutica tradicional porque no concebimos al trabajo de interpretación como de “descubrimiento” simbólico que tiene por objetivo restituir el significado oculto o disimulado. De lo que se trata es de examinar al texto fílmico como producto histórico, es decir no cerrado sobre sí mismo, y que puede por lo tanto ser re-comenzado y re-agrupado en un nuevo comienzo que quiebre la pretensión ideológica de tener un único sentido posible (Grüner, 2001).

Esto constituye la lógica operativa –ya mencionada en el apartado referido al marco teórico- del método que Sartre denomina totalización/ destotalización/ retotalización: se parte de una totalidad primera autodefinida como “origen”, se la descompone para producir, para hacer notar las “intertextualidades” que la revelan como “comienzos” de otros sentidos posibles (este segundo momento es semejante a lo que actualmente se denomina “deconstrucción”, solamente que es un momento y no un fin en sí mismo), y en último lugar se la recompone en una nueva totalidad provisoria, que a la vez debe ser pensada como un nuevo comienzo, pasible de sufrir el mismo proceso. Es importante señalar que la “provisoriedad” de este nuevo comienzo no incumbe sólo a los rasgos interiores y constitutivos de todo texto, sino que está a la vez ligada con el “horizonte de percepción”, por el cual cada grupo social, en cada época histórica, redefine el o los sentidos de los discursos que atraviesan su cultura, “más allá y más acá, de las imposiciones de la industria cultural y las hegemonías ideológicas” (Grüner, 2001: 121).

Nos parece pertinente, a la vez, recurrir a un concepto básico que hemos tomado de Pierre Sorlin (1985): el de *construcción fílmica*, que hace referencia a la puesta en marcha de cierto número de reglas para alinear los materiales visuales y sonoros que son propios de un film o que pertenecen a los conjuntos fílmicos en los cuales se inserta<sup>28</sup>. Este concepto es central, desde lo teórico, en tanto se relaciona con la ideología subyacente del film. Desde lo metodológico nos orienta en el abordaje, entendiendo que hay que analizar el film en sí mismo, es decir la manera en que está

---

<sup>28</sup>El concepto excede el de *montaje* -término que proviene del ámbito cinematográfico- ya que la *construcción* implica el conjunto de operaciones que se relacionan con el material fílmico, es decir los encuadres, el montaje y la sonorización.

construido, para poder seguir algunas pistas que nos permitan comprender mejor, desde *sumicrouniverso*, el momento histórico de su realización.

La importancia de la *construcción* reside en que no es una simple alineación de fotogramas, sino una disposición de formas fílmicas a través de las cuales se encuentran manifestados el tiempo, el espacio y/o el sistema social. Este concepto nos habilita a definir una metodología lo suficientemente amplia como para no caer en una rigidez o una receta única que lleve a analizar todos los textos fílmicos sin tener en cuenta la especificidad de los mismos. Una generalización extrema estaría desconociendo el carácter ambivalente de la expresión cinematográfica ya que la misma es:

“universalista en sus medios de expresión, pero asentada sobre tradiciones estéticas identificadas, localista en sus imágenes y portadora de visiones historiográficas que expresan discursos políticos” (Tal, 2000: 2).

Pero al mismo tiempo, la construcción fílmica es un concepto lo suficientemente concreto como para no desviarse de los objetivos de una investigación histórica: definir qué reglas han determinado la elección de imágenes y cómo se las ha organizado para comprender lo que los cineastas consideran característico de una ciudad, un país, un grupo social o, en nuestro caso, una región. Dicho de otra manera, mostrar por qué caminos los datos tomados de la realidad han sido traducidos a mensajes fílmicos.

Coherentemente con las premisas a las que venimos adhiriendo, estamos ahora en condiciones de convocar a la semiótica como instrumento que nos permita la interrogación concreta de los films. En ese sentido seguiremos a Casetti y Di Chio (1991) y a Carmona (1991) quienes proponen un análisis textual del film. Los dos primeros autores fundamentan esta aproximación en tanto conciben al film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa; vale decir: el film como texto. El recorrido analítico propuesto a través de una descomposición y una recomposición del film conducirá al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento. Aunque en el texto final de esta investigación algunas de las fases queden implícitas, el análisis textual supone un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en pantalla; una descripción minuciosa y una interpretación de los datos.

La definición de análisis textual, sin embargo, conlleva la posibilidad de múltiples opciones ya que abarca tanto los *componentes lingüísticos*, o sea, los elementos constitutivos del texto; los *modos de la representación*, es decir, el tipo del

mundo que se dispone sobre la pantalla y la forma que se lo configura; la *dimensión narrativa*, es decir los elementos que componen la historia y los giros que asume el relato; y las *estrategias de comunicación*, o sea la manera en que el emisor y el receptor se presentan en el texto. A diferencia de los autores que hacen hincapié en el aspecto comunicativo, nosotros nos detendremos –en base a los interrogantes planteados- en el segundo y el tercero de los aspectos descritos. Detallaremos las características de estos dos aspectos que acabamos de privilegiar para que de esta manera, quede explicitada su relación con los problemas que guiarán nuestra investigación:

Los *modos de representación*: Se trata de analizar cómo el film construye un mundo y cómo lo “trata”. Se parte del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica, y no para seguir las distintas etapas que ha atravesado, el trabajo que ha costado, el modo en que se ha venido formando, etc. Se privilegia el resultado por encima del proceso. Sin embargo las operaciones constitutivas no quedan totalmente afuera de la reflexión, aunque sólo sea porque aparecen inevitablemente en la superficie del objeto terminado.

Se distinguen tres niveles en los que puede rastrearse la representación: la *puesta en escena*, con su representación de contenidos; la *puesta en cuadro*, con su activación de modalidades de asunción y restitución de estos mismos contenidos; y la *puesta en serie*, con su activación de la asociación entre imágenes. Aquello que atraviesa los tres niveles es un “mundo” con sus dos parámetros fundamentales, el *espacio y el tiempo*.

Del primero, Casetti y Di Chio señalan tres grandes ejes de organización: la dimensión *in u off* (espacio *in*, *off* no percibido, *off* imaginable, *off* definido); la dimensión estática o dinámica (espacio estático fijo, estático móvil, dinámico descriptivo, dinámico expresivo); y la dimensión orgánica o inorgánica (espacio plano/profundo, unitario fragmentado, centrado excéntrico, cerrado/ abierto). Respecto del tiempo (entendido como devenir) los autores descubren tres grandes componentes: el orden (tiempo circular, cíclico, lineal, acrónico); la duración (normal, divisible en natural absoluta y natural relativa, y anormal, que a su vez da lugar al resumen, a la elipsis, a la extensión y a la pausa); y finalmente la frecuencia (simple, múltiple, repetitiva, iterativa/frecuentativa) (Casetti y Di Chio, 1991: 164).

Este conjunto de posibilidades se organizan de un modo u otro en los films, lo que nos da por resultado distintos *regímenes y praxis de la representación*. El análisis

de los mismos nos brindará mayores y más precisos elementos para preguntarnos por la cuestión de la ideología.

La *dimensión narrativa*: Se parte de definir a la narración como una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. De esta definición se pueden extraer los factores estructurales de la organización narrativa de un texto, es decir, los *existentes* (ambientes + personajes), los *acontecimientos* (acciones + sucesos) y las *transformaciones*.

La atención a la dimensión narrativa implica en concreto centrarse en los personajes, en las acciones y las transformaciones. Como en el aspecto anterior, en la narración también podemos clasificar distintos regímenes de narración, vale decir: sistemas coherentes de acciones en torno a los cuales añadir a los múltiples modos de entender y hacer actuar a los elementos encontrados. Casetti y Di Chio generalizan e identifican, en principio, cuatro regímenes de narración (tres tradicionales y un último que es trasversal a los otros –y está presente en el corpus fílmico de esta investigación):

- *Narración fuerte*: el énfasis se pone sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. La acción desempeña un papel fundamental y funciona como elemento constitutivo de una situación, y a la vez como medio de transición entre las situaciones.
- *Narración débil*: las situaciones narrativas experimentan una especie de trastorno porque ya no existe equilibrio entre los elementos, las situaciones se entrelazan de modo más incompleto y provisional: sin acciones (de los personajes y de los ambientes), las transformaciones no se explican del todo.
- *Antinarración*: Radicaliza algunas presencias del régimen anterior. El nexo ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio y la acción ya no desempeña ningún papel relevante: el diseño ya no parece tener una estructura orgánica, e incluso pierde cualquier tipo de valor dinámico.
- *Metarrelato*: Lo que está en juego en esta forma trasversal de los otros tres géneros es el hecho de narrar, es decir, exhibir, la propia acción del narrador, manifestar el texto como tal. Se trata de films que más que narrar o no narrar una trama, narran el narrar mismo, unas veces entre líneas y otras explícitamente.

Como se verá, nos estamos moviendo en el ámbito de un análisis inmanente del film; es decir atendemos a la combinación de imágenes y sonidos que dan por resultado un texto fílmico (en lugar de, por ejemplo, procesos de producción, modos de consumo,

instituciones profesionales o críticas, legislaciones etc.). Sin embargo aquí corresponde hacer una aclaración o matización. El capitalismo dotó al cine de una base industrial y financiera que le permitió dejar de ser un “entretenimiento de feria” y en pocos decenios convertirse en espectáculo de “masas”. El cine y la televisión como los conocemos han sido impulsados por el capitalismo industrial y en dependencia directa. Si bien los estudios sobre cine no olvidan mencionar las condiciones económicas de su producción, divergen a la hora de definir el tipo de relación entre cine y capital. Para unos el cine es *además* una industria, para otros es *para empezar* una industria. En este punto creemos esencial no perder de vista que el cine es una mercancía, o como dice Jameson, un “producto de las formas más refinadas de producción industrial” (Jameson, 1995: 16). Estamos pensando en un proceso que incluye un conjunto de factores sociales que acompañan la puesta en operación, construcción y circulación de los films, o sea que están integrados en un circuito económico. Por lo tanto compartimos la idea de que la cinematografía que hoy podemos estudiar no se separa del cuadro económico en el que surge. Pero los estudios que focalizan en el carácter de *producto* y *mercancía* del cine suelen dejar a un lado la preocupación sobre *qué* se fotografía. Y éste precisamente es el objeto del nuestro.

¿Cómo influye entonces la dependencia de los circuitos económicos en los estudios abocados a analizar *lo que se ve* en la pantalla? En principio observamos cómo la diferencia entre contar o no con un alto presupuesto tiene implicancias incluso en el “estilo” de un film. Un equipo con poco presupuesto suprime lo que no puede fotografiar, sugiere lo que no muestra y obliga al espectador a introducir por sí mismo lo que no tiene ante sus ojos. Por el contrario un equipo con grandes medios expone, por lo tanto invita a una lectura directa del máximo de informaciones presentadas en la pantalla, fundando el “efecto de lo real”, esto es que la multiplicación de los detalles visibles confiere cierta credibilidad a lo que ofrece la mirada (no estamos hablando de realismo, que es otra cuestión). Lo que queremos decir es que el efecto de realidad, nunca enteramente ausente, funciona tanto mejor cuanto más precisa es la fotografía y más cuidados están los detalles, lo que se corresponde generalmente con la utilización de grandes medios financieros. En síntesis, lo presupuestario pesa sobre el conjunto de los aspectos que hacen a las películas, desde su concepción hasta su estilo.

Si pasamos de la etapa de la realización a la de la distribución lo que nos interesa es comprender cómo las variaciones en la búsqueda de ganancia modelan la composición y las expectativas del público. A través del estudio de la distribución

puede captarse la interacción de los factores que dominan una práctica cultural. El “panorama filmico” (lo que se sabe, lo que se piensa, lo que gusta del cine) se confunde con la reserva administrada por las empresas de distribución. Por lo tanto el “gusto” cinematográfico no sólo depende de la posición del cine respecto de otros dominios de la producción cultural, del grado de legitimidad que se le reconozca en un determinado momento y de la composición del público sino también de las decisiones que los distribuidores toman sobre la totalidad de las películas disponibles<sup>29</sup>.

En síntesis, quienes nos interrogamos sobre las imágenes que se producen en un momento histórico determinado y cómo su estudio nos permite una mejor comprensión de la sociedad debemos tener claro, siguiendo a Ramón Carmona, que los films son:

“productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos, y se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación, distribución y consumo son las que son en tanto surgen *de* y circulan *en* el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica” (Carmona, 1991: 43).

Por ello aunque *el tipo de análisis que vamos a intentar se ocupa de las imágenes que componen los films* y no explicitaremos las vicisitudes económicas de cada uno de ellos, las tendremos presentes porque no son condiciones externas sino que están inscriptas en el corpus de cada objeto filmico concreto. En otras palabras “un filme es también lo que las condiciones de su existencia le permiten llegar a ser” (Casetti, 1994: 322). Concretamente esto implica la necesidad de recurrir a diferente tipo de material como por ejemplo revistas especializadas que contienen críticas de las producciones fílmicas, publicidades, artículos sobre los rodajes y estrenos, entrevistas a los directores, actores, etc. con el único objetivo de comprender a partir del conocimiento del modo de producción del film el resultado final que es el texto fílmico, objeto último de nuestro análisis.

Sin perjuicio de lo anterior, y a pesar de que está comprendido en lo desarrollado hasta aquí, vale explicitar que no ahondaremos sobre las áreas de recepción sino que nos circunscribiremos al plano de la enunciación. Lo cual no implica desconocer la importancia que tiene acceder a la información sobre cómo son recibidas/consumidas las imágenes; de hecho creemos que lo que se dice y escribe

---

<sup>29</sup>Seguimos a Sorlin (1985).

sobre un film, género, corriente, etc. lo termina de definir. Nuestra decisión respecto a no abordar este aspecto obedece a las cuestiones delineadas más arriba y que son de orden teórico-metodológico. Resumidamente consideramos que toda investigación que se plantea la relación del cine con la sociedad primero necesita “resolver la cuestión de la significación intrínseca de las obras estudiadas” (Goldmann citada en Lagny, 1997).

Resumiendo: el análisis utilizado, que retoma elementos del análisis textual, contextual, intertextual y psicoanalítico, es un *instrumento* previo que nos sirve para plantearnos la pregunta que nos concierne como historiadoras e historiadores: ¿cuáles son las vinculaciones entre una realización o una serie de realizaciones, y la época en la que fueron producidas?

En términos de amplitud del campo de indagación, las opciones son múltiples. Nuestras decisiones obedecen a las finalidades de la investigación que queremos realizar. Una vez analizados cada film en forma individual, reflexionaremos sobre la totalidad del corpus filmico de esta investigación. En términos cuantitativos, la cantidad de textos fílmicos obedecen a la necesidad de localizar tanto las singularidades o anomalías como las relaciones y recurrencias de las representaciones de Patagonia.

Cada film, a partir del análisis de sus *estrategias estilísticas*<sup>30</sup> de las películas, nos dará por resultante su principio estético-ideológicos (Xavier, 2009) plasmado en el mismo, y el análisis del conjunto nos posibilitará definir si existe *un mundo representado* de la Patagonia que se constituye como sistema ideológico dominante en el cine argentino en el periodo de referencia de esta investigación, o si por el contrario los films dan cuenta de una pluralidad y diversidad de mundos representados, y visiones sobre la espacialidad, la historia y la cultura regionales.

Con este trabajo esperamos contribuir a una mayor y mejor comprensión de la Patagonia, en tanto región que se construye a través de los procesos históricos -y dentro de la cual la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto en la constitución de los sujetos- mediante la utilización del cine como herramienta de investigación de la Historia.

### **3.1 Objetivos e hipótesis. Sistema de Problemas**

---

<sup>30</sup>Volvemos a explicitar la definición de estrategias estilísticas, ya planteada en la introducción de este trabajo: son las elecciones del grupo realizador, desde la selección de imágenes que se muestran en la pantalla como su utilización posterior y relación con el resto de los materiales audiovisuales. Es al conjunto de estas operaciones, que entendemos no pueden analizarse aisladamente, a lo que llamamos estrategias.

### Objetivos específicos:

- Examinar la relación existente entre las imágenes cinematográficas sobre la región patagónica -en tanto mediaciones y resignificaciones de las experiencias de los sujetos- y los procesos colectivos económicos y sociales que se han producido en nuestro país y en nuestra región entre los años 1986-2002.
- Analizar *cómo* se han construido y difundido, desde la cinematografía argentina, representaciones de la región patagónica que forman parte de sus identidades y memorias.
- Indagar qué tipo de proyectos para la región subyacen en esas imágenes y cuáles son los sectores sociales que los impulsan en su lucha por la construcción de hegemonía.

### Objetivo general:

- Discutir los alcances y límites de la utilización del cine, en tanto síntoma y generador de ideologías parciales de una época, como uno de los elementos a tener en cuenta al analizar las luchas por la hegemonía cultural (siendo éstas parte de la lucha de clases).

### Hipótesis:

- Las representaciones de la Patagonia no se suceden por etapas consecutivas y dejando cada una de lado la anterior. Sino que el predominio que alguna de ellas tenga en cada momento histórico tiene que ver con las distintas concepciones ideológicas – plasmadas en textos fílmicos- que determinados sectores sociales tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia. Estas concepciones implican un proyecto determinado para la región, en pugna siempre con otros.
- La pregunta básica es si el cine argentino durante el periodo de referencia transmite imágenes de la Patagonia que dan lugar a la difusión de su compleja y diversa realidad histórica, espacial y cultural o si por el contrario la obturan simplificándola y homogeneizándola.

Para alcanzar los objetivos generales y específicos, y la contestación a nuestra hipótesis creemos necesario elaborar un sistema de problemas que guíen el periplo de la investigación, en tanto preguntas que en el camino hacia su resolución nos acerquen a las metas planteadas.

Los problemas que atraviesa la investigación pueden dividirse en principio en dos grandes conjuntos: en primer lugar, los problemas *generales*; son aquellos que exceden el objeto de estudio que son las películas filmadas en Patagonia y que, por otra parte, ya

han sido formulados por teóricos que se ocupan del cine como síntoma de los procesos históricos. La pertinencia de los mismos radica en que, aplicados a un objeto de estudio concreto, permiten aportar a la discusiones de tipo teórico-metodológicas pertinentes a todas las investigaciones que desde las ciencias sociales abordan el cine.

En segundo lugar los problemas *particulares*, que son los interrogantes que sí refieren a nuestro objeto- problema de estudio particular, es decir son aquellos que esperamos concretar mediante el proceso de observación de las películas seleccionadas. En ese sentido este segundo grupo de problemas son los que primero esperamos responder.

Obviamente sólo es posible construir este sistema de problemas a partir de considerar contestadas previamente, por otras investigaciones, una serie de problemas mayores desde un marco teórico particular, desde el que nosotros partimos.

Problemas generales:

- ¿En qué medida un film que narra una historia individual (con personajes individuales) puede funcionar como representación de los procesos colectivos (Jameson; 1995)?
- ¿Permite la atención sobre los films reflexionar sobre los problemas concretos que la memoria enfrenta al toparse necesariamente con las dimensiones narrativas, expresivas y subjetivas de los discursos en que aquella se materializa (y por lo tanto se mediatiza)?
- ¿De qué modo contribuye a la profundización del conocimiento sobre las representaciones y su construcción el análisis de films en clave socio histórica?
- ¿De qué manera el interrogante sobre la congruencia o incongruencia entre los films y su contexto socio-histórico permiten comprender mejor las formas en que los sujetos interpretan la realidad en la que viven y la resignifican (en nuestro caso estéticamente a través de los films)?
- ¿De qué manera la reflexión a partir del análisis fílmico nos permiten comprender cómo se construyen las identidades entendiendo a los primeros como elementos constructores y vehículos de éstas?
- ¿Es posible comprender a partir del análisis de un corpus fílmico las tensiones entre la ideología dominante y los planteos que la cuestionan o incluso se constituyen en propuestas contrahegemónicas?

- Si entendemos al cine como práctica cultural y síntoma de los procesos sociales ¿podemos pensar que los textos filmicos reflexionan audiovisualmente sobre las discusiones y los problemas que se debaten en las ciencias sociales contemporáneas?

Problemas particulares:

- ¿Se puede a partir de interrogar el mundo simbólico patagónico representado en un conjunto de textos filmicos extraer conclusiones sobre las permanencias y/o cambios en las identidades colectivas de determinados grupos sociales?
- El acercamiento a las películas filmadas en Patagonia ¿nos permiten acceder a proposiciones concretas sobre proyectos para/desde la región? ¿Nos permite esto a su vez comprender como los discursos –en tanto campo de batalla de la lucha por la hegemonía- se encarnan en prácticas materiales concretas?
- ¿Con qué pasado(s) nos comunican las películas a analizar?
- ¿Se puede inferir que las imágenes más recurrentes sobre la región son el resultado en el plano ideológico de los conflictos inherentes a la sociedad capitalista de fines del siglo XX y principios del XXI, que asigna a cada formación económico-social un determinado rol?
- Analizar un conjunto de films sobre Patagonia e interrogarlos sobre sus recurrencias y ausencias ¿nos habilita a extraer conclusiones respecto de los discursos ideológicos hegemónicos y sobre los contrahegemónicos?
- Si consideramos a las memorias e identidades en conflicto como producto de una construcción histórica ¿la atención a los films sobre la región facilita comprender cómo se construyen esas memorias e identidades (al considerar a los primeros como soportes de las mismas)?
- La preeminencia de unos aspectos de la región patagónica por sobre otros y sus cambios y continuidades a través de los films del periodo de referencia ¿nos posibilita acceder a una mejor comprensión de la sociedad que produjo esos films?
- Si las imágenes están en el núcleo de nuestra construcción como sujetos (Nichols, 1997) y las películas proponen a los sujetos una forma de interpretación de su relación con el entorno natural y social ¿el análisis de los films rodados en Patagonia permite deducir –en parte- cómo se constituye la subjetividad de los habitantes patagónicos?
- De qué manera el análisis de los films cuyo mundo representado está situado en Patagonia nos capacita para inferir las distintas proposiciones respecto de:

- a) el espacio patagónico (a través de un análisis sobre sus representaciones);
- b) la historia regional (a través de un análisis sobre las representaciones temporales); y
- c) los sujetos y las relaciones sociales (a través de un análisis de los personajes y los relatos);

y cómo la manera en que se relacionan estas tres variables nos permite una aproximación a la ideología expresada en los textos fílmicos.

### **3. 2 Establecimiento de una muestra: el corpus fílmico**

En cuanto al establecimiento de la muestra, cabe señalar que hemos optado por trabajar sólo con películas ficcionales, dejando afuera a los documentales. Al ser ficción y documental géneros con objetivos y estrategias estilísticas diferentes, se requiere para cada uno de ellos la elección de una metodología y una estrategia analítica muy especializadas. Es decir la aprehensión y manejo analítico adecuado para el género documental requiere en sí mismo un trabajo de investigación de suficiente hondura y costos equivalentes al que aquí estamos intentando para los films de ficción. Creemos que el intento de abarcar ambos modos de realización fílmica, por la magnitud de la empresa, dificultaría la aproximación cualitativa propuesta y, por ende, el cumplimiento de los objetivos propuestos. Ya que existe una diferencia entre lo documental o indicial propio del cine y el documental en tanto género (que a grandes rasgos se define por el uso testimonial de los rasgos documentales del registro cinematográfico) (Aguilar, 2006: 36), vale aclarar que cuando aquí hablamos de documental nos referimos a dicha clasificación genérica, generada o enunciada por el propio equipo realizador.

Es necesario precisar que, si bien el criterio del “éxito de taquilla” o la cantidad de espectadores que visualizaron cada fin no fue una variante definitoria para esta investigación, sí es cierto que preferimos trabajar con las películas ficcionales que en principio van dirigidas a un público más vasto (y por ende tiene más posibilidades de haber influido en él) a través de los circuitos comerciales de exhibición, en tanto son este tipo de films que tienen mayores posibilidades de convertir sus enunciaciones estético-ideológicas en parte de un imaginario sobre la región perdurable en el tiempo.

Al principio de nuestra investigación se comenzó a conformar un corpus que incluía un mayor número de películas, que participaban de la clasificación inicial

(producciones ficcionales argentinas, filmadas en la región en el periodo de referencia y estrenadas en circuitos comerciales de exhibición). Sin embargo luego de reiteradas visualizaciones del conjunto se detectó una cierta diversidad de representaciones y con cada película u observación adicional no aparecían ya otros elementos. La inclusión de más films al corpus hubiera significado reiterarse en el análisis de las variables sin que aporte a los objetivos de esta investigación.

A la vez procuramos evitar el análisis de casos excepcionales optando por la constitución de una serie de películas de variadas estrategias estilísticas y realizada por directores con disímiles horizontes estético-ideológicos. Si bien el concepto de saturación en una investigación cualitativa puede resultar cuestionable (ya que la realidad en su complejidad no puede ser nunca completamente capturada) optamos por indagar, no hasta quizá un inalcanzable punto de saturación, sino hasta el momento en el que consideramos que podíamos aportar una reflexión/interpretación novedosa y problematizadora sobre el objeto de estudio que nos ocupa.

Es a partir de las variables anteriormente expuestas que elaboramos la siguiente muestra de textos fílmicos que a abordaremos en esta investigación. A continuación trascibimos el listado de las películas, que incluye los siguientes datos: título, fecha de estreno, integrantes del equipo realizador, intérpretes y síntesis del argumento. El listado está ordenado según la fecha de estreno<sup>31</sup>.

1. ***La película del rey***: 28-8-1986. Dirección: Carlos Sorín. Guión: C. Sorín y Jorge Goldenberg. Intérpretes: Ulises Dumont, Julio Chávez, Villanueva Cosse, Roxana Berco, Ana María Giunta, David Lewellyn, Miguel Dedovich, María Lía Paranhos, Ricardo Hamlin, Rubén Patagonia, Cesar García, Carlos Rivkin, Sergio Raso, Hilda Rey, Marcela Luppi, Fernando Bravo, Diego Varzi. Fotografía: Esteban Courtalón (C). Música: Carlos Franzetti. Escenografía y Vestuario: Margarita Jusid. Montaje: Alberto Yacelini. Sinopsis: Un director de cine y la obsesión de filmar la historia de un personaje de leyenda: el autoproclamado rey de la Patagonia.
2. ***Gerónima***: 27-11-1986. Dirección: Raúl Tosso. Guión: R. Tosso y Carlos Paola sobre argumento de Jorge Pellegrini. Diálogos: Julio Acosta. Intérpretes: Luisa Calcumil, Patricio Contreras, Mario Luciani, Ernesto Michel, María Isabel Cane,

---

<sup>31</sup>Los datos y sinopsis del listado de films fueron extraídos de Manrupe y Portela (2001) y (2004).

Rufino Muñoz, Gloria Calcumil, Alicia Martín, Nicolás Calcumil, Nicolás Nieves. Fotografía: Carlos Torlaschi (C). Música: Arnaldo di Pace. Escenografía: Alberto Díaz. Montaje: Fernando Guariniello, Silvia Ripio y J. Archancet. Sinopsis: Una descendiente de mapuches frente a la incomprensión del hombre blanco y la pérdida de la identidad.

3. ***Guerreros y cautivas***: 10-11-1994. Dirección y Guión: Edgardo Cozarinsky basado en cuento “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges. Intérpretes: Dominique Sandá, Federico Luppi, Leslie Caron, China Zorrilla, Gabriela Toscano, Selva Aleman, Duilio Marzio, Carlos Merola, Juan Palomino, Alejandro Cutzarida, Gabriela Otero, Pablo García, Jorge Savaté, Force Ivancich. Fotografía: Javier Miquelez (C). Música: José Luis Castiñeira de Dios. Sonido: Dante Amoroso. Escenografía: Miguel Ángel Lumaldo. Vestuario: Nené Murúa. Montaje: Alberto Morello. Sinopsis: En 1880, durante la última etapa de la conquista del desierto, en un fuerte de la Patagonia viven un coronel y su esposa francesa. La mujer toma como cautiva a una india con el fin de civilizarla.
4. ***La nave de los locos***: 06-04-1995. Dirección: Ricardo Wullicher. Guión: Gustavo Wagner sobre la leyenda mapuche del Caleuche. Intérpretes: Miguel Ángel Solá, China Zorrilla, Inés Estévez, Marisa Paredes, Fernando Guillén, Tony Lestingi, Luisa Calcumil, Mario Lorca, Aldo Braga. Fotografía: Jaime Peracaula (C). Música: Juan Namuncurá, arreglos de Peter Gabriel, temas de Mercedes Sosa. Montaje: Miguel Pérez. Sonido: Abelardo Kuschnir. Sinopsis: La reacción que provoca en un cacique mapuche la construcción de un complejo turístico donde había sido el cementerio de su pueblo y las acciones de una recién llegada abogada para representarlo.
5. ***Caballos salvajes***: 10-8-1995. Dirección: Marcelo Piñeyro. Guión: Aída Bortnik y M. Piñeyro. Intérpretes: Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Dopazo, Fernán Mirás, Daniel Kuzniecka, Antonio Grimau, Cipe Lincovsky, Federico Luppi. Fotografía: Alfredo Mayo (Col y PV). Música: Andrés Calamaro, León Gieco y fragmentos de obras de Johan Strauss. Escenografía: Jorge Ferrari. Montaje: Juan Carlos Macías. Sinopsis: Un viejo anarquista y un joven empleado de una financiera huyen al sur con medio millón de dólares.

6. ***Flores amarillas en la ventana***: 04-07-1996. Dirección: Jorge Ruiz. Guión: Beda Campo Feijoo y J. Ruiz. Intérpretes: Arturo Bonín, Katja Alemann, Carolina Fal, Martín Karpan, Víctor Manso, Fabiana García Lago, Marcelo Piraíno, Daniel García, Ricardo Anchorena, Susana Brand. Fotografía: Carlos Torlaschi (Fuji C) Música: Martín Bianchedi, con temas de Liszt y Bach. Vestuario: Nené Murúa. Montaje: Jorge Valencia. Sonido: Dante Amoroso (Dolby Stereo). Sinopsis: En la Patagonia, durante los fusilamientos de 1921, la historia de amor entre la hija de una ex prostituta y un peón de estancia.
7. ***El viento se llevó lo que***: 15-04-1999. Dirección y Guión: Alejandro Agresti. Intérpretes: Vera Fogwill, Ángela Molina, Jean Rochefor, Ulises Dumont, Fabián Vena, Carlos Roffé, Mario Paolucci, Sergio Poves Campos. Fotografía: Mauricio Rubenstein (C). Música: Paul Michel Van Brugge. Montaje: Alejandro Brodersohn. Sinopsis: Cansada de Buenos Aires, una joven taxista viaja a la Patagonia, llega a un pueblo donde la gente está acostumbrada a ver las películas con los finales cambiados. Un día también llega un viejo actor, la estrella favorita de esas películas.
8. ***Mundo Grúa***: 17-06-1999. Dirección y Guión: Pablo Trapero. Intérpretes: Luis Margani, Daniel Valenzuela, Adriana Aizenberg, Federico Esquerro, Graciana Chironi, Roly Serrano, Alfonso Rementería, Oscar Alegre, Mario Núñez, Adriana Ferro, Álvaro Miguel, Alejandro Zucco, Carlos Verón, Pilar Gurruchaga, Alicia Chillida, Armando Seriz, Rogelio De Incola, Graciela Morcho. Fotografía y Cámara: Cobi Migliora (B y N). Música: Temas de Francisco Canaro, Bosch y Botti, Bosch y Montes, Alonso y Cano, y Ariel Martínez. Dirección de Arte: Ariel Tamborino. Montaje: Nicolás Goldbart. Sonido: Catriel Vildosola (Dolby). Sinopsis: Rulo, alguna vez integrante de un grupo de música pop, hoy casi cincuentón, trata de ganarse la vida como operario de grúas. Al no ser admitido en una obra, prueba suerte en el sur.
9. ***Invierno mala vida***: 26-08-1999 (1997-98) Dirección y Producción: Gregorio Cramer. Guión: Matías Oks y G. Cramer con la colaboración de Marcelo Cohen. Intérpretes: Ricardo Bartis, Miguel Guerberoff, Susana Zsperling, Gabriel Correa, Luis Ziembrowsky, María Dolores Villarroel de Aguirre, Natalia Cano. Fotografía: Víctor González (C). Música: Diego Clemente. Montaje: Ana Poliak.

Sinopsis: A un hombre se le encarga buscar una oveja dorada; en el camino a lo largo de la Patagonia, se encontrará con distintos personajes.

10. ***Historias mínimas***: 24-10-2002. Dirección: Carlos Sorín. Guión: Pablo Solarz sobre idea de C. Sorín y P. Solarz. Intérpretes: Javier Lombardo, Antonio Benedictis, Javiera Bravo, Aníbal Maldonado, Julia Solomonoff. Fotografía: Hugo Colace. Música: Nicolás Sorín. Dirección de Arte: Margarita Jusid. Montaje: Mohamed Rajid. Sinopsis: Don Justo tiene 80 años y, desobedeciendo a su hijo, parte en viaje a buscar a su perro que un día se fue. Roberto, es un viajero de comercio que viaja con una torta de cumpleaños para terminar de seducir a una mujer en un pueblo patagónico. María parte a la ciudad a participar en un concurso de TV.

Como bien señala Pierre Sorlin el cine “es uno de los dominios en que la palabra ‘investigación’ conserva su sentido pleno” (Sorlin, 1985: 249) ya que para la consecución de los films que forman parte de este corpus se debió recurrir no sólo a archivos y filmotecas oficiales, y a negocios especializados, sino también a coleccionistas particulares de diferentes lugares del país.

Los viajes a la ciudad de Buenos Aires para la consulta de las bibliotecas especializadas y sobre todo las del Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken” y de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica nos permitieron relevar un número importante de comentarios, críticas, entrevistas, partes de prensa de las productoras, afiches promocionales, etc. referidos a las películas analizadas en diarios y revistas nacionales como así también de revistas especializadas en cine argentino. Todo lo cual nos ha permitido una contextualización más precisa del modo de producción y de recepción de las mismas.

Somos conscientes de los problemas que, para el análisis fílmico, supone el traspaso de formato de una película que fue concebida y realizada en alguno de los formatos fílmicos para la pantalla de cine al formato de disco de vídeo digital (DVD). Pero consideramos que vale la pena el riesgo ya que como la muestra aquí establecida es incompleta y perfectible, así también consideramos el análisis propuesto: nuestra interpretación no espera ser todo, ni tampoco lo único, ni lo último que pueda decirse al respecto. La ampliación de la muestra, la comparación entre diferentes períodos, los nuevos interrogantes que surjan de nuestra problematización, la contrastación con otros tipos de discursos que también representan la región y nuevos ángulos de observación

de los films podrán profundizar, matizar e incluso cuestionar lo planteado en la presente investigación.

La mirada- lectura crítica de la particulares estrategias estilísticas de los textos filmicos observados permitirán comprender como éstos actúan sobre representaciones existentes y preexistentes, ya sea para cuestionarlas y superarlas, ya sea para reforzarlas y dilatar su permanencia en el imaginario sobre Patagonia, formando parte de los discursos de toda índole que dicen y hacen la región.

## 4. Con-textos (o síntesis del período de referencia)

### 4.1 Textos (fílmicos) y contextos: una historia social del cine argentino

En las siguientes páginas nos proponemos situar los textos fílmicos que son objeto de esta investigación (desde mediados de los '80 hasta primeros años del presente siglo) en el contexto de la producción cinematográfica nacional, que a su vez está indisolublemente relacionada y condicionada por los procesos sociales, económicos y culturales más generales producidos en el país durante ese período. Esta contextualización permitirá, en parte, comprender algunas de las características intrínsecas (técnicas, estéticas, temáticas o de otro tipo) del corpus fílmico seleccionado y pensarla en diálogos posibles con otras producciones culturales contemporáneas.

#### 4.1.1 1984-1988: cine del “destape” democrático.

Hacia 1984 surge un país con características inéditas luego de haber atravesado la más feroz de las dictaduras y sus consecuencias no sólo civiles y políticas, sino también económicas, sociales y culturales. El entusiasmo por la recuperación democrática contrastaba con una economía caracterizada por la inflación creciente, el endeudamiento extranjero, la desindustrialización selectiva, la concentración de la riqueza y la extensión de la pobreza (brecha que había sido ampliada abrupta y brutalmente por la dictadura cívico militar).

Pero, señala Octavio Getino (1998), la experiencia del reciente terrorismo de Estado dio prioridad a la construcción de la llamada “democracia política” y el estado de derecho. El gobierno electo del radical Raúl Alfonsín hizo hincapié en la construcción de la democracia, en el sentido recién aludido, como un fin en sí mismo, otorgándole al ámbito cultural un lugar importante.

Consecuentemente con esta premisa para inicios de 1984 se había derogado la ley 18019 conocida como la “ley de la censura”, restringiendo el campo de la calificación fílmica a las cuestiones estrictamente ligadas con la protección de la minoridad. Se estrenaron films realizados en la década anterior pero que habían sido prohibidos antes de su exhibición (por ejemplo *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas) y se re-estrenaron otros (como *La Patagonia Rebelde*, que contó con una importantísima cantidad de público).

El Instituto Nacional de Cinematografía, con los cineastas Antín y Wuillicher a la cabeza, marcó un cambio en la política del organismo al otorgar créditos a películas que abordaban el traumático pasado reciente<sup>32</sup> o temas de relevancia social. Por ejemplo *La historia oficial*, de Luis Puenzo escrita por Aida Bornitk, planteaba la apropiación ilegal de hijos de desaparecidos; *Los chicos de la guerra*, de Bebé Kamín, intentó retratar a la generación que combatió en Malvinas; *Cuarteles de invierno*, de Lautaro Murúa, y *Noches sin lunas ni soles*, de José Martínez Suarez, situaban entrañables perdedores en contextos de violencia; *La Rosales*, de David Lipzscyc, recordaba el juicio militar que terminó absolviendo a oficiales sospechosamente salvados de un cazatorpedera en 1892; y *Asesinato en el Senado de la Nación*, de Juan José Jusid, a partir de las denuncias de negociados ilícitos con Inglaterra en 1935 reflexionaba sobre los intereses y corrupciones que atraviesan la política partidaria.

---

<sup>32</sup>Diferentes teóricos del cine coinciden en periodizar este período en tres etapas. Gustavo Aprea las resume de la siguiente manera. El primer momento es de auge y corresponde a la recuperación democrática. El segundo abarca desde mediados de los '80 hasta fines de los '90, en el cual el cine argentino vivió una crisis gravísima. Finalmente terminando los '90, a pesar de la marcada crisis económica y social del país, apareció el Nuevo Cine Argentino y un variado movimiento de documentalistas que posibilitaron el resurgimiento del cine (Aprea, 2008:11)

Ana Amado (2009) toma como eje de observación las estrategias públicas que asume(n) la(s) memoria(s) del terrorismo de Estado. Teniendo en cuenta sus demandas de justicia, su articulación con la política y su expresión simbólica, identifica también tres períodos. El primero se inicia en la década del ochenta, cuando tras la recuperación democrática asomaban las consecuencias del terrorismo de Estado. La autora caracteriza este ciclo por la conmoción social ante la dimensión de los crímenes cometidos y por el comienzo de innovadoras actuaciones políticas de familiares y organismos de derechos humanos. A través de diferentes modos expresivos se visibilizaron y denunciaron a los responsables, imponiéndose la narrativa de las “víctimas inocentes” para muertos y desaparecidos. Ejemplos paradigmáticos son *La historia oficial* y *La noche de los lápices* (a las que nos referiremos en las páginas siguientes).

El proceso social de elaboración del pasado inició un ciclo distinto en los '90, cuando comenzaron a surgir narrativas que rescataban las experiencias militantes de los años setenta a través de literatura testimonial, novelas y películas ficcionales y documentales. Amado recoge la reflexión de María Sonderegger para quien el *boom* testimonial se relaciona con la juricidad del proceso, específicamente con los indultos presidenciales de Carlos Menem. Al mismo tiempo varios hechos commocionaron a la sociedad argentina, por ejemplo la carta de arrepentimiento del, por entonces, general Balza, y la confesión también pública de Adolfo Scilingo, con siniestros detalles sobre la práctica de arrojar personas vivas desde aviones al Río de la Plata.

En la segunda mitad de la década, la agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) recogió estos relatos desde una narrativa generacional y socializó actividades testimoniales y de denuncia pública, cuya efectividad radica, en parte, en la fuerte carga simbólica que le imprimieron. También en este momento surgió el llamado Nuevo Cine Argentino, representado por una generación de jóvenes cineastas, que en palabras de Amado “dialoga con el tiempo social y político a partir de reiteradas coordenadas temáticas –memoria, pobreza, exclusión, márgenes-, en propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas” (Amado, 2009:17).

El último ciclo se inaugura con el nuevo siglo, cuando los relatos de hijos de víctimas de la dictadura – agrupados o no- comenzaron a ser traducidos en films ficcionales o documentales, donde reflexionaban sobre las versiones construidas sobre el pasado reciente y el accionar de sus padres y madres, sumándoles interpretaciones personales muy diversas entre sí respecto de las decisiones de estos últimos. Se caracterizan por trastocar los límites de los géneros cinematográficos, fusionando o diluyendo las narraciones autobiográficas, testimoniales y ficcionales para hacer su propia interpretación del pasado reciente.

Además salían a la luz películas extranjeras que habían estado prohibidas o retenidas durante la dictadura. Sólo por mencionar algunas: *Casanova* (Fellini's *Casanova*, Federico Fellini); *Feos, sucios y malos* (*Brutti, sporchi e cavitti*, Ettore Scola); *El exorcista II, el hereje* (*Exorcist II, teorética*, John Forman); *Cambio de sexo* (Vicente Aranda); *Juegos nocturnos* (*Nightgames*, Roger Vadim); *1900* (Bernardo Bertolucci); *Tres mujeres inmorales* (*Héroines du mal*, Walerian Borowczyc); *Jesucristo Superstar* (*JesusChrist Superstar*, Norman Jewison); *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick); *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones); *Infidelidad* (*Bolwieser*, Rainer W. Fassbinder), *Cristo se detuvo en Eboli* (*Cristo si e formato a Eboli*, Francesco Rosi)<sup>33</sup>. Otra gran cantidad de films se volvían a exhibir recalificados y en versión completa, por ejemplo: *Gigoló americano* (*American gigoló*, Paul Schrader); *Expreso de medianoche* (*Midnight express*, Alan Parker); *Nos habíamos amado tanto* (*C'eravamo tanto amati*, Ettore Scola); *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre sexo pero temía preguntar* (*Everything you always wanted to know about sex...but were afraid to ask*, Woody Allen); *El show debe seguir* (*All that jazz*, Bob Fosse), *Los cuentos de Canterbury*; *Último tango en París* (*Last tango in Paris*, Bernardo Bertolucci).

Entre 1980 y 1983 las películas nacionales que más público convocaban (alrededor de un millón de espectadores o más) eran las de corte comercial y pasatista: *Que linda es mi familia* de Ramón "Palito" Ortega, *La playa del amor* de Adolfo Aristarain, *Los Parchis contra el inventor invisible* de Mario Sábato, *Los fierecillos indomables*, *Los extraterrestres* y *Los fierecillos se divierten*, las tres de Enrique Carreras. Pero en 1984 fue *Camila* de María Luisa Bemberg el film que más convocó, dando cuenta de las posibilidades de hacer otro cine y de la existencia de un sector de la sociedad con disposición para pensar(se) y debatir sobre la historia. Dicha película – coescrita por Bemberg con Beda Docampo Feijoó y Juan Bautista Stagnaro- fue una versión libre de un acontecimiento histórico ocurrido en 1847-1848 durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas: una joven de familia acomodada y un sacerdote católico, Uladislao Gutiérrez, se enamoran, escapan a otra provincia y finalmente son apresados y fusilados por orden directa de Rosas sin mediar proceso. La directora muestra a

<sup>33</sup> Una lista más extensa puede encontrarse en Varea (2000), aunque el autor aclara que la misma no es exhaustiva. Abarca desde el 19/1/84, con el estreno de *Casanova*, hasta el 10/12/92, con el de *Caniche*, pero la mayoría fueron estrenadas entre 1984 y 1987. No figuran por ejemplo los cinco films dirigidos por el español Pedro Almodóvar anteriores a *Matador* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que a causa del importante éxito de esta última se estrenaron en Argentina entre 1989 y 1991 (Varea, 2000: 103).

Camila como una mujer decidida que se niega a comportarse obedientemente –a pesar de la vigilancia paterna- como lo hacen su madre y sus hermanas. El amor por el joven sacerdote es físico y esta tensión se explicita largamente en el film. Para Maranghello, la intención de Bemberg es mostrar la alianza entre una sociedad conservadora, la Iglesia Católica y el Estado como sustento de un *status quo* autoritario. Así también cuestionar los tabúes y mandatos sociales, sobre todo hacia las mujeres. Las buenas actuaciones ayudaron a su impacto, y además del gran éxito de público concursó por el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 1984. Posteriormente con *Miss Mery* (1986), que cuenta el viaje de una institutriz inglesa para encargarse de la educación de los hijos de una familia terrateniente argentina, Bemberg ratificó su búsqueda estética de plástica refinada, y sobre todo la denuncia de los privilegios de clase, la hipocresía y la subordinación de las mujeres, y la celebración de los actos de rebeldía frente a los condicionamientos sociales.

Sin embargo para César Maranghello (2005), en los llamados films de calidad seguía asociándose naturalismo con verosimilitud, y la historia era más importante que el modo de plasmarla en imágenes; no existía búsqueda ni experimentación de los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, con el cine de la época ocurrió algo similar a lo sucedido en España tras la caída de la dictadura franquista: el florecimiento del “desnudo”, la violencia y las temáticas políticas. Entre 1984 y 1989 hubo un importante número de *óperas primas*, en muchos casos única película del realizador.

Mientras que la liberalización de las pantallas era objetada por algunos sectores, especialmente la Iglesia Católica, una parte del cine argentino aportó su cuota de *sexploitation* con, por ejemplo, las películas dirigidas por el prolífico Enrique Carreras: *Los reyes del sablazo* (1984), *Sálvese quien pueda* (1984), *Miráme la palomita* (1985), *Las barras bravas* (1985), *Los colimbas se divierten* (1986), *Rambito y Rambón, primera misión* (1986); o las del director Aníbal Di Salvo. Otras películas que se suponía intentaban rigor en el tratamiento de sus narraciones terminaban siendo sensacionalistas, tal el caso de *Pasajeros de una pesadilla*, en la que Fernando Ayala retrata la descomposición familiar de los Shocklender.

Para 1985 la crisis económica del país era por demás sentida sobre todo en las clases subalternas. El nuevo ministro Juan Sourrouille impulsó el Plan Austral que implicó un cambio de moneda y congelamiento de salarios, precios y tarifas, logrando una pasajera reducción inflacionaria.

El cine era tenido en cuenta en el exterior, y Argentina estuvo representada en numerosos festivales de primer nivel. Esto se debió a una política diseñada por el gobierno que le asignó al cine la función de establecer relaciones político-culturales con otros países, sobre todo europeos. Prueba de que esta función se cumplió acabadamente fue la obtención de 150 a 200 premios internacionales entre los años 1984 y 1989. Este reconocimiento no estaba sostenido necesariamente en los méritos artísticos de las películas laureadas sino en razones de política internacional que trataba complacientemente el retorno a la democracia en Argentina.

Sin duda el mayor exponente de esto fue *La historia oficial* (1985), que debió gran parte de su repercusión internacional al hecho de haber sido realizada según cánones estéticos hollywoodenses. En la misma, Norma Aleandro interpreta a una profesora de Historia indiferente a la realidad de su tiempo, que descubre que la hija supuestamente adoptada con su marido es hija de desaparecidos. El film era un buen embajador del país hacia el mundo al mostrar que el retorno de la democracia conllevaba el triunfo de la verdad. La escena en la cual la amiga exiliada (Chunchuna Villafaña) equipara a su compañero desaparecido con el empresario cómplice de los militares (“Son las dos caras de la misma moneda”) era funcional a la teoría de “los dos demonios” que postulaba el gobierno radical. El personaje de Aleandro termina siendo tranquilizador al representar la falaz idea de que las personas que recibían hijos de manera ilegal no sabían sobre su origen, y al hacerlo los devolvían en un acto de arrepentimiento. Con *La historia oficial* se pudo acceder “de pronto” al conocimiento de lo sucedido y también a una redención colectiva. Ciertamente enfoque y estilo le permitieron cosechar numerosos premios: un Oscar (y una nominación a mejor guión), un Globo de Oro, Palma de Oro a mejor actriz a Norma Aleandro en Cannes, en Toronto, La Habana y Cartagena.

En diciembre de 1985 los ex comandantes de las Juntas Militares del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional eran condenados por la Cámara Federal.

El 1º de enero del siguiente año se estrenaba *La República perdida II* (dirigida por Miguel Pérez, con textos de María Elena Walsh), un documental discutible en el recorte histórico que hace a partir de la selección de su material, pero crítico de la última dictadura militar. En septiembre se conocía *La noche de los lápices* (1986, Héctor Olivera), reconstrucción dramática sobre la represión a jóvenes estudiantes secundarios que –según el film- luchaban por el boleto estudiantil en 1976. Pocos críticos repararon en la opacidad ideológica de este docudrama, ponderando que por

primera vez el cine mostraba el calvario de los secuestrados- desaparecidos<sup>34</sup>. El estreno de la película estuvo acompañado por movilizaciones de estudiantes y organizaciones de derechos humanos; también –señala Varea- sufrió amenazas y atentados. En el cine fue vista por más de 700 mil espectadores y muchos más en televisión ya que su emisión televisiva marcó 52 puntos de rating.

Pocos meses después era sancionada la llamada “Ley de Punto Final”, que ponía plazos a los juicios contra militares e integrantes de fuerzas de seguridad acusados de violaciones a los derechos humanos.

Otras películas también incorporaban sus narraciones en el contexto de la década del ’70 pero muchas de ellas caían en visiones simplificadas, cuando no oportunistas. En contraste, no se estrenaban películas sugestivas (*Habeas Corpus*, 1987, Jorge Hacha) o que abordaban más reflexivamente el período y las formas y problemas que implica la búsqueda sobre el pasado (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, 1985/87, Carlos Echeverría).

A comienzos de 1987, un nuevo congelamiento de salarios y precios buscaba frenar la crisis económica, denunciada a través de paros generales por la CGT (Central General de Trabajadores) encabezada en ese momento por Saúl Ubaldini.

En abril, el mayor del Ejército Ernesto Barreiro se negó a presentarse ante la justicia, provocando la sublevación de un grupo de militares denominados “carapintadas” conducidos por Aldo Rico. A los dos meses se sancionaba la ley de “Obediencia Debida”, que desresponsabilizaba a los militares que durante la dictadura habían cometido delitos sin haber impartido órdenes sino en “cumplimiento” de éstas.

En septiembre de 1987 hubo elecciones legislativas y de gobiernos provinciales. Los candidatos justicialistas se impusieron en 16 provincias. En la ciudad de Buenos Aires los festejos incluyeron ciclos de cine con proyecciones de films de Hugo del Carril, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Gerardo Vallejos, entre otros. Hubo cambios en el gabinete y se intentó contrarrestar el descontento producto de la inflación.

Entre los años ‘80 y ‘86 las películas argentinas compitieron con las extranjeras casi en igualdad de condiciones. Ya mencionamos a *Camila*, con más de 2,3 millones de espectadores, y a *La historia oficial*, con 1,8 millones. Incluso un film a medio

---

<sup>34</sup> Marcelo Figueras fue uno de los que reparó en los problemas del film. Además de señalar defectos técnicos y su “ideología ambigua”, reflexionó sobre los riesgos de este tipo de tratamientos: “que el gran público, al hartarse de un continente –el modo ramplón y previsible de encarar los temas- se harte también de un contenido” (Figueras citado en Varea, 2000: 104).

camino entre lo comercial y la tentativa de calidad como *Pasajeros de una pesadilla* superó los 1,4 millones, al igual que *Atrapadas* de Aníbal Di Salvo. Este era el promedio de espectadores de las películas más vistas.

Esta situación comenzó a cambiar drásticamente a partir de 1986 (Getino, 1998: 105). *Ico, el caballito valiente* de Manuel García Ferrer y *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela, las películas que más interesaron, tuvieron poco más de 800 mil espectadores, y para 1988 *Sur* de Fernando Solanas fue vista por menos de 700 mil personas. Un sector importante del público estaba dejando de asistir a las salas a ver films nacionales, no así norteamericanos cuyos productos más exitosos seguían superando, en promedio, el millón de personas.

Las causas de esto según Getino son, en parte, la sobreabundancia de pretensiones “autorales” que apuntaban más a los festivales internacionales que hacia el público local, y en parte al proceso inflacionario que en 1985 llegó al 40% favoreciendo la balanza hacia la producción extranjera sobre todo de títulos pasatistas. A esto se sumó el cierre de muchas salas.

Algunas obras originales en el tratamiento y argumento fueron aportados por directores que provenían del ambiente publicitario, por ejemplo Eliseo Subiela con *Hombre mirando al sudeste* (1985/86) en la que un interno altera la rutina de un hospital psiquiátrico, y Carlos Sorín con la alegórica *La película del rey*, en la que se establecen analogías entre la persistencia individualista de un director de cine en terminar su película con los sueños monárquicos de un francés que creó un efímero reino en la Patagonia.

En contrapartida Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Juan Carlos Altavista, Juan Carlos Calabró y Tristán siguieron protagonizando productos comercialmente rutinarios a los que se sumaban las comedias pasatistas y sexistas provistas por Emilio Disi y Guillermo Francella en calidad de bañeros, pilotos o luchadores, producidas por Argentina Sono Film. Las excepciones fueron *Pinocho* (1986, Alejandro Malowicky) y un demorado *Ico, el caballito valiente*, imprevistamente exitoso (1976, estrenado en julio de 1987).

Para conocer las situaciones de opresión sufridas por los hombres y mujeres más castigados en nuestro país había que salir de los circuitos comerciales. Tal es el caso de la docuficción *Gerónima* (1982/86, Raúl Tosso), que denuncia las vicisitudes de una mujer mapuche que resiste hasta la muerte la imposición de otra cultura. También hubo aportes desde el género documental como los de Tristán Bauer, Silvia Chanvillard y

Marcelo Céspedes (este último con su testimonial *Hospital Borda, un llamado a la razón*). El drama concientizador *La deuda interna* (1987/88, Miguel Pereyra) narraba las vivencias de un maestro rural testigo de la represión dictatorial, la guerra de Malvinas y la marginación social sufrida en un paraje jujeño. El Oso de Plata con que fue galardonada en el Festival de Berlín promocionó su estreno y su éxito obligó a agregar salas a las pocas previstas.

A nivel interno, la política cinematográfica específicamente referida a los créditos estaba siendo duramente cuestionada, no solamente por la falta de recuperación de los mismos, sino porque el monto no se condecía con el costo necesario para la concreción de los films. Lo cierto es que los estrenos argentinos descendieron: en 1986 se estrenaron 35 films y en 1989, 12. Esta situación llevó a que la financiación se buscara, por un lado, a partir de la conformación de cooperativas y, por otro, a que se intentara la coproducción, que mayormente fueron aportes de capital o de prestación de servicios. Así participaron la Televisión Española (TVE), la Sociedad Estatal Quinto Centenario, la italiana (RAE), el Channel Four de Inglaterra. El negocio y la programación siguieron en manos exclusivas de los exhibidores, y Antín no logró una cadena de salas dedicadas al cine nacional. Tampoco los exhibidores cumplían con el depósito del diez por ciento que retenían por ley.

Las coproducciones hicieron que hacia fines de los '80 se volviera corriente escuchar a personajes hablando en inglés, francés u otro idioma, o que las historias transcurrieran en Nueva York, París o Praga. También se volvió habitual ver actores y actrices extranjeros bajo las órdenes de directores argentinos: Julie Christie, Dominique Sandá, Gian María Volonté, Vanessa Redgrave, Assumpta Serna, Raúl Juliá o José Sacristán. Sobre estas estrellas recaía el mayor peso dramático. Un ejemplo extremo de esta situación es el film *La amiga* (1987, Jeanine Meerapfel) cuya protagonista, la noruega Liv Ullman, interpreta a una Madre de Plaza de Mayo.

En el sector de la exhibición, los empresarios reclamaban aumentos en el precio de las entradas, argumentando elevación de gastos del servicio y menor cantidad de espectadores. El agravamiento de la crisis económica junto a la disminución del interés del público por el cine nacional y el éxito del video hogareño contribuyeron a reducir a casi la mitad de las salas en sólo ocho años. Asimismo, la mengua de espectadores entre 1984 y 1989 resultaba fatal: 63,3 millones en el primero contra 26,4 millones en el último.

Por aquellos días un crítico hacía un balance de esos primeros años de cine de la posdictadura:

“Si nos atenemos a un aspecto resonante y casi rutinario, el ir y venir de premios y funcionarios que fluctúa desde y hacia cuanto festival existe... tendríamos que decir que el éxito acompaña a nuestras pantallas...en lugar de apuntar a destrabar los problemas de fondo...Analizar la producción de los últimos años nos revela un cine impersonal, miedoso, alejado del riesgo y de la audacia, seducido por una actitud especulativa que lo hace aceptar como ley la ecuación política acciones lineales, fuertes y bien directas, con todo dicho para que a nadie se le ocurra pensar o imaginar nada...”<sup>35</sup>.

#### **4.1.2 1989-1996: Cine, crisis y transformaciones**

A nivel mundial, aparentemente se cerraba una etapa histórica y se abría otra en la que las clases subalternas solo vislumbraban incertidumbre, mientras que las certezas eran para los menos. En Argentina, como en otros países latinoamericanos, la hegemonía del capital financiero se había iniciado durante la última dictadura cívico-militar que adecuó la política económica y social al servicio de la concentración del capital en manos de grupos extranjeros y nacionales; el primer gobierno democrático del radicalismo no modificó el curso de esa política.

En marzo, a poco más de un mes de las elecciones presidenciales, se estrenaba *Permiso para pensar* (1986/88, Eduardo Meilij) documental con selección de imágenes que apuntaba a destacar los aspectos negativos del gobierno peronista del período 1946-1955. En abril se reponían *La república perdida* y *La república perdida II*, según versaba publicidad “para ver, pensar y decidir”. *Los espíritus patrióticos* (1988, María Victoria Menis-Pablo Nisenson), sátira de estilo televisivo que retrataba personajes e instituciones históricamente más vinculados al autoritarismo que a las libertades democráticas, se promocionaba así: “¿Angeloz? ¿Menem? ¿Alsogaray? Gane quien gane los espíritus patrióticos siempre existirán”.

El 14 de mayo Carlos Menem, candidato por el Frente Justicialista de Unidad Popular, ganó la presidencia con poco menos de la mitad de los votos desplazando así al candidato de la Unión Cívica Radical, Eduardo Angeloz. Nicolás Sarquis había colaborado en la campaña a través de un telefilm: *Menem, retrato de un hombre*.

---

<sup>35</sup>Poggi, Alberto “En busca del tiempo perdido” en: Revista *Fin de siglo*, septiembre de 1987, Buenos Aires; citado en Getino (1998:107).

El proceso de hiperinflación, sumado a la ola de saqueos en algunos centros urbanos (que incluyeron muertos, heridos y estado de sitio), llevó a la emergencia social, alimentaria y sanitaria y al adelantamiento de la asunción del presidente electo.

El gobierno de Carlos Menem, que comenzó en julio de 1989, profundizó el proyecto neoliberal, logrando para las clases dominantes niveles de enriquecimiento y de poder que no habían conseguido durante la dictadura ni durante el gobierno de Alfonsín. Una de las primeras medidas fue la liberación de precios y del tipo de cambio.

René Mugica y Octavio Getino fueron designados director y subdirector respectivamente del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Los primeros objetivos que se plantearon fueron saldar las deudas contraídas por productores, modernizar el nivel de capacitación e implementar informática para tener datos certeros sobre las cifras de recaudación. En octubre Mugica renunció a su cargo. Al mismo tiempo Menem firmaba los decretos de indulto, con los que benefició a más de doscientos militares y algunos civiles procesados por violaciones a los derechos humanos.

Maranghello (2005) plantea que en esta etapa era poco lo que el INC podía hacer ya que recaudaba entre el 5 y el 20% de lo que recibía unos años antes. Por lo tanto el mercado era el factor que determinaba qué películas se harían. El Instituto solo contribuía con proyectos que ya se presentaban como productos industrialmente concebidos. Una consecuencia directa de esto fue la disminución de la producción de cortos y documentales. Además dejaron de realizarse concursos, convenios y subsidios. En términos estéticos esto se tradujo en películas producidas por personas interesadas en el aspecto económico, con actuaciones teleteatrales, diálogos forzados, la tradicional estética del plano-contraplano y una técnica defectuosa.

Según Getino (1998) el cine había dejado de ser un entretenimiento familiar. Los sectores populares a los que estaban dirigidas las películas denominadas “para toda la familia”, dejaron de concurrir a las salas. Por otra parte, las nuevas tecnologías incorporadas al cine norteamericano hegemónico modificaron las pautas de consumo del público. Estos cambios y novedades eran insoslayables para los realizadores y productores locales.

La producción fílmica del período 1989-1994 fue una de las más bajas de la historia de la cinematografía argentina: un total de entre 70 y 75 películas, que equivalen a un promedio de 12/14 anuales, frente al promedio histórico hasta ese momento de 30. El número de films estrenados es aún menor, ya que algunos se

demoraron a la espera de condiciones más favorables del mercado o de subvenciones estatales.

Durante ese período la inestabilidad fue un rasgo del INC ya que pasaron siete personas por la dirección del mismo: René Mugica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier, Antonio Ottone y la dupla Mario O'Donnell-Bernardo Zupnik.

En enero de 1990 se conoció que la actividad cinematográfica quedaría exceptuada de la ley N° 23697 de “Emergencia económica” (esta ley facultaba al gobierno a privatizar los medios de radiodifusión y a suspender todas las ayudas y subvenciones al campo de la cultura, incluidas las correspondientes a las actividades cinematográficas).

Por los motivos antes expuestos, no sorprende que los escasos estrenos buscaran exclusivamente (con diversas fórmulas) garantizarse el público, como *Cien veces no debo* (1989, Alejandro Doria) que recurría otra vez al sainete a partir de un inesperado embarazo adolescente. A *Yo, la peor de todas* (1990, María Luisa Bemberg) le fue muy oportuno que Octavio Paz –autor del libro en que se basa la película- ganara el premio Nobel. Además era protagonizada por actrices extranjeras, una española –Assumpta Serna- y otra francesa –Dominique Sandá-, con cuyas presencias se intentaba ampliar el mercado más allá del nacional.

El documental *Fútbol argentino* (1989, Víctor Dinenzon) intentó sacar provecho del entusiasmo que despertaba el Campeonato Mundial de Fútbol. *El caso María Soledad* (1993, Héctor Olivera) aprovechó la repercusión de un suceso policial ocurrido en Catamarca.

Algún éxito tuvo la enigmática *Últimas imágenes del naufragio* (1989, Eliseo Subiela). Junto con el clima de abatimiento, hambre, fracaso, cinismo y delito, convivían algunos gestos de solidaridad como posible salvación. Aunque no explícitamente, el naufragio al que alude implica una metáfora de la vida de esos años en el país.

Durante 1990 hubo también debatidas privatizaciones, la aplicación de un plan de “racionalización” del Estado, conocidos casos de corrupción y la firma de la segunda parte de los indultos, por los que quedaron libres Jorge Videla, Eduardo Massera, Orlando Agosti, Roberto Viola, Ramón Camps, Guillermo Suárez Mason y José Martínez de Hoz entre otros.

Al gobierno se incorporaron Domingo Cavallo como ministro de Economía y Guido Di Tella como ministro de Relaciones Exteriores, y en marzo de 1991 se aprobó

el llamado Plan de Convertibilidad. Los salarios se congelaron y los conflictos sociales y laborales continuaron, mientras se percibían algunos signos de la estabilidad económica que buscaba el gobierno.

No es casual entonces que la desocupación como punto de partida del desmejoramiento de distintas familias haya sido el tema de *Después de la tormenta* (1989, Tristán Bauer, guión Bauer, Rubén Álvarez y Graciela Maglie). Esta “opera prima” dramática, tal vez demasiado explícita en sus intenciones, anticipó uno de los problemas más graves y generalizados que tendría el país en los siguientes años.

El documental *La noche eterna* (1991, Marcelo Céspedes-Carmen Guarini) contrastó la fundación de Río Turbio en 1950 a partir de la creación de Yacimientos Carboníferos Fiscales, bajo el gobierno peronista, con las políticas de privatizaciones y despidos. *La última siembra* (1990, Miguel Pereyra), adaptación del cuento “Los humildes”, era un drama que exponía situaciones de explotación en una estancia jujeña, aumentadas por los proyectos que un ingeniero agrónomo había traído desde Estados Unidos. Por su parte, el mediometraje *Así también nos matan* (1991, Gerardo Vallejo para el Centro de Producción y Distribución Audiovisual de la Asociación Trabajadores del Estado) registraba el deterioro del sistema sanitario bonaerense. En tanto que el documental *País cerrado, teatro abierto* (1990, Arturo Balasa), estrenado en medio de los indultos, rememoraba este evento cultural que se convirtió en una importante forma de resistencia a la última dictadura cívico-militar.

En septiembre de 1991, pocos días antes de las elecciones provinciales en Tucumán, en las que uno de los candidatos era el general Antonio Bussi (de acreditada actuación durante la dictadura), se estrenó en cines de Buenos Aires y San Miguel de Tucumán *La redada* (1987, Rolando Pardo), que recordaba lo sucedido en julio de 1976, cuando personas marginales y mendigas fueron subidas a camiones y arrojadas a las sierras catamarqueñas antes de la llegada de Videla a Tucumán. Finalmente, las elecciones fueron ganadas por el candidato justicialista Ramón “Palito” Ortega, aunque Bussi llegó a gobernador durante el período 1995-1999.

El film claramente opositor al gobierno de Menem que más repercusiones tuvo fue *El viaje* (1990/92, Fernando Solanas). Solanas venía criticando duramente a funcionarios oficialistas, y en mayo de 1991 sufrió un atentado político cuando un grupo comando le disparó en las piernas. Ya candidato a senador por la alianza opositora Frente del Sur, estrenó *El viaje*, que había sido filmada sin créditos oficiales, en co-producción con Francia. Dicho film es una extensa *road movie* cuya ambición

consiste en recorrer lugares muy alejados del continente, representando los problemas sociales de América Latina. Si bien critica las políticas neoliberales, no retrata los conflictos que éstas desatan. En cambio abunda en simbolismos y metáforas. Aparecían un doctor Rana con acento riojano, una Organización de Países Arrodillados, la extranjerización y privatización de las tierras, inundaciones, demoliciones y un colegio en ruinas. Según Maranghello (2005) tal vez el marcado cariz político de la película explique el poco éxito de público.

Por su parte *Rapado* (1991, en coproducción con Holanda) del también cuentista Martín Rejman, se caracterizó por su originalidad respecto del conjunto del cine del momento. Por empezar, la simpleza de su historia: a un joven le roban su moto y en su deseo de revancha intenta hacerse de otra por los mismos medios. Austera, la película sigue de cerca a sus personajes que, aparentemente, no tienen nada que decirse, pero atraen por su extraño sentido del humor. Premiada en el festival internacional de Locarno, recién se estrenó en Argentina en 1996 y llamó la atención de la nueva generación de cineastas. En relación al contexto cinematográfico que rodeaba la producción del film, Rejman declaró: "Cuando hice *Rapado*, sentí que el cine argentino tenía demasiado diálogo, y encima malo. Odio los adornos (...) porque en realidad no hay nada más allá de la pantalla"<sup>36</sup>.

También tuvieron repercusión *Un lugar en el mundo* (1991, Adolfo Aristarain) y *El lado oscuro del corazón* (1991, Eliseo Subiela), ambas con abundante oratoria, ganaron los principales premios en los festivales de San Sebastián y Montreal, y despertaron cierto interés en el público local.

Al año siguiente otras películas llamaron la atención por disímiles motivos. La violación y asesinato no esclarecido de la adolescente catamarqueña María Soledad Morales en 1990 era el tema de *El caso María Soledad* (1992/93, Héctor Olivera), crónica parcial del hecho con tibias referencias a las complicidades políticas e institucionales.

Los pasacalles que promocionaban el estreno de *Matar al abuelito* (1991/92, Luis César D'Angiolillo) sólo con el título de la película impreso, fueron retirados por orden del intendente porteño con el respaldo de la titular del PAMI por considerarlos ofensivos para los ancianos, mientras que todos los miércoles un numeroso grupo de

---

<sup>36</sup> Suárez, Pablo. *New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation*, (Ediciones Tatanka, 2002) citado en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Rapado\\_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rapado_(pel%C3%ADcula)). Fecha de consulta: 24 de agosto de 2014.

jubilados se manifestaban frente al congreso reclamando justos haberes. El film en cuestión, co-producción española, planteaba con un argumento poco novedoso –el choque entre la vejez sabia y resignada y la fuerza y el deseo juveniles- el tema de la desatención a la tercera edad.

En parte por haber estado Leonardo Fabio diecisiete años sin filmar, fue esperado su film *Gatica, el mono* (1991/1993). Este cubrió las expectativas al retratar y comparar la carrera de un boxeador analfabeto que conoció la fama y posterior derrota entre 1946 y 1955, con el peronismo derrocado este mismo año. Los artificios cinematográficos utilizados no impidieron el realismo, resaltando la figura de un marginal rebelde que da a este film un carácter político aunque no partidario.

También despertó expectativas *De eso no se habla* (1992/93), último film de María Luisa Bemberg para quien la familia resulta el espacio donde se despliegan las dominaciones y sumisiones. Concretamente en esta película sostiene que aquello que se oculta cobra inevitablemente una intensidad creciente. Para Maranghello es un alegato contra la discriminación a favor de las libertades individuales.

Pero ninguno de los films anteriores despertó tanto entusiasmo como *Tango feroz. La leyenda de Tanguito* (1993, Marcelo Piñeyro), que fue vista por más de un millón y medio de espectadores. Fue el debut de Piñeyro e intenta ser la biografía de *Tango* (José Alberto Iglesias), uno de los iniciadores del rock nacional. La película, señala Varea (2000), terminó siendo una *love story* con vestuario que emula al movimiento hippie, estética publicitaria, canciones aggiornadas y referencias decorativas a la realidad social de la época. Realizada en co-producción con España, fue la primera película argentina procesada con sonido Dolby Stereo. A pesar de este tipo de innovaciones técnicas que lentamente fueron incorporándose a la producción cinematográfica, las imágenes eran cooptadas cada vez más por los códigos televisivos.

Por otra parte, Varea reflexiona que a su vez hubo un conjunto de películas que se caracterizaron por cierta justificación de corrupción o ilegalidad asumida por la clase media. Un antecedente puede encontrarse en *Chorros* (1987, Jorge Coscia- Guillermo Saura), también en el policial optimista *Perdido por perdido* (1993, Alberto Lecchi) y en la estética e ideológicamente contradictoria *Caballos Salvajes* (1995) que se convirtió en el segundo éxito de la dupla Marcelo Piñeyro-Aída Bortnik.

En el otro extremo del universo de la cinematografía nacional Lita Stantic, después de una larga trayectoria como productora, debutó con *Un muro de silencio* (1993, co-producción Argentina/Méjico/Gran Bretaña). La directora retoma la cuestión

de la represión y los desaparecidos, pero desde una perspectiva aguda y original. La historia, escrita por Graciela Maglie y Gabriela Massuh, se centra en una realizadora inglesa (Vanesa Redgrave) que llega a Buenos Aires para filmar la historia de Silvia y la desaparición de su marido. Cuando lo que hay que decir se torna indecible o inmostrable, Stantic lo hace a través de la elipsis o la puesta en abismo en la que vemos la cámara que filma la historia, pero no deja de nombrarlo.

En el género documental se destacó –y recogió varios premios- el emotivo *Cortázar* (1994, Tristán Bauer), que se centró en destacar la vida, personalidad y compromiso ideológico del escritor, a la par de su obra literaria.

A mediados de 1994 el atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina se cobró numerosas vidas y conmocionó a todo el país (similar a lo ocurrido, dos años antes, contra la Embajada de Israel). Un mes después se estrenaba el documental *La memoria del agua* (Héctor Faver, en coproducción con España) que recogía imágenes del holocausto y de la profanación de un cementerio judío en Cárpena, Francia.

Por esos días, luego de arduos debates, el congreso aprobaba la “Ley de Cine” (N°24.377). Fue promulgada en octubre con dos vetos del Poder Ejecutivo, relacionados con las limitaciones a la importación y el tiempo estipulado para que las películas puedan comercializarse en video. El impuesto a las entradas de cine se hacía extensivo al video, y a esto se incorporaba el 25% de lo recaudado por el Comité Nacional de Radiodifusión por la facturación publicitaria de los canales de televisión. A partir de esta ley, por “película” se entendía todo registro de imágenes en movimiento, con o sin sonido, en cualquier soporte técnico. En consonancia, el Instituto Nacional de Cinematografía pasó a llamarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Estos cambios estaban justificados: desde inicios de la década del ‘90 había ido en ascenso la utilización del video como forma de expresión y ocasionalmente como producto comercial. Ya en junio de 1990 se había realizado el primer Encuentro de Videastas del Río de la Plata, y desde ese momento numerosas muestras y festivales comenzaron a sucederse para que los realizadores pudieran mostrar sus obras, tan meritorias como poco vistas.

No todos los aspectos de la flamante ley fueron celebrados. Uno de los más criticados fue el referido a la definición del costo promedio para la realización de una película, insuficiente en opinión de muchos realizadores. Su contraparte positiva era que por primera vez en la manera de distribuir los recursos económicos del nuevo

Instituto (INCAA) se daba representatividad a las distintas regiones del país. Además la ley sirvió para incentivar la participación de la televisión en la producción cinematográfica.

Durante 1994 también se estrenaron algunas coproducciones realizadas años anteriores, lo que permitió elevar a un total de once films estrenados. Entre ellos se destacaron *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, radicado en Venezuela, país que fue el principal coproductor) y *Amigomío* (con dirección de Jeannine Meerapfel y Alcides Chiesa ambos radicados en Alemania, país coparticipante del proyecto). Se sumaron *Cuerpos perdidos* (1989, Eduardo Gregorio) y *Guerreros y cautivas* (1988, Edgardo Cozarinsky), ambas con aportes mayoritarios de empresas y organismos franceses.

Para Getino (1998) ninguna de las películas despertó interés del público, siendo el promedio de concurrencia de 30 mil espectadores por título, la más baja hasta ese momento.

En abril de 1995, Mario “Pacho” O’Donnell era designado interventor reorganizador del INCAA. Y a poco de las elecciones presidenciales, cierto cine se hacía eco –o por lo menos pretendía- de la crítica situación social que vivía una amplia fracción de la sociedad argentina. *Hasta donde llegan tus ojos* (1993, Silvio Fischbein) era concebida por su director como “una alegoría sobre la marginalización de la clase media a partir del proyecto económico actual”<sup>37</sup>. *La nave de los locos* (1995, Ricardo Wuillicher) retrataba la toma de conciencia de una abogada con buenas intenciones respecto de la apropiación de tierras de una comunidad mapuche que ella decide defender. El slogan promocional de la película aseguraba: “Todavía es posible cambiar la historia”. Con mayor hondura la marginalidad era abordada en *¡Qué viven los crotos!* (1989/90, Ana Poliak), un melancólico semidocumental sobre la opción de vida en términos libertarios de un linyera; y en el despojado drama testimonial *Hijo del río* (1991, Ciro Caperalli) que sigue a un joven originario chaqueño en su lucha por la supervivencia en una hostil Buenos Aires.

En parte debido a la estabilidad económica lograda, en 1995 Carlos Menem fue reelegido, secundado en la vicepresidencia por Carlos Ruckauf, con un porcentaje de votos similar al obtenido seis años antes.

---

<sup>37</sup> “La decadencia de la sufrida clase media”, *Clarín*, 18/3/93, Sección Espectáculos, p. 7 citado en Varea (2000: 127).

Al inicio de la segunda presidencia de Menem el INCAA volvió a cambiar de director. El cargo fue para Julio Márbitz (director de Radio Nacional y amigo personal del presidente) lo que provocó críticas de distintas entidades relacionadas con el quehacer cinematográfico, en principio porque era un hombre que no provenía de ese ámbito.

En 1995 se estrenaron 23 películas argentinas, año en que también comenzaron a aparecer films producidos parcialmente por empresas de televisión: *Caballos salvajes* y *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1994/95, Eliseo Subiela) contaron con financiación de Artear S. A. (empresa licenciataria de canal 13), mientras que lo mismo hacía TV Federal Telefén S. A. con *Las cosas del querer II* (1994, Jaime Chávarri). *Caballos salvajes* representó casi la mitad de espectadores que tuvo el cine nacional ese año. Con claras intenciones de cine comercial, estructurado con el lenguaje del *road movie* norteamericano aunque con ambiciones ideológicas, apuntó y consiguió al público joven. Otros films en base a coproducciones internacionales también lograron un relativo impacto en el mercado, favoreciendo el aumento de espectadores de películas reconocidas por el INCAA como argentinas. Una de ellas fue la ya nombrada *Las cosas del querer II*, que aprovechaba el éxito de la primer parte, y la otra fue *De amor y de sombra* (1995, Betty Kaplan), que contaron con 350 mil y 300 mil espectadores respectivamente.

Por otro lado, ese año se destacó la presencia de una nueva generación de cineastas, con una concepción diferente, la mayoría salidos de las escuelas de cine. Este indicio fue notado a partir de la producción del INCAA de una serie de cortometrajes reunidos bajo el título *Historias breves*. La mayoría de ellos (sobre todo *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero; *Rey muerto*, de Lucrecia Martel; *Cuesta abajo*, de Adrián Caetano; *Dónde y cómo Oliveira perdió el hacha*, de Andrés Tamborino y Ulises Rosell) eran, como observa Varea, relatos intensos o ingeniosos, que retrataban sin artificios una realidad urbana y suburbana con violencia e incluso con humor, donde aparecen calles sin pavimento, música bailantera, caminos, rutas y hombres y mujeres más parecidos a la cotidianidad que a las publicidades. Incluso algunos de estos realizadores se permitieron ironizar sobre la guerra de Malvinas o los saqueos a supermercados producidos seis años antes (Varea, 2000: 117).

Una película de interés fue *Casas de fuego* (1995, Juan Bautista Stagnaro), que reconstruye aspectos de la vida de Salvador Mazza, uno de los investigadores de la enfermedad transmitida por la vinchuca en el noroeste argentino. La historia constituye una reflexión sobre el valor del conocimiento puesto al servicio de la verdad y la

mejora de la vida de las clases más castigadas, valores que Mazza persigue poniéndose en contra al mercantilismo médico, las instituciones religiosas y el poder político. Otra biografía fue *Facundo, la sombra del tigre* (1990/95, Nicolás Sarquis), extensa y ambiciosa producción sobre el caudillo Juan Facundo Quiroga y su camino hacia la muerte en 1835. Le siguió *El censor* (1995, Eduardo Calcagno), que plasma las tribulaciones del ex burócrata y periodista Miguel Paulino Tato y su labor frente al Ente de Calificación Cinematográfica (1974-1980).

En septiembre de ese año se anunció que el INCAA sería el organismo más favorecido en el presupuesto de 1996 y se firmó un convenio por el cual el cine Suipacha de la ciudad de Buenos Aires sería destinado a exhibir cine argentino, concretándose así un proyecto largamente pospuesto. En diciembre se inauguró el complejo Tita Merello que exhibía en sus salas películas argentinas, aunque la selección era cuestionada porque a veces se estrenaban –con poca o nula promoción y repercusión- mediocres producciones recientes o también antiguos films inéditos como *Así o de otra manera* (1964, David Kohon) o *La frontera olvidada* (1969, Juan Carlos Neyra).

Hacia mediados de 1996 hubo dos paros nacionales llamados por la CGT que encabezaba Rodolfo Daer, y un “apagón” como medida de protesta promovida por los partidos de oposición. Ya para entonces se habían aplacado las discusiones por la presentación judicial que impedía el estreno de *Carlos Monzón, el segundo juicio* (1995, Gabriel Arbós) finalmente estrenada ese año. Pero, gracias a la expansión del video, se hacía más difícil que las personas no accedieran a una película.

Ese año Argentina fue escenario de varios films extranjeros. Gran repercusión tuvieron las vicisitudes relacionadas con la producción norteamericana *Evita* (Alan Parker), versión cinematográfica de la polémica ópera rock basada en la figura de Eva Perón. Comenzado el rodaje, mientras que en algunos lugares públicos aparecían consignas contrarias a su protagonista, Madonna, y a la película, filas de personas ocupaban varias cuadras esperando trabajar como extras. Antes y después del estreno abundaron discusiones, mesas redondas televisivas y encuestas en los diarios.

Fernando Varea (2000) critica que buena parte del periodismo optó por promocionar debates en torno a *Evita* antes que dedicar el análisis a películas argentinas estrenadas en esa época –la mayoría documentales- que estimulaban la reflexión respecto del pasado reciente, poniendo en escena voces hasta el momento silenciadas, “removiendo historias de la Historia” (Varea, 2000: 120). *Cazadores de utopías* (1995,

David Blaunstein) se basaba en testimonios de militantes de la organización Montoneros de los años setenta, sin interferencia de opiniones o juicios ajenos. Hubo reclamos por la inicial falta de apoyo para el estreno del film en el Complejo Tita Merello y su correspondiente promoción en los medios de comunicación estatales. En *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), Marcelo Céspedes y Carmen Guarini mostraban con admiración la última etapa de la vida del obispo neuquino, íntegro defensor de los derechos humanos. *Tierra de Avellaneda* (1996, Daniel Incalcaterra) analiza la conducta social respecto del terrorismo de estado, el devenir de la democracia y los indultos del presidente Menem, a partir de la contrastación entre la búsqueda de la familia Manfil para identificar los restos de sus familiares asesinados y el apacible retiro del ex general Álvaro Hardindeguy, acusado de crímenes de lesa humanidad. Con *Fantasma de la Patagonia* (1996) Claudio Remedi retrataba la localidad rionegrina de Sierra Grande, que había tenido un pasado pujante como “capital del hierro”, mientras que después del cierre de la empresa minera decretado por Menem (como aclaraba el sobreimpreso inicial del film) vio emigrar a más de dos tercios de su población. Paradójicamente, esta película fue auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Nación, organismo que también produjo *Prohibido* (1997, Andrés Di Tella), que recordaba la represión cultural durante la última dictadura. El realizador dedicó el documental a la memoria del periodista gráfico José Luis Cabeza, asesinado en enero de 1997 por exponer públicamente a un empresario inmerso en corruptos negocios con el Estado. Di Tella había realizado antes la reflexiva *Montoneros, una historia* (1994/95) que se dio a conocer primero en televisión y un par de años después en una sala cinematográfica.

También se estrenó *Eva Perón* (1996, Juan Carlos Desanzo, guión de José Pablo Feimann), biografía de la carismática Evita (interpretada por Esther Goris), que buscaba humanizar el mito, mostrando dos aspectos de la misma: su autoritarismo y su lucha en pos de los derechos de los sectores más castigados. En los agitados diálogos de la película se metaforizaban las contradicciones del peronismo y el devenir histórico de la Argentina en general. Si bien algunos plantean que la película fue más producto de la presencia de Parker en el país que de un sincero intento de reflexionar sobre el período, lo cierto es que casi logró duplicar el número de espectadores del film norteamericano.

Una experiencia singular se concretó en el film *Moevius* (1996) a cargo de un equipo de alumnos de la Universidad del Cine coordinado por Gustavo Morquera. Además de destacarse por su dominio técnico y formal tuvo el mérito de aventurarse en la ciencia-ficción, un género muy poco abordado por el cine argentino.

Con espíritu y guión original, aunque acusando cierta artificialidad, se estrenó *Buenos Aires, viceversa* (1996, Alejandro Agresti), donde aparecían historias paralelas que se cruzaban en diversos momentos, conjugándose todo en la escena final. Aparecían hijas y padres de desaparecidos, represores y víctimas de la última dictadura militar, ciudadanos que vivían cotidianamente una violencia con raíces en el pasado y que hacían blanco en un “pibe de la calle”. Este film fue exhibido en funciones organizadas por organismos de derechos humanos antes de estrenarse comercialmente.

Mientras tanto Domingo Cavallo era ruidosamente reemplazado por Roque Fernández en el Ministerio de Economía, y Oscar Camillón era apartado del Ministerio de Defensa en medio de un escándalo por venta ilegal de armas a Ecuador y Croacia.

El año terminó con la reanudación, por iniciativa del gobierno, del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. El premio mayor, rebautizado como Ombú de Oro, se acompañaba con 625 mil dólares destinados exclusivamente a realizar un largometraje en coproducción con Argentina. El festival recibió duras críticas de las entidades que nuclean a los distintos sectores de la labor cinematográfica por irregularidades presupuestarias en la realización del mismo.

Con unas 30 películas estrenadas, el año 1997 mantuvo un nivel de producción similar al de los años anteriores. En cuanto a repercusión en el mercado, se destacaron algunas películas coproducidas por empresas televisivas. Tal es el caso de Artear y Telefén para *Comodines* (1997, Jorge Nisco) y *La furia* (1997, Juan Bautista Stagnaro), ambas basadas en la capacidad de convocatoria de intérpretes provenientes del ámbito televisivo. Y en el caso de la primera, apoyada en esquemas narrativos tomados de una exitosa serie local (*Poliladron*) y de películas de acción norteamericanas. A ellas se sumó *Cenizas del paraíso* (1997, Marcelo Piñeyro, guión de Aída Bortnik), concebida con la misma fórmula de sus anteriores éxitos. Destinada al público joven y adolescente, con figuras, temas y lenguajes propias de la pantalla televisiva.

Por su parte *Dibu, la película* (1997, Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel) confirmó que había mercado para el público infantil, con su 1, 1 millón de espectadores. También entre las más vistas estuvo –aunque lejos de la cifra anterior– una película de Adolfo Aristarain, *Martín (Hache)*.

Otro tipo de películas, más discretas, eran producidas por empresas televisivas. Tal es el caso de Video Cable Comunicación con los films *Sol de Otoño* (1996, Eduardo Mignona) y *La vida según Muriel* (1997, Eduardo Milewicz).

Por otra parte es interesante pensar que mientras en *Comodines* Adrian Suar y Carlos Calvo jugaban a ser arrogantes y exitosos policías (a la par que la Secretaría de Seguridad bonaerense cesanteaba a cientos de agentes acusados de delitos graves), Diego Torres en *La furia* era víctima de la violencia policial, de la que terminaba defendiéndose a los tiros junto a su padre, un juez, interpretado por Luis Brandoni. Pero las cuestiones referidas al funcionamiento del poder judicial, político y policial, quedaban relegadas a mero telón de fondo.

Incluso la más incisiva, *Bajo bandera* (1997, Juan José Jusid, guión de Guillermo Saccoman), que exponía cómo el autoritarismo característico de la vida militar, concretamente el servicio obligatorio, podían terminar con la vida de un conscripto (como había sucedido con Omar Carrasco en Zapala), se estrenó una vez aclarado el caso y derogada aquella obligación. Otras precauciones tomadas por los realizadores fueron la ubicación temporal del relato –transcurría en 1969- y la caracterización de quien investigaba el hecho como un oficial honesto.

En *Historias clandestinas en La Habana* (1996/97) primó la estampa fotográfica y en *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (1997) asomaba el incipiente talento de Daniel Burman como director. Mientras que el histórico Fernando Solanas retornaba al cine con *La nube* (1997/98).

En las elecciones legislativas cobraba importancia la alianza UCR-Frepaso. Y el año finalizó con la reapertura de la Cinemateca Argentina en un antiguo edificio reciclado.

El éxito de *Un argentino en Nueva York* (1997/98, Juan José Jusid) y de *Cohen vs. Rosi* (1997/98, Daniel Barone) se debió, en parte, a la presencia de “estrellas” televisivas como Guillermo Francella, Natalia Oreiro y Adrián Suar, y demostró que seguía vigente el cine pasatista y de humor ramplón. Sumadas a estos éxitos comerciales otras circunstancias (nuevos directores, premios internacionales), algunos medios de prensa se aventuraron a hablar de un “boom del cine argentino”. Pero, finalizando 1998, la interrupción de rodajes y la quita de un 50% de los fondos previstos por ley para la producción del cine local, incitaron protestas y reacciones de entidades relacionadas al quehacer cinematográfico.

#### 4.1.3 1997-2002: renacimiento y diversificación

Algunas películas se hicieron eco de la crisis socio-económica y política que casi una década de ajuste estructural neoliberal había producido. Por ejemplo los documentales *Tinta roja* (1998, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini), que exponía la pesquisa periodística de noticias brutales; o *Dársena Sur* (1997, Pablo Reyero), que a partir de historias de jóvenes reflexionaba sobre la marginalidad, la pobreza y la violencia.

Pero la que apareció como obra renovadora en el campo de la ficción fue *Pizza, birra, faso* (1997, Israel Adrián Caetano -Bruno Stagnaro) que seguía a un grupo de jóvenes “rateros” sin otra posibilidad de escape de la marginalidad que a través de la muerte, pero sin juzgarlos ni convertirlos en héroes románticos. La verosimilitud y la espontaneidad son las premisas narrativas de esta obra, considerada la primera de un movimiento de renovación estético-generacional denominado Nuevo Cine Argentino (en adelante NCA), que sin embargo reconoce un antecedente incuestionable en la ya mencionada *Rapado* de Martín Rejtman (1991).

Algunos de los cambios que se asocian con la posibilidad de la aparición del NCA son: la aprobación de la ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica -de la que ya hablamos-, que significó el apoyo a la producción a través de subsidios, concursos y programas de acción. Otro factor fue la apertura de carreras y escuelas de cine y el crecimiento cuantitativo de su matrícula.

Si bien en términos de atención crítica y teórica el centro de la constelación cinematográfica contemporánea pasará a ser el NCA, es importante decir que este movimiento no respondió a una acción programática sino que surgió como rechazo a la situación existente. Haciendo una generalización extrema puede decirse que el “nuevo cine” buscó romper de distintas formas con lo característico del “viejo cine”: una narración cerrada, omnisciente y didáctica, un estilo de actuación televisivo, y una pretensión de representación de la totalidad de la realidad a través de personajes arquetípicos y situaciones alegóricas. A partir de ello, se pueden señalar algunas pautas comunes del NCA. Primero, la forma de relato que abandona la causalidad fuerte y le otorga importancia al azar; así las narraciones no pretenden más que mostrar alguno de los tantos aspectos que componen la realidad social. En ese sentido el cuestionamiento es doble: tanto a la realidad como a la forma de representarla. Y coherente con ello se aleja del tipo de representación construida por la televisión. En cuanto a los personajes, se incorporan actores no profesionales y se abandona el heroísmo ejemplificador. El NCA se define entonces por la construcción de un realismo subjetivo, fragmentario e

incompleto de la sociedad a partir de una mirada centrada en la cotidianeidad de sus personajes (Aprea, 2008).

Además de Rejman, se considera a Raúl Perrone como antecesor directo del NCA, con su trilogía *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio* (1997) y *Cinco p'al peso* (1998). El escenario excluyente de estos films es la ciudad bonaerense de Itusaingó, cuya clase media estaba en riesgo de extinción. Perrone desarrolla en blanco y negro una visión descarnada y comprensiva de la juventud de los '90. Y en *Peluca y Marisita* (2001) muestra la falta de dinero y vivienda propia de una joven pareja, y sus vidas atravesadas por la droga, la violencia cotidiana, los hijos no deseados, dejando la impresión de que el tiempo no les ofrecerá cambios favorables (Maranghelo, 2005: 272).

Bajo el clima de protestas sociales por las políticas recesivas que venían castigando a amplios sectores de la sociedad, se gesta la Alianza para la Justicia, el Trabajo y la Educación. Era la unión de dos partidos, el Frepaso y la UCR, convencidos de que ésa era la única forma de ganarle al peronismo. Y efectivamente, las elecciones presidenciales de 1999 son ampliamente ganadas por la Alianza.

Luego de la asunción de Fernando de la Rúa en la presidencia, la dirección del INCAA pasó a manos de José Miguel Onaindia. Se modificó la concesión de créditos y el reconocimiento de costos definitivos de producción, y se canceló el otorgamiento de subsidios previos. El promedio de créditos dispuestos desde entonces representó el 35% del total de cada film. Y comenzaron a otorgarse subsidios por medios electrónicos (estrenos en televisión y video). Los créditos para el primer y segundo largometraje tuvieron como consecuencia que el 43% de los estrenos de 2000 y el 60% de los de 2001, fuesen *operas primas*. En 1999 se realizó el primer Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (en adelante BAFICI), organizado por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que se mantendría en el tiempo y obtendría prestigio internacional e interés local. El BAFICI también se convirtió en factor colaborador para el reconocimiento en certámenes internacionales de nuevos cineastas y sus obras.

En el cine de entretenimiento también se produjo una renovación, perdiendo su aspecto de parodia. Se integraron los atractivos de la televisión internacional, adaptándose a los códigos, y se aprovecharon los recursos técnicos y la formación de profesionales de distintos rubros salidos de las numerosas escuelas de cine y televisión. Como bien señala Aprea, tanto en las variantes animadas como en las que se sostenían en figuras televisivas, el entretenimiento cinematográfico prolongó el universo

construido por la televisión que amplió sus horizontes a partir de las privatizaciones y la tercerización de la producción durante la década de los '90 (Aprea, 2008: 42).

Por ejemplo, Telefé continuó con sus fórmulas exitosas de los años anteriores con presencia de reconocidos actores televisivos. En los siguientes años se estrenaron *Esa maldita costilla* (1999), *Papá es un ídolo* (2000) y *Apasionados* (2002) todas de Juan José Jusid. La productora Polka (asociada al multimedio Clarín/Artear) propuso en 1999 *Alma mía* de Daniel Barone y a continuación las comedias románticas dirigidas por Alberto Lecchi *Apariencias* (2000) y *Déjala correr* (2001). Pensando en el mercado internacional Artear se asoció con las productoras Patagonik Film Group y la norteamericana Buena Vista, diseñando un plan de producción anual. De allí se concretaron films como *Una noche con Sabrina Love* (2000, Alejandro Agresti) y *Nueve Reinas* (2000, Fabián Bielinsky).

A medio camino entre el lenguaje clásico y las nuevas poéticas contemporáneas, el año anterior, 1999, Agresti había estrenado *El viento se llevó lo qué*, una coproducción argentina, francesa, española y holandesa, que obtuvo la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián. El film es una reflexión sobre el cine y retrata cómo surge y desaparece una cultura cinéfila en un pueblito del interior de la provincia del Chubut. Abunda en metáforas sobre temas que van desde la relación ficción-realidad, la cultura televisiva y su relación con los hábitos comunitarios, hasta el pasado reciente argentino y la posibilidad o no de narrar el horror.

Luego de trabajar en Estados Unidos, Juan José Campanella estrenó con medido éxito *El mismo amor, la misma lluvia* (1999). Comedia romántica que describe el encuentro, en tres épocas, entre un periodista y una aspirante a actriz. La complejidad del personaje protagonista alegoriza el deterioro del país.

Ese mismo año también se estrenaron films que reflexionaban sobre la realidad de forma descarnada, tomando distintos aspectos de la misma con diferentes propuestas narrativas, aunque todas alejadas de las formas del cine convencional argentino. *Mala época* (1999, Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno) fue dirigida por estudiantes de la Fundación Universidad del Cine y producida por ésta. Consta de cuatro historias ligadas, que plasman la experiencia política de los noventa, y expresa el desencanto en la etapa democrática.

*Silvia Prieto* (1999) fue la segunda obra de Martín Rejtman. Comienza con las decisiones de cambio de vida de Silvia el día que cumple 27 años, entre ellos la búsqueda de empleo, pero luego la historia se fragmenta y sigue a otros personajes.

Alegórica y poco dialogada es *Invierno mala vida* (1999), opera prima de Gregorio Cramer, cuyo protagonista vive el sumum del fracaso con la soledad, el alcoholismo y el desempleo como presencias insoslayables. Su única posibilidad de obtener dinero es a través de la concreción de un inverosímil encargo hecho por un estanciero.

En esta serie la película que sobresalió y propagó la idea de la existencia de un Nuevo Cine Argentino fue la *opera prima* de Pablo Trapero *Mundo Grúa* (1999), que recorta una de las consecuencias más dramáticas de las políticas neoliberales: el desempleo. La cámara de Trapero sigue al “Rulo” en su persistente búsqueda de trabajo sin poder mantener ninguno por causas que le son ajenas. Hay una descripción inteligente de la llamada desocupación, que afecta a todos los personajes y abarca dos generaciones. Desde su aparición en el BAFICI obtuvo varios premios nacionales e internacionales y se estrenó en numerosas salas de Europa, lo que redundó en el interés del público local.

Un aspecto no tratado de la última dictadura fue introducida por la coproducción argentina-italiana-francesa *Garage Olimpo* (1999, Marcos Becchis), que muestra el cautiverio forzado, la tortura y el asesinato de una militante que se desempeñaba como alfabetizadora. La relación pasional entre torturador y víctima es una de las apuestas más fuertes de la película. Pero, si bien ganó numerosos premios internacionales, no tuvo acompañamiento de público.

En contrapartida, la película más vista ese año fue la animación infantil *Manuelita* (1999, Manuel García Ferré), basada en la canción homónima de la popular escritora y compositora María Elena Walsh; contó con 2.223.407 espectadores.

En 1999, se estrenaron un total de 36 films y en 2000 el número ascendió levemente a 44<sup>38</sup>. Si bien la película más vista fue *Papá es un ídolo*, la que siguió en éxito de taquilla con 1.259.602 espectadores fue la *opera prima* de Fabián Bielinsky *Nueve Reinas* que, aunque concebida con perspectiva comercial, se distingue por su origen ya que el director ganó un concurso de guiones. Muchos críticos la consideran narrativamente perfecta y su final obliga a replantearse toda la historia. Podría pensarse que no tiene intención de denuncia ni reflexión (o quizás estén disimuladas en su tono irónico) sobre la realidad social, pero sus personajes y situaciones pintan de alguna

---

<sup>38</sup>A partir de aquí los datos obtenidos sobre la cantidad de estrenos de películas por año se extraen del sitio web <http://www.cinenacional.com/> (salvo donde explícitamente se especifique otra fuente).

manera las formas de supervivencia en un país en crisis. Fue sumamente reconocida tanto a nivel local como en el exterior.

Concebida como ambicioso producto masivo y coproducido por Argentina, España, Francia y Uruguay Marcelo Piñeyro estrenó *Plata Quemada*, basada en un policial negro del escritor Ricardo Piglia. Ambientada en 1965 los héroes son tres ladrones, dos de los cuales sostienen una relación homosexual. También pensada como producto, *Una noche con Sabrina Love* (2000, Alejandro Agresti) fue el primer film en que el director adapta un texto ajeno: la novela de Pedro Mairal, premiada por *Clarín*, que narra un viaje iniciático.

Otra película de ambientación histórica fue la muy poco vista *Operación Fangio* (2000, Alberto Lecchi) coproducida entre Argentina, España y Cuba. Cuenta el secuestro del campeón mundial del automovilismo antes del gran premio de Cuba de 1957 por revolucionarios que luchaban contra la dictadura de Batista.

En materia de novedades técnicas se estrenó *Cóndor Crux* (2000, Juan Pablo Buscarini), una película animada que mezclaba parte de animación 2D con 3D. Fue una de las primeras incursiones del cine argentino en el mundo 3D. Las voces de los personajes estuvieron a cargo de importantes actores y en su banda de sonido participaron varios músicos conocidos.

*Felicidades* (2000, Lucho Bender) es la *opera prima* del director, que se explaya en motivos para no tener felicidad en la Nochebuena de fin de siglo. Se cruzan tres historias centradas en un escritor, un médico y un odontólogo, y en todas existe una instancia que los lleva a enfrentarse con sus propias miserias. Bender describe la realidad con un tono pesimista que opriime a los personajes.

*Cerca de la frontera* (2000, Rodolfo Durán) está ambientada en Jujuy durante la última dictadura y narra el escape de un periodista auxiliado por un sacerdote y una mujer solidaria. No se aclara la actuación militante del protagonista, indefinición muy frecuente en el cine argentino de la pos-dictadura.

Una de las pocas narraciones históricas fue llevada a cabo por el debutante Claudio Etcheverry en *Cabeza de tigre* (2000). En ella aparecen la Revolución de Mayo y las luchas intestinas en la Primera Junta previas al fusilamiento del virrey Liniers. Cuenta simultáneamente con diálogos actuales y estética clásica.

Daniel Burman estrenó su segundo film, *Esperando al mesías*, coproducido entre Argentina e Italia, en el que diseña una comedia coral donde uno de los protagonistas, perteneciente a la comunidad judía, se dedica a afirmar un espacio de pertenencia.

Cristian Bernard y Flavio Nardini debutan con su *76 89 03* (2000) en la que los protagonistas son tres amigos cuyo único objetivo es pasar una noche con Wanda Manera, la “diosa del sexo”. “Los chistes xenófobos, el racismo, la vulgaridad y la miseria exponen eficazmente las deformaciones personales y sociales que desencadenó el menemismo en el poder” (Maranghelli, 2005:276).

Interesante propuesta resultó *El asadito* (2000, Gustavo Postiglione) que fue filmada en poco más de 24 horas, con muy poco presupuesto y fotografiada en blanco y negro. Es la primera parte de una saga que integran también *El cumple* y *La peli*. Rodada en la ciudad de Rosario, muestra a ocho amigos que se reúnen a comer en una terraza el último día de 1999. Entre el desencanto, la angustia, el humor y los juegos adolescentes, la estructura dramática muestra el proceso de degradación que sufren los personajes.

El año 2001 contó con 47 estrenos de los cuales el que reunió calidad y concepción industrial y tuvo gran acompañamiento de público fue *El hijo de la novia* (2001, Juan José Campanella) coproducido por Pol-ka y Patagonik. Film complejo y sencillo a la vez, se concentra en algunos días en la vida de Rafael, un hombre de mediana edad, divorciado, que vive absorbido por la administración del restaurante que habían comenzado sus padres. Al mismo tiempo su padre desea cumplir el sueño de su esposa, aquejada por el Alzheimer. Entre el humor y el dramatismo, se deslizan algunas referencias a la realidad social. Campanella obtuvo la película más vista de 2001 (1.3885.691 espectadores) y una nominación al Oscar 2002 como mejor película extranjera.

Producida por Telefénico/Sono Film, la segunda película en cantidad de espectadores, 844.192, fue *La Fuga* (2001, Alberto Mignona), una adaptación de la novela del mismo director. La historia transcurre en 1928 cuando siete presos, con características por demás disímiles, se fugan de una cárcel de Buenos Aires. La película sigue el recorrido de estos hombres y sus melodramáticos desenlaces.

Una de las *operas primas* que llamó la atención de estudiosos y críticos fue *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel), coproducción argento-española. Se trató de una película independiente pero contó con canon industrial y prolividad técnica en su terminación. El terreno movedizo de su título es literal y metafórico, y retrata la decadencia de una familia burguesa salteña a través de las relaciones que entablan entre sí. La desgracia los rodea todo el tiempo y los personajes parecen no ser conscientes o no importarles, hasta que al final los alcanza. La originalidad reside en que la tensión y

la realidad social se muestran a partir de hechos cotidianos. *La ciénaga* obtuvo la Mejor Opera Prima en el Festival de Berlín.

También debutó quien más tarde se convertiría en una cineasta objeto de múltiples críticas y estudios: Albertina Carri. En *No quiero volver a casa* narra la historia de dos familias atravesadas por un asesinato y que se vinculan a partir de una prostituta. El film resulta un estudio sobre las relaciones de un grupo de personajes reconocibles que yerran por una Buenos Aires opresiva.

Otro debut fue el de Lisandro Alonso, que más adelante conformaría una obra con sello propio. *La libertad* (2001) muestra un día en la vida de un hachero en La Pampa, seguido por la cámara en cada uno de sus actos cotidianos: talar un árbol, cazar, comer, dormir, defecar. Puede pensarse como una reflexión sobre el lenguaje y está despojada de juicios de valor. Provocó encendidos debates entre la crítica argentina.

Otros dos films con voluntad de experimentación fueron *El armario* (2001, Gustavo Corrado) y *Animalada* (2001, Sergio Bizzio). El primero intenta un realismo visual con la utilización del blanco y negro para retratar el contexto de la desocupación. El segundo propone una “fábula sangrienta, con puesta claustrofóbica y excéntrica” (Maranghello, 2005: 278). La historia parte de la premisa de un aristócrata enamorado de una oveja y contiene escenas que logran mostrar el deterioro de los vínculos familiares.

*Rosarigasinos* (2001, Rodrigo Grande) también fue una *opera prima*. Es una comedia policial con dos anacrónicos antihéroes que salen de la cárcel en busca del dinero robado y de antiguos afectos, pero luego de treinta años los reencuentros se tornan difíciles. La historia se sostiene en las destacables interpretaciones de Federico Luppi y Ulises Dumont, quienes recibieron el premio compartido al Mejor Actor en el Festival de Mar del Plata.

*Los pasos perdidos* (2001, Manané Rodríguez), una coproducción argentino-española, implicó otra incursión en el tema de la memoria y las consecuencias de la última dictadura. La historia se centra en una muchacha española que descubre que sus supuestos padres, un ex represor y su mujer, la secuestraron en Argentina falseando su identidad.

La Universidad del Cine volvió a plantear un film de realismo social con *Sólo por hoy* (2001, Ariel Rotter). El tema es el enfrentamiento de los jóvenes con la sociedad, expuesto a partir de cinco relatos sobre otros tantos veinteañeros a lo largo de algunos días de sus vidas.

Varias de las películas reseñadas dieron cuenta del deterioro de la situación económica y social que el modelo económico llevado adelante por el gobierno de la Alianza había generado. Dependencia de las directivas del Fondo Monetario Internacional que implicaban siempre mayores ajustes; la escandalosamente sancionada *Ley de empleo* que generaba condiciones aún más desfavorables para los trabajadores; desempleo y trabajos precarios/temporales; el regreso de Cavallo con “superpoderes” a la cartera de Economía; la ley de *Déficit Cero*, “el corralito” por el cual las personas no podían disponer de sus ahorros, fueron sólo algunos de los factores que llevaron a que en las elecciones de octubre de 2001 ganara el llamado voto “bronca” (los votos blancos, anulados y la no concurrencia a las urnas superaron el porcentaje de votos a un partido específico). La “bronca” finalmente ganó las calles el 19 de diciembre cuando una importantísima cantidad de personas salieron a repudiar el estado de sitio que había decretado De la Rúa como medida preventiva de los saqueos en supermercados y comercios activados por el hambre y dirigidos por algunos intereses políticos.

El autoritarismo de la medida del estado de sitio llevó a que en muchas ciudades del país distintos sectores de la sociedad confluieran en las plazas principales: defensores de derechos humanos, agrupaciones de desocupados, organizaciones de izquierda, sindicatos, agrupaciones estudiantiles y trabajadores en general. El descontento contra los grandes empresarios que obtenían colosales ganancias y se las llevaban fuera del país, en especial las entidades bancarias, fue expresado en rotura y pintadas de sus locales. En Buenos Aires la mayoría de las personas permanecía golpeando cacerolas en la Plaza de Mayo cuando se desató una encarnizada represión (lo mismo sucedió en otras ciudades). La policía pegó y disparó contra los manifestantes dejando un saldo de 27 personas muertas y muchísimas heridas. De la Rúa, totalmente deslegitimado, debió renunciar. La Asamblea Legislativa se reunió para aceptar la renuncia de De la Rúa y para proceder a la elección de un mandatario provvisorio, recayendo el cargo en el gobernador de San Luis Adolfo Rodríguez Saá. A los seis días otra gran movilización que incluyó la ocupación del Congreso para repudiar la corrupción y la no atención de las demandas urgentes de la sociedad movilizada, hizo que su gabinete renunciara. Lo mismo debió hacer Rodríguez Saá ante la falta de apoyo de los gobernadores. El Poder Ejecutivo recayó entonces en el titular de la Cámara de Diputados, Eduardo Camaño, que se limitó a convocar a la Asamblea Legislativa para el 1º de enero de 2002. Por consenso entre peronistas, radicales,

frepasistas y partidos provinciales, el Poder Ejecutivo pasó a manos del senador Duhalde (Eggers-Brass, 2006: 727).

Para ese año la desocupación había aumentado y el 53% de la población llegó a estar bajo la línea de pobreza. Las organizaciones de desocupados, conocidas como “piqueteras”, crecieron y se multiplicaron a lo largo de todo el país protagonizando importantes manifestaciones. El 26 de junio de 2002, la policía asesinó a mansalva a dos jóvenes referentes piqueteros: Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. La indignación y movilización popular motivó el adelantamiento de las elecciones presidenciales, que Duhalde fijó para abril de 2003.

En 2002 asume la presidencia del INCAA el cineasta Jorge Coscia, que continuaría hasta el año 2005 inclusive, renunciando en ese momento para ocupar su banca como diputado nacional por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Uno de los intentos importantes de esta gestión fue la de imponer una cuota de pantalla para la producción nacional en las salas cinematográficas. A partir de 2006 lo sucedió quien fuera el vicepresidente del Instituto, Jorge Álvarez. Y durante todo ese período –hasta la actualidad- desde el Estado se intentó con suerte disímil, según las coyunturas, que se cumpla con la cuota de pantallas y se respete la media (cantidad mínima de espectadores) que permite seguir exhibiendo un film tal como marca la ley.

En cuanto a las películas estrenadas durante 2002 las mismas ascendieron a un total de 305, entre las cuales 47 fueron argentinas. Según el Informe presentado por DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) *Apasionados* (2002, Juan José Jusid), con algo más de un millón de entradas vendidas, representó el 36,5% de los espectadores.

Aunque muy lejos de esa cantidad de público, la segunda película más vista fue *Kamchatka* (2002, Marcelo Piñeyro, Argentina/España), que toma su nombre del juego de mesa Táctica y Estrategia de Guerra, en cuyo mapamundi aquélla es una pequeña nación en la “otra punta” del globo. Se narra la huida de un grupo familiar, cuya pareja es militante, durante 1976. Los sucesos están vistos desde los ojos del hijo mayor, de 10 años.

Por su parte Aristarain regresó con *Lugares comunes* (2002, Argentina/España) que con austерidad formal y narrativa clásica toca temas como la nostalgia por los ideales de izquierda, la decadencia de la clase media intelectual, la pérdida de identidad y de proyectos. Al mismo tiempo es una historia de amor entre personas maduras.

Pablo Trapero presentó *El bonaerense* (2002, Argentina, Francia, Holanda, Chile) que contó con 215.784 espectadores. Sin moralismos, Trapero retrata las vicisitudes de “el Zapa”, un antihéroe proveniente de las clases populares que pierde la inocencia pueblerina al ingresar en el corrupto y violento universo policial.

Adrián Caetano estrenó dos films durante 2002. El primero, *Bolivia* (1999-2002), se conoció en el país luego de un recorrido festivalero donde obtuvo múltiples premios. Utilizando un granulado blanco y negro, Caetano muestra las desgracias de Freddy, un trabajador boliviano, y Rosa, una joven paraguaya, mal pagados y maltratados en la parrilla donde trabajan. Los demás personajes, el dueño del lugar, un vendedor ambulante homosexual y tres taxistas, completan el paisaje de un país dependiente en crisis. La homofobia, la xenofobia, la pobreza y la violencia contenida presagian la tragedia que se concreta en el final. Con *Un oso rojo* (2002, Argentina/España/Francia) Caetano pasa de un cine marginal a otro con mayores recursos presupuestarios y por ende técnicos. Algunos críticos lo clasifican de *western* suburbano, en el que se mixtura el género policial, con escenas de acción, y el retrato subjetivo del protagonista y sus dilemas internos. Se narra la historia de “el Oso”, un hombre que sale de la cárcel luego de cumplir siete años de condena y quiere reconstruir el vínculo con su pequeña hija.

Carlos Sorín estrenó *Historias mínimas* (2002), con la que obtuvo el premio Especial del Jurado en San Sebastián 2002 y un Goya al mejor film español, por ser una coproducción argentino-española. Con el paisaje santacruceño como escenario y el recurso a actores no profesionales, esta *road movie* intimista se centra en tres personas: un anciano solitario que busca a su perro; un viajante de comercio enamorado de una vendedora y una muchacha desocupada que gana un electrodoméstico en un programa televisivo. Contó con un cierto éxito de público.

Paula Hernández estrenó *Herencia* (2002), una comedia dramática con narración clásica, desarrollada en el barrio porteño de Boedo, que muestra el encuentro de dos extranjeros en Buenos Aires. Otras cineastas mujeres estrenaron sus films. Por ejemplo Sandra Gugliotta en *Un día de suerte* (2002), que muestra a jóvenes de futuro incierto que trabajan en lo que pueden o delinquen, y a personas mayores que perdieron la batalla por una sociedad justa. El abuelo italiano anarquista se presenta como la contracara de la desencantada protagonista. *Vagón fumador* (2002, Verónica Chen) está construida como un largo *flashback* que reconstruye las vivencias de una veinteañera seducida por un taxiboy con el que irá enhebrando una relación afectiva sin certidumbres. Se destaca la descripción de una sórdida Buenos Aires. *La fe del volcán*

(2002) marca el debut en ficción de Ana Poliak. Se centra en la relación entre un afilador en bicicleta y una adolescente que trabaja en una peluquería. Otra vez Buenos Aires es retratada con desolación y se alude a la dictadura como herida abierta.

Daniel Burman estrenó su tercer film, *Todas las azafatas van al cielo* (2002, Argentina, España, Italia, Estados Unidos), en la que cuenta una historia de amor entre dos antihéroes, una azafata embarazada y sin pareja, y un oftalmólogo viudo, quienes juntos superan dolorosas situaciones.

Otros films que dan cuenta de las búsquedas estéticas y nuevas formas de narrar son, por ejemplo, *El cumple* (2002, Gustavo Postiglione), una película coral cuyo relato está organizado de modo tal que va adquiriendo nuevas capas de sentido. Se destaca la estilización conseguida a través de la pantalla dividida, el montaje abrupto, el virado cromático y los registros en video. *Caja negra* (2002) es el debut de Luis Ortega, quien narra algunos días de la vida de una familia compuesta por una anciana dependiente de su joven nieta, que son acompañadas por un vecino carpintero. El cuadro se completa con el padre que sale de la cárcel y atraviesa la ciudad para recalar en un hogar del Ejército de Salvación. *El descanso* (2002, Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tamborino) es una de las pocas comedias del NCA. Comienza como un relato costumbrista y avanza alocadamente, mediante el desfile de personajes excéntricos. Deja flotando la metáfora del país como botín, a quien nadie le da tregua. *Sábado* (2002, Juan Villegas) es la primer film del crítico cinematográfico, que tiene una clara influencia narrativa de Rejtman, pues toma de sus films el sinsentido que acecha al grupo de protagonistas. Se muestra el devenir de los personajes desorientados que buscan, sin éxito, relacionarse afectivamente.

Inscripta dentro del NCA, *Tan de repente* (2002, Diego Lerman) toma un relato de César Aira. Con imprevisibilidad narrativa, comicidad melancólica y diálogos mínimos sigue a dos chicas *punks* y lesbianas, Mao y Lenin, que conocen a Marcia y la llevan de viaje. Luego el grupo llega a Rosario y la *road movie* se detiene en la casa de una tía en donde las mujeres percibirán alguna salida para sus soledades. El film obtuvo premios en Buenos Aires, Locarno, Viena, Estambul y La Habana.

Un retrato de los vínculos familiares en tiempos de neoliberalismo se expresa en *El juego de la silla* (2002, Ana Katz), basada en la obra teatral homónima de la directora. Se retrata a una familia que se reúne a partir de la efímera visita de su hijo mayor radicado en Estados Unidos. Reduciendo el tiempo a un día y el espacio a la casa suburbana familiar, Katz muestra cómo lo que en apariencia es normal y hasta

divertido, puede resultar patético. Una puesta en escena hiperrealista produce una atmósfera densa que se va cargando hasta dar la sensación de que algo va a explotar. El film obtuvo premios en distintos festivales internacionales.

Por otra parte, el cambio de siglo trajo consigo una profusión de films del género documental, concebidos en diferentes registros y con distintos soportes técnicos. Entre ellos pueden citarse: *Diablo, familia y propiedad* (1999, Fernando Krichmar); una serie sobre escritores de Eduardo Montes-Bradley: *Soriano, un retrato* (1999), *Harto the Borges* (2000), *Bayer. Los cuentos del timonel* (2001); *Evita capitana* (2000, Nicolás Malowicki); *Tapados* (2000, Luciano Zito); *Bonanza. En vías de extinción* (2001, Ulises Rosell); *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos* (2001, Daniel Rosenfeld); *Van Van, empezó la fiesta* (2001, Liliana Mazure y Aarón Vega); *La huelga de los locos* (2001, Mariana Arruti); *Matanza* (2001, Emiliano Penelas, Fernando Menéndez, Nicolás Battle y Rubén Delgado); *I love you...Torito* (2002, Edmund Valladares); *Ciudad de María* (2002, Enrique Bellande); *Murgas y murgueros* (2002, Pedro Fernández Mouján) y *Ritos de frontera. Paso de los Libres-Uruguaya* (2002, Sergio Wolf y Alejo Taube).

El documental se convirtió también en importante herramienta en las batallas de memorias referidas al pasado reciente, y fue el género que mejor expresó los diversos aspectos de la última dictadura cívico-militar, aunque el factor económico fue el tema menos abordado. Entre otros pueden citarse: *Botín de guerra* (1999, David Blaunstein); *Jorge Gianonni NN, ése soy yo* (2000, Gabriela Jaime); *Padre Mugica* (2000, Gabriel Mariotto); *Operación Walsh* (2000, Gustavo Gordillo); *(H) Historias cotidianas* (2001, Andrés Habegger); *Yo, sor Alice* (2001, Alberto Marquardt); *Los malditos caminos* (2002, Luis Barone) y *Sol de noche* (2002, Pablo Milstein y Norberto Ludin).

El campo del documental creció a partir de muy variadas propuestas, muchas veces contrapuestas entre así. Un rasgo de este momento es que así como el cine ficcional adquiere rasgos de documental, este género reintegra rasgos ficcionales como la reconstrucción de sucesos, dramatizaciones y citas de fragmentos de films. Esta hibridación hizo más visible la subjetividad –e incluso, muchas veces, el cuerpo- de los realizadores. Como contrapartida de esta visión que recupera a su manera posturas del cine moderno, aparece un documentalismo militante que se arraiga en la tradición del cine político argentino, donde destacan la necesidad de denunciar o mostrar realidades sociales borrando las marcas de la enunciación y que optan por otros canales de exhibición que no sean los tradicionales.

#### 4.1.4 Breves reflexiones finales sobre el período

Para finalizar, retomando el período en su totalidad –y a Gustavo Aprea (2008)- se puede pensar que si el cine argentino logró subsistir, a pesar de vivir una crisis casi terminal, fue porque el Estado nunca dejó de desarrollar una política de fomento, más allá de que en los momentos más álgidos de recesión económica aquella fuera difícil de concretar. Sin embargo el financiamiento estatal, si bien es una condición necesaria, no es suficiente para el desarrollo de un cine nacional.

Parte de las transformaciones que se fueron dando desde fines de la década del '80 terminaron siendo canalizadas a favor de la innovación cinematográfica, y la salida de la última crisis, a fines de los '90, derivó en una producción estable alcanzando los mayores niveles cuantitativos de su historia.

La ampliación de la formación profesional posibilitó armar una gran cantidad de equipos de producción. Revistas, festivales y estudios académicos convocaron a nuevos espectadores que generaron interés en distintas propuestas estéticas. Además, las innovaciones tecnológicas producto de los procesos de digitalización y las nuevas formas de organización de los equipos de producción abarataron los costos para la concreción de proyectos que antes hubieran sido imposibles.

Puede pensarse que una variable de peso para el suceso del NCA fue la constitución de una audiencia específica para los films que ofrecía, audiencia que no sólo se encuentra dentro del país sino que existen pequeños núcleos de espectadores en diferentes partes del mundo. Por eso, además de la pérdida de la centralidad del cine en el cada vez más amplio y omnipresente mundo de lo audiovisual, el otro gran cambio que puede rastrearse es la desaparición del modelo de espectador cinematográfico único. Esto tiene la ventaja de sostener propuestas diversificadas, pero desde el punto de vista político tiene el inconveniente de que los debates que puedan generarse –por ejemplo, la participación del cine en la construcción de la memoria social- quedan circunscriptos a sectores muy acotados de la sociedad.

La variedad y fragmentación de público también repercutió en la multiplicación de lugares de exhibición y, al mismo tiempo, permitieron la aparición de líneas cinematográficas que se desarrollan al margen del financiamiento del INCAA. Estos distintos tipos de cine que se fueron generando, conviven no siempre armónicamente. Generalizando, se puede decir que la producción se tensa entre un polo que tiende a la profesionalización y otro que intenta la renovación estética con diferentes objetivos. Al

parecer, durante el período reseñado, ninguno de los sectores en pugna logró imponerse sobre los demás.

Para Aprea, esta situación en lugar de ser un problema fue la condición para que en los últimos años aquí reseñados se estrenaran anualmente más de cincuenta largometrajes y se desarrollara un amplio campo de producción al margen del control/apoyo institucional. “Solo en el marco de una cinematografía de esta amplitud y diversidad puede entenderse la situación casi milagrosa por la que en medio de una crisis social, política y económica el cine haya sido uno de los pocos espacios que crecía cuantitativa y cualitativamente” (Aprea, 2008: 25).

## 4.2. La Patagonia en su laberinto neoliberal

*La naturaleza infinitamente favorable era antes el plato fuerte del discurso patagónico; la naturaleza hostil y degradada aparece como el gran obstáculo sobre la decadencia regional”* (Beinstein, 1994).

Luego de haber reseñado las relaciones entre la historia reciente argentina y la producción cinematográfica del período, es necesario pensar si las transformaciones producidas impactaron, y de qué manera, en la región conocida como Patagonia Argentina. Si bien ésta forma parte de la formación económica social argentina es dable preguntarse por sus especificidades y particularidades no solo como región sino en el interior de la misma. Esto nos permitirá, luego, reflexionar acerca de las formas en que estas características, siempre en transformación por el movimiento constante de la sociedad, son representadas –o no- y de qué manera por el cine (ficcional) argentino.

Lo primero que debe señalarse de la región patagónica es su gran heterogeneidad espacial que imprime de profunda complejidad los múltiples aspectos económicos, sociales y culturales -esto es, las formas de habitar, trabajar, vivir y sentir la región-, complejidad que se profundiza a medida que nos acercamos en el tiempo e ingresamos en lo que se denomina historia reciente. Dicha heterogeneidad no nos permite abarcar todos los aspectos que hacen a la historia de la región.

Sin perjuicio de lo anterior, podemos decir que en términos muy generales el desarrollo de la región a lo largo del siglo pasado adquirió una estructura económico-social de capitalismo de estado en enclaves<sup>39</sup>, articulada tanto por emprendimientos

---

<sup>39</sup> En una línea de análisis los enclaves pueden definirse como una forma de ocupación del territorio y de organización de la forma de producción que no se circunscribió a la explotación de los recursos sino que las relaciones sociales estuvieron mediadas desde las empresas estatales a partir la construcción de una “red de equipamientos sociales, culturales, recreacionales y residenciales para el personal permanente” (Favarro e Iuorno, 2008: 315). Implicaba una estrategia de desarrollo regional y de control social, que excedía lo que en general una empresa realiza a fin de maximizar sus ganancias. Por lo tanto el espacio en donde YPF, YCF y otras se asentaron creció en dependencia de las actividades generadas por éstas. Es decir se desarrollaron una amplia gama de servicios y actividades, pero sin diversificación productiva. En un análisis que observa el carácter más estructural del enclave, es decir lo que expresa en términos de formas concretas del modo de producción capitalista, el enclave se caracteriza por la limitación de la actividad productiva a pocas ramas y la “creación” de ciudades a partir de una sola empresa o de proyectos financiados y orientados por el Estado. Hay un alto grado de desarrollo de la división del trabajo social y, por lo tanto, de desarrollo de las fuerzas productivas. El peso del sector asalariado es muy fuerte y hay predominio de la población productiva. El elemento capitalista fundamental es personificado por el Estado que es el principal impulsor de las políticas seguidas en la región (Iñigo Carrera, Podestá y Cotarelo, 1999).

energéticos, hidráulicos y mineros como por las políticas de promoción industrial<sup>40</sup>. Al respecto Gatica, López, Monedero y Pérez Álvarez (2005) señalan que estas actividades tienen poca o nula articulación con otras ramas productivas, y por ello, un exiguo efecto multiplicador sobre el conjunto de las actividades económicas. La base de su desarrollo está fijada casi exclusivamente a estímulos externos, ya sea a partir de aportes del estado (polos de desarrollo, centros mineros) o de exportación del producto prácticamente sin valor agregado (por ejemplo, pesca o extracción de petróleo). Su especialización extrema y su dependencia de factores externos imprimen una gran fragilidad a los enclaves, por lo que cualquier cambio en esos factores llevaría – y de hecho ha llevado- a la caída de estos proyectos.

En este sentido Favaro e Iuorno plantean que desde su formación las nuevas provincias estuvieron fuertemente vinculadas al poder político central (y a su vez, reprodujeron administraciones centralizadas) debido a que la mayoría de ellas dependen, hasta la actualidad, de las regalías que ingresan a partir de la explotación de sus recursos. Río Negro, con la fruticultura, y Tierra del Fuego, con el turismo, presentan matices diferenciadores, aunque la caracterización antes planteada puede aplicarse a la generalidad del territorio patagónico (Favaro e Iuorno, 2008: 301).

Dicho modelo comenzó a dar sus primeras señales de crisis al iniciarse la década del ochenta. Esto fue consecuencia de los cambios políticos que orientaban la economía del país hacia una mayor apertura al exterior; apareció a la vez un impulso a la desgravación de los aranceles de importación como expresión del predominio del capital financiero y la declinación de la hegemonía del capital industrial.

El neoliberalismo<sup>41</sup>, como proyecto ideológico de la gran burguesía financiera, es una expresión de la crisis capitalista que se desarrolló a nivel mundial desde principio

---

<sup>40</sup> Con este término se hace referencia a políticas del Estado nacional y/o provincial que, a través de subsidios o exenciones impositivas, “promocionaban” la instalación de determinadas industrias en regiones específicas del país. En el caso concreto de la Patagonia, el Estado comenzó a aplicar desde 1955 una estrategia de seguridad nacional nueva, orientada a reemplazar la ocupación militar del territorio por la ocupación civil y productiva. Para ello durante treinta años (1955-1985) aplicó regímenes de promoción industrial y asignó cuantiosos recursos para obras de infraestructura, como rutas, puertos, aeropuertos y energía, y a emprendimientos productivos (Ibarra, 1997). Este proceso sólo correspondió a la región noratlántica de la Patagonia, mientras que más de un millón de kilómetros cuadrados de superficie siguieron dependiendo de otro tipo de actividades.

<sup>41</sup> Citamos en extenso la siguiente definición porque, por un lado, abarca las distintas formas en que se expresa el neoliberalismo y, por otro, porque permite visualizar que este proceso histórico tal y como se produce en Patagonia es coincidente, en sus rasgos generales, con la forma que adquirió en América Latina: “1) Por un lado, el neoliberalismo es una ofensiva política y económica en toda la línea contra la población trabajadora urbana y rural de todos los países de América Latina. El neoliberalismo ha establecido una nueva forma de uso de la fuerza de trabajo basada en su más radical depreciación, en su empleo y extensión bajo modalidades anómalas e informales, en formas intensas y densas de explotación

de los años setenta. En Argentina el capital financiero, utilizando su posición de hegemonía, exigió nuevas condiciones para comprar la fuerza de trabajo del país, pretendiendo una fuerte baja de su costo. Para ello conforma una masa de superpoblación que acrecienta la oferta de fuerza de trabajo y lleva a la baja de los salarios. Paralelamente al aumento de la desocupación se produce un aumento de la sobreocupación, lo que muestra que la resolución de la crisis de acumulación del capitalismo en Argentina posibilita la sobreexplotación de los obreros ocupados y una recuperación de las tasas de ganancia.

Durante la década del noventa se consolidó este modelo de articulación del Estado con las empresas privadas, surgido de las necesidades de un capitalismo que ya había encontrado sus límites de extensión a mediados de la década del ochenta y que necesitaba ahora desarrollarse en profundidad. Las empresas industriales que no eran de capital concentrado dejaron de recibir el apoyo estatal, realizándose durante estos años un fuerte proceso de concentración de la propiedad y la riqueza: cierre de la mayoría de las pequeñas y medianas empresas, venta a capitales extranjeros de otras y caída de la producción de las que quedaron en pie.

El Estado realizó una planificación a favor de las grandes empresas de capital concentrado, que son las que subsistieron y crecieron. En otras palabras, durante este proceso el Estado liberal no desapareció, sino que se reconvirtió en un nuevo tipo de Estado funcional a una nueva forma de capitalismo: la neoliberal, que siguió garantizando la reproducción del capital de nuevas maneras y, por lo tanto, con otras atribuciones (López, Gatica y Pérez Álvarez, 2008:148).

---

que combinan maneras que parecían ya superadas de elevación de la plusvalía absoluta, con nuevos mecanismos de elevación de la plusvalía relativa. El neoliberalismo se despliega en una sistemática y permanente pelea por imponer condiciones intolerables para el uso de la fuerza de trabajo y es, en este sentido, una continua acción de sometimiento de la capacidad de trabajo. (...) 2) El neoliberalismo consiste también en una gigantesca acción de despojo, de acaparamiento, apropiación y monopolización de la riqueza social creada y acumulada por muchas generaciones. La ola de privatizaciones de empresas estratégicas de petróleo, energía eléctrica y agua anteriormente de propiedad pública, de la seguridad social y los fondos de pensiones, de la tierra y los servicios en todos los países de América Latina, con sus variantes locales de *capitalización, apertura de mercados* o directamente entrega al capital transnacional, es la forma en que el saqueo se ha llevado y se sigue llevando a cabo. (...) 3) El neoliberalismo ha ido de la mano con el desmantelamiento de las estructuras sociales que permitían la posibilidad de ejercicio de determinados derechos colectivos anteriormente reglamentados y habilitaban ciertas formas de participación política. Tales derechos protegían ciertos niveles de participación colectiva en el conjunto de la riqueza social y abrían posibilidades para distintos segmentos de la sociedad de influir en las políticas nacionales (...) 4) El neoliberalismo, sus ideologías y sus instrumentos y medios de comunicación masiva encarnan además una voluntad dominante de adelgazamiento sistemático y, si es posible, de desvanecimiento de los vínculos y los niveles de solidaridad y de fraternidad entre los humanos en general y entre los oprimidos en especial." (Gilly, Gutiérrez y Roux, 2006: 107-109).

Este cambio de política llevó al freno de la reinversión en las plantas existentes. El avance posterior en la desregulación de las tarifas de servicios, que afectó la estructura de costos, y la apertura comercial que de hecho subsidió a la importación a precios de *dumping* (por la sobrevaluación del peso), llevaron al cierre progresivo de las plantas fabriles en las zonas promocionadas. Como consecuencia inmediata se generó una drástica reducción de los requerimientos del sector industrial a las actividades de servicios vinculadas, mientras que el achicamiento de la capacidad adquisitiva global en la región impactó también en el comercio.

A esto se sumó la problemática de muchos estados provinciales que desde 1988 habían comenzado a recibir menor porcentaje de coparticipación y veían progresivamente congelados sus recursos. La compleja situación se agravó para las provincias productoras de petróleo –en la región Chubut, Santa Cruz y Neuquén- con la caída de las regalías de YPF y la negativa de la empresa estatal de adelantarlas para solventar los gastos más urgentes. La hiperinflación<sup>42</sup> del año siguiente terminó de proporcionar el marco de presión que el capital financiero impuso a las provincias para que éstas encararan las medidas de ajuste fiscal que se exigían desde los organismos de crédito internacionales (FMI y Banco Mundial).

Si bien esto tuvo distintos grados de intensidad según cada provincia, se puede hablar de una redefinición de la relación entre el Estado-nacional y los estados-provinciales. En éstos el ajuste estructural se expresó concretamente en una forma de administración y política económica caracterizadas por: subsidios a sectores económicos regionales de baja productividad pero con poder político; regímenes de promoción industrial sin instancias reales de control y evaluaciones (económicas, ambientales, laborales, etc.); transformación de los bancos locales en cajas chicas de la administración pública; apelación al empleo como política social; escasa presión tributaria (Favaro e Iuorno, 2008: 305).

Retomando, en la década del '70 también fue significativa la presencia del Estado nacional en la creación de parques industriales, zonas de promoción industrial, con tasas de subsidios y beneficios provistos por los regímenes, que impulsaron la instalación de ramas industriales y establecimientos relacionados a ellas,

<sup>42</sup> Al respecto Favaro e Iuorno señalan que: “La crisis hiperinflacionaria de 1989-1990, similar a la del 2001-2002, se inscribe en el marco de las crisis mundiales por imponer un modelo de acumulación con predominio de la valorización financiera, y expuso el conflicto entre las fracciones de la clase dominante para definir el nuevo régimen de acumulación y apropiarse del excedente, movilizando recursos de poder para que el Estado instrumentalizara medidas económicas que favorecieran a una u otra fracción” (Favaro e Iuorno, 2008: 299-300).

descentralizándose algunos rubros de la economía. La imposición del capital transnacional implicó la modificación de la configuración territorial, creciendo determinadas regiones mientras que otras se empobrecieron y/o despoblaron considerablemente. Las economías regionales padecieron la falta de crédito, las elevadas tasas de interés y los avatares macroeconómicos, y si bien hubo procesos de modernización e industrialización que se desarrollaron en el área patagónica, su crecimiento fue muy inferior a la zona del litoral y muy desigual al interior de las provincias de la región estudiada (Favaro e Iuorno, 2008: 301-302).

Según Pérez Álvarez (2013), este proceso de transformación se desarrolló en un marco nacional, donde la zona patagónica avanzó hacia una mayor homogeneización con el conjunto de la formación económico-social de Argentina. Sin embargo, esta integración se basó en una conformación regresiva para los intereses de la mayoría de los habitantes de la región y para los sectores mayoritarios y oprimidos del país.

En otra línea de análisis, Ernesto Bohoslavsky (2008) afirma que el impacto del proceso al que nos referimos tuvo dos particularidades en el sur argentino. La primera es que dada la presencia económica central del Estado y sus empresas, el desmantelamiento o retiro de las mismas tuvieron mayores efectos que en otras regiones argentinas<sup>43</sup> en donde la actividad privada pudo absorber a alguna fracción de los sectores afectados por los cambios.

En relación a esto se comprueba un gran aumento de la *sobre población relativa*<sup>44</sup> que se completa en un mapa de degradación de la estructura productiva, en el que se observa el aumento porcentual de trabajadores estatales sobre el total de trabajadores asalariados (Gatica, López, Monedero y Pérez Álvarez, 2005: 78). Y como los estados provinciales se convirtieron, en algunos lugares, en el gran empleador (la más de las veces de empleo precario y flexibilizado) para mitigar las múltiples y drásticas consecuencias del aumento superlativo del desempleo, los conflictos explícitos, expresados con diversas metodologías de la protesta social, entre trabajadores estatales y gobiernos provinciales fueron una constante en el período de referencia.

La segunda característica distintiva es que los efectos del ajuste estructural llegaron más tarde al espacio patagónico, ya que la inversión pública se mantuvo por

---

<sup>43</sup> Un dato ilustrativo es que el Censo de 1991 arrojó que la esperanza de vida y la cantidad de hogares con necesidades básicas insatisfechas (19,9%) eran peores que la media nacional. En: Bohoslavsky (2008, 43).

<sup>44</sup> Este término refiere a la fuerza de trabajo que el capitalismo actual no puede hacer generadora de valor por su contradicción básica entre la apropiación individual y la producción colectiva.

algún tiempo. En 1987 el Estado nacional congeló el valor de las regalías y en 1989 disminuyó el envío de partidas presupuestarias destinadas a servicios sociales y obras públicas (Bohoslavsky, 2008: 39). Y al iniciarse el siguiente año se impuso la generalización del IVA, el aumento de las tarifas de gas, correo, teléfono y luz, sumado al incremento del combustible. Tales medidas impactaron fuertemente en la región, en la que durante décadas se habían subsidiado las tarifas (Pérez Álvarez, 2013: 101).

En síntesis, la estructura económico- social que creció y se desarrolló en los años sesenta y setenta entró en crisis en los ochenta, configurándose en esa década los elementos fundamentales para el nacimiento a una nueva, que se consolidó en los años noventa y terminó de presentarse como tal en los primeros años del presente siglo.

Teniendo en cuenta las aseveraciones generales anteriores y la macro-periodización que abarca los años comprendidos en esta investigación, 1986-2002, podemos pensar distintos momentos históricos para la región patagónica:

El año 1986 puede considerarse un año bisagra, en el que terminó de agotarse el modelo anterior y comenzaron a hacerse visibles las políticas de estricto cuño neoliberal. Hasta ese año se habían mantenido los subsidios y los regímenes de promoción industrial como parte de una estrategia orientada a estimular a la región. También hasta ese momento sobrevivieron las empresas públicas ligadas a la energía y a los grandes proyectos regionales de desarrollo (por ejemplo, las obras hidroeléctricas). Es en este año que se promovió el último gran proyecto de ocupación estatal de la Patagonia: el traslado de la Capital Federal a Viedma<sup>45</sup>. Si bien esta iniciativa -y su fracaso- no revistió gran importancia en términos de cambios concretos y materiales para los habitantes de la región, sí puede pensarse como un hito simbólico pero sintomático entre una política estatal para la región pensada en términos de desarrollo (dentro de la concepción capitalista del mismo) y otra que inaugura una segunda etapa.

Otros investigadores (Beinstein, 1993 e Ibarra, 1997) coinciden en este cambio de período hacia 1986-1987 por la interrupción de la promoción a nuevos emprendimientos.

El siguiente momento se inició a partir de 1987 y se extendió hasta mediados de la década siguiente. En 1987 los agentes del capital financiero consiguieron imponer su política y se recortaron definitivamente varios beneficios para la región, como la ya

---

<sup>45</sup> Seguimos a Bohoslavsky (2008).

mencionada promoción a emprendimientos industriales. Comenzaron las privatizaciones de empresas públicas que tuvieron un profundo impacto para la economía de la Patagonia y sobre todo para la clase trabajadora en relación a la (im)posibilidad de empleo. Tal como señalan López, Gatica y Pérez Álvarez (2008:149) fue estratégica la cruzada privatista que en nombre de la supuesta ineficiencia intrínseca del Estado ordenaba traspasar todas sus empresas y recursos al ámbito de las empresas privadas. Este proceso resultó un ejemplo pionero de adhesión a los principios neoliberales tales como: desregulación, apertura de la economía, privatizaciones y subordinación del trabajo al capital<sup>46</sup>.

Un poco más tardíamente comenzaron los ajustes fiscales, y los estados provinciales debieron adecuarse a las leyes de mercado para hacerse de sus respectivas reservas/recaudaciones financieras. Esto también impactó fuertemente en las condiciones de vida materiales (y subjetivas) de la mayoría de los habitantes de la región ya que el Estado absorbió gran parte del desempleo en condiciones de precariedad, flexibilización y pauperización, los trabajadores estatales (nuevos y antiguos) vieron congelados o disminuidos sus sueldos y jubilaciones. También sufrieron un fuerte deterioro servicios elementales como la salud, la educación y la vivienda. Así mismo, según Bohoslavsky, la ley de Convertibilidad sancionada en 1991 restó competitividad a los productos exportados desde Patagonia, y por el contrario estimuló el ingreso de bienes importados, lo cual produjo una retroalimentación económica negativa.

En este contexto de profunda transformación económico-social se desarrollaron protestas, luchas y conflictos sociales que recorrieron la región -al igual que otras zonas del territorio nacional-, como consecuencia de las condiciones generadas por el agotamiento de la posibilidad de desarrollo predominantemente en extensión del capitalismo en la Patagonia y las políticas que pretendían impulsar su desarrollo mayormente en profundidad<sup>47</sup>. Según Favaro e Iuorno, en los primeros años '90 la protesta fue encabezada por la acción sindical (concretamente desde la CGT Azopardo y la CTA) reuniendo reclamos de empleados estatales, incluidos docentes y de la salud,

---

<sup>46</sup> Siguiendo a los autores mencionados en “la Argentina menemista se remataron casi todas las empresas sin los menores recaudos y a precios irrisorios. La ineficacia administrativa, la mala política gubernamental de precios, el endeudamiento sin control, fueron una práctica consciente y dirigida por los cuadros económicos del gran capital incorporados en funciones públicas para llevar a las distintas empresas públicas(...) a una situación de profunda crisis financiera” (López, Gatica y Pérez Álvarez: 2008: 149).

<sup>47</sup> Seguimos a Pérez Álvarez (2013).

pero la misma no consiguió armar una estrategia global para enfrentar la lógica misma del ajuste estructural. A su vez las privatizaciones de las empresas estatales se realizaron sin grandes movilizaciones en contra, la más de las veces sin apoyo de los sindicatos, los que en su mayoría ingresaron en el proceso de negociación con el gobierno. Esto llevó a una estrategia, formas de organización y expresiones de lucha de las clases subalternas, que pueden caracterizarse como de *resistencia*. Otra característica de los conflictos en esos años es que, excepto en las fábricas recuperadas<sup>48</sup>, salieron del lugar de trabajo para articularse con organizaciones formadas a partir de las consecuencias de las transformaciones económicas como la pobreza y la desocupación. Habiéndose quebrado el monopolio de la representación sindical, surgieron formas de organización que tuvieron desde sus inicios a los trabajadores desocupados<sup>49</sup> como protagonistas (Favaro e Iuorno, 2008: 304).

La tercera etapa va desde el segundo lustro de la década del '90 hasta principios del presente siglo. Las consecuencias de las políticas de ajuste y empobrecimiento se transformaron en una certeza (no modificable en el corto plazo) para amplios sectores de la clase trabajadora, tanto ocupada como desocupada, que ensayaría diversos modos de resistencia al programa neoliberal. Algunos de ellos novedosos, como las organizaciones de “desocupados” y el método del “pique” (cortes de rutas y calles) que se popularizó y se extendió en los más disímiles lugares de la región. Una muestra de la unidad de los distintos sectores pauperizados fueron las “puebladas”, surgidas también en algunas poblaciones patagónicas. Sin embargo no puede desconocerse que los métodos de huelgas y el rol de los sindicatos (amén de la burocratización y de la utilización de algunos de ellos como garantes de la paz social) siguieron siendo una forma de canalizar y defender los derechos de la clase trabajadora. En este período puede observarse hasta dónde calaron las políticas neoliberales y las resistencias –con su variedad de formas- que éstas encontraron.

Retomando el período en su conjunto, y reparando específicamente en la conflictividad social, las luchas de los trabajadores<sup>50</sup> no lograron formular proyectos alternativos posibles. Durante el desarrollo de los conflictos, la clase obrera no consiguió viabilizar una propuesta alternativa a la impulsada por el capital financiero, y

<sup>48</sup> Al respecto hay numerosos trabajos, por ejemplo Aiziczon (2007), Albouy y Vicini (2003).

<sup>49</sup> Sobre los movimientos de trabajadores desocupados en Patagonia, además del ya citado Albouy y Vicini (2003) véase por ejemplo Pérez Álvarez (2005), Taranda, Matus y Maqueda (2003, 2005), Bonifacio (2007) y Petrucci (2005).

<sup>50</sup> Para una historia de la clase obrera en Patagonia además de los trabajos citados puede consultarse también la compilación de Mases y Galucci (2007).

mayormente expresó una estrategia tendiente a resistir los aspectos más regresivos de estas mutaciones, procurando insertarse en las mejores condiciones posibles en el nuevo contexto (Pérez Álvarez, 2011: 149).

Bohoslavsky afirma que el cambio principal entre 1983 y 2008 encuentra su origen en las transformaciones económico-sociales que venimos describiendo. Ya que, aunque retrasado de lo que ocurría a nivel nacional, el ajuste estructural neoliberal en la Patagonia significó una alteración radical de las condiciones en que se llevaban adelante la producción económica y las relaciones sociales y simbólicas de sus habitantes. A nivel social, las consecuencias más profundas fueron: caída vertical de las condiciones de vida de la mayoría de los pobladores, incremento del desempleo hasta el extremo de la reducción de habitantes en algunos núcleos urbanos, tendencia al resquebrajamiento de las formas de sociabilidad que antes se desarrollaban en los ámbitos laborales, y un aumento palmario de los conflictos explícitos, la protesta social y la resistencia protagonizados por los sindicatos que nuclean a los trabajadores del estado (incluyendo las áreas de salud y educación). Entre los cambios económicos, los más notorios tienen que ver con el mayor peso que adquirieron las actividades primarias y extractivas y una apertura a inversiones caracterizadas por su lógica depredadora –social y ecológicamente- que ha llevado a una mayor concentración y extranjerización de la propiedad y de los procesos productivos (Bohoslavsky, 2008: 13-14).

Como otra especificidad de la región puede señalarse su bajo peso demográfico: en 1980 era del 3,7% y en 2001 del 4,8% de la totalidad de la población nacional, a pesar de que la región constituye un tercio del territorio argentino. O sea: la población patagónica crece a un ritmo mayor que la media nacional (así lo demuestran los censos desde 1947)<sup>51</sup>, pero su punto de partida inicial de volumen demográfico era tan exiguo que tardará en alcanzar una densidad similar a la media nacional. Sin embargo, pese a que su relevancia demográfica es incuestionablemente baja, no puede afirmarse lo mismo de su importancia económica. Según Guillermo Gaudio (2007), a fines de la década del '90 en la Patagonia se producía el 57% de la energía nacional, el 85% del petróleo, el 88% del gas y el 100% del aluminio. Al respecto Bohoslavsky reflexiona: “En ese desbalance entre la importancia económica y su escualidez demográfica

---

<sup>51</sup> Los datos señalados se encuentran en Bohoslavsky (2008).

parecen residir algunas de las claves de la historia de la región" (Bohoslavsky, 2008:19).

Para puntualizar lo dicho hasta ahora nos limitaremos a una breve descripción de las principales crisis y cambios productivos en la región.

Durante mucho tiempo la ganadería, en su mayoría ovina, fue una de las actividades principales respecto de la organización social del espacio y como fuente de ingresos para la región. Para este sector la crisis sobrevino hacia mediados de la década del '80, tanto por factores internos como externos. Las grandes nevadas de 1984 provocaron una mortandad importante de animales. Y en 1991 la crisis se agravó en Chubut y Santa Cruz por la erupción del volcán Hudson que cubrió de cenizas los campos. Ambos fenómenos hicieron que muchos productores utilizaran el tradicional método de repoblamiento de las superficies, el que se tradujo en un sobre poblamiento animal y, por ende, en una disminución de la calidad y cantidad de lana. Otra consecuencia importante fue que estas prácticas fomentaron la desertificación (proceso de degradación de la tierra), que si bien había comenzado con el sobrepastoreo ya a fines del siglo XIX, para el 2005 caracterizaba al 75% de la meseta central patagónica, constituyendo una verdadera catástrofe ambiental (Bandieri, 2005).

Hacia mediados de los '90 la caída de la producción se debió al estancamiento de la demanda internacional, motivado por la fuerte competencia de sustitutos como el algodón y las fibras artificiales, que impusieron una baja en el precio de la lana (Beinstein, 1994).

Tomando en cuenta los dos últimos censos agropecuarios (1988 y 2002) se constata una mengua muy importante de las existencias ovinas, que llegó casi al 50% en los territorios de mayor producción en el período comprendido entre ambos (Bandieri, 2005: 263)<sup>52</sup>.

Estancias de grandes extensiones fueron vendidas a multimillonarios extranjeros, mayormente estadounidenses, que decidieron invertir, muchos de ellos sin intención de explotar las tierras adquiridas. Además de la extranjerización de la tierra, estas compras profundizaron y extendieron la privatización de costas de ríos, de lagos y vías de comunicación de uso corriente para los habitantes del lugar. También grandes superficies fueron vendidas a capitales extranjeros, por ejemplo a los hermanos

<sup>52</sup> Por ejemplo, en 1996 la Sociedad Rural del Chubut denuncia el despoblamiento rural: según sus datos unas 10.000 personas abandonaron las explotaciones. La majada ovina cayó de 6.400.000 en 1977 a 5.200.000 en 1988 y 3.200.000 en 1996. Es un agudo proceso de descapitalización que no parece tener posibilidad de reformas sustentables (Pérez Álvarez, 2013: 112).

Benetton que a partir de 1996 se convirtieron en los mayores terratenientes de la región. Para esta empresa que integra verticalmente la actividad (industria textil y comercialización de prendas), la producción lanera sigue siendo rentable, y más al inicio del presente siglo dado el aumento del precio de la lana.

En el marco de una recuperación económica del país de la pos-convertibilidad, las empresas laneras fueron las más beneficiadas dentro del sector textil. También son las que menos valor agregan al producto y las que menos puestos de empleo crean.

Otra solución que encontraron muchas explotaciones ovinas fue su transformación en estancias turísticas dirigidas especialmente al turismo extranjero, al que se le ofrece alojamiento en los cascos de la estancia, cordero patagónico, té en antigua vajilla inglesa y paseos por la zona (Bandieri, 2005). El final de todo este proceso fue la profundización de la extranjerización de la tierra y de la conformación de grandes latifundios.

La actividad hidrocarburífera se convirtió en la otra gran actividad económica de la región, desplazando el modelo de desarrollo asociado a la economía lanar por el de capitalismo de estado en enclaves. Éste se desarrolló anteriormente desde mediado de la década del '50 hasta fines de la del '70. En ese momento las empresas estatales eran propietarias de los yacimientos y mantenían el control de la producción y de las actividades derivadas. A partir de la década del '80 la participación de capitales privados (y extranjeros) fue paulatinamente tornándose hegemónica y controlando cada vez más áreas de la producción. Esto alteró las condiciones de fijación de precios, asegurando los beneficios de los grupos económicos contratistas. Además modificó profundamente las formas y condiciones de trabajo: operaban con filiales que requerían en total 1.300 empleados<sup>53</sup>, con gran inestabilidad laboral pues ahora se acomodaban a las fluctuaciones del mercado. Los cambios producidos a partir de 1991 conllevaron un impacto social muy profundo<sup>54</sup>, ya que en la región patagónica la explotación de

---

<sup>53</sup> Seguimos a Bandieri (2005) quien plantea que para 1987 se contabilizaban entre personal efectivo y contratado 6.000 trabajadores.

<sup>54</sup> Por citar solo un ejemplo, en la zona de la Cuenca del Golfo San Jorge la crisis generada dio lugar al más alto índice de desocupación de la Patagonia, llegando éste al 50% de la población económicamente activa. Esto sucede porque, como ya señalamos, la actividad petrolera es inductiva de otras actividades, por lo que cualquier modificación en la primera tiene fuertes efectos en el área. Concretamente las políticas de privatizaciones, no solamente provocaron la contracción en actividades como el comercio, la construcción y la industria sino en el conjunto de la economía provincial. Esto llevó, entre otras cosas, a un aumento considerable de mujeres que pasaron a ser “sostenes de hogar” engrosando la franja de subocupación al trabajar horario reducido en comercios minoristas o en servicios personales. El estado local conformó instituciones para ofrecer algún tipo de empleo, y el estado nacional puso en marcha en 1996 los Planes Trabajar, como respuesta a las protestas obreras precisamente en los enclaves petroleros

recursos constituía un factor estratégico para el desarrollo de la zona de influencia de las actividades (Rofman, 1999: 95).

Si bien las cuencas patagónicas son las más importantes del país dado que producen la mitad del gas y del petróleo de éste, la privatización y desregulación de los procesos de producción de hidrocarburos castigó fuertemente a las clases subalternas, que padecieron el desempleo o el trabajo flexibilizado y precarizado, con todas las consecuencias sociales que ello implica. Estos cambios drásticos sufridos por los ex-ypefianos fueron opacados durante un tiempo por el gradual proceso de retiros, licencias e indemnizaciones que se presentaban como oportunidades para convertirse en “empresarios” a partir de la creación de PyMes, retardando el estallido de las puebladas (nos referimos a las localidades colindantes de Cutralcó y Plaza Huincul, en la provincia de Neuquén). Por otro lado los trabajadores no tuvieron asesoramiento -por parte del Estado nacional o los estados provinciales- para la puesta en marcha de los microemprendimientos que encararon con las indemnizaciones cobradas, fracasando la mayoría de ellos. Además, los intereses de los obreros no fueron representados en los momentos claves de las privatizaciones, en la mayoría de las regiones, por el sindicato SUPE (Sindicato Unido Petroleros del Estado), lo que acentuó la fragmentación de aquellos<sup>55</sup> (Svampa y Pereyra, 2003:108). Esto tiene una explicación más compleja ya que, como señala Pérez Álvarez (2013), los trabajadores de YPF estaban preparados para desarrollar sus formas de lucha en un contexto de pleno empleo y desarrollo industrial; transformado el contexto sus reivindicaciones y metodologías se tornaron anacrónicas y/o insuficientes.

Pocos años después muchos de los ex-operarios de YPF formaron parte de las organizaciones de “desocupados” cuyo reclamo principal fue la creación de fuentes de trabajo a corto, mediano y largo plazo.

Por otra parte YPF constituyó un estado dentro de otro estado, con un modelo organizacional de bienestar, jerárquico y con control social, lo que marcó una fuerte impronta en la vida cotidiana y las relaciones sociales de los habitantes de las áreas

---

neuquino y salteño (Favaro e Iuorno, 2008:321). Para el estudio de la transformación en la estructura económica y la conflictividad social en el área citada pueden verse por ejemplo los siguientes trabajos: Crespo (2000) Cicciari (2001 y 2007), Cicciari, Prado y Romero (1997), D'Amelio, Galareto y Prado (1997) y para la región patagónica las compilaciones de Salvia (1999) y Salvia y Panaia (1997).

<sup>55</sup> Según Favaro e Iuorno la excepción la habría constituido Santa Cruz, donde se dio una fuerte defensa de YPF por parte de los trabajadores y su sindicato (SUPE). A ello se le suma la lucha de los mineros de Río Turbio contra la privatización de YCF, de modo que los reclamos y protestas se unieron en acciones concretas como la toma de la mina (Favaro e Iuorno, 2008: 322).

donde se desarrolló su actividad. Por lo tanto la pérdida del sentido identitario -que habían adquirido cientos de familias obreras a través de generaciones sintiéndose parte de la “gran familia ypefiana”- es otro elemento que conformó un cambio socio-cultural y representacional importante de las zonas productoras<sup>56</sup>.

Los cambios estructurales de la actividad generados a partir de la década de 1990 y las políticas cambiarias impulsadas al iniciarse el presente siglo, provocaron aumentos importantes en la producción de petróleo, en especial de crudo y combustibles. Mientras se mantuvo el constante ascenso del precio del barril de crudo, las provincias productoras recibieron importantes regalías. Lo cual no se tradujo en el mejoramiento de las condiciones de vida de quienes más habían sido castigados por los cambios que las privatizaciones conllevaron.

En cuanto a la actividad carbonífera de la cuenca del Río Turbio, donde a fines de la década del ‘50 se creó la empresa estatal Yacimientos Carboníferos Fiscales, la misma creció hasta fines de la década del ‘70, momento en que se vio desplazada por una política energética nacional centrada en el petróleo, el gas, la energía hidroeléctrica y la nuclear. Los niveles de desocupación se incrementaron notablemente y, en el contexto del proceso de privatizaciones, en 1990 se inició una reestructuración que implicó la reducción al mínimo de sectores claves de la empresa, despidos de personal y retiros voluntarios. En 1994 el control de la mina pasó a manos de los holdings empresarios de Taselli y de la Federación Argentina de Trabajadores de Luz y Fuerza (FATLYF). Al año siguiente el personal se había reducido en un 50%, y quienes permanecieron vieron disminuidos sus salarios y flexibilizadas sus condiciones de trabajo. Como en otros casos de privatización, el ente controlador era el Estado Nacional quien, a pesar del incumplimiento sistemático de Taselli con el contrato de concesión, no sancionó de ninguna forma a la empresa. El retiro de la empresa estatal conllevó graves consecuencias sociales entre los trabajadores de la región, que no

<sup>56</sup>Citamos en extenso parte de una entrevista a un ex trabajador y dirigente sindical ypefiano porque nos resulta sumamente ilustrativo de la afirmación anterior: “*Y esto de que uno se sienta parte de YPF, porque YPF era mucho más que una empresa para mi padre y para mí. Yo hasta los 33 nunca pagué un pasaje para ir a Buenos Aires porque me lo pagó YPF, nunca pagué una orden de consulta para un médico porque la obra social era integral, el hospital de YPF atendía 900 pacientes por día, te daban turnos tres veces por día, a la mañana, a la tarde y a la noche con todas las especialidades que existen, tenía un horario permanente de 24 horas al día, los 365 días del año de todas las especialidades. (...) yo me eduqué en una escuela de YPF, hice toda mi primaria, mi secundaria, yo me sentía parte y no me imaginaba mi vida por fuera de YPF... Yo aprendí a jugar al fútbol, al básquet, a nadar en un club de YPF, en el club Huergo que tenía unas instalaciones que eran ejemplo en toda la Patagonia. (...) Yo hasta los 33 años de mi vida consciente no conocí otra cosa que no fuera YPF*” (citado en López, Gatica y Pérez Álvarez, 2008: 162). Sobre el tema también puede consultarse, por ejemplo, Marques (1999) y Marques y Godoy (1993).

hallaban alternativas de empleo, viéndose muchos de ellos forzados a migrar. Esta situación produjo movilizaciones obreras en Río Turbio y Río Gallegos y la toma de la empresa. En 1999 se creó una agrupación que propuso el control obrero de la empresa estatal, lo que originó la compulsa entre dos listas sindicales dentro de ATE (la Verde que seguía al dirigente nacional Víctor De Genaro y la Negra que se definió como “clasista, por la democracia y anticapitalista”). Las discusiones surgieron en el contexto de agudización de la crisis y luchas populares del 2001, situación a la que en la zona se sumaba el atraso en el pago de salarios y los despidos de obreros contratados. Esto originó la realización de una asamblea comunitaria que movilizó a toda la población (Favaro e Iuorno, 2008: 323).

Esta lucha motivó que, en el año 2002, el gobierno nacional tuviera que rescindir el contrato del empresario italiano y que el Estado retomara el control del yacimiento. Pero el despoblamiento de Río Turbio estaba muy avanzado y las condiciones de precariedad en una actividad por demás riesgosa no se modificaron<sup>57</sup>.

Similar situación se observa en otro enclave: el mayor yacimiento de hierro de la Patagonia (y la mina más grande de Latinoamérica<sup>58</sup>), ubicado en Sierra Grande, provincia de Río Negro. Desde 1968 dependió de la Dirección General de Fabricaciones Militares, y dos años después se creó la empresa Hierro Patagónico S.A. Minera -HIPASAM – quien estuvo a cargo de los yacimientos hasta su privatización. En 1991 la empresa despidió a 51 trabajadores, lo que provocó un corte de ruta por más de cinco días con el apoyo de la Multisectorial. Finalmente la explotación se detuvo (en parte por el cierre de SOMISA, la empresa siderúrgica ubicada en San Nicolás, principal consumidora del producto extraído); la población de Sierra Grande se redujo a la mitad y quienes quedaron buscaron alternativas como la explotación turística, por un

---

<sup>57</sup> Otro problema que se presenta es el alto grado de deterioro que sufre Río Turbio y sus alrededores por la existencia de depósitos residuales de carbón y de desechos residuales, lo que conlleva –entre otras cosas- la contaminación del Río Turbio y sus perjudiciales consecuencias para la obtención de agua potable. Asimismo las etapas de la explotación carbonífera acarrean riesgos para los trabajadores y el medio ambiente. Los mineros sufren el riesgo de ser afectados por enfermedades respiratorias, dermatitis, trastornos auditivos, problemas fisiológicos por estar constantemente sometidos a variaciones extremas de temperatura (entre el interior y el exterior de la mina), problemas visuales y riesgos de accidentes por explosiones e incendios. El ambiente sufrió modificaciones ya que el suelo por encima de los túneles abandonados se hundió provocando erosión. En 1997, se comenzó con la extracción del mineral mediante la explotación a cielo abierto, lo que provocó eliminación del suelo y la vegetación, modificación de las redes de drenaje, contaminación de las aguas, el aire y sonora (por ruido de explosivos). El proceso de depuración del carbón genera volúmenes importantes de residuos líquidos y sólidos que son arrojados directamente al Río Turbio. Alrededor del 50% del material que se extrae es residuo compuesto por minerales metálicos y partículas finas en suspensión. Claramente, esto implica deterioro ambiental y riesgos para los pobladores (Lavalle, 2007: 905).

<sup>58</sup> Con 414 metros de profundidad y 898 km. de longitud (Favaro e Iuorno, 2008: 325).

lado, de lo que habían sido las minas<sup>59</sup>, y por otro, de la localidad balnearia cercana Playas Doradas<sup>60</sup>.

A lo largo de todo este proceso fue fundamental el papel desempeñado por las mujeres de los trabajadores en las organizaciones y espacios donde actuaron, por ejemplo la manifestación en la capital provincial en 1991. “Esta es apenas la parte de un fenómeno mucho más profundo: las nuevas relaciones que se establecen entre la mujer y el territorio que emerge de la reestructuración económica argentina” (Favaro e Iuorno: 325). En este sentido es necesario subrayar que las mujeres, en este caso familiares de los mineros de Sierra Grande, dieron lugar a los primeros piquetes de la década en 1991<sup>61</sup>.

En cuanto a la explotación aurífera contó con pocos momentos de auge, en general relacionados con las crisis internacionales y el aumento del precio del oro. En la década del ‘90 una nueva suba del precio, sumada a la devaluación del peso argentino y los cambios legislativos a favor de las empresas, hicieron que el territorio patagónico se volviera de interés para las multinacionales extranjeras. La minería de oro trae aparejados problemas ambientales y, por ende sociales, que se desplegaron a lo largo del período. Así se desarrollan, hasta la actualidad, diferentes formas de organización que contraponen al discurso de la “prosperidad” y el “desarrollo” promovido por las empresas, la realidad de las consecuencias perjudiciales a corto, mediano y largo plazo que conlleva la actividad minera para los habitantes de toda la región.

En 1998 la ex Corporación Minera Neuquina (CORMINE), sociedad del estado provincial, otorgó la mina y el área de reserva del distrito Andacollo a Minera Andacollo Gold S.A. (MAGSA), compuesta por capitales chilenos y canadienses, para la explotación de cinco minas por 30 años. En el emprendimiento se realiza la explotación y el procesamiento del mineral; para lo cual se instaló una planta traída desde Canadá. Sin embargo a pocos meses la planta dejó de trabajar y el Estado le otorgó un importante crédito. Al cuestionamiento hacia la empresa por su ineficiencia

---

<sup>59</sup> Tales actividades fueron promocionadas como “Viaje al centro de la tierra” y eran coordinadas por antiguos operarios. Se ofrecían dos tipos de recorridos: uno dedicado a la difusión de la historia del yacimiento y otro centrado en la práctica de deportes, como descensos en rapel y paseos en balsas (Lavalle, 2007: 898).

<sup>60</sup> Esta villa turística, fundada en los años setenta, tuvo un lento crecimiento hasta los ‘90, momento en que pasó a integrar la ruta de la costa, desde ese lugar hasta Puerto Madryn, uniendo más de 135 km.

<sup>61</sup> Respecto de la conflictividad social en perspectiva de género, más específicamente la participación de las mujeres en los cortes de ruta en diferentes lugares de la Patagonia, véase por ejemplo Andújar (2004, 2005 y 2014).

se le sumó la denuncia de contaminación de las aguas que realizaron los pobladores de Andacollo, afectados por gastroenteritis. Los conflictos sociales y ambientales continúan. Para la provincia de Neuquén la concesión representa un ingreso de 3% de regalías en oro.

Ya en 1991 Petrominera, organismo del gobierno del Chubut, anunciaba la privatización del yacimiento Huemules (oro, plata zinc y plomo), continuando el gran negocio de la minería con capitales extranjeros que se profundizaría en los años siguientes y continúa (Pérez Álvarez, 2013: 105).

Habría que esperar a principios de la década del 2000 para que la lucha popular hiciera evidente el conflicto que acarrea la actividad minera, cuando el gobierno provincial y el de Esquel autorizaron la explotación de oro a la empresa norteamericana Meridian Gold. La comunidad se opuso porque se realizaría utilizando cianuro. Este elemento tiene la propiedad de combinarse con 28 metales, entre ellos el oro, pero también lo hace con metales pesados que al liberarse de las rocas se vuelven contaminantes. Los estudios de factibilidad indicaron, entre otras cosas, que la cooperativa de agua no podría seguir brindando ese servicio en Esquel y Trevelin. El pueblo de estas localidades se constituyó en “Asamblea de autoconvocados por el no”<sup>62</sup>, y en 2003 su organización y lucha consiguió que se realizara un plebiscito cuyo resultado fue el 81% en contra del emprendimiento. Los debates y manifestaciones en contra de la megaminería y la minería a cielo abierto continúan hasta la actualidad.

---

<sup>62</sup> Las asambleas de autoconvocados de Esquel y Catamarca son pioneras en la lucha socioambiental, y ya en 2003 realizaban encuentros entre organizaciones de distintas provincias. Se las considera antecesoras de lo que hoy en Argentina es la manifestación más importante de este tipo de luchas: la Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC), instancia nacional de coordinación asamblearia nacida en 2006. Actualmente se encuentra conformada por más de ochenta organizaciones sociales, territoriales, artísticas y asambleas socio-ambientales y/o ciudadanas de distintos puntos del país, de Chile y Uruguay. Desde un principio, se constituyó en una expresión del movimiento socio-ambiental emergente en oposición a la expansión de un modelo basado en la reprimarización de la economía y la sobre-explotación de los recursos naturales (Cerutti y Silva, 2011). Una de las características de las asambleas socioambientales es que nacen en comunidades alejadas de los grandes centros urbanos. Esto se aplica a las asambleas en contra de la minería a cielo abierto (conformadas sobre todo en localidades de algunas provincias cordilleranas), a las que se oponen a la instalación de pasteras, y a aquellas otras que se nuclean en contra del monocultivo de soja (establecidas en localidades colindantes con la frontera agraria, principalmente en las provincias pampeanas). Las primeras se encuentran en un contexto complejo en el que se combinan una serie de elementos pragmáticos y discursivos que actúan como facilitadores para la instalación de este tipo de lógica transnacional: “zonas relativamente aisladas, empobrecidas o caracterizadas por una escasa densidad poblacional”, baja calidad/debilidad institucional, economías regionales frágiles, altos índices de desocupación y precarización laboral; entre otros (Svampa, Bottaro y Álvarez, 2009:44). La UAC puede pensarse como una *red de territorios* en tanto expresa una “trama de redes de conflicto” en la cual aparece como centro del litigio la disputa por el territorio y los bienes comunes (Scribano y Schuster, 2001:20).

En la provincia de Río Negro, localidad Ingeniero Jacobacci, la multinacional canadiense Aquiline Resources explotaba el oro a cielo abierto con la utilización de cianuro<sup>63</sup>. Esto provocó el rechazo de la comunidad, que conformó la “Asamblea de vecinos autoconvocados por el no a la minería de oro con el uso de aguas mezcladas con tóxicos en la Patagonia” e instaló la necesidad de promulgar una ley que prohíba el avance de éste o cualquier otro proyecto con las mismas características.

Se ha demostrado en diferentes partes del mundo que la aplicación de este método –separación por lixiviación con cianuro- acarrea “devastación ambiental, contaminación de las aguas, deterioro de la salud de la población” (Lavalle, 2007: 896) entre otros males, muchos de ellos irreversibles.

Respecto de la actividad pesquera, en la misma coexisten la pesca artesanal y la industrial. En cuanto a la primera, si bien su relevancia en términos productivos no es significativa, lo es en términos sociales en las localidades costeras donde se comercializa. Uno de los problemas que esto ha generado es que el crecimiento de estas localidades conllevó un incremento importante de residuos domiciliarios e industriales que se arrojan al mar sin previo tratamiento, cuya consecuencia es un alto grado de contaminación que se profundiza allí donde también operan buques petroleros.

En cuanto a la pesca industrial, su desarrollo impulsado desde fines de la década del ‘70 se aceleró en los ‘90 a partir de la radicación de empresas en Chubut. Las mismas se sumaron a las que venían operando en la costa santacruceña desde 1990, que dinamizaron a Puerto Deseado al demandar servicios y personal técnico. A lo largo de estos años aumentó la participación de las empresas subsidiarias de extranjeras y las de capitales mixtos argentinos y extranjeros, tendencia que se profundizó agudamente después de la década mencionada. Desde ese momento, para Santa Cruz<sup>64</sup> se inició una etapa que implicó un cambio productivo provincial a partir de la crisis del carbón y la ganadería.

En Chubut, en 1992 el Estado provincial realizó un informe en el que reconocía la crisis que atravesaba la industria pesquera en una situación sólo en apariencia paradójica: mientras aumentaban las capturas (crecía de menos de 200 mil dólares en

---

<sup>63</sup> La técnica consiste en abrir enormes cráteres con dinamita donde se supone que las rocas tienen oro. Se las Tritura hasta convertirlas en “harina” que se deposita en piletas al aire libre con solución de cianuro donde combina con el oro para lograr su extracción (Lavalle, 2007: 896).

<sup>64</sup> Para una profundización de la historia reciente de Santa Cruz remitimos especialmente a los trabajos del grupo “Contraviento”. Sus autores y autoras formulan un verdadero programa de investigación que aborda gran parte de la historia de la provincia. Véase Luque, Ruffa y cols. (2000), Luque, Auzoberría y Martínez (2003), Luque, Martínez y otros (2003), Luque y Martínez (2006) entre otros.

1988 a más de 1.400.000 mil dólares en 1993) languidecía la industria pesquera asentada en tierra. Esto tiene que ver con el modelo económico de saqueo del recurso pesquero (Pérez Álvarez, 2013: 111).

Asimismo, el desarrollo pesquero al sur del río Colorado está vinculado a la demanda en el mercado de determinadas especies que justifican su extracción y no a una política planificada de la actividad ictícola. Esto trajo aparejado en más de una ocasión la merma considerable de algunas especies – por ejemplo, más reciente en el tiempo, la merluza-, que en ciertos casos determinó que debiera imponerse la veda total de su extracción.

Los trabajadores del sector protagonizaron importantes protestas por incrementos salariales, contra despidos y por la homologación con el sindicato que tuviera convenios más favorables.

Ya dijimos que en la Patagonia se produce el 100% del aluminio del país. Esta actividad comenzó hacia 1971 cuando el gobierno nacional adjudicó a ALUAR (Aluminio Argentino S.A.) la instalación de una planta productora de dicho material<sup>65</sup> en Puerto Madryn. El gobierno, o más concretamente la Fuerza Aérea Argentina, consideró la producción de aluminio primario como una “política de estado”, ya que proveería el insumo para la fabricación de aviones. La concreción de la planta se basó en una importantísima inversión estatal (que se transfirió a los propietarios de la misma)<sup>66</sup> que abarcó desde exenciones impositivas varias hasta la construcción de la central hidroeléctrica por parte de Agua y Energía<sup>67</sup>, la que tras su privatización pasó a manos de ALUAR. Luego de este proceso la empresa llegó al límite de su capacidad de producción y para ampliarla necesitó más energía. Nuevamente el Estado proveyó el interconectado eléctrico que unió Puerto Madryn con Choele Choel (provincia de Río Negro). ALUAR es la única planta industrial proveniente del modelo de polos de desarrollo que sigue creciendo actualmente. Su condición como productora de aluminio primario, de monopolio en Argentina y de oligopolio a nivel mundial, le permite ser formadora de precios y, desde esa posición, sostener una relación privilegiada con el Estado (Pérez Álvarez, 2011:132).

<sup>65</sup> Para el proceso de instalación de ALUAR remitimos especialmente al siguiente trabajo: Caprano, López y Palacios (2004). Otros trabajos que aportan elementos para una síntesis histórica de la región son: Ibarra y Hernández (2005); Beinstein (1993) y Gatica, López, Monedero y Pérez Álvarez (2005).

<sup>66</sup> Los datos relevados por Caprano, López y Palacios (2004) muestran que las inversiones del estado representaron un 85% del total, mientras que la inversión privada fue de un 15%.

<sup>67</sup> Nos referimos a la represa Futaleufú, situada en la cordillera de la provincia de Chubut, a 650 km de Puerto Madryn.

Durante parte de la década del ‘90 el modelo empresarial siguió siendo *paternalista*<sup>68</sup>, para evitar conflictos o impedir que los mismos se explicitaran en medidas fuertes. En este modelo la empresa se presenta como protectora del trabajador y articuladora de todos los ámbitos de su vida: el trabajo, la escuela de sus hijos, la vivienda, los clubes deportivos, la asistencia en salud, etc. Este modelo finalizaría para el segundo lustro de la década pasando a uno de gestión “dura”.

Entre 1993 y 1994 la planta resolvió su único momento de crisis económica, relacionada con la liberación de stocks de aluminio de la ex Unión Soviética. Dicha crisis fue aprovechada por la empresa para realizar el proceso de reformas estructurales que necesitaba, mediante el despido de trabajadores y la intensificación de la explotación laboral a través de la flexibilización y cambios en los métodos de producción. Los obreros resistieron este embate, en un proceso contradictorio que evitó coyunturalmente la rebaja de salarios pero en el que fueron despedidos los dirigentes opositores a la por entonces conducción sindical de la UOM (Unión de Obreros Metalúrgicos)<sup>69</sup>.

Actualmente ALUAR obtiene los mayores porcentajes de ganancias de su historia, al exportar más del 75% de su producción y pagar los salarios con el 0,9% del valor neto de su producción, el equivalente al dinero que recibe por la reutilización del residuo de metal que hasta hace pocos años era considerado desperdicio<sup>70</sup>.

La fruticultura, recurso fundamental del Alto Valle de Río Negro y Neuquén durante décadas, estuvo atravesada por procesos de concentración de tierras, integración vertical, globalización de los patrones de consumo e incorporación de tecnología que modificaron profundamente ese espacio agrícola. Uno de sus resultados fue el aumento de la vulnerabilidad social de los pequeños productores y de los

---

<sup>68</sup> Esta modalidad es similar a la utilizada por YPF y otras empresas del Estado, si bien ALUAR fue siempre formalmente privada. Pérez Álvarez retoma las discusiones sobre las relaciones entre estas grandes empresas y su colectivo de trabajadores, para definir esta relación como paternalista. Para el desarrollo del concepto de paternalismo puede verse, entre otros, el trabajo de Martínez (2003).

<sup>69</sup> No tenemos espacio aquí para desarrollar los distintos conflictos laborales llevados adelante por los obreros de la empresa en defensa de sus condiciones laborales, sobre todo los más notorios en 1994, 2005 y 2007. Para esto referimos al citado trabajo de Pérez Álvarez (2011) y (2013).

<sup>70</sup> Aunque no podemos explayarnos en el debate, a Pérez Álvarez el estudio del proceso histórico de ALUAR le permite sostener que “no estamos ante un proceso de ‘desindustrialización’ o ‘reprimarización’ de la economía. La producción industrial crece, en base a un aumento de la tasa de explotación de los trabajadores ocupados. Menos obreros con mayores niveles de tecnificación, maquinización y control del proceso de trabajo, producen más que una mayor cantidad de obreros ocupados en una mayor cantidad de fábricas de capital menos concentrado, como existían en la región en los ‘80 y principios de los ‘90...Asistimos a la consolidación del régimen de gran industria, a la superación de la manufactura que aún imperaba en gran parte de las textiles y pequeñas y medianas metalúrgicas, que fueron absorbidas por las empresas más concentradas” (Pérez Álvarez, 2011: 148-149).

trabajadores, especialmente de las mujeres obreras<sup>71</sup>. Por lo que, a partir de los '90, se reeditaron los conflictos protagonizados por los productores, a través de los denominados *tractorazos*.

En Río Negro, en 1995, el gobernador electo por el radicalismo, Pablo Verani, acordó con el apoyo del gobierno nacional la concesión del Puerto de San Antonio Este a Expofrut, la empresa más importante de exportación de fruta. La empresa fue originada con capitales regionales, pero al momento del traspaso estaba conformada mayormente por capital italiano. Ante la concentración de capitales los pequeños y medianos productores –con unidades de producción de entre 10 y 15 ha- fueron sumamente perjudicados. Debido a la supeditación de todas las facetas de la producción a las fluctuaciones del mercado se vieron imposibilitados de incorporar y adecuar la tecnología necesaria para la competitividad en el rubro. En el contexto del ajuste estructural neoliberal, los *tractorazos* contra el estado provincial y nacional fueron los primeros en el nuevo ciclo ascendente de la protesta (1993) que culminó con el procesamiento de varios dirigentes de la misma. En 1999 se creó dentro de este sector el conocido Movimiento de Mujeres en Lucha<sup>72</sup> (Favarro e Iuorno, 2008: 332). A su vez el empleo asalariado, migrante y temporal se fue imponiendo durante los últimos 20 años en la agricultura de exportación, proceso que ha mermado las posibilidades de expresión colectiva de los intereses de los trabajadores y las trabajadoras del sector.

Es decir entonces que la concentración económica, las desigualdades entre los distintos sectores del circuito agroindustrial y la aparición de fuertes conflictos constituyen las manifestaciones más notorias de la etapa señalada (González, 2009).

Frente a la crisis de otras actividades económicas, uno de los rubros que más se desarrolló en el período analizado fue el turismo –especialmente el internacional dirigido a personas de altos ingresos-. Ya a principios de la década del '90 se nombraba a esta actividad como la “industria del futuro”<sup>73</sup>, en una operación discursiva sintomática del cambio de estructura económica productiva a otra de servicios.

Antes del período reseñado encontramos a San Carlos de Bariloche como el caso más antiguo de actividad turística. Proceso que sí cuenta con una abundante producción historiográfica<sup>74</sup>. Sin embargo a este destino hay que agregarle las distintas actividades

---

<sup>71</sup> Sobre el trabajo agrícola femenino en el Alto Valle de Río Negro pueden consultarse, por ejemplo, los trabajos de Miralles y Radonich (2003), Miralles (2004, 2007) y Trpin (2007) por citar algunos.

<sup>72</sup> Al respecto véase, por ejemplo: González (2009).

<sup>73</sup> Véase por ejemplo Diario Jornada, 2 de septiembre de 1990, p. 2. citado en Pérez Álvarez (2013: 102).

<sup>74</sup> Seguimos a Bandieri (2005).

turísticas a lo largo de la cordillera, las visitas al glaciar Perito Moreno, el avistaje de ballenas francas en la Península Valdés, Ushuaia promocionada como la “capital del fin del mundo”, las estancias convertidas en hospedajes de lujo, la multiplicación de poblaciones balnearias, el reciente desarrollo del eco-turismo, el turismo de “aventura” y el paleoturismo<sup>75</sup>. Estos son sólo algunos de los lugares y actividades que hacen de la Patagonia un lugar promocionado como “marca registrada” y “paraíso de aventureros” según el discurso producido por las agencias/empresas turísticas.

Se trata de un discurso funcional al que define a la región como “espacio abierto” y “tierra de oportunidades”, que en realidad se limita a la de los grandes empresarios y/o terratenientes extranjeros.

Este vigente interés “internacional” por la Patagonia va más allá de sus atractivos paisajísticos. La región cuenta con grandes reservas de agua distribuidas a ambos lados de la cordillera<sup>76</sup> que no sólo abastecen a las ciudades y pueblos patagónicos, sino que permiten el desarrollo de la agricultura de regadío y el emplazamiento de grandes represas hidroeléctricas que cubren una parte importante de la demanda nacional de energía. Y este dato no puede soslayarse teniendo en cuenta que el agua es un recurso que comienza a ser escaso. A esto debe sumársele que la región cuenta con otros recursos estratégicos como petróleo, minerales y capacidad de producción de alimentos; lo que explica el creciente interés de los capitales internacionales por la misma, en un modelo de desarrollo que va en detrimento de la sustentabilidad y las condiciones de vida de la mayoría de sus habitantes.

En síntesis, durante el período de referencia se observa una mutación hacia una estructura económica dominada directamente por el capital financiero transnacional que controla los enclaves de gran capital (extracción y depredación de recursos naturales como petróleo, pesca, hierro, aluminio, etc.). Respecto de los enclaves, se constata también la retirada del estado en tanto planificador (polos de desarrollo, promociones industriales) ya que no resulta rentable para las empresas privadas. Se desarrolla una estructura depredadora y parasitaria, basada en el extractivismo o, mejor dicho, en el

---

<sup>75</sup> Para una descripción general de las recientes actividades relacionadas al turismo, los distintos destinos turísticos relacionados a las áreas naturales protegidas y la clasificación de las mismas véase: Vejsbjerg (2007).

<sup>76</sup> Los recursos hídricos continentales de la Patagonia rondan los 230.000 km<sup>2</sup> de cuencas de vertiente atlántica. De los 300 lagos que existen, 99 (33%) vierten sus aguas en el Océano Atlántico, mientras que 111 (37%) lo hacen en el Pacífico. Otros 90 (30%) son cuencas cerradas de la meseta patagónica. A esto deben sumársele las reservas subterráneas y los 4.000 km<sup>2</sup> de superficie del área de hielos continentales y glaciares (Bandieri, 2005: 369).

saqueo de los recursos naturales, en el cual los problemas mal llamados “naturales” como la desertificación de la meseta, la escasez de agua potable o la casi extinción de algunas especies fundamentales para la pesca son resultado de las actuales formas del sistema económico social imperante. Se produce un nuevo marco social y de relaciones de fuerza caracterizado por una mayor explotación de los obreros ocupados, cierre de fábricas, un aumento del porcentaje de personas que no participan en actividades productivas<sup>77</sup>, y una fuerte centralización económica de los recursos que pauperiza a las clases subalternas y angosta la clase dominante (Gatica, López, Monedero y Pérez Álvarez, 2005: 85).

---

<sup>77</sup> Aquí se considera al empleo estatal como no productivo en aquellos sectores que no producen plusvalía, que son los que básicamente quedan en manos del estado tras las reformas neoliberales.

## **PARTE 2**

### **ESCENAS DE LA PATAGONIA NEOLIBERAL: ANÁLISIS TEXTUAL DE LOS FILMS**



**El viento se llevó lo qué (Alejandro Agresti, 1996)**

## 5. *La película del rey*<sup>78</sup>: alegorías de la devastación latinoamericana

### 5.1 Síntesis argumental:

Un joven director de cine, David Vass (Julio Chávez), encara el rodaje de *La Nueva Francia*, un film histórico sobre la vida del francés Orellie Antoine de Toune quien, en 1860 después de proclamarse rey de la Araucanía y Patagonia, es perseguido por el Ejército Argentino y huye a Chile donde es encarcelado, luego devuelto al gobierno argentino y finalmente deportado a Francia. En la ciudad de Buenos Aires, Vass, junto a Arturo Díaz Bonelli (Ulises Dumont) y un numeroso equipo técnico y artístico, trabaja entusiastamente en la selección de actores y demás tareas previas al rodaje. Para financiar este proyecto David y Arturo han endeudado su productora y, además, se han asociado con Di Fillipis quien sería el productor principal de la película.

Después de una serie de peripecias David encuentra al hombre perfecto para encarnar a Orellie: el Oso (Miguel Dedovich), un artesano que vive de la venta de productos de cuero que realiza en una feria de plaza. Cuando faltan pocos días para emprender el viaje a “el Sur” y comenzar la filmación, se encuentran con que Di Fillipis no está en el país y no ha concretado el financiamiento prometido. David decide proseguir con su proyecto de otra manera: funcionar como una cooperativa de producción y buscar para la interpretación de los personajes a personas que no sean actores.



Así llega a la Patagonia<sup>79</sup> con un reducido grupo de filmación que se adecua a las poco confortables condiciones de alojamiento y comida que la inventiva de Arturo supo conseguir. Éste sigue infatigable intentando obtener financiamiento entre los entes estatales del

lugar, mientras que se multiplican los problemas de filmación y nada sale según lo

<sup>78</sup> Fecha de estreno: 28-8-1986. Clasificación: Apta para Mayores de 13 años. Dirección: Carlos Sorín. Guión: C. Sorín y Jorge Goldenberg. Intérpretes: Ulises Dumont, Julio Chávez, Villanueva Cosse, Roxana Berco, Ana María Giunta, David Lewellyn, Miguel Dedovich, María Lía Paranhos, Ricardo Hamlin, Rubén Patagonia, Cesar García, Carlos Rivkin, Sergio Raso, Hilda Rey, Marcela Luppi, Fernando Bravo, Diego Varzi. Fotografía: Esteban Courtalón (C). Música: Carlos Franzetti. Escenografía y Vestuario: Margarita Jusid. Montaje: Alberto Yacelini. Producción: Perla Lichtenstein y Gustavo Sierra para Carlos Sorín Cine SA. Distribución: Vicente Vigo SRL. En: Manrupe y Portela (2001: 454).

<sup>79</sup> Las secuencias fueron filmadas en las provincias de Río Negro (San Antonio Oeste y Valcheta) y Chubut (Holdich y Sarmiento). En: Portas (2001:204).

previsto. Cuando son echados del orfanato en el que se alojaban y se enteran que deben dormir en carpas, el grueso del equipo opta por volverse a Buenos Aires. Sin embargo David persiste en su intento y reemplaza actores con maniquíes. El Oso ante la falta de pago también abandona la empresa y David decide reemplazarlo. Sólo cuando son detenidos por la gendarmería y acusados de provocar incendios forestales, David se resigna a abandonar su proyecto.

En la escena final el joven director vuelve a Buenos Aires con la película inconclusa, pero en el tren ya imagina con entusiasmo su próximo film sobre otro personaje del pasado americano, Pedro Bohórquez, el falso inca andaluz que en el siglo XVII sublevó a 4.000 indígenas en los valles calchaquíes.

## 5.2 Análisis:

*La película del rey* es el primer largometraje de Carlos Sorín<sup>80</sup>, quien a partir de aquí hará de la Patagonia el lugar por excelencia de sus narraciones cinematográficas. Su tardía<sup>81</sup> *opera prima* obtuvo numerosos e importantes premios internacionales (como el León de Plata en el Festival de Venecia<sup>82</sup>); sin embargo, no tuvo una gran acogida del público local al momento de su estreno<sup>83</sup>.

---

<sup>3</sup> Director, fotógrafo, guionista, productor, intérprete. Nació en Buenos Aires el 21 de octubre de 1944. Estudió cine en la Universidad de La Plata y se inició como asistente de Alberto Fischerman en el cine publicitario. En 1968 se vinculó al movimiento *under* del cine argentino como iluminador y entre 1973 y 1976 trabajó en Colombia y en Ecuador como realizador de films publicitarios, este tipo de cine la ha permitido encarar su carrera como realizador cinematográfico y sostener una firma autoral a lo largo de su ya consagrada trayectoria (Martínez, 2004: 191). Hoy es considerado “uno de los realizadores más importantes y renovadores del cine latinoamericano”. Para televisión dirigió el falso documental *La era del ñandú* (1986). En 1985 dirigió *La película del rey*, por la que ganó el León de Plata en el Festival de Venecia y el Goya a la mejor película extranjera. Por su trabajo ha recibido más de 20 premios nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Konex y el Diploma al Mérito 1991 como uno de los 5 mejores Directores de Cine de la década 1981-1990 en Argentina. Además de los mencionados ha dirigido los siguientes films: *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989) (inédita en cines años más tarde se conoció a través de canales de televisión por cable); *Historias mínimas* (2002) (un análisis del mismo se encuentra en el último capítulo de esta investigación); *Bombón, el perro* (2004); *18- J*, episodio *La memoria* (2004); *El camino de San Diego* (2006); *La ventana* (2009); *El gato desaparece* (2011) y *Días de pesca* (2012). Por exceder los límites de la periodización de este trabajo no hemos analizado todos los films de Sorín pero siendo la Patagonia el lugar casi exclusivo donde ha desarrollado su filmografía y por la notoriedad nacional e internacional que ha alcanzado este director, hemos de encarar, en el futuro, un análisis de las representaciones de la región a partir de la obra soriniana.

<sup>81</sup> “En 1986, hicimos en la Argentina, 35 películas –dice Sorín (...)-, de las cuales 17 fueron operas primas. La mayor parte de los directores debutantes tienen mi edad, rondan los 40 años, lo que quiere decir que todos los realizadores que hubiésemos debido debutar en 1976, cuando la dictadura militar, lo hicimos ahora con la democracia restaurada” en: Pérez, Ernesto “‘La película del rey’ y su campaña europea” en: *La razón*, Sección Artes y Espectáculos, 15 de febrero de 1987.

<sup>82</sup> En el 43º Festival de Venecia: Premio León de Plata a Mejor Opera Prima (1986). En la XXI Semana Internacional de Cine de Valladolid: Premio “François Truffaut” a Mejor Película Extranjera (1986); 9º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana): Premio Coral a Mejor Película (1986); 8º Festival Ibérico y Latinoamericano de Biarritz: Premio Maquilha de Oro; Festival de la

Desde el punto de vista formal es difícil encuadrar a un film como *La película del Rey* dentro de las tipologías propuestas por Casetti y Di Chio (1991) para definir su *régimen de escritura y modos de representación*. Respecto de este último, el *espacio* puede caracterizarse como *dinámico expresivo*, ya que el movimiento de la cámara está en relación creativa con las figuras. Es decir, es la cámara y no el personaje quien decide lo que se ve: retrocede y encuadra ampliando su campo de acción o, viceversa, enfoca un detalle que no necesariamente tiene influencia en el devenir de la narración; es una cámara que acentúa su papel demiúrgico y subraya la estrecha dependencia entre el ver y el saber del espectador. Esta capacidad para ir más allá del movimiento descriptivo confiere a algunos movimientos de la cámara el carácter de comentario o de clave de lectura de todo el film (Casetti y Di Chio, 1991: 146). Respecto del *tiempo*, como orden, éste es cíclico en tanto la sucesión de acontecimientos está ordenada de tal modo que el punto de origen y de llegada de la trama son similares pero no idénticos. En este caso *La película del rey* comienza y termina con el protagonista entusiasmado compartiendo con otra persona sus ideas para filmar una película sobre un personaje histórico marginal con un proyecto derrotado (el de Orellie Antoine de Tounes al principio y el de Pedro Bohórquez, el Falso Inca, al final).

En cuanto al régimen de escritura, en líneas generales puede decirse que se enmarca en el *barroco*, debido a sus estrategias lingüístico-expresivas caracterizadas por la marcación y la homogeneidad. Si se adopta una solución “no marcada” es para que actúe como transición entre dos momentos marcados. Por ejemplo, en el nivel de los códigos de transición icónica se pasa de la presentación naturalista (en nuestro caso, las escenas que observamos hasta casi el final del film) a la distorsión figurativa de las apariencias (en *La Nueva Francia* y hacia el final de *La película del rey* predomina una puesta en escena “onírica” que da cuenta del solapamiento de ambos films). En el nivel de los códigos de la perspectiva se oscila entre las imágenes planas, donde todo se desarrolla sin tener en cuenta la cámara (la mayor parte de las escenas que transcurren en Buenos Aires), y las imágenes “profundas” organizadas a lo largo de la línea de fuga de la perspectiva conteniendo una gran gama de objetos, acciones y movimientos que animan la imagen recorriéndola transversalmente (las secuencias en el vagón del tren y muchas de las escenas que transcurren en Patagonia). En el nivel de la iluminación se

---

Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España: Premio Goya a Mejor Película Extranjera de habla hispana (1987).

<sup>83</sup> Véase por ejemplo: Potenze, Jaime “Un fracaso de los espectadores de Buenos Aires” en: *La Nación*, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1986; “¿Y este ‘rey’ de dónde salió?” en: Revista *Gente*, s.d.e.

va de planos luminosos a otros en que predominan las sombras, pasando por soluciones difusas; a nivel cromático se pasa de colores vivos y plenos a la gama de los colores tierra para fundir los personajes con el entorno. En resumen, la escritura barroca implica la “marcación” de las estrategias adoptadas pero, al mismo tiempo, una transición entre los extremos que convierte el conjunto del film en algo fluido y homogéneo (Casetti y Di Chio, 1991: 117).

Ahora bien, desde otra perspectiva podríamos decir que las estrategias estilísticas del film están dentro de lo que algunos autores definen como *neobarroco*<sup>84</sup>, en tanto categoría estética aplicable a ciertas expresiones culturales contemporáneas que en el cine se manifiesta como contraposición a la estética realista en favor de una heterogénea nutrida de la interrelación con otras artes (Keska, 2009: 62). Si seguimos la caracterización que Omar Calabrese (1994) hace de las obras neobarrocas, encontraremos la mayoría de ellas en *La película del rey*: el empleo de citas de variada procedencia y su distorsión (en el film de Sorín abundan las citas a diferentes films, a la literatura, la música y la pintura); la exploración de los límites de los géneros (todo el film tensa los límites del *road movie*, el *western*, la épica, el cine dentro del cine, sólo por citar los más visibles); la desmesura y el gusto por el gigantismo, el exceso –como superación de las posibilidades expresivas de un medio o un género- (aquí la desmesura y el exceso aparecen de manera alegórica y literal); la representación extrema de la sexualidad (la caracterización y roles de los personajes de la prostituta y la actriz brasiliense aparecen como “exceso” o “pura” sexualidad). Las formas neobarrocas se caracterizan por la estética del fragmento y su significación en la totalidad de la composición (piénsese en la introducción del film y las escenas de los espejos intercalados con planos detalles de elementos de maquillaje y vestuario y en la composición visual del film mediante la utilización del cuadro dentro del cuadro o encuadres geométricos); el caos y el desorden (por ejemplo las escenas de filmación en la Patagonia o la de la fiesta); la complejidad de las estructuras definidas por la figura del laberinto (la puesta en escena de la coronación del rey o los planos generales en donde Orellie está rodeado de maniquíes aluden a una estructura visual laberíntica) y la

---

<sup>84</sup>La relación entre el barroco y el postmodernismo o sobre la conjunción de elementos de ambos en el denominado neobarroco es tratada por diversos teóricos, pero tal discusión excede ampliamente los límites de este trabajo. Sí interesa sintetizar la observación de Eduardo Romano quien encuentra elementos para plantear la adhesión de Sorín a la poética neobarroca. Esto es confirmado por el mismo director cuando, entrevistado por *La Razón* el 10-1-85, declara que *La película del rey* enlaza las empresas de Orellie y de David, pero “también cuenta mi aventura personal que no sé cómo va a terminar, y así infinitamente, como en un cuento de Borges”. En: Romano (1991:260).

representación imprecisa (la representación de la representación que va solapándose mientras se desdibujan otros límites tanto a nivel narrativo –relación realidad-fantasía-como visual).

Por otro lado, si tenemos en cuenta la historia y políticas estéticas de la cinematografía de nuestro país, *La película del rey* puede considerarse como antecesora del Nuevo Cine Argentino ya que sus estrategias estilísticas la alejan del marcado naturalismo, grandilocuencia y/o redundancia discursiva que imperaron durante la década del ‘80 y hasta mediados de la década siguiente. El NCA se diferencia cualitativamente del anterior ya que piensa *con* imágenes. La película de Sorín comparte estas características generales en tanto está construida a partir de la expansión alegórica y los procedimientos poéticos que hacen que la responsabilidad interpretativa quede, casi exclusivamente, en manos del espectador.

Si bien este tipo de poéticas no predominaba hacia mediados de la década del ‘80, Ana Juliano (2010) ubica a *La película del rey* dentro de un conjunto más amplio de producciones artísticas correspondientes al campo cultural argentino de la post-dictadura que surgen para disputar un espacio de significación al discurso monológico dominante -sostenido por los militares y los sectores beneficiarios de las políticas neoliberales aplicadas por éstos-. Como asevera Juliano:

“Estas producciones emergentes tuvieron por objeto la experiencia histórica y se constituyeron, en el sentido bajtiniano del término, como *palabras responsivas* a la uniformidad y alienación impuestas por las políticas implementadas entonces. En esta línea crítica se inscribe *La película del rey*, opera prima de Carlos Sorín” (Juliano, 2010)<sup>85</sup>.

Esta autora analiza diversas textualidades de los años inmediatos al fin de la última dictadura y advierte cierta recurrencia de una serie de aspectos formales - muchos de los cuales se condicen con las características enumeradas más arriba como propias de lo neobarroco- a saber: a) los textos se tornan autorreflexivos; b) se produce la hibridación de las fronteras genéricas; c) se evoca la “totalidad” a partir de fragmentos, en clave metonímica; d) se problematiza la representación; e) se cuestiona fuertemente el discurso historiográfico y f) abundan textos codificados desde el humor negro, el absurdo, la parodia, lo erótico - escatológico.

---

<sup>85</sup> Las cursivas pertenecen al original. Con responsivo Bajtín alude a que “toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera que sea su forma)” en: Bajtín (1979: 258).

Creemos que son estos aspectos formales, que configuran una política estética, los que permiten (y contienen) en *La película del rey* reflexiones sumamente complejas y generales: discurre sobre la creación estética en general pero se pregunta por sus posibilidades dentro del cine argentino de la pos-dictadura y por los problemas de la representación y sus “límites”. Al mismo tiempo el film sostiene una noción sobre la Historia que se infiere a partir de la relación que establece entre dos momentos del país: el primero, en la segunda mitad del siglo XIX, referido a la fundación del Reino de la Araucanía y Patagonia por el francés Orellie Antoine de Tounes, y el segundo, ubicado en el momento de la realización del film–década de los ‘80 del siglo XX–, donde se evidencia una posición respecto de las consecuencias de la última dictadura cívico-militar para la sociedad argentina.

Esta visión relacional entre las diferentes esferas de la vida social -arte y mercado por ejemplo- y entre el pasado y el presente tiene su correlato narrativo y visual en el recurso a la autorreflexividad<sup>86</sup> y a la hibridación de las formas genéricas. El film está construido en cierta clave genérica del *road movie*, más específicamente el patagónico<sup>87</sup>. Contiene también elementos del género cine dentro del cine, que sin

---

<sup>86</sup>El término reflexividad fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. El término es deudor de la teoría teatral elaborada por Bertolt Brecht que en su rechazo al teatro clásico propuso, entre otros, el principio de reflexividad, esto es que el arte debe revelar los principios de su propia construcción para evitar la “estafá” de sugerir que los hechos ficticios no eran “creados” sino que simplemente “sucedían”. El teatro brechtiano reveló entonces no sólo las fuentes de la iluminación y el andamiaje de los escenarios, sino también los principios narrativos y estéticos que sustentaban el texto. En un sentido amplio la reflexividad artística designa el proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 228). Respecto de *La película del rey*, como bien analiza Juliano: “El film no representa esa historia sino las vicisitudes de la filmación de la misma. La estrategia del film dentro del film, nos remite a otras textualidades tales como *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Shakespeare (el teatro dentro del teatro), *Las Meninas* de Velázquez (la pintura en la pintura) o el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (la novela inserta en la novela) con quien la película establece una particular relación. Intoxicado por los relatos de viaje (como el caballero de la triste figura, por las novelas de caballería), el francés decide fundar una monarquía en la Patagonia argentina (...) La película se vuelve sobre sí misma: importa más el desarrollo del proceso que el producto resultante del mismo. David Vass, el joven director (*alter ego* de Sorín), permanentemente explícita su concepción acerca del cine (‘ficción pura’), como modo de vida (‘hay muchos modos de aguantarse la vida y éste es el mío, tampoco sé si es el mejor’), en permanente tensión con el mercado (‘es muy fácil hacerse el artista con el hambre de los compañeros’). Asistimos claramente, al desarrollo de una poética en la praxis artística” (Juliano, 2010).

<sup>87</sup>Aquí seguimos a Elina Tranchini que ubica a *La película del rey* dentro del *road movie* patagónico, ya que este género ofrece una deconstrucción de la representación mítica del Sur. Como bien señala la autora: “Estos films desmontan las representaciones sobre la Patagonia ofrecidas por el cine de las décadas anteriores, y recrean una experiencia de la más cruda desapropiación, un mundo devastado, despojado, desmantelado, cuya vida transcurre lejos de la ciudad, la tecnología y el progreso y en que las formas del trabajo fueron eliminadas, o parecen no haber tenido lugar, con pueblos olvidados y

embargo tensa hasta romper cuando el desarrollo de ambas películas y sus protagonistas se van fusionando hasta que Vass encarna a Orellie en el momento en que la obstinación de ambos linda con la locura y el film adquiere una nueva puesta en escena que ya no distingue entre ambas películas (la de Vass y la de Sorín). Asimismo el género épico y el *western* ingresan en este film en clave paródica, para desarticular sus convenciones e invertirles el sentido. La aparición en pantalla de un colectivo viejo y oxidado es acompañado por una música *over* correspondiente a los films norteamericanos que ensalzan la “conquista del oeste” por los *pioneers*, clásicamente representados en caravanas de carretas surcando el espacio. La ironía reviste en que en *La película del rey* “no hay héroes, ni grandes gestas. Sólo avatares que traen aparejados infortunios y fracasos” (Juliano, 2010). El western es citado primero textualmente a través de la proyección por parte de David, en su productora, de *La diligencia* (1939) de John Ford. David filma al “modo de” la secuencia de la captura del rey, sus funcionarios y la madama; rodaje que está plagado de absurdos inconvenientes (los caballos no quieren tirar de la carreta, el captor se cae al tratar de subir a su caballo a la madama, etc.). Sin embargo la música emula a la del clásico de Ford y la escena termina con un primer plano del rostro frustrado de Vass mientras escuchamos el sonido de un fragmento de *La diligencia*.



Es importante mencionar que el título de la película que proyecta filmar David Vass es *La nueva Francia*. Sorín había colaborado con Jorge Goldenberg y Juan Fresán

---

desprovistos de todo, con estaciones de tren obsoletas y vacías junto a las vías abandonadas, un mundo rural que parece perdido. El escenario central es (...) el camino hacia el Sur, que el protagonista recorre impulsado por una determinada creencia, o por su necesidad de escapar a las convenciones, o por su rebeldía y su anticonformismo, o por su ansia de marginalidad y desafío” (Tranchini, 2010:258).

en el intento fallido de esta película a principios de los '70<sup>88</sup>. La recuperación de ese fracaso real en este otro, ficticio, y su inserción en una película que muchos consideraban también condenada al fracaso – por las condiciones económicas imperantes- promovió un juego de imágenes multiplicadas y contrastantes que forma el núcleo de la estructura subyacente del film (Romano, 1991).

Esto es condensado en una escena (que se intercala con los créditos del film) donde tanto David como los postulantes a encarnar a Antoine de Tounes pasan reiteradamente por un corredor recubierto de espejos que multiplica y cruza sus imágenes a un mismo tiempo. Tal operación hace que a los espectadores nos cueste distinguir entre las figuras reales y sus imágenes refractadas/multiplicadas al infinito desde los espejos. Aquí se evidencia la infinita *lejanía* que conecta al representante con lo representado, dos mundos que nunca podrían coexistir en el mismo espacio (Grüner, s/f), y esta diferencia radical es la interrogación filosófica más profunda que atraviesa el film de Sorín.

La escena anteriormente descripta en la que no hay diálogos sino música extradiegética muestra la potencialidad poética del film y, a la vez, explicita la estrategia estilística que lo caracteriza. Atendiendo a la totalidad del film y específicamente a esta secuencia inicial de los espejos, es posible traer aquí la noción de alegoría como herramienta fundamental para el análisis de este film en particular, pero también para todo un conjunto de narraciones cinematográficas inscriptas en la postmodernidad o en la actual fase del capitalismo<sup>89</sup>.

No casualmente un acto del dramaturgo barroco Pedro Calderón de la Barca denominado Auto sacramental, concibe la alegoría en el mismo sentido que pareciera haberla plasmado Sorín en imágenes:

---

<sup>88</sup> “¿Qué elementos de la frustrada filmación de ‘La nueva Francia’ son los que Goldenberg y vos tomaron para ‘La película del rey’? ‘Todos. Creo que esta película es casi un documental de aquella. Es más, en esa misma filmación ocurrieron cosas tan disparatadas, que aquí no las pusimos porque nos parecieron exageradas. Y te doy un ejemplo, que muestra a aquel equipo de Fresán-Goldenberg como una corte de los milagros: fue el único equipo en la historia del cine que se movilizaba a dedo, y en plena Patagonia’ Sorín Carlos en Martín, Jorge “Inminente estreno de ‘La película del rey’” en: *Tiempo argentino*, 26 de julio de 1986.

<sup>89</sup> Como bien señala Colin Mac Cabe la posmodernidad es, para Jameson, la forma cultural del capitalismo tardío (definición vinculada a Mandel quien define el estadio actual del capitalismo como multinacional global), del mismo modo que el realismo fue la forma artística preferida del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y el arte moderno perteneció al momento económico del imperialismo y del capitalismo monopolista. Vale advertir que la posmodernidad no remite a un conjunto de temas o materias, sino al pleno acceso del arte a la esfera de la producción de los bienes de consumo, o sea, de mercancías. (Mac Cabe, 1995: 15). También en Jameson (1999, 2012).

“La alegoría no es más/que un espejo que traslada/lo que es con lo que no es, / y está toda su elegancia/ en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla/ que el que está mirando a una/ piense que está viendo a entrabbas”

Para Acosta y Sasiain, la alegoría es la narración de un mundo limitado en un espacio y un tiempo que está en lugar de Otro mundo más amplio (Acosta y Sasiain, 2007). Según Fredric Jameson esta noción es clave para comprender el cine contemporáneo y a partir de él las profundas causas sistémicas del panorama actual. La pregunta básica es entonces: “¿En qué circunstancias puede una historia necesariamente individual, con personajes individuales, funcionar como representación de los procesos colectivos?” (Jameson, 1995:25). En otras palabras, lo que posibilita la alegoría es que los paisajes más aleatorios, banales o aislados funcionen como un mecanismo figurativo en el que asoman y desaparecen permanentemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local. Mientras sigamos en ausencia de la utopía –plantea Jameson-, y las cosas sigan siendo contingentes y *desiguales*, deberemos vernoslas con la alegoría, por más discretamente que sea, para poder observar en la narrativa una clase lógica más general de la cual ella misma forma parte. Porque el objeto que intenta representar no es otro que la propia totalidad social, que no es una entidad empírica y no se puede materializar como tal ante el espectador individual.

En tal sentido *La película del rey* extrema otra de las características de la alegoría en general: la lateralidad con la cual deben expresarse los distintos niveles de la totalidad social. “La fuerza de la alegoría parece depender simplemente de su carácter indirecto y del desplazamiento de un nivel a otro” (Jameson, 1995: 223).

En este film el tópico *cine* se utiliza para hablar de la *historia* y viceversa; la originalidad radica en que ninguno de los dos niveles está *más allá* de la pantalla. La diégesis misma parece componerse de dos espejos enfrentados (lo que es literalizado en la secuencia inicial). Los paralelismos planteados entre el proyecto de Orellie Antoine de Tounes y el del director David Vass y la solapación de ambos al final del (los) film(s) cuando David, al quedarse solo –como Orellie-, decide protagonizar su propia película, sirven para pensar este juego de “alegorías cruzadas” o “espejos enfrentados”.

Como bien señala ElinaTranchini (2007), según la concepción de Vass /Sorín la realidad de la Patagonia en el momento de la filmación de su película es consecuencia inseparable de la realidad histórica de la Patagonia en la época que vivió el rey. Su noción de Historia es una de las pocas nociones totalmente explicitada mediante

diálogos, lo que ocurre al iniciarse la película con una escena en la que David Vass es entrevistado por los periodistas Fernando Bravo y Diego Varzi<sup>90</sup>:

“Lo cierto es que los caciques de la Araucanía y Patagonia lo eligieron rey, lo eligieron. Treinta mil indios juran la bandera de la Constitución en 1860 y él llega ahí solo y sin ejército. Su único error fue creer que el gobierno de los blancos iba a aceptar la legitimidad de su mandato. Pero yo creo que no era un hombre loco, en todo caso era un hombre que tiene una idea, que tiene un proyecto (...) El establece una monarquía constitucional y el gobierno de los blancos establecieron exterminios, ejército, alcohol, viruela. ¡Anda a la Patagonia ahora!”<sup>91</sup>

Que la situación actual es parte de un proceso histórico que la explica, también es evidenciado mediante una voz en off (con música barroca) que canta, no sin ironía, los efectos que el capitalismo tuvo/tiene en las formas de vida de los pueblos originarios:

“El valiente cacique Quillapán, señor de meseta y codillera, temido desde el mar hasta el volcán, feroz defensor de la frontera, fue hallado reparando el pavimento en la calle Boedo al 700...”<sup>92</sup>

Ya en plena filmación, los problemas que trae al equipo la recurrente alcoholización del obrero devenido en actor/cacique Quillápan (Rubén Patagonia) vuelven a dejar constancia de la continuidad de los métodos con que se oprime a las clases subalternas. La condición de fuerza de trabajo de los descendientes de los pueblos originarios ya sea mediante la migración a las grandes ciudades (“...fue hallado reparando el pavimento en la calle Boedo al 700...”) como en las regiones rurales vuelve a ser un obstáculo para el desarrollo del rodaje. De los quince *indios* que actúan en la película súbitamente quedan dos, el resto –le explica Arturo a David- tienen que ir a trabajar y no pueden pedir el día “libre”.

La desocupación aparece insinuada (y que sea sólo insinuación es acorde con el momento socioeconómico del país en el que tal problema no es una preocupación social

---

<sup>90</sup> Nótese que esta escena televisiva transcurre antes de los créditos del film, como si se quisiera poner un límite infranqueable entre el cine y la televisión; o bien evidenciar la carencia/ imposibilidad del medio televisivo de plasmar alegóricamente una idea, o lo que es lo mismo de explorar y utilizar poéticamente toda la potencialidad de lo audiovisual. Es decir, podría pensarse como una toma de partido a favor del cine contra la televisión. En relación a lo mismo Romano (1991) apunta que ante el pedido de un mapa de la Patagonia por parte de los periodistas aparece inesperadamente la fotografía de un pescador sonriente con su dorado, lo que parece una crítica global a la improvisación característica del medio televisivo.

<sup>91</sup> Extraído del film.

<sup>92</sup> Extraído del film.

general como lo será en la siguiente década) a través de quienes se presentan a la productora a solicitar trabajo en la película con una edad avanzada (en el contestador la voz de un amigo del padre de David se propone para interpretar un abuelo, un músico o un inmigrante) u ofreciendo los más extravagantes oficios (la imitación onomatopéyica de pájaros o de un par de perros siberianos amaestrados).

El primer obstáculo para la concreción del rodaje aparece en Buenos Aires con la noticia de que De Fillipis, el productor ejecutivo, “no está”, metáfora directa de las dificultades de financiamiento que atraviesa la mayor parte de la historia del cine argentino. A pesar de semejante carencia David decide seguir con el rodaje. Ante las desesperadas preguntas de Arturo sobre *dónde* van a conseguir la mayor parte del reparto, David responde “en el Sur”.

La siempre presente ausencia de De Fillipis que, al parecer, está –como las posibilidades de financiamiento y estructura industrial para hacer cine- en Europa y Estados Unidos, sumada a la noción de la Patagonia como espacio posible para los proyectos alternativos (ya sea fundar un reino con características republicanas en el caso de Orellie o hacer cine en la Argentina en el caso de Vass) parecen confirmar lo que Jameson subraya como característico de lo posmoderno: la “...insólita y sorprendente espacialización de lo narrativo..” (Jameson, 1995:100)

Si a nuestra preocupación por el espacio la pensamos en términos más concretos e históricos y, si aceptamos la hipótesis de Tranchini para quien el tema central de *La película del rey* es la “posibilidad o imposibilidad de llevar a cabo los propios proyectos en una sociedad devastada” (Tranchini, 2007) económica, política y culturalmente luego de atravesar la última dictadura militar, la Patagonia podría ser metáfora de la devastación. Los fuertes vientos que no permiten a los protagonistas comunicarse si no es a los gritos, el *colectivo* completamente destalado, los maniquíes (que reemplazarán a los actores hacia el final del film) cayéndose mientras el sol se esconde en la soledad de la meseta refuerzan sintomáticamente esta idea.

Además esta Patagonia devastada se puebla de artistas intrépidos, prostitutas, homosexuales, indígenas y huérfanos (la mayoría de éstos descendientes de mapuches). Es decir persiste su status de frontera pero ésta remite no a una división territorial sino al conflicto irresoluble dentro del actual sistema de relaciones sociales. Por ello a la región llegan los subalternos, los marginales, empujados hacia los márgenes del capital y sus patrones ideológico-culturales (la hegemonía, diría Gramsci). Precisamente el espacio patagónico es proyectado como alegoría de los márgenes de un sistema que no

concibe al arte más allá –o por fuera- de las necesidades del capital, ni permite un modelo de organización social donde los mapuches puedan evadirse de un estatod-nación que los precisa como mano de obra (casi siempre descalificada); ni tolera una forma de vivir la sexualidad y el amor que cuestione la familia heterosexual. Es decir un sistema que necesita la marginación/opresión para subsistir como tal.

El párrafo anterior indica la aparición e interrelación de múltiples identidades –de clase, género, culturales, étnicas y de orientación sexual- “irrespetadas” en el film analizado. Y no es casual, ya que esto es una de las características más profundas de la fase actual del capitalismo. Dice Jameson:

“Con la expansión de la antigua esfera cultural hasta abarcar e incluir en su interior todo lo relativo a la vida social (...), resulta imposible determinar cuándo nos encontramos ante lo específicamente político o cultural o económico sin olvidar lo sexual, lo histórico, lo moral y demás” (Jameson, 1995: 47).

Ahora bien, esto puede explicar -en parte- por qué hoy gana tantas adhesiones prácticas y teóricas el multiculturalismo y su correlato trivial: lo políticamente correcto. Como bien señala Žižek (1998), al desjerarquizar las diferencias de género, de orientación sexual, de etnia y de clase, el multiculturalismo promueve la invisibilidad del capitalismo. No se trata de negar que cada sujeto sea una combinación particular de identidades múltiples, pero sólo desde una posición liberal podríamos concebir a la sociedad como una simple sumatoria de individuos con variadas pertenencias identitarias.

Hecha esta digresión, que trató de clarificar nuestra posición y no la de la película, sí nos parece que ésta deja traslucir una concepción de las identidades. Los diálogos entre David y su asistente respecto de la necesidad de buscar entre los pobladores patagónicos “*a los que tengan más caras de indios*”<sup>93</sup> mientras ignoran por completo que están siendo observados por un grupo de niños mapuche; la vestuarista que disfraza “de indios” a un grupo de indígenas sin preocuparse demasiado porque uno de ellos tenga un grabador en la mano; la canción que narra cómo encontraron al personaje Rosales (“...*el ladino baqueano Rosales, silencioso, ambiguo, escondedor, fue hallado como gaucho de vista en un restaurant para turistas...*”<sup>94</sup>); indican la artificialidad de las identidades esencialistas e inmutables. Éstas son, entonces,

---

<sup>93</sup>Extraído del film.

<sup>94</sup> Extraído del film.

construcciones históricas y existen en la diacronía ya que son resignificadas por sus portadores en el tiempo y en el espacio.

Arturo Jauretche decía maravillosamente que “el arte de nuestro enemigo es entristecer a los pueblos. Los pueblos deprimidos no vencen. (...) Nada grande se puede hacer con tristeza”. Entonces, si la devastación tiene un correlato en la subjetividad de los sujetos, ése es el de la tristeza. Por eso en el Hogar-Escuela Bonnano, ubicada en el medio de la meseta patagónica, no hay espacio (otra vez el espacio) para la alegría. Los huérfanos que allí viven (¿acaso alegoría de los que crecimos luego de la última dictadura a quienes se nos ha negado la posibilidad de aprender de la generación anterior las nada desdeñables experiencias de lucha?) lo hacen en una cotidaneidad gris y silenciosa que el equipo de producción de la película viene a perturbar. Esta perturbación llega al límite durante una *f Felliniana* escena en la cual tanto actores -vestidos con sus barrocos atuendos- como huérfanos rezan con desganada voz antes de almorzar (vigilados por una monja y el director del Hogar). Segundos después, el silencioso almuerzo es interrumpido por la risa de la obesa prostituta/actriz (Ana María Giunta) que se hace cada vez más fuerte e incontenible; ella misma también aparece como un exceso de sexualidad (por fuera de los cánones hegemónicos para definir la belleza femenina) apenas contenida dentro del escotado vestido rojo. Tal episodio desencadena la expulsión del equipo del orfanato que les servía de alojamiento. El *humor* “es una mujer gorda”<sup>95</sup>, entonces, que se torna totalmente disruptivo en una sociedad traumatizada y paralizada por el horror dictatorial que en Argentina fue condición *sine quanon* para imponer la hegemonía del capital financiero y sus *devastadoras* consecuencias.

Pero podría arriesgarse que la película va más allá y se atreve a plantear el problema de las causas de la derrota de los proyectos revolucionarios que tuvieron en Argentina expresiones concretas y que durante los ‘70 pusieron –por momentos- en jaque a la clase social propiciatoria y beneficiaria del denominado neoliberalismo. Al principio del film vemos a un cineasta que *dirige* el proyecto de “La nueva (para nada

---

<sup>95</sup> Jugamos aquí con el título de otro film argentino: *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988). Las dos películas contienen, de diferentes maneras, algunas preocupaciones similares que dan cuenta del estado de ánimo de una parte de la sociedad argentina a mediados de los ‘80. “*El amor...* es sobre un personaje que constantemente elude situaciones, un marginal, y que habla de los medios de prensa, del imperialismo, del cine, de la educación, del triunfo fácil (...), del sexo, de la justicia, del machismo, de la Vieja Guardia tangüera. Cuando la hice estaba viviendo en Holanda: la hice para dejar un documento, por eso es explícito, porque diez años después nadie se acuerda (...) todo eso no lo decía nadie en el cine, y alguien lo tenía que decir”. Entrevista a Alejandro Agresti, en: Peña (2003: 47)

casual el adjetivo) Francia”, compartido con entusiasmo por muchas personas que cumplen diferentes funciones en él. Sabremos –a lo largo del film- que estas personas tienen motivos diferentes para embarcarse en el proyecto, y luego vemos -cuando el rumbo se torna más difícil- cómo de a poco la casi totalidad deciden abandonarlo. Sin embargo David está determinado a concretar su proyecto a toda costa prescindiendo incluso de su entorno. Se va alejando de él progresivamente en tanto no renuncia a su película a pesar de los cambios a su alrededor. Si tomamos el riesgo se puede establecer la analogía e insinuar que la película formula la siguiente pregunta: ¿acaso la derrota de los proyectos revolucionarios en Argentina se debió a que la vanguardia política, en un determinado momento de la lucha de clases, prescindió de sus bases sociales? No hallamos en las imágenes una toma de posición concluyente al respecto, pero no es para nada menor la osadía de la pregunta si recordamos que *La película del rey* es filmada promediando los años ‘80.

En fin, la historia del cine aquí también vale para pensar en la *historia* a secas. La primera está plagada de cineastas malditos, películas truncas, grandes proyectos inconclusos, obras cuestionadoras que fueron luego asimiladas/ institucionalizadas por el cine hegemónico, etc.<sup>96</sup>. Sin embargo, como toda historia, la historia del cine lleva el conflicto dentro (porque está hecha por personas que viven y crean en una sociedad dividida por intereses irreconciliablemente contrapuestos) y veremos reflotar los fracasos en obras nuevas como así también obras revolucionarias (en su formas) concebidas desde adentro de la Industria Cultural.

Pero hay algo más: la elección misma del paralelismo entre la historia del cine y la historia social, entre la creación estética y la acción política, entre la vanguardia cultural y la política, implica que esos paralelos se encuentren. Es una elección que parece subrayar la premisa de que todo proyecto social novedoso conlleva

---

<sup>96</sup>“Por un lado están los ‘fantasmas’ del protagonista que operan en el relato como indicios de temores y deseos, y en algún caso como contrapunto o analogía. Humphrey Bogart es el paradigma del éxito –al que tiende David-, el que se consagró por medio del cine consiguiendo los favores de la platea (no es casual que su estampa aparezca en la secuencia de la TV, reino de la desesperación por la fama). John Ford y su mítica ‘La diligencia’, además de ser las fuentes narrativas clásicas de las que aprende David Vass, representan lo que él le gustaría hacer con su historia del Rey de la Araucanía, un western, y que luego se verá frustrado cuando se tope con la realidad del medio, poco fértil para las ‘aventuras’. Y por último la inquietante figura de Eric Von Stroheim, genio olvidado y solitario desafiante de las normas de su tiempo, así como de las imposiciones y carencias económicas (aquí tampoco es vano que su retrato, extraído ‘precisamente’ de ‘La gran ilusión’ (1939), sea tomado en el mismo plano que el de David, justo cuando acaba de ser abandonado por el productor, las técnicas y los actores) (...) Sorín enuncia elípticamente las condiciones de producción del Neorrealismo Italiano, cuando David dice que ‘a los actores los voy a conseguir de la calle’, aspecto que hiciera célebre a dicha tendencia de la posguerra” Wolf, Sergio “Citas, referencias y homenajes” en: *El Heraldo de Cine*, s.d.e.

necesariamente formas distintas de concebir el arte y la cultura, y que a la vez los desafíos de la imaginación estética son momentos necesarios para imaginar y construir proyectos sociales alternativos.

En ese sentido Benjamín destacaba que desde “siempre ha sido uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena” (Benjamin, 1994: 49). En una sociedad dividida en clases el arte es necesario para que mujeres y hombres puedan conocer y cambiar el mundo,

“...tanto si el arte alivia como si desvela, tanto si ensombrece como si ilumina. Nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre a incitar al hombre *total*, en permitir al ‘yo’ identificarse con la vida de otro y *apropiarse de lo que no es pero puede llegar a ser*”<sup>97</sup> (Fischer, 1993: 14).

Es esta idea la que, sin negar el calificación de *derrota* al proyecto de *La nueva Francia* (y al de la instalación de un proyecto social alternativo en Argentina), desmiente el concepto del fin de la historia (y su correlato, que no es otra cosa que el intento de certificar la muerte de la revolución). Si prestamos atención al final de la película vemos que queda relativizada la idea de una devastación total. Recordemos: David y Arturo vuelven en tren a Buenos Aires; los ojos del joven director recobran brillo mientras le relata a un azorado Arturo lo que ha pensado para su próxima película. Es decir que ningún fracaso, por más estrepitoso que sea, “puede constreñir la energía creativa” (Tranchini, 2007). Creatividad que –como explicamos unas líneas más arriba- no sólo alcanza a los proyectos artístico-cinematográficos sino a los sociales, los cuales no son paralelos sino que se condicionan mutuamente: no puede pensarse una nueva representación de lo social prescindiendo de diferentes formas de representación estética.

Hemos mencionado al pasar una semejanza entre el film de Sorín y la obra del director italiano Federico Fellini. Para Blanca Speroni en el cine de este último el límite entre realidad y ficción aparece borrado. El mismo borramiento puede atribuirse a *La película del rey*. Qué es historia y qué es film dentro del film (en *Otto e mezzo*, de Fellini, los personajes Guido y Claudia se dicen textos de la película que están filmando; lo mismo sucede con dos de los de la película de Sorín). Qué es historia y

---

<sup>97</sup> Las cursivas son nuestras.

qué es fantasía (*Amarcord* de Fellini y la escena inicial de los espejos en *La película del rey*).

Si algo podemos afirmar es que no hay ninguna intención de realismo (en un sentido tradicional). Los múltiples guiños de autorreferencialidad dan cuenta de ello. La cara de Humphrey Bogart que nos mira directamente –desde un póster- en la escena inicial de la entrevista televisiva; la cita directa a la autorreflexividad a través del poster de otro film autorreflexivo como es *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen; los personajes reclutados para la película que miran y preguntan gestualmente hacia la cámara para qué se los busca; las múltiples ventanas que desde dentro de la diégesis recortan una fracción del espacio/escena filmada para recordarnos que un film es precisamente un recorte/selección/punto de vista; los habitantes patagónicos (huérfanos mestizos del Hogar Bonnano y la dueña del boliche donde almuerza el equipo de filmación) que en pantalla sólo cumplen la función de ver (es decir Sorín hace entrar en la pantalla al público, como si nos ubicara frente a un espejo a nosotros mismos).

Todas las características ya analizadas, tanto de la estructura narrativa como de las estrategias estilísticas, nos permiten concluir que en este film el tiempo y el espacio no pueden ser interpretados separadamente. Aquí el cuestionamiento a la historiografía dominante (y más profundamente a la idea del tiempo lineal de progreso hacia mejor) contiene la posibilidad de discutir respecto de las representaciones hegemónicas de la Patagonia, ya que ellas mismas son pensadas en términos de historicidad conflictiva y mutable. Con esto queremos decir que la elección de la historia a mostrar, que es la de un personaje ex-céntrico (en el profundo sentido del término, es decir por su experiencia y propósito individual y también porque su proyecto -trunco- ocupa un lugar nada central en la historia de la región, todo ello a su vez narrado a través del relato de una película “que no fue”), contiene una crítica a la historiografía dominante en tanto ésta tiende a difundir solo aquello que triunfa. Y en ese sentido puede que el motor de la película de Vass/Sorín no sea tanto el horizonte de un futuro emancipado sino la reivindicación de la memoria de los vencidos –idea, benjaminiana por cierto, que adquiere su densidad trágica en el contexto inmediato de la posdictadura-. Implica la idea de que la Historia está siempre plagada de fracturas y contradicciones que se resuelven favorablemente para algunos pero suponen derrotas para otros, y tanto las victorias como los fracasos tienen incidencias concretas, simbólicas y materiales en nuestro presente.

Esta concepción crítica del discurso histórico hegemónico es, a nuestro juicio, lo que permite a su vez deconstruir las representaciones dominantes de la región. Esto se realiza a través de la puesta en escena de estas representaciones y su cuestionamiento en el mismo desarrollo de la(s) narración(es) fílmica(s). Al inicio del film, cuando aparecen los primeros obstáculos para la concreción del rodaje, Vass pone todas sus esperanzas en que éste será posible en el Sur (Arturo: -*¿Y dónde vamos a encontrar a los actores? ¿En la calle?* David: -*¡En la calle! En el Sur...en el Sur...*<sup>98</sup>). Aquí se reproduce la idea de la Patagonia utópica, ese espacio virgen que es pura posibilidad, donde todo está por hacerse, espacio fértil para las aventuras (y aquí otra vez el paralelismo, en el caso Antoine de Tounes construir un reino donde todos los hombres sean iguales y en el caso de Vass hacer una película en el contexto de la inmediata pos-dictadura argentina). Esta primera representación de la Patagonia-utopía es cuestionada por otra representación dominante: Patagonia como tierra maldita. La primera imagen en que vemos a los protagonistas en el Sur están varados en una estación solitaria a la espera de un colectivo que nunca llega, y sopla un viento por demás intenso y sonoro. Todo el proceso de rodaje está plagado de problemas de distinto tipo (técnicos, de producción, las condiciones inestables del elenco, etc.)

Pero esto adquiere otra significación cuando recordamos que la construcción fílmica de *La película del rey* está hecha en clave alegórica. La Patagonia entonces funciona metonímicamente como representación de Latinoamérica. Esto aparece de diversas maneras. Por ejemplo con la “presencia tropical”, términos que utiliza Vass para justificar la inclusión de una joven actriz brasileña por la que se sentía atraído. Además el film utiliza música *over* –en clave paródica, alegórica, de contrapunto o comentario interior de Vass- como la samba y los boleros centroamericanos.

Las alusiones latinoamericanas a través de la actriz brasileña y la música, se hacen más explícitas en la escena de la fiesta que se organiza para poder filmar la coronación del rey. Allí el discurso del intendente del pueblo (d)enunciará la relación asimétrica y desfavorable que viven las poblaciones patagónicas, aludiendo al conflicto permanente centro-periferia que también remite a la posición geopolítica latinoamericana. Cuando la fiesta comienza al son del carnaval carioca el locutor vocifera en medio de la noche ventosa: *¡Patagonia también es Latinoamérica!*<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Extraído del film.

<sup>99</sup> Extraído del film.

En síntesis, el tiempo -como devenir histórico- y el espacio están profundamente imbricados porque ambas nociones aparecen como una construcción en el tiempo. La región y su historia están en permanente construcción, y este proceso no puede pensárselo como un progreso lineal hacia mejor sino que conlleva contradicciones, conflictos y derrotas. Las clases subalternas latinoamericanas deben apropiarse de éstos para concretar las aspiraciones de emancipación que tienen sus antecedentes en los proyectos truncos.

El final del film es a su vez posible inicio de otra película que el protagonista ya se está imaginando. Cabe recordar la constante puesta en escena de dobles encuadres que no casualmente es utilizado en el plano final (la cámara observa a los protagonistas a través de una ventana circular del tren que los lleva de vuelta a Buenos Aires). Este final abierto que subraya que este film es un discurso/un punto de vista/una mirada que está siendo construido, implica que nada está dado de una vez y para siempre por más derrotas que se sufran, y que en esa disputa por el sentido de la historia las imágenes y lo simbólico juegan un papel fundamental.

## 6. *Gerónima*<sup>100</sup>: la memoria enajenada

### 6.1 Síntesis argumental:

Este film está basado en las grabaciones que el médico psiquiatra Jorge Pellegrini le hiciera, en 1976, a Gerónima Sande, una mujer mapuche habitante del campo rionegrino, cuando la misma se encontraba internada en el hospital de la ciudad de General Roca. Tomando como bases sus respuestas se reconstruye la última parte de la vida de Gerónima y su familia.

Gerónima (Luisa Calcumil) vive en el paraje de Trapalcó, El Cuy. Ocupa sus días en la búsqueda y preparación de alimentos, en el acarreo de agua, el trabajo del hogar y el cuidado amoroso de sus cuatro hijos: Eliseo, Paulino, Floriano y Emilia. Económicamente sobreviven del hilado de lana y venta de cueros de animales al Turco (Mario Luciani), el “bolichero” de la zona, a quien le compra harina, yerba y otros artículos básicos. Esporádicamente recibe una escasa pensión estatal que llega a sus manos a través de un vecino y peón de una estancia cercana. Sus hijos pasan sus días despreocupadamente jugando y Eliseo, el mayor, colabora con la búsqueda de leña para cocinar y calentar el rancho.

Gerónima convive ocasionalmente con Morales (Patricio Contreras), padre de tres de sus hijos, y hombre alcohólico que la maltrata. Algunos días transcurren con tranquilidad y alegría y en familia van a la fiesta que se realiza en un campo vecino. Pero la armonía dura poco cuando Morales anda cerca y en una de sus borracheras comienza a pegar y patear a Gerónima. Eliseo llega al rancho y se escucha un aullido de dolor proferido por Morales. Eliseo va en busca de ayuda, Morales es trasladado en ambulancia y no se sabe más de él. Gerónima y Eliseo son demorados en la comisaría hasta que el Juez decide liberarlos.

Unos días más tarde, un auxiliar sanitario (Ernesto Michel) pasa casualmente por su vivienda, toma conocimiento acerca de esta familia, y decide que es necesario

---

<sup>100</sup> Fecha de estreno: 27-11-1986. Clasificación: SAM13. Dirección: Raúl Tosso. Guión: R. Tosso y Carlos Paola sobre argumento de Jorge Pellegrini. Diálogos: Julio Acosta. Intérpretes: Luisa Calcumil, Patricio Contreras, Mario Luciani, Ernesto Michel, María Isabel Cane, Rufino Muñoz, Gloria Calcumil, Alicia Martín, Nicolás Calcumil, Nicolás Nieves. Fotografía: Carlos Torlaschi (C). Música: Arnaldo di Pace. [Recopilación musical y tema original: “Aiun Hue” de Aimé Painé] Escenografía: Alberto Díaz. Montaje: Fernando Guariniello, Silvia Ripio y J. Archancet. Producción y Distribución: Cooperativa de Producción del Instituto de Arte Cinematográfico. En: Manrupe y Portela (2001: 249).



mejorar sus condiciones de vida. Para ello resuelve arbitrar los medios para su internación en el Hospital de General Roca.

Allí se le proporcionan todos los cuidados elementales: vacunación, comida, higienización, camas para dormir. Pero Gerónima es separada de sus hijos, ya que éstos deben ser atendidos en otro pabellón. Nadie le pregunta, ni a ella ni a sus hijos, qué es lo que quieren. Como consecuencia de su internación y la separación temporal de sus hijos, la angustiada mujer se torna cada vez más extraña y deja de comer; hasta que en arrebato de desesperación corre hasta pediatría y comienza a golpear a Emiliana.

Los desconcertados médicos, se echan atrás y deciden devolverla a ella y a sus hijos a su lugar de origen. Sin embargo, al poco tiempo los hijos tienen que ser internados nuevamente por haber contraído tos convulsa durante su primera hospitalización; dos de ellos mueren por “falta de defensas” y su desesperada madre mueretiempo después tras graves accesos psicóticos.

## 6.2 Análisis:

*Gerónima* es un film basado en el libro que dio a conocer la historia de la familia Sande y que fuera escrito por Jorge Pellegrini<sup>101</sup>, el psiquiatra que atendió a Gerónima

---

<sup>101</sup>El texto ha sido editado por séptima vez a principios del año 2008. Es interesante destacar que la

durante su internación. Representa el primer largometraje de Raúl Tosso<sup>102</sup>, quien ya había hecho un mediometraje homónimo de 40 minutos mixto entre cine y video. Decidió junto con el guionista Carlos Paola, extenderlo y hacerlo en 16 mm (luego convertido a 35 mm) a partir de la acogida que la exhibición del film tuvo en la ciudad de General Roca. De dicha proyección participaron pobladores rurales e integrantes del pueblo mapuche –incluidos los hijos sobrevivientes de Gerónima- que habían conocido a la familia, que se sintieron representados en la historia que Tosso había construido y que le aportaron datos y experiencias que luego, director y guionista, utilizaron para concretar el largometraje que aquí se analiza<sup>103</sup>. Otra particularidad de este film es que su producción se realizó bajo la modalidad de una cooperativa del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda.

---

versión final del libro al que hacemos alusión se nutrió de diferentes textos de circulación y tiempos diversos y que la repercusión del film también incidió en el texto final de Pellegrini. Citamos en extenso la sugerente reseña del investigador literario Carlos Sosa: “alcanzó sus contactos iniciales con el público a partir de las ediciones seriadas del folletín, durante el año 1982; primero en la revista *El Porteño*, de Buenos Aires, y luego en el diario *Río Negro* de la provincia patagónica. Con posterioridad tuvo una difusión más ‘artesanal’, en el sentido de que sus dos primeras ediciones en formato de libro fueron realizadas y difundidas por el propio autor, contando con el apoyo del ‘Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional’, de la sede existente en la ciudad rionegrina de General Roca, que como institución auspiciante del lanzamiento realizó el ‘Prólogo’ a la primera edición en formato de libro del año 1984. Este proemio conserva las huellas de las motivaciones que acompañaron dicha edición, evidentemente el contexto de publicación del libro debe entenderse al calor de las repercusiones de la película de Raúl Tosso, cuya presentación también fue auspiciada por el ‘Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional’ en la muestra artística ‘La cultura de la resistencia’, que se llevó a cabo en el reconocido Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, durante los días 10 y 17 de junio de 1984 (...) Por último, hay que señalar que las adiciones fotográficas del film dirigido por Raúl Tosso, así como el prólogo de Osvaldo Bayer y los dos artículos finales de Pellegrini, se incorporaron al cuerpo discursivo de *Gerónima* recién a partir de la cuarta edición del año 1988; con ellos parece haberse arribado, por el momento, a la composición ‘final’ del texto. La lógica proteica, que parece regir la constitución de este volumen, ha sabido debatir con las repercusiones sociales de su difusión e incorporarlas a su propio proceso creador” (Sosa, 2006: 154).

<sup>102</sup> Director, guionista y productor. Nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, el 19 de febrero de 1953. Se recibió de realizador cinematográfico en la Escuela de Arte Cinematográfico de la Municipalidad de Avellaneda, de la que posteriormente fue director. Luego de realizar varios cortometrajes debutó en el largo en 1985 con *Gerónima*, un film con cierta estética documental tan dura como poética. Actualmente se dedica a la docencia (Martínez; 2004: 204). Filmografía: 1979 *El viaje* (cortometraje); 1982 *Gerónima* (mediometraje documental); 1985 *Gerónima*; 1989 *El aveSTRUZ* (cortometraje) y *Zoo, La Plata* (cortometraje documental), 1990 *La sal de la tierra* (documental); 1999 *Tres veranos* y 2004 *1420, la aventura de educar*.

<sup>103</sup> “[E]ste es un proyecto que tiene dos etapas. Una, la investigativa, y la otra, la de la concreción del largo. La primera se concretó en un mediometraje de 40 minutos, también ficción, donde ya trabajaba Luisa Calcumil. Ese material lo usamos para el largo. Éste se concreta porque al proyectar el medio en Río Negro, en el Museo de Artes (en televisores), donde habíamos programado una función, tuvimos que hacer cinco por el debate que se generó y la cantidad de gente que no entraba en el lugar. Entonces la gente empezaba a darnos más información, gente que generalmente no habla, paisanos, mapuches, muy cerrados, muy desconfiados (...) Ahí aparecieron los hijos de Gerónima, uno que pensábamos que estaba muerto. El mediometraje nos abrió la confianza de la comunidad mapuche: nos invitaban a sus casas para contarnos cosas. Eso nos dio un nuevo impulso. Faltaba todo eso que pusimos con cuidado y respeto, por ejemplo, la historia de Morales” (Tosso, citado en Baccaro, 2004: 169).

Si bien *Gerónima* obtuvo un buen acompañamiento de la crítica especializada<sup>104</sup> y algunos premios internacionales<sup>105</sup> no consiguió, al momento de su estreno, gran repercusión de público general a excepción de los lugares en donde se filmó y en la ciudad de Avellaneda de donde era el equipo realizador<sup>106</sup> y de públicos especializados (como el que asiste a los festivales cinematográficos por ejemplo). Sin embargo con el tiempo se convirtió en material didáctico, de formación y debate en escuelas de nivel medio, en escuelas superiores de enfermería y en carreras universitarias de psicología, psiquiatría, antropología e historia. Además sigue participando en festivales temáticos referido a cine latinoamericano, cine antropológico y cine de pueblos originarios, este año en el Festival de Berlín, en la sección especial “NATIVe - Un Viaje al Cine Indígena”, se estrenó su versión digital remasterizada.

Desde el punto de vista formal es difícil –al igual que el film anteriormente analizado- enmarcar a *Gerónima* dentro de las tipologías propuestas por Casetti y Di Chio (1991) para definir su *régimen de escritura y modos de representación*. Respecto de ésta, el *espacio* puede caracterizarse como *dinámico expresivo*: el movimiento de la cámara está en relación creativa con las figuras. Es decir, es la cámara y no el personaje quien decide lo que se ve: retrocede y encuadra ampliando su campo de acción, o viceversa enfoca un detalle que no necesariamente tiene influencia en el devenir de la narración; es una cámara que subraya su papel demiúrgico y subraya la estrecha dependencia entre el ver y el saber del espectador. Quizá esto se hace más evidente en las secuencias que transcurren en el hospital, ya que a fin de plasmar en imágenes el extrañamiento de la protagonista, los encuadres son muy marcados y se multiplican los

<sup>104</sup> “Valiosa experiencia, por lo que significa un asunto que tiene autenticidad y denuncia social y una realización que escapa a los cánones normales. Tosso muestra seguridades llamativas en el manejo de la cámara y narra una trama bien asentada con un paisaje que se integra y con una labor descolante de Luisa Calcumil una actriz local, de origen mapuche, en el rol de Gerónima. Está bien acompañada por Patricio Contreras como ‘El Morales’, segundo marido de la india, Mario Luciani como ‘El Turco’ y Ernesto Michel como ‘El Huinca’. Buen trabajo musical y correcta fotografía” en: *El Heraldo de Cine*, sección “Estrenos” s.d.e.

<sup>105</sup> En 8va Edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano: Premio del Jurado. Festival de La Habana: Premio Mejor Opera Prima. Premio Saúl Yelín, del Comité de Cineastas de América Latina. 6º Festival Cinematográfico Internacional de Montevideo: Premio del Público. Premio OCIC/FIPRESCI, Río de Janeiro 1986: “Por la profundidad y el respeto con que aborda la cuestión de la aculturación a partir de un hecho real que estimula la reflexión y el debate”. Festival Pueblos Indígenas Río de Janeiro 1987: Mención Especial. Festival de Cine del Mundo Rural de Aurillac 1987: Premio Especial del Jurado. Festival de Munich 1987: Premio del Church Film Center. Semana del Cine de Autor Málaga 1988: Mención.

<sup>106</sup> “*Gerónima* se estrenó en General Roca, provincia de Río Negro, en el cine General Roca, donde se hace una función diaria. Como quedaba gente afuera tuvimos que agregar otra función. La película estuvo una semana en cartel con llenos totales. Después la exhibimos en distintas localidades de la provincia de Neuquén, una función especial en el Maipú, de Avellaneda, con 1300 personas...” Tosso, Raúl “‘*Gerónima*’ es una experiencia inigualable” en: *El heraldo de cine*, s.d.e.

planos detalle y las figuras cortadas. Esta capacidad para ir más allá del movimiento descriptivo confiere a algunos movimientos de la cámara el carácter de comentario o de clave de lectura de todo el film (Casetti y Di Chio; 1991: 146). Respecto del *tiempo*, como orden, éste es cíclico en tanto la sucesión de acontecimientos está ordenada de tal modo que el punto de origen y de llegada de la trama son similares, pero no idénticos. En el caso de *Gerónima*, el tiempo como devenir está estructurado, al igual que el guión, de manera espiralada, que le da mayor complejidad a lo que acabamos de afirmar. Sobre esto volveremos más adelante.

En cuanto al régimen de escritura, en líneas generales puede clasificarse como *moderna*, definida por las elecciones lingüísticas y expresivas caracterizadas por la dishomogeneidad y la heterogeneidad. Pero su rasgo moderno se encuentra sobre todo en la opacidad del film, ya que exalta la parcialidad de los puntos de vista (que varía claramente de acuerdo los dos grandes momentos de la película: las escenas del campo y las del hospital) manifestando su función de mediación lingüística y proponiéndose como un filtro explícito de la realidad.

La mediación lingüística también se evidencia explícitamente en la utilización de sonido no sincronizado, en que las imágenes y sonidos siguen recorridos no homogéneos (el primer plano de la actriz que representa a Gerónima con la boca cerrada y la voz de la verdadera Gerónima acentuando expresivamente esta no sincronización), derivando de ello una sensible intención manipulativa.

Desde otra perspectiva estético- teórica la puesta en escena de los elementos referenciales sonoros (las grabaciones de la entrevista de Jorge Pellegrini a Gerónima Sande) y de elementos ficcionales visuales y sonoros (presencia de actores, la dramatización de la historia, etc.), nos permite definir a *Gerónima* como *docuficción*. Para aproximar una explicación sobre esta técnica o estrategia comunicativa, parece pertinente partir de pensar en los pactos de lectura tácitos que lector y autor negocian previamente a ella. Los estándares son: “pacto de referencialidad” (para los textos no ficcionales, sujetos por lo tanto a criterios de verdad/mentira) y “pacto de ficcionalidad” (para los textos ficcionales, donde no cabe el cuestionamiento verdad/mentira). Pero solo un “pacto de ambigüedad” (Alberca, 2007) puede ofrecer una explicación satisfactoria sobre el fenómeno de la docuficción (y de la autoficción). Esta tercera vía combina “elementos”, “técnicas” y “estrategias” que el lector había asumido como exclusivas de un pacto o de otro (Martínez Rubio, 2014: 29).

Según Agustín Fernández Mallo (2007), la docuficción es una distorsión de la referencialidad a través de elementos ficticios. Más profundamente –y esto interesa a los fines de pensar este film concreto- los textos ambiguos operan una distorsión o adulteración de la realidad para obtener una explicación de lo real que renuncia a ser puramente objetiva, entre otros motivos porque plantean la escritura, no como un informe, sino como un campo de batalla estético, ético y fundamentalmente epistemológico: “un nuevo espacio de producción y figuración de la verdad” (Mattalía citado en Martínez Rubio, 2014: 30).

Asimismo, la docuficción debe entenderse a la luz de las características de la sociedad y la cultura contemporáneas:

“La docuficción se presenta así, en general, como un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales. Por un lado, permite proseguir con la tradición posmoderna del juego metaficcional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia afuera del ‘universo textual’ posmoderno” (Tschilschke y Schmelzer, 2010: 20).

Atendiendo al contexto no solo mundial sino de la pos-dictadura argentina creemos que esta definición permite pensar en las intenciones (tanto conscientes e inconscientes) del equipo realizador respecto del carácter de denuncia y reflexividad, a un mismo tiempo, que el film contiene.

Creemos que al igual que *La película del rey, Gerónima* se ubica dentro de un conjunto más amplio de producciones artísticas emergidas en el campo cultural argentino de la pos-dictadura que surgen para disputar un espacio de significación al discurso monológico dominante, constituyéndose como *palabras responsivas* a la uniformidad impuesta por las políticas implementadas entonces (Juliano, 2010). Esta caracterización se halla en los rasgos formales del film, advertidas por Ana Juliano para un corpus cultural más amplio y que ya han sido numeradas en el capítulo anterior. Aquí se reseñan las características que aparecen en el texto fílmico analizado: a) texto autorreflexivo; b) hibridación de las fronteras genéricas; c) evocación de la “totalidad” a partir de fragmento, d) problematización de la representación y e) cuestionamiento del discurso historiográfico.

En síntesis, son estas estrategias estilísticas las que le permiten a la película poner en juego una multiplicidad de problemas –relacionados entre sí- del pasado y el

presente patagónico y latinoamericano. A la vez, la historia de Gerónima demuestra cómo las formas que adquiere la opresión, si bien son expresadas con distintas categorías que permiten interpretarlas —clase, género y etnia—, son fatalmente sufridas por los sujetos a un mismo tiempo.

Reflexionar sobre *Gerónima* implica también aceptar los desafíos de abordar un film que utiliza, integra y mezcla variados materiales del quehacer cinematográfico (ausencia de límites entre el cine etnográfico, cine documental y de ficción) como de la labor histórica (interrelación de oralidad, escritura e imagen; tipo de material utilizado, conexión entre métodos historiográficos y antropológicos, etc.).

Al iniciarse la película los espectadores conocemos la documentación que fue utilizada para la misma, a través de la incorporación de la siguiente leyenda:

“Las imágenes de este film han sido reconstruidas a partir de las grabaciones sonoras que en el año 1976, en el Hospital Dr. Francisco López Lima, General Roca Provincia de Río Negro, realizará el Dr. Jorge Pellegrini”.

La memoria cinematográfica de *Gerónima* que sobresale por su mezcla de documental y ficción se debe, al menos, a la intervención de tres instancias principales: uno, a Pellegrini, quien se propuso documentar las entrevistas con Gerónima a través de grabaciones sonoras; dos, al trabajo mediático del guionista y director de la película Raúl Tosso que encuentra este material y lo utiliza para su *ópera prima*; y tres, a los medios técnicos que posibilitan las grabaciones que documentan las respuestas de Gerónima ante las preguntas del psiquiatra. En la película intervienen las tres instancias en forma directa: uno, la autorreflexión filmica, que revela con su lenguaje metagenérico que se trata de una docuficción; dos, la acción del caso verídico como narración ficcional; y tres, el material documental en forma de cita o montaje (Schäffauer, 2003).

Actualmente la reconstrucción de imágenes a partir de una grabación sonora es un procedimiento habitual en las películas documentales. Como bien señala Schäffauer, lo que resulta original aquí es que el film se refiere a este procedimiento una vez comenzado el mismo (a través del texto que citamos anteriormente). La autorreferencialidad de la película es subrayada a partir de la introducción de un segundo texto donde se lee:

“Las voces en ‘off’ corresponden a ese registro y pertenecen al mencionado médico y a la *auténtica* Gerónima Sande. Las escenas fueron filmadas en los lugares donde acontecieron los hechos. Patagonia – Argentina. 1976”<sup>107</sup>.

La aclaración pone de manifiesto que los cuerpos y las voces aparecen distorsionados y separados uno de otros: las voces de Gerónima y el médico se mantienen fuera de las imágenes filmadas. Lo que se reconstruye fílmicamente es lo que no se puede oír en la grabación sonora. Y lo que se ve es, al mismo tiempo, algo que no se oye: el perfil de la actriz Luisa Calcumil (que *interpreta* a Gerónima) con los labios cerrados, y una voz que no le corresponde. La aparente contradicción entre sonido e imagen, no hace más que subrayar –en un gesto autorreflexivo- la voluntad de interrogarnos a los espectadores respecto de la validez de categorías como auténtico/falso construidas para mirar y clasificar el mundo que nos rodea.

Lo mismo puede pensarse en cuanto a los soportes técnicos y géneros cinematográficos con que está construida esta película. A través de la estructura espiralada del guión y el tipo de montaje, se contrastan intencionalmente lo auditivo con lo visual y lo documental con lo ficcional. De esta manera, y como advierte Schäffauer, nos deslizamos de un medio a otro, y al mismo tiempo pasamos de un género a otro.

Todo esto nos lleva a concluir que la posibilidad de sostener una *memoria* de los ausentes, de los oprimidos y explotados a lo largo de la historia nos confronta siempre con la cuestión de las (otras) formas que deben adquirir esas memorias para revelar lo que ha desaparecido, pero sobre todo para explicar las razones de esas pérdidas.

Para la psicóloga social Ana P. Quiroga (1995) la *identificación madura* supone reconocer en el otro un doble carácter: el de ser otro, con sus particularidades, pero a la vez un semejante. Al mismo tiempo esta madurez (no sólo individual sino social) está relacionada con un posicionamiento ético. La ética –para Quiroga- se relaciona con el plano de identificación positiva con el otro.

Ahora bien, ¿es posible esa identificación positiva, madura, con el otro en un contexto de cada vez mayores desigualdades sociales? La dimensión ética del encuentro con el otro ¿es una dimensión que va más allá de las relaciones sociales en que los sujetos conviven?

---

<sup>107</sup> Las cursivas son nuestras.

La figura del *otro* implica control y jerarquía, es decir ha existido en la historia como condición de garantía de su dependencia no sólo simbólica, sino sobre todo material (corporal, económica, territorial y cultural). O mejor dicho, la dependencia simbólica, la construcción misma de la alteridad a partir de las diferencias, fue la legitimación de la subyugación material de unos sujetos sobre otros. En este sentido Sartre señala que las verdaderas divisiones persisten, ya que sus causas se mantienen intactas, pero intentan fundirlas todas en una social resumidas en la distinción uno mismo/otro. Las distinciones entre “entre ricos y pobres, entre clase obrera y dirigente, entre poderes legales y poderes ocultos, entre habitantes del campo y habitantes de la ciudad, etcétera, etcétera” (Sartre)<sup>108</sup>, quedan resumidas en la distinción uno mismo/otro. En síntesis afirma, con otros ejemplos, que la *otredad* es una representación burguesa mítica de la lucha de clases.

Se hace imprescindible entonces reflexionar respecto de las cuestiones de la alteridad y la memoria –y de sus mutuas relaciones-. Las mismas deben servirnos para revelar las profundas causas que hicieron (y hacen) posibles los horrores de los genocidios históricos y actuales.

De esta manera comprendemos que esta alteridad no es más que una construcción hegemónica por parte de la clase dominante, en su intento por construir un proyecto totalizador y homogeneizador; logrando establecer de manera coercitiva los parámetros de una supuesta universalidad en la que se difunden como intereses generales, aquellos que son, en realidad, particulares de una clase y una región.

Bajo este discurso se promueve la clasificación de todos aquellos que no cumplen con los parámetros establecidos por el orden dominante, por ejemplo, como locos o anormales. En *Gerónima*, la protagonista y su entorno se encuentran vulnerados, consecuencia de un proceso histórico que los condenó a vivir desde un principio y hasta nuestros días en la marginalidad y la extrema pobreza. Pero precisamente por su forma de vida y por su pésima condición social es llevada a un ámbito no elegido por ella y desconocido para “curarla” de su “barbarie”.

Gerónima junto a sus hijos es ingresada al hospital urbano sin ninguna patología o síntoma psiquiátrico. Pero, precisamente, son el encierro, el desarraigo de sus tierras y de sus costumbres y la separación de sus hijos las condiciones que la llevan a hacer un cuadro psicótico que se manifiesta en su negación a alimentarse y a comunicarse y

---

<sup>108</sup>Sartre citado en Bill Nichols (1997:258).

finalmente en el ataque a sus hijos. Todos aquellos “síntomas que para nosotros son índice de enfermedad, en otras épocas o en otros pueblos son normales” (Damigella, 1971:114). Gerónima no llega a ser la síntesis de ello, pues el motivo de su internación proviene de una práctica asistencialista estatal que intenta modificar levemente su condición social; sin embargo la cita anterior sirve para explicar las contradicciones culturales que despuntan en el film y la posición del mismo, ya que cuestiona el mismo proceso de construcción de la alteridad y critica la afirmación de verdades o saberes universales preestablecidos por los cánones del poder, en este caso la ciencia médica:

“Resulta entonces que lo psíquicamente normal depende en alto grado de la concepción imperante en determinada sociedad y si esa sociedad dice de alguien que es un enfermo mental no es porque esa persona presente determinados síntomas, (...) sino porque se determina si el sujeto cumple con un mínimo de integración y de aptitud funcional dentro de esa sociedad o si sus alteraciones, por el contrario, lo convierten en una especie de cuerpo extraño dentro de ella” (Damigella, 1971: 114).

En síntesis, “la” Gerónima “del campo” ya se encuentra atravesada por los valores, costumbres y normas que han sido asimilados producto de un proceso de transculturación desde generaciones anteriores, y esta situación la ha conducido a su precariedad material y cultural; sin embargo es la “ayuda” que pretende dársele desde el Estado, la que -en una nueva intervención – la induce a un proceso de psicotización.

Las estrategias estilísticas elegidas por el equipo realizador intentan cuestionar las categorías utilizadas para clasificar y ordenar a los sujetos y las relaciones que mantienen entre ellos, en el tiempo y en el espacio. Incluso estas mismas nociones son sacadas de la universalidad a-histórica con que se presentan para mostrarlas como lo que son: formas de explicar la realidad en la que vivimos. Como tales son entonces construcciones históricas y por ende, parciales y modificables.

Las nociones de historicidad y parcialidad cultural también se observan en la película en relación a la concepción de tiempo que dista de la noción lineal predominante en la cultura occidental. Esto se traduce por ejemplo en la construcción del guión del film de forma espiralada. Como destacamos en un primer momento, *Gerónima* se constituye de tres temporalidades; a la vez que su desarrollo se compone de la narración de la vida de esta mujer mapuche antes de su internación, durante y con posterioridad. Pero la narración rompe con la secuenciación tradicional que se vale de la demostración causa – efecto, y por el contrario, innova en su relato con una

construcción en la que los diferentes tiempos se yuxtaponen e interrelacionan de manera continua.

Desde un inicio, el primer plano de la protagonista que nos dice que tiene algo para contarnos, se sobreimprime –mediante el montaje- a un fondo compuesto por los soldados que un siglo atrás avanzaron, respondiendo a una política estatal, sobre sus ancestros avasallando sus tierras y su cultura. No es casual que el presente de Gerónima se superponga con su pasado constitutivo. La sobreimpresión del montaje entonces literaliza esa acepción de la historia como proceso en dónde las características de la realidad presente siempre son resultado del curso y devenir de los conflictos anteriores.

En este sentido es sintomático que las figuras del oficial que aparece comandando la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia (mal llamada “Campaña del Desierto”) y la del agente sanitario que viene a “rescatar” a Gerónima y sus hijos de su precariedad sean re-presentados por el mismo actor (Ernesto Michel). Esta elección del equipo realizador demuestra la intencionalidad de denotar lo que ha significado, en diferentes momentos, la presencia e intervención del Estado como herramienta de dominación y opresión.

Asimismo es necesario detenerse en el momento histórico en el que transcurren los hechos que narra la película: 1976, comienzo de la última dictadura cívico- militar en Argentina. Si bien no puede establecerse un paralelismo con los desaparecidos de ese período, sí puede corroborarse la omnipresencia de los mecanismos de represión. De ésta manera los desaparecidos de la última dictadura no son los mapuches de fines del siglo XIX, ni son la Gerónima que es desarraigada. Pero sí se prefiguran en el film a través de la marcada continuidad de una

“...superposición de la memoria de Gerónima acerca del destino de las tribus ancestrales con la memoria de su propio destino la que establece en el contexto de la post-dictadura una conjetaura sobre un nexo entre ambos fenómenos y la represión militar durante la dictadura” (Schäffauer, 2003).

En definitiva la convivencia de estas tres temporalidades que se solapan y se explican mutuamente, implica también una visión que el film promueve sobre la historia. La misma contiene una conflictividad estructural ya que la ganancia de unos implica necesariamente la pérdida de otros, y para sostener tal estructura de dominación, el genocidio y las masacres se imponen como *ultima ratio* de la existencia de las clases dominantes.

Otra reflexión en cuanto a la temporalidad se vincula con las diferentes concepciones culturales que existen respecto del *tiempo*. Gerónima no se guía por las divisiones y puntuaciones temporales propias del calendario occidental. Por el contrario, en diferentes escenas y diálogos del film, queda descripta una concepción del tiempo más próxima a la cosmovisión mapuche ligada a los ciclos de la naturaleza. Esto por ejemplo se lee a través de los diferentes interrogatorios a los que es sometida Gerónima, tanto por parte del psiquiatra como del comisario. Diálogos como: Comisario: - “*¿Cómo cuántos años tendrá Usted?*”. Gerónima: - *¡Quién sabe cuánto me pueden decir!*”; o, Pellegrini: - “*¿Sus papás tenían dios?*”; Gerónima: - “*Ellos sí tenían. De dios eran.*”; Pellegrini: - “*¿Cómo era?*”; Gerónima: - “*y... de dios nomás. Rezaban. Ellos sabían porque eran de antiguo. Gentes de antes*”; sirven para ejemplificar esta prescindencia de Gerónima respecto de la noción hegemónica del tiempo; mostrando así la parcialidad cultural (por lo tanto histórica) de esas ideas tan básicas que condicionan y regulan nuestra forma de sentir, estar y actuar en el mundo.

Respecto al *espacio* es, siempre, espacio construido en tanto su modificación es producto de las relaciones que los sujetos establecen entre sí y con la naturaleza. Forman parte de dicha construcción las atribuciones de sentido que se le atribuyen a cada lugar. Ejemplo de ello es la calificación, tan importante para la historia y cultura argentinas, que asocian el desierto con lo bárbaro y contrariamente la civilización –en un sentido positivo- es una categoría que se asocia a las ciudades.

Gerónima nació y se crió en Trapalcó, en el departamento de El Cuy “el más despoblado de Río Negro: 0,2 habitantes por kilómetro cuadrado. Para juntar una persona se requiere una superficie de 5 kilómetros” consigna Pellegrini (1998: 30)<sup>109</sup>. Es decir Gerónima vive en el desierto. Pero en el film la dicotomía de pares opuestos de campo-barbarie versus ciudad-civilización son también objeto de cuestionamiento por parte del equipo realizador.

La parte del relato que narra la vida de Gerónima y sus hijos antes de la internación no está exenta de violencia. Sus días transcurren en un “desierto” ya “conquistado” para la “civilización” (o sea, para el desarrollo capitalista con las características específicas de la región) que no les ha dejado otra alternativa que entender la vida como sinónimo de una dura lucha por la supervivencia. Así y todo el

---

<sup>109</sup> Para un análisis crítico de las representaciones del espacio patagónico y apropiación discursiva de lo “otro” y la propia autorepresentación que subyacen en el libro de Pellegrini, remitimos al excelente artículo de Carlos H. Sosa anteriormente citado, véase Sosa (2006).

desierto patagónico es el espacio en el que han aprendido a sobrevivir y moverse, al que conocen y entienden.

Según algunos geógrafos, *lugar* es el espacio vivido, el horizonte cotidiano, que tiene sentido de identidad y pertenencia. Es el lugar de cada uno de nosotros. En consecuencia, para que el espacio sea lugar debe transformarse en algo primordial para las personas y, consecuentemente, ser significativo y valorado<sup>110</sup>.

Las escenas de la vida en el campo de Gerónima van en el mismo sentido. Las planos generales que muestran a los personajes pequeños en la inmensidad o caminando grandes distancias para ir a, o volver de, una casa vecina, muestran a los protagonistas imbricados en -y formando parte del- espacio que los rodea. Pero la cámara no lo hace con ojos de exotismo como si diera lo mismo filmar a esta mujer o al piche que cazaron para la cena. Lo hace rompiendo la división personaje-paisaje (característica del cine hegemónico), porque los personajes no *circulan por* el paisaje sino que *viven en* él.

Es decir el desierto no sólo es representado en toda su complejidad histórica y geográfica, sino que también se expresa como aspecto central de una cultura para la cual es parte fundamental de la conciencia y la experiencia. De esta forma la cámara quiere restituir, a modo de denuncia, el significado profundo del vocablo “mapuche”: gente *de la tierra*.

Sintomático de esto es que la imagen que le sigue a la secuencia del traslado de Gerónima y sus hijos al hospital, es un plano detalle del desagüe de una ducha por la que se escurre la tierra que estaba adherida al cuerpo de Gerónima.

Así el hospital no cumplirá ninguno de los roles para los que ha sido creado: ni le devolverá la precaria salud que tantos años de pobreza habían forjado en Gerónima y sus hijos, ni logrará disciplinar los cuerpos bajo las normas sociales de la cultura dominante (como comer varias veces al día, higienizarse, vacunarse o dormir en camas). La iluminación fría y saturada utilizada en las escenas que transcurren dentro de la institución resalta la pulcritud de los guardapolvos de enfermeras y médicos y la higiene y asepsia de baños y cocinas. Sin embargo se nos aparece como algo terriblemente violento. El contraste de la cara oscura de Gerónima en camisón blanco -

---

<sup>110</sup>El espacio de vida delimita el ámbito territorial de actividades y relaciones que integra el lugar de residencia y trabajo. “Domenach y Picouet (1987) se refieren al espacio de vida como aquella porción de espacio donde el individuo realiza todas sus actividades, pudiéndose relacionar así las residencias sucesivas y múltiples de las personas con su historia familiar y ocupacional” (Bendini y Steimbreger; 2011).

como todo lo que la rodea- que deambula por todo el hospital no hace más que resaltar visualmente lo violento y forzado de esa situación.

Si el espacio construido se compone de "dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (...) y la relación que los individuos mantienen con esos espacios" (Augé; 1993); la película demuestra que parte de la enajenación de los sujetos implica también romper con la complementariedad que supone ambas realidades.

La recurrencia a la utilización de planos detalles, oblicuos y contrapicados que abundan en las secuencias del hospital nos invita a la incomodidad, porque la cámara nos exhorta a fundir nuestra mirada con la de la protagonista. Se nos aparece casi como irreal, tal es el grado de extrañamiento que a ella le produce. Además enfermeras, médicos y otros trabajadores del hospital raramente son tomados de cuerpo entero, destacan los planos detalles de sus pies y manos, esto subraya el cumplimiento de las labores asignadas, pero el trato absolutamente despersonalizado que profundiza la desorientación de la protagonista y el des-encuentro que experimenta (la excepción que confirma la regla es la enfermera que le ofrece un mate a Gerónima, quien le da las gracias por el gesto amable y familiar a este personaje que sí es tomado en un escala de figura entera). Abundan también los planos en que Gerónima deambula por el hospital sin que nadie parezca percatarse de (o importarle) su presencia. Ella es alguien que debe ser cuidada y/o diagnosticada, pero no es tenida en cuenta como un sujeto igual (en tanto es un ser humano), pero diferente (en tanto pertenece a otra cultura): nadie se detiene a preguntarle qué necesita o, mejor, qué quiere.

Esto también le cabe al Dr. Jorge Pellegrini, que en el film no se muestra diferente al resto del personal: sólo son puestos en escena su boca interrogadora y la mano con la que sostiene insistente el micrófono. Esto subraya la distancia cultural y social entre médico y ese otro que no adquiere status de sujeto (paciente), sino más bien de objeto de indagación etnográfica (la insistencia de algunas preguntas respecto de la práctica de sacrificar animales en ritos religiosos a pesar de la clara respuesta negativa de la mujer, acentúa esta idea). La recurrente y fuerte tos de los chicos que se escucha en las grabaciones preanunciando el desenlace fatal y la no interrupción de la entrevista ante estos síntomas, ponen en escena una interrogación sobre la propia intervención de Pellegrini.

Retomando: el mundo conocido hasta el momento por Gerónima desapareció cuando ingresó al hospital; éste es para ella un no-lugar en el que nada tiene sentido,

sobre todo cuando la alejan temporalmente de lo único que entendía hasta el momento como incuestionablemente suyo: sus hijos.

Por eso ella se sonríe tristemente cuando Pellegrini le solicita con insistencia que sus hijos canten, en el hospital nada de lo característico de su existencia anterior es posible. Es tan “absurdo” el “paisaje” que la realidad se le vuelve completamente ajena, de eso se trata la psicosis.

La respuesta no-deseada hace que los detentadores del saber occidental se “laven las manos” (como literalmente muestra la cámara cuando toma en plano detalle un par de manos lavándose enérgicamente mientras escuchamos la conversación entre médicos y enfermeros que no saben qué hacer con Gerónima). Deciden devolverla a su lugar. Pero los hijos se enferman a raíz de una infección intrahospitalaria y dos de ellos mueren. Poco tiempo después Gerónima enloquece (si entendemos que la locura es un dolor que no se puede manejar) y muere. La historia del film funciona entonces como alegoría de la historia real de millones de antiguos pobladores de Latinoamérica: ningún proceso de avasallamiento pasa sin dejar rastros en los cuerpos y en las mentes. La única “cura” real y posible para ellos es revertir las causas que hicieron/hacén posible tal opresión.

Como ya hemos afirmado el film *Gerónima* posee su mayor mérito no sólo en el cuestionamiento del destino histórico -atravesado por el genocidio- al que han sido sometidos los pueblos originarios, sino por su capacidad de corroer o desmontar concepciones más profundas acerca de las formas que adquiere la opresión, la función del Estado, la concepciones de tiempo y espacio, las distintas concepciones de la Historia y su función en la comprensión del presente, etc.

También, y coherente con lo anterior, se constituye en una reflexión en imágenes sobre las formas representacionales necesarias para plasmar el cuestionamiento al orden de dominación/opresión existente. Por ello, en el transcurso del rodaje la cámara ancla un posicionamiento sobre el cine. La cámara de Tosso no se posiciona como testimonio neutro de una realidad, su punto de vista defiende un lugar para el cine como integrante de los discursos que parten de, e interviene en, el campo de batalla de las relaciones sociales.

Tosso y el resto de equipo realizador no sólo quieren mostrar la terrible realidad de la vida de Gerónima, sino que quieren explicar sus causas insertando esta historia particular en la corriente colectiva de los desiguales destinos que le corresponden a los sujetos en determinados sistemas de organización de la sociedad.

En el film se reitera la aparición de pobladores locales siempre desde alguna ventana. Esta reiteración y la intercalación de primeros planos de Luisa Calcumil/Gerónima mirando directamente a cámara, involucra a los espectadores. Por un lado las ventanas que desde dentro de la diégesis nos recuerdan que un film es precisamente un punto de vista; los pobladores locales que en pantalla sólo cumplen la función de ver (los espectadores nos observamos a nosotros mismos). Por otra parte la cámara intenta fundir nuestra mirada con la de la protagonista para que no nos sintamos ajenos y nos interpela de manera directa, respecto de nuestra posición frente a, o mejor dicho, *en* la realidad. Al fin y al cabo, la pregunta más disruptiva de este film es: ¿acaso la ajenidad con la que observamos la vida de los otros no es parte garante del sostenimiento de un sistema basado en la desigualdad y la opresión?

Retomando lo ya dicho respecto del espacio patagónico, podemos concluir que no sólo la estructura narrativa, sino -y sobre todo- son las elecciones estético/formales las que permiten leer una deconstrucción de las representaciones dominantes de la Patagonia: aquí no hay esencialización ni homogeneización. Aquí el espacio está historizado en tanto la construcción de la región es permanente, ya que depende de las prácticas que las personas entre sí y sobre el paisaje –en un proceso contradictorio-. Pero, a su vez, el film entiende que también las representaciones, las miradas y las nociones que se construyen sobre ese espacio tienen consecuencias prácticas y, por ende, siempre forman parte de su construcción. Por ello, no es casual que el plano con el que se inicia el film sea un campo largo en el que se observa un paisaje vacío (con fuerte y sonoro viento) y el travelling horizontal va sumando porciones de ese mismo paisaje desolado. Pero la imagen siguiente constituye un primer plano del rostro de un oficial del ejército argentino del siglo XIX observando ese espacio. El plano con el que se inicia el film –el del paisaje- por ser el primero parece adherir a la idea de la Patagonia como “espacio vacío”, pero el plano que le sigue da cuenta de que lo “vacío” está contenido en la mirada del representante del estado argentino. Es decir el proceso de conquista vació representacionalmente un espacio para luego vaciarlo materialmente de aquellos sujetos y formas culturales que no servían al proyecto político económico de la nación argentina.

Todas las escenas previas a la hospitalización de la protagonista presentan un espacio que, si bien no está densamente poblado, es habitado, vivido y trabajado por pobladores para quienes esa región es su *lugar* o su *espacio de vida* (Bendini y Steimbreger, 2011). No todas estas escenas remiten a la tragedia o la carencia, esta

región no sólo es carestía, falta o ausencia. A veces la naturaleza les brinda a esta familia los elementos necesarios para la supervivencia (alimento, agua y calor) por momentos esta supervivencia se hace más difícil (cuando apremia el frío, por ejemplo, y la leña no alcanza, Gerónima reza para que el sol abrigue a sus hijos). Observamos personas que trabajan, que celebran, que se cuidan (como Gerónima a sus hijos o Eliseo a sus hermanos menores) o acompañan (como el vecino que aunque vive lejos le hace trámites, le cuida a los hijos o le presta dinero). En definitiva el espacio rural patagónico no es sinónimo de vacío, ni tampoco de carencia ni tampoco de excentricidad, si ocupa una posición ex –céntrica es debido a que la praxis de los sujetos concretos le ha llevado a un lugar de marginalidad respecto de otro espacio que se ha erigido históricamente como centro.

Por otra parte, si bien en el film hay una marcada contraposición de la puesta en escena entre el espacio rural y el espacio urbano, a diferencia de otros films contenidos en el corpus de esta investigación, el campo es representado en toda su complejidad e historicidad. De allí que no solo sean puestos en escena los distintos elementos de la naturaleza sino que también aparecen los trabajadores, las escenas de trabajo rural (específicamente referido a la ganadería ovina), los lugares de esparcimiento y celebración.

La ciudad -representada metonímicamente por la institución hospitalaria-, a su vez, es visualmente representada desde el punto de vista de Gerónima que la siente deshumanizada, extraña y hostil.

En definitiva, los espacios, amén de sus condiciones objetivas, son vividos, recorridos y habitados de diferentes y desigual manera por distintos sujetos históricos. Y coherente con esta idea, la representación que *Gerónima* postula respecto de aquellos no pretende posicionarse desde una supuesta objetividad o neutralidad. Justamente parte de la eficacia de la denuncia que el film expresa está en su adhesión a la idea de que existe una *política de la mirada*: “así como no hay lecturas inocentes (...) tampoco hay formas ‘puras’ de la mirada que puedan pretender no sé qué ingenuidad incontaminada por el barro y la sangre de la historia” (Grüner, 2001: 13).

## 7. *Guerreros y cautivas*<sup>111</sup>: reactualizaciones (fantasmáticas) del proyecto nacional

### 7.1 Síntesis argumental:

En 1880 hacia el final de la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia y en la línea de la frontera sur, viven en un fortín sin mayores sobresaltos soldados y oficiales del ejército argentino. Casi a punto de firmar un tratado de paz con las tribus vecinas, están más abocados a colaborar en el crecimiento del flamante pueblo de Trapalcó: acaba de llegar la primera maestra y se están realizando los trabajos para la instalación del ferrocarril.

Los soldados se preguntan por su futuro al finalizar la guerra; la inminente entrega de tierras les abre la dudosa posibilidad de convertirse en pequeños propietarios rurales. Margueritte (Dominique Sandá) llega al pueblo en su carácter de nueva esposa del coronel Garay (Federico Luppi), máxima autoridad militar de la zona. La fortinera (China Zorrilla) será la encargada de proveerle todo lo necesario y explicarle cómo se vive allí. Le cuenta que en la zona hay otra francesa: la cautiva (Gabriela Toscano), quien diez años atrás fuera capturada y elegida esposa por el cacique, con quien ya ha tenido varios hijos. Profundamente intrigada con la situación, Margueritte se impone la tarea de salvar a la cautiva y la lleva por la fuerza al cuartel.

Garay se opone pero ella insiste y lo convence de que le dé un plazo para su misión civilizatoria: hasta el 9 de julio, día de los festejos por la Independencia.

Margueritte comienza con la reeducación de la cautiva hablándole en francés y llevándola a su casa para enseñarle modales y otras costumbres propias de la modernidad occidental.

Mientras tanto llega a la zona el notario Jaqueaux (Duilio Marzio), representante de una importante familia de terratenientes, cuya misión es convencer a los soldados que están a punto de recibir títulos de propiedad de tierras (en recompensa por su

---

<sup>111</sup> Fecha de estreno: 10-11-1994/Producción: 1989. Clasificación: Apta para Mayores de 13 años. Dirección y Guión: Edgardo Cozarinsky basado en el cuento “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges. Intérpretes: Dominique Sandá, Federico Luppi, Leslie Caron, China Zorrilla, Gabriela Toscano, Selva Aleman, Duilio Marzio, Carlos Merola, Juan Palomino, Alejandro Cutzarida, Gabriela Otero, Pablo García, Jorge Savaté, Force Ivancich. Fotografía: Javier Miquelez (C). Música: José Luis Castiñeira de Dios. Sonido: Dante Amoroso. Escenografía: Miguel Ángel Lumaldo. Vestuario: Nené Murúa. Montaje: Alberto Morello. Producción: Jorge Estrada Mora SA (Buenos Aires) – Les Films du Phare (París) – Les Films JMH (Neuchatel) – TV Suisse-Romande (Ginebra) – Cooperativa del Buen Ayre. Distribución: Transmundo. En: Manrupe y Portela (2001: 262).

participación en la “gesta nacional”) de que los vendan. Para ello Jaqueaux contrata los servicios de Madame Ivonne (Leslie Caron), regenta del prostíbulo de la zona, quien oficiará de anfitriona y brindará el entretenimiento necesario para la reunión que el notario tendrá con los soldados.

El 9 de julio militares y pobladores se congregan para celebrar la independencia; las autoridades inauguran la estación de tren y se hace entrega de los títulos de tierra a los soldados del ejército. También llega Margueritte para mostrar su triunfo: la cautiva baja de la carreta vestida y peinada a la usanza europea y se queda, obediente, junto a su compatriota para presenciar el acto.

Los festejos son interrumpidos ante la noticia de un ataque al fuerte. Margueritte no tarda en darse cuenta de que fue la cautiva quien avisó a los indios que ése era el mejor momento para atacar ya que la mayoría de los soldados estarían en el acto del pueblo.

Garay muere a manos del cacique y la cautiva retorna a vivir con los indígenas. Margueritte decide quedarse para continuar el sueño de su esposo: extender la nación en esas tierras poblándolas con *argentinos*.

## 7.2 Análisis:

Este film de Edgardo Cozarinsky<sup>112</sup>, está basado en un cuento de Borges, “Historia del guerrero y la cautiva”<sup>113</sup>, y es una co-producción franco-suiza-argentina. Fue rodado durante ocho semanas hacia finales de 1988/principios de 1989 en Viedma,

---

<sup>112</sup> Escritor, cineasta y dramaturgo. Nació en Buenos Aires en 1939. Licenciado en filosofía, ensayista, crítico literario y cinematográfico. Fundó la revista *Flashback*, colaboró en *PrimeraPlana* y en *Panorama*, escribió numerosos libros de ensayos, cuentos y novelas. En 1971 debutó como realizador cinematográfico con *Puntos suspensivos*, un film largamente gestado y poco conocido por el público. En 1974 se instaló en Francia donde desarrolló la mayor parte de su trayectoria intelectual. Luego de dirigir la coproducción *Guerreros y cautivas* en la Patagonia argentina, retornó a Francia para proseguir su tarea de cineasta (Martínez; 2004: 63). A partir del éxito de su muy premiado libro *La novia de Odessa*, su obra literaria desplazó a la cinematográfica y se consagró como un escritor importante. Durante la última década comenzó a pasar extensas temporadas en Buenos Aires con breves estadías en Europa. Filmografía: ...(*Puntos suspensivos*), 1971; *Les Apprentis-sorciers*, 1976; *La Guerre d'un seul homme*, 1981; *Autoportrait d'un inconnu - Jean Cocteau*, 1983; *Haute Mer*, 1984; *Pour Mémoire - Les Klarfeld, une famille dans l'Histoire*, 1985; *Sarah*, 1988; *Guerreros y cautivas*, 1989; *Boulevard du crépuscule*, 1992; *Scarlatti à Séville*, 1994; *Citizen Langlois*, 1994; *La barraca: Lorca sur les chemins de l'Espagne*, 1995; *Le Violon de Rothschild*, 1996; *Fantômes de Tanger*, 1997; *Le Cinéma des Cahiers*, 2000; *Tango-Désir*, 2002; *Dans le Rouge du Couchant (Crepúsculo rojo)*, 2003; *Ronda Nocturna*, 2005; *Apuntes para una biografía imaginaria*, 2010; *Nocturnos*, 2011 y *Carta a un padre*, 2013.

<sup>113</sup> Es muy profusa la bibliografía referida a la relación entre Borges y el cine, comenzando por el texto del propio Cozarinsky de 1974 *Borges y el cine* (que fue ampliado en sucesivas ediciones). Sólo por citar algunos otros: Irazábal (1999); Capalbo (1999); Martínez (2012).

Carmen de Patagones y Salina de Piedra (al sur de la provincia de Buenos Aires) y, según los medios gráficos, costó más de un millón de dólares<sup>114</sup>.

El régimen de escritura se encuadra dentro de la escritura *clásica*, caracterizada por la neutralidad, la homogeneidad y las elecciones medias, derivando de allí el equilibrio expresivo, la funcionalidad comunicativa y la invisibilización de la mediación lingüística (Casetti y Di Chio, 1991: 113). En cuanto al montaje se observa la continuidad témporo-espacial, la continuidad entre los diferentes planos y la organización de una estructura sintáctica que no permita errores en la orientación del espectador. Respecto a la escala de planos predominan los Totales y las figuras enteras. Esta elección media permite tanto enfocar al elemento principal de una situación como representar el contexto que lo alberga, y por otra parte se encuentran elementos que antes o después también serán enfocados.

Si bien la cámara por momentos adquiere el punto de vista de los personajes, en mayor medida asume una ubicación externa que presupone una enunciación transparente y distanciada que implica borrar la presencia de la cámara. La música extradiegética u *over* subraya o aumenta el tipo de emocionalidad con que debe “leerse” cada escena, ya sea dentro del drama o la épica. Es decir, todos los elementos están al servicio de la linealidad y la continuidad de la representación.

En cuanto al régimen de narración se utiliza la denominada *narración fuerte*<sup>115</sup>: el énfasis se pone sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. La acción desempeña un papel fundamental y funciona como elemento constitutivo de una situación y a la vez como medio de transición (Casetti y Di Chio, 1991: 211).

En términos visuales predomina la estética naturalista aunque la paleta cromática con colores pasteles saturados dan cuenta de cierta estilización. Esta es resultado de una búsqueda muy consciente por parte del equipo realizador, que tiene a la revista infantil *Billiken* (uno de los productos culturales más exitosos en la popularización de la historiografía dominante argentina) como fuente de inspiración estética<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup>Frassoni, Fernando “Mirada al desierto” en: *Página/12*, sección Cultura, 13 de diciembre de 1988.

<sup>115</sup>En la narración podemos clasificar distintos regímenes, vale decir: sistemas coherentes de acciones que se diferencian según los múltiples modos de entender y hacer actuar a los elementos encontrados. Casetti y Di Chio generalizan e identifican, en principio, cuatro regímenes de narración que hemos descripto brevemente en apartado sobre la opción metodológica de la presente investigación. En: Casetti y Di Chio (1991: 210-217).

<sup>116</sup>“Estoy haciendo un film lírico e ingenuo. Me gustaría obtener –y creo estar haciéndolo– una especie de estética de *Billiken*, entre el arrebato sangriento y la lámina escolar. Digo esto sin ironía sino como recurso estético. Esto se está logrando con el trabajo de Miquelez, el director de fotografía, que consiguió

En otro orden de clasificaciones el film se ajusta a la categoría de *ficción-histórica*, que son aquellas películas que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan en personajes reales pero cuyo enfoque no intenta ser riguroso ya que el pasado cumple sólo la función de marco referencial (Caparrós-Lera, 1997: 24-26). Esta categorización general se complementa con el modelo fílmico que, concretamente para la cinematografía argentina, Ana Laura Lusnich denomina *drama social-folclórico*. Y dentro de éste su variante de *ambientación histórica*, donde lo que se prioriza es la reconstrucción material y fijación icónica -por lo que adquiere importancia la ambientación escenográfica-, para que las formas de tiempos pasados aparezcan con inmediatez a partir del poder de las imágenes (Lusnich, 2007:91). Aunque este modelo describe un corpus fílmico ubicado entre los años 1933 y 1956, podemos observar su influencia en algunos rasgos de *Guerreros y cautivas* que son importantes en tanto nos plantean cómo la historicidad de las formas (en este caso fílmicas) van construyendo determinadas ideologías de la representación del espacio patagónico. Es a través de este modelo que el desierto caracterizado por su amplitud, la adversidad climática y el carácter rústico del paisaje, y las posiciones adoptadas por los grupos humanos que lo pueblan o lo ambicionan (el “salvaje” asume el rol de oponente y es un elemento perturbador; las poblaciones y los establecimientos militares representan los primeros estadios de la civilización) van a construir un repertorio de imágenes iconográficas y simbólicas que erigen el espacio como metáfora política. Por ello en este modelo fílmico (y en el film analizado) el entorno no es neutro y descriptivo sino que

“asume un rol distintivo al entablar una relación directa con el programa narrativo de los sujetos. Se trata de entornos que acompañan, preanuncian, interrumpen o glosan las aventuras del héroe, y que se hacen presentes y partícipes a través de las coordenadas espaciales y temporales (...) Además...se trata de entornos cualificantes, ordenadores, simbólicos, en el sentido de que remiten a instancias políticas, ideológicas y culturales” (Lusnich, 2007: 68).

---

extraordinarios efectos en los cielos, de un azul saturado que es notable.” Cozarinsky citado en Frassoni, Fernando “Mirada al desierto” en: *Página/12*, sección Cultura, 13 de diciembre de 1988. “...Una de mis intenciones era lograr un ‘estilo Billiken’, por eso como verá, en los escenarios hay un sutil trabajo de congruencia entre la estilización y el documento histórico. Eso debo agradecérselo a Lumaldo que entendió la idea y realizó una escenografía que tiene algo de los dibujos chapuceros de esa revista de nuestra infancia y a la que quiero rendir homenaje” Cozarinsky citado en: Giménez, Nan “Cazarinsky convoca a los fantasmas de 1880” en: *Ámbito financiero*, 28 de noviembre de 1988, p. 20.

Todos estos rasgos aparecen claramente en el presente film.

Para comenzar con el análisis ideológico propiamente dicho cabe transcribir algunos fragmentos, por demás significativos de la visión de los realizadores, contenidos en la sinopsis que al momento de la realización de *Guerreros y cautivas* la productora local Jorge Estrada Mora S.A. hizo circular:

“La guerra *contra el malón* llega a su fin, la Argentina establece su soberanía dentro de sus fronteras actuales, una nueva época se inicia.

Entre las mujeres: Margueritte, la esposa francesa del coronel Garay, un bello y lujoso *objeto* de deseo, que sólo ansía olvidar ese mismo pasado europeo que la hace atractiva para su marido (...) La cautiva, una *criatura* silenciosa, tal vez europea, que le ha dado varios hijos al cacique y se deja secuestrar, lavar, vestir, ‘recuperar para la civilización’ por Margueritte, sólo para ejecutar una oscura venganza...

Las fuerzas de la ‘civilización’ sueñan con erradicar la ‘barbarie’. Pero el cacique, que surge tras la derrota de su gente para cortar la cabeza del coronel y perderse en el horizonte mientras la revolea en el aire, nos recuerda que nunca hay victorias definitivas, sólo treguas...”<sup>117</sup>.

Los hombres y mujeres de los que habla son criollos (en la película se los llama argentinos) y europeos; los hombres y mujeres indígenas son “el malón”. La civilizada y bien intencionada esposa del coronel se llama Margueritte; la cautiva es una “criatura” sin nombre. Si aparece el cacique como individuo, al final del film, es para mostrarlo en todo su salvajismo: corta y revolea la cabeza del coronel mientras desaparece en el desierto del que provino. Como veremos enseguida el relato fílmico se condice con la visión planteada en la sinopsis.

A pesar de las declaraciones de Cozarinsky: “*Estoy haciendo un film lírico e ingenuo. Me gustaría obtener –y creo estar haciéndolo- una especie de estética de Billiken, entre el arrebato sangriento y la lámina escolar*”, no hay ingenuidad en el mismo sino la reproducción de la historia oficial/dominante, en la que el sacrificio y la violencia fueron los costos a pagar para lograr la llamada “Argentina moderna”. Está claro que no basta con ponerle comillas a las palabras “civilización” y “barbarie” para realmente cuestionar su significado y su inscripción material/real en la historia de la región y del país.

---

<sup>117</sup>Las cursivas son nuestras. Museo de Cine Municipal “Pablo C. Ducrós Hicken”, Buenos Aires.

Esta visión hegemónica –y no cándida- de la historia está en consonancia con el modo de representación que se eligió para realizar el film.

Ya hemos dicho que las ideas sobre la región y su historia plasmadas en los textos filmicos, en este caso en *Guerreros y cautivas*, no son originales del discurso cinematográfico ni contemporáneas a la época de producción del film. Son continuación de discursos políticos, científicos, literarios, etc. que por lo menos desde el siglo XIX han ido conformándose como representaciones dominantes de la Patagonia.

Sin embargo, lo dicho hasta aquí requiere una matización. *Guerreros y cautivas* continúa la tradición historiográfica/cinematográfica sobre el tema que aborda pero – por momentos- su discurso se vuelve más complejo y alcanza a esbozar críticas al proceso histórico que está narrando: la conformación del estado-nación argentino. Sobre ello volveremos más adelante.

Si bien el presente análisis se inscribe en una investigación cuyo objetivo es examinar las representaciones sobre la Patagonia, está claro que el período histórico que aborda el film es representativo de la historia nacional y latinoamericana, ya que estamos ante la consolidación de los estados nacionales y la delimitación de sus fronteras actuales.

Por otra parte el film transcurre en *la frontera*, representada ésta en primer lugar en términos territoriales o geográficos, lo cual reviste importancia en sí mismo porque, como lo expresa Tzvi Tal, las “representaciones del espacio geográfico expresan el poder social que las produce, las cambiantes condiciones de existencia y los conflictos sociales que motorizan esos cambios” (Tal, 2005).

Pero también son fronteras temporales, culturales y simbólicas, por lo que puede inferirse que la noción de frontera además de ser colindante con otras nociones como lo son *civilización y/o barbarie*, y para el caso de Patagonia con el significante *desierto*, debe pensarse en plural y como construcción histórica cuya realidad e imaginarios se modifican conflictivamente con el tiempo. Lo sugestivo de este film es que en él conviven/discuten estas diferentes concepciones.

Si nos atenemos a la trama principal, ésta relata la llegada de la esposa del Coronel Garay a uno de los pueblos fronterizos, la relación con él, y el desencadenante de la acción dramática que es su intento por “rescatar” a una cautiva de la forma de vida que ella considera “salvaje”. Observaremos que se enfrentan dos nociones de frontera y de su demarcación geográfica y cultural entre la civilización y la barbarie. El coronel

Garay, como buen representante del ejército argentino, adhiere a la concepción de Julio Argentino Roca: la frontera es una *línea móvil* (nótese que en la leyenda inicial del film también se habla de la frontera como línea) que va extendiéndose para instalar la civilización, quedando a su paso eliminada/excluida la barbarie. Para el general que lideró la hasta no hace mucho nominada “Campaña del Desierto”, había que acabar con el *problema* indígena, lograr la penetración estatal y el control del territorio nacional. Como bien lo plantean Gatica y López, la mirada de Roca “frente al desierto se asemejó a la de Colón, por su visión del *otro*” (Gatica y López, 2005); de esta manera la modernización significó el desconocimiento de otras culturas para vaciar efectivamente lo que de antemano se consideraba ideológicamente “vacío”.

Para Margueritte, en cambio, la barbarie puede incorporarse a la civilización a través de lo que nosotros llamaríamos un proceso de aculturación. Para la francesa esposa del coronel, la superioridad cultural de su país de origen es universalmente indiscutible, por lo que no concibe que alguien pueda *elegir* otra cultura. Por ello cuando lleva por la fuerza a la cautiva *sin nombre* a su casa le dice “*no tengas miedo, yo voy a salvarte*”<sup>118</sup>. En la película -que como muchos de los films argentinos de la década de 1980 redonda en diálogos lo que muestra la imagen- los personajes hacen



<sup>118</sup> Extraído del film.

explícitas sus intenciones y sus convicciones (en términos de crítica estética debemos decir que las actuaciones son tan artificiales, que los personajes *son* lo que dicen). Cuando Margueritte trata de convencer a su esposo de mantener en su casa a *la cautiva* (la única nominada como tal es la mujer que vive con el cacique, pero no se considera cautiva a la joven indígena que sobrevive encerrada en el fuerte y que fue sometida sexualmente por el anterior comandante) para llevar adelante su propia expansión civilizatoria, el coronel Garay descarga su concepción de dos mundos excluyentes: “*esos no son franceses ni nada, son renegados*”; “*en el combate entre la civilización y la barbarie ella eligió el otro campo*” por lo que -culmina Garay- “*es un despojo irrecuperable*”<sup>119</sup>.

Por otra parte, y contrariamente a la posición de Garay, el film de Cozarinsky no muestra que la frontera divida dos mundos distintos sino que se observa a la sociedad fronteriza como un vasto complejo social en el que no sólo se realizan intercambios comerciales sino también culturales y mestizajes. La cautiva ya ha tenido varios hijos con el cacique; hay soldados que desertan del ejército para ir a las tolderías (observamos el fusilamiento de uno de ellos, entre otras cosas por “*hacerse indigno de su raza*”<sup>120</sup>); los soldados conocen la naturaleza en la que circulan y aprehenden prácticas de la sociedad indígena, como comunicarse en códigos imitando el canto de los pájaros o apoyar la oreja en la tierra para oír el posible avance de caballos; el pueblo se llama Trapalcó (palabra de origen mapuche); el comandante al que reemplazó Garay había aceptado como obsequio a la hija del cacique; las fortineras<sup>121</sup> (la sargento interpretada por la actriz China Zorrilla) cumplen funciones organizadoras y militares, y sus costumbres son muy diferentes a las de las mujeres que habitan las ciudades; traficantes criollos les venden armas a los indígenas para combatir a sus compatriotas

---

<sup>119</sup> Extraído del film.

<sup>120</sup> Extraído del film.

<sup>121</sup> Durante el siglo XIX la presencia femenina en las campañas del Ejército argentino fue de gran importancia. Se puede hacer referencia -entre otros episodios- al Sitio de Montevideo (1812-14); a la Guerra del Paraguay (1865-1870); y a la guerra por la Conquista de Pampa y Patagonia. Según Zeballos, en 1878 había 6000 veteranos y 2000 mujeres en el ejército de la frontera sur. Alfred Ebelot, el ingeniero francés que participó de la expedición de Roca en 1879, nos aporta datos más precisos: “Los cuerpos de línea reclutan, en sus peregrinaciones a través de las provincias y arrastran tras de sí, casi tantas mujeres como soldados. El Estado tolera y hasta favorece esta costumbre, provee a estas criaturas de buena voluntad de raciones en los campamentos, de caballos en caso de viaje y se encarga de la educación de los hijos. No son mujeres de la calle (...) se encargan de todas las tareas menudas en las que el gaucho no sabe desempeñarse. Un regimiento sin mujeres se ahoga en el aburrimiento y la suciedad y las deserciones son numerosas. Un jefe de sus hombres se alarma cuando disminuye el personal femenino de su tropa, porque ésta puede desmoralizarse. (...) Una vez incorporadas al regimiento, estas reclutas con polleras desarrollan rápidamente un espíritu de cuerpo, aprenden a gustar de la vida de cuartel y no la abandonan más”. Ebelot, Alfredo.

del fuerte; y en la escuela vemos niños criollos y mapuches. En resumen, a nivel implícito<sup>122</sup> el film parece adherir a una concepción de frontera en la que el contacto y aculturación estuvo lejos de ser unidireccional. Como plantea Quijada

“la existencia a lo largo de un prolongado período de múltiples y estrechas relaciones culturales e intereses cruzados...fueron construyendo una sociedad fronteriza móvil, permeable, compleja y mestizada” (Quijada; 2004:436).

Esta frontera versátil en múltiples direcciones conforma en los sujetos que la habitan identidades también móviles. Como ya señalaron Rodríguez y López (2007) todos son guerreros y cautivos a la vez y la civilización misma puede ser un cautiverio, ya que de ella quieren escapar no sólo los soldados mal alimentados, mal vestidos y maltratados, y las prostitutas de ese oficio socialmente mal visto, sino también Margueritte de su pasado alsaciano e incluso Garay de su origen criollo.

Sin embargo el final que clausura el relato de *Guerreros y cautivas* explícitamente adhiere a una lógica dicotómica e ideología dominante, en la que a los pares opuestos hombre-razón/mujer-deseo se le agrega el de civilización o barbarie. La cautiva es la figura de la mujer-objeto de deseo que trastoca el accionar de los hombres que al comienzo del film mantenían el orden/equilibrio de la frontera. El deseo de Margueritte por civilizar a pesar de las advertencias de su marido inicia un conflicto que la otra mujer (ambas exóticos y rubios objetos de deseo de sus respectivos maridos) termina de desencadenar. Así el final del film, con el ataque al fuerte para re-rescatar a la cautiva, y la muerte de Garay (que pasará a dar nombre al pueblo donde perdió la vida) a manos del cacique, le devolverá a la frontera su sentido más tradicional: el de línea divisoria entre dos mundos separados que no pueden incluirse o mestizarse, es decir como dispositivo de exclusión, opresión y dominación.

La geografía desértica, que simboliza aquí un territorio todavía vacante de nacionalidad, sirve también en *Guerreros y cautivas* como frontera entre el pasado y el presente. Y esto funciona tanto para el mundo representado en la diégesis como para la época de producción. Es precisamente en el inicio de la década del ‘90, cuando Argentina parecía dar crédito a las teorías de la desaparición de los Estados nacionales y la disolución de las fronteras, que Cozarinsky reflexiona sobre el momento histórico

---

<sup>122</sup> Para la clasificación de los niveles de interpretación estamos siguiendo a David Bordwell quien los divide en cuatro tipos posibles: referencial, explícito, implícito y sintomático. En: Bordwell (1995).

de conformación de la nación argentina y su extensión en tanto tal. En una entrevista el realizador reflexiona:

“No creo que fuera por casualidad que en uno de los momentos de la historia argentina, después de quince años de ausencia, yo haya vuelto al país (que todavía es mi país y siempre lo será) para hacer esta película. Para hablar acerca del siglo pasado intentando, comprender el presente, pero para comprenderlo a través de la imaginación leyendo los rastros que quedan cuando las ideologías son guardadas en los museos” (Cozarinsky, 1989: s/n)

Por ello el relato se ubica en 1880, año que la mayoría de las corrientes historiográficas han denominado como el inicio de la ‘Argentina moderna’. O sea: la correspondiente inserción dentro de las relaciones económicas internacionales del capitalismo, que para Argentina derivó en su rol agroexportador donde la clase dominante se vio en la necesidad de aumentar la extensión de las tierras en producción, dando lugar a la instalación del estado en la región y también a la llegada de inmigrantes de distintos países.

A fin de dar cuenta de ese cambio epocal, Cozarinsky elige una representación lineal para el tiempo (como devenir) y para el espacio. El primero está condensado: en las pocas semanas que abarca el relato observamos diferentes hechos históricos que, sabemos, se han desarrollado a través de varios años: la ley Avellaneda (Ley de Premios Militares N° 1628, de 1885), la llegada del tren, la instalación del telégrafo, el funcionamiento de la primera escuela y la compra de tierras a los soldados por parte de los administradores de la clase terrateniente con anuencia del poder estatal.

Hacia el final del film, luego de la defensa y batalla final contra “el último malón”, en contrapicado observamos un grupo de soldados que se sienten grandes por volver a su lugar de origen “*con 100 \$ en el bolsillo*”. Con notable alegría uno de ellos comenta: “*Desde Pavón que no visito la capital*” Y otro exclama: “*Dicen que hay casas de dos pisos... ¡y que las mujeres caminan solas por la calle!* (Risas)<sup>123</sup>. Este grupo representa la función que las clases subalternas cumplieron durante el período denominado de Organización Nacional. Las mismas fueron coercitivamente reclutadas en el ejército, que ya no los necesita. En la etapa anterior muchos de ellos habían sido campesinos pequeños propietarios, pero en la Argentina moderna sólo tendrán lugar

---

<sup>123</sup> Extraído del film.

como peones rurales (trabajadores asalariados rurales) debido al acaparamiento de las tierras por la nueva clase terrateniente y por las compañías inglesas encargadas y beneficiarias de la instalación y funcionamiento del ferrocarril.

Como en films de décadas anteriores, la bandera nacional también es utilizada como metáfora de esta frontera entre dos etapas de la historia del país. En el fortín observamos una vieja, decolorada y raída bandera que representa el tiempo que se acaba: el de extensión de las fronteras políticas y de penetración estatal en la Patagonia a través de la institución militar. Hacia el final del film una bandera flamante en la también flamante escuela se agita en el viento mientras escuchamos a Juan -un pequeño criollo huérfano que en muchas escenas opera como atento observador de los acontecimientos-, leer fluidamente el texto fundacional de uno de los ejes culturales y políticos de la Argentina: “el”*Facundo* de Domingo Sarmiento. La maestra lo escucha satisfecha junto a sus compañeritos de escuela (cuyo color de piel da cuenta de su origen variado: mapuche, europeo, criollo), y en el pizarrón puede leerse la consigna: civilización y barbarie. Así una vez instalado el Estado, la nación debe crearse. Y algunos de los bastiones fundamentales para la homogeneización de la identidad nacional serán los símbolos (en este caso la bandera), la institución escolar y la literatura. Como bien señalan Rodríguez y López, la lectura en voz alta de *Facundo*

“interrumpida por el sonido del tren convierte este discurso en doblemente victorioso: por ser dicho y por el marco en el que es enunciado. Allí ya no quedan dudas para el espectador: el episodio del malón ya forma parte de una historia irrecuperable. Los otros han sido definitivamente privados de su otredad, se ha disuelto su idiosincrasia en el compuesto uniforme de la identidad nacional” (Rodríguez y López, 2007).

En ese sentido el film se autorepresenta en tanto continuador de esos textos que promueven la expansión (y en el caso del film la preservación) de la nación. Coincidimos así con Eduardo Grüner para quien la(s) identidad(es) son *autorepresentaciones imaginarias*, y sus construcciones a partir del material ficcional aportado por la producción simbólico-cultural fueron/son fundamentales ya que,

“...si bien en todo intento de definir una cultura ‘nacional’ o ‘regional’, la literatura o el arte o el universo de las *representaciones*, tiene un papel decisivo, en la cultura latinoamericana se puede decir que, en buena medida, esas representaciones literarias y estéticas fueron un espacio dominante -y casi nos atreveríamos a decir: el único relativamente exitoso-

de construcción de representaciones identitarias colectivas" (Grüner, 2004: 60).

Independientemente de que los personajes condensan diferentes sujetos sociales, la historia narrada es vehiculizada básicamente por personajes femeninos: Margueritte y su intento/deseo civilizador, y la cautiva y su provocación/deseo de venganza. Que las mujeres tengan roles actanciales preponderantes en la acción no debe sorprendernos ya que, si bien el film toma un tópico característico de varias décadas atrás, el mismo es rodado en 1989, y las mujeres tanto en la pantalla como fuera de ella han conquistado más y diferentes lugares. La preponderancia de estas mujeres también se expresa a nivel del estilo visual: son predominantes en la composición del cuadro, la cámara adquiere muchas veces sus puntos de vista y determina el ángulo con el que se observan entre ellas, el movimiento de la cámara suele estar controlado por alguna de ellas y las luces parecen resaltarlas. Ahora esto, por lo menos desde la crítica y teoría filmica feminista, no necesariamente es progresista. A nivel valorativo *Guerreros y cautivas* ve lo femenino como síntoma de "perdición": la paz lograda se rompe y mueren hombres de ambos lados porque la mujer-seductora en tanto estereotipo (tanto Margueritte como la cautiva) convence a un hombre de tomar ciertas decisiones: en el caso de Margueritte "quedarse" con la cautiva y en el caso de ésta atacar el fuerte.

Pero lo que interesa es pensar qué pasa con las identidades de estas mujeres que se "encuentran" en el espacio fronterizo. Además de los personajes femeninos principales, también encontramos dos personajes característicos de la frontera: la fortinera y la maestra. Esta última mantiene inalterable su rol e identidad a lo largo del relato, se conserva en un papel fijo y necesario en el sistema patriarcal: el de la mujer-madre-educadora (acaso no sea redundante recordar que aún hoy se sigue asociando la labor de las trabajadoras de la educación a la maternidad). El caso de la fortinera a simple vista es más complejo. Si bien usa falda, también usa chaquetilla militar y tiene grado de sargento; le cuenta a la francesa recién llegada que siguió a su marido al combate durante 15 años y luego de su muerte decidió quedarse, incluso se ríe de sólo pensarse en la ciudad, de "viuda". A pesar de ser una mujer activa y con cierto poder de decisión, sus funciones son escuchar, consolar, coser y cocinar. Es decir que no deja de representar el arquetipo de mujer-nodriza que ofrece al hombre el consuelo y la estabilidad que la frontera y la guerra amenazan constantemente.

En el caso de Margueritte y la cautiva, el hecho de tener la misma identidad originaria por momentos las hace aparecer como equivalentes en tanto mujeres-rubias-

europeas que comparten el destino de haber sido desterradas por la fuerza de su cultura original. Hay una escena en que Margueritte baña a la cautiva en donde la posición de la cámara, el sonido y la iluminación contribuyen a esta aparente simetría (Rodríguez y López, 2009). Ambas parecen en tránsito hacia otra pertenencia identitaria, una hacia la identidad argentina en construcción y la otra retornando hacia la civilización.

Sin embargo llama la atención que -a diferencia del cuento de Borges en que las dos mujeres se comunican en inglés- la cautiva del film parece haber perdido todo registro de su identidad anterior. No habla en la lengua adoptada pero tampoco parece poder hacerlo en la de origen, como si su mimetización con los aborígenes hubiera provocado su olvido, pese a que el desarrollo de la estructura psíquica de un sujeto está íntimamente ligado al desarrollo del lenguaje y por lo tanto la lengua materna siempre se conserva. Es como si, al igual que Margueritte, Cozarinsky pensara que nadie que elija una cultura indígena puede mantener rasgos de la cultura europea, no hay espacio para esa identidad mixturada indio-europea. Y aquí retornamos al espacio dicotómico civilización- barbarie. Hacia el final del film, durante el ataque al fuerte, la cautiva se expresa como pura barbarie: se arranca la ropa con que la otra mujer la vistió, grita desafiante, se pinta la cara con la sangre de un soldado recién muerto (aquí se desliza la fuerza del discurso cinematográfico hollywoodense con su denominación de “piel roja” como sinónimo de indígena) y se va cabalgando a la usanza “india” (sin montura).

En oposición, Margueritte decide quedarse y tener descendencia en ese pueblo – ahora denominado Coronel Garay- a pesar de la tragedia. Esta mujer encarna la civilización que debe ser construida para forjar una nación en el desierto. Ella es pura civilización, pero ya no es solo francesa; en el momento que decide quedarse se suelta el largo pelo, el cual es movido por el viento. Ella ya no es quien era al llegar, ha sido transformada por el entorno: su identidad se combinará para contribuir a la identidad argentina, como lo indica la última imagen del film en la que su mano y la de su marido muerto se entrelazan.

Como señalamos al comienzo, *Guerreros y cautivas* critica un aspecto nada menor del proceso de conquista de Pampa y Patagonia –y más ampliamente de la construcción del estado nacional- referido a la utilización de las clases subalternas (en este caso la base social del ejército argentino) para el enriquecimiento de unos pocos (la

nueva clase terrateniente)<sup>124</sup>, aunque esa crítica no contiene una problematización respecto del sojuzgamiento material y cultural de los pueblos originarios.

Junto con el telégrafo y el ferrocarril, al pueblo llega el notario Jaqueaux, representante de la familia Iraola Alzaga, apellidos que no nos permiten dudar de su extracción social. El lugar al que se dirige es el prostíbulo de Madame Ivonne. El diálogo entre ellos es en francés y él le explica sus intenciones: quiere organizar una fiesta para convencer a los soldados de venderles las tierras que el Estado argentino les otorgará por su participación en la guerra; el prostíbulo se encargará del entretenimiento (música, alcohol, mujeres –vistos todos como objetos/instrumentos de embrutecimiento/dominación).

A diferencia del coronel Garay, quien interpreta las aspiraciones de la “generación del ‘37” y la máxima alberdiana “gobernar es poblar”, para Jaqueaux la inmigración es un “mal necesario” para trabajar la tierra, que por más que sea dedicada a la ganadería extensiva requiere algo de mano de obra...lamentablemente. Para la regente del prostíbulo esos futuros inmigrantes representan la posibilidad de aumentar su ganancia ya que, según le explica el notario, los hombres primero vendrán solos y luego traerán a sus familias.

El día en que se desencadena la tragedia del relato -la concreción de la venganza de la cautiva- se estaba celebrando la independencia, y en ese mismo acto se hacía entrega a cada soldado de los títulos de propiedad de las tierras, que inmediatamente son compradas por Jaqueaux, en nombre de Iraola Alzaga, haciéndoles firmar con una X a esos hombres analfabetos. La expresión de los compradores, que utilizan la futura estación del tren para concretar esta beneficiosa transacción, se asemeja a la descripción del Coronel Prado: “...cómo la codicia les dilataba las fauces, y les provocaba babeos innobles de lujurioso apetito...” (Prado, 1907).

---

<sup>124</sup> En 1907 un comandante del ejército ya postulaba una parcial visión crítica de la “conquista”: “*Habían conquistado veinte mil leguas de territorio, y más tarde, cuando esa inmensa riqueza hubo pasado a manos del especulador que la adquirió, sin mayor esfuerzo ni trabajo, muchos de ellos no hallaron... rincón mezquino en que exhalar el último aliento de una vida de heroísmo, de abnegación y de verdadero patriotismo(...)* Al verse después, en muchos casos, despilfarrada la tierra pública, marchanteada en concesiones fabulosas de treinta y más leguas, al ver la garra de favoritos audaces clavadas hasta las entrañas del país, y al ver cómo la codicia les dilataba las fauces, y le provocaba babeos innobles de lujurioso apetito, daban ganas de maldecir la gloriosa conquista. Pero así es el mundo, los tontos amasan la torta y los vivos se la comen. [...]Los ferrocarriles, que se detenían temerosos y jadeantes en Azul y Chivilcoy, se lanzan en busca del Pacífico o corren a perderse, ávidos y audaces, en las regiones del extremo sur. [...]Entonces la república apenas si valía, en el concepto europeo, lo que vale en el concepto comercial un saladero o una estancia. Hoy somos nación y el mundo entero sabe que a la sombra de la bandera azul y blanca hay espacio y ambiente para todos los hombres que aspiren a ser libres ricos y dichosos.”Comandante Prado ([1907] 1976).

Entonces en el relato ficcional de *Guerreros y cautivas* queda claro que el corrimiento de las fronteras no se hizo para que sean ocupadas por *otras* personas y realizar así como quería Garay “*el país más moderno del mundo, con la fuerza de Estados Unidos y la cultura de Europa*”, sino para extender el latifundio, es decir grandísimas extensiones de tierra destinadas a la ganadería. Esto fue así porque lo que requerían los países imperialistas, Gran Bretaña sobre todo, es que nuestro país exportara alimentos y materia prima, que ellos procesarían luego para que Argentina comprara sus productos ya elaborados. En definitiva la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia sirvió a un grupo reducido para fortalecerse incorporando entre sus posesiones grandísimas extensiones de tierra que en sus manos no aportaron al desarrollo nacional sino a su propio enriquecimiento a través de la especulación. Las cifras que brinda el historiador Milcíades Peña son por demás elocuentes: entre 1876 y 1903 el Estado regaló o vendió “por moneditas” 41.787.023 hectáreas a 1.843 personas. De este modo quedaba sellado el proceso de acumulación del latifundio (Peña, 1972:79).

Sin embargo, si bien en *Guerreros y cautivas* se evidencia el proceso de apropiación y concentración de la tierra, como bien advierten Rodríguez y López:

“el tema no tiene la suficiente potencia dramática como para explicar o justificar el clímax de la película: el ataque del malón al fuerte. El filme no puede dar voz a los indígenas o representar su punto de vista. Los *indios* incendian, degüellan, se pintan la cara con sangre... La palabra queda en suspenso, es sustituida por la acción, la violencia de los actos” (Rodríguez y López, 2009: 118)<sup>125</sup>.

Esto quizá se deba a que Cozarinsky –otra vez como el Comandante Prado- ve en este proceso el sacrificio necesario para la conformación de la *argentinidad* en términos sociales, identitarios y culturales. Es preferible la especulación y enriquecimiento de unas pocas manos mientras que éstas sean criollas o europeas, que un extenso territorio (“*cien veces Francia*” le contará Garay a su recién llegada esposa) habitado por pueblos ancestrales.

Así en el film la dicotomía civilización y barbarie sigue vigente. La rapidez de los planos y los encuadres imprecisos con los que apenas son mostrados los personajes indígenas (en contraposición a las estáticas cámaras que se detienen en los largos

---

<sup>125</sup> Las cursivas pertenecen al original.

diálogos en francés entre el coronel y su esposa o entre el notario y la madama) los colocan todavía más como una amenaza sin individualidad (“el malón”) que como sujetos de la historia en la lucha por la defensa de su territorio y su cultura. Por eso tampoco tienen habla: sólo gritan o imitan a los animales (ya dijimos que la cautiva no puede hablar). En definitiva, son parte de la naturaleza salvaje que la civilización viene a abolir. El único que aparece como individuo es el cacique, quien mata a Garay en un combate; esta vez es mostrado en cámara lenta resaltando así el gesto salvaje de cortar la cabeza de su contrincante y de llevársela en un zarandeo tan feroz como sus gritos.

En la escena final, Margueritte reza junto a la tumba de su esposo; el tren (símbolo occidental del progreso) está a punto de llegar para llevársela a Buenos Aires. Pero recuerda las palabras de su marido y decide quedarse para hacer de sus sacrificios –la muerte de Garay, vivir sola en Patagonia- una ofrenda: se quedará para tener hijos *argentinos*, que son en la visión de Cozarinsky producto de las culturas europeas. Así en el Epílogo se observa un plano detalle de una mano blanca (europea) que se entrelaza con otra criolla, sobre un fondo de cielo celeste. Extendiendo y representando en imágenes el mito de la nación blanca.

Al respecto Silvia Sánchez explica que el cine en tanto elemento de la conformación de una cultura nacional en los países de Latinoamérica, plasmó la necesidad de superar las fragmentaciones de una realidad conflictiva y dividida:

“Para lograr ese sentimiento nacional hemos dejado cosas en el camino, como nuestros personajes. Y esa pérdida se torna positiva y posibilitante”  
(Sánchez, 2005: 59).

En síntesis, y retomando las reflexiones sobre el espacio, el mismo aparece como construido en un proceso histórico no exento de violencia y conflictos. Esto también alcanza a algunos de los sujetos que los protagonizaron en tanto sus identidades no son de una vez y para siempre sino que se construyen, a través del tiempo, en relación con los otros y con el entorno. Esos procesos identitarios no son lineales sino que contienen fracturas, continuidades y contradicciones. Los representantes de la “civilización” son a su vez cautivos (de su origen cultural, de su posición de clase, del deseo del otro). A su vez la civilización no está exenta de barbarie, en tanto no se ha logrado conformar: la violencia no solo es el ataque del malón, también son los fusilamientos, los estaqueos, el cautiverio de las mujeres (independientemente de su origen) y el acaparamiento de tierras. En esto último hay un reconocimiento de que ese mismo proceso contiene una situación estructuralmente desigual (e injusta) para las distintas sujetos históricos.

Como ya señalamos, el espacio en el film no solo es un fondo sobre el que los personajes transitan o inciden: también los transforma. El espacio es histórico en tanto es construido por las personas pero éstas también se construyen permanentemente en la relación con él. Este espacio es concretamente el desierto y el mundo rural (en los términos ya definidos por el modelo filmico drama social-folclórico) y contiene entonces los límites de lo que allí es posible o permitido. Es claramente una *frontera*, en sus múltiples sentidos, es el lugar de transición. Por ello las identidades son móviles, porque todo lo que ocurre en ese espacio está en tránsito a ser otra cosa: el campo de batalla a ser población, el desierto a ser nación, los europeos a ser argentinos, entre otros. Como lugar de transición está permeado, contaminado por mundos diferentes. Es entonces pura posibilidad, contingencia, y por ello también se cierne la amenaza ya que todavía no ha triunfado la cultura, la civilización, la nación. Quedan vestigios de lo salvaje, de lo inhóspito, que son puestos en escena a partir de la caracterización del espacio amplio, agreste y adverso en el que el protagonismo del viento es metáfora de esa parte todavía ingobernable e indómita del territorio, y la extensión del paisaje metaforiza la magnitud de la tarea que se está llevando a cabo. En definitiva la Patagonia es alegoría del arduo y dificultoso proceso de la construcción de la Argentina moderna.

Sin embargo, toda esta complejidad y conflictividad sólo alcanza a uno de los polos de la dicotomía civilización-barbarie. El de la barbarie, encarnado por los pueblos originarios, es representado como pura naturaleza en tanto los indígenas carecen de nominación identitaria y de habla. Cuando en la leyenda inicial del film leemos que “*un grupo de hombres y unas pocas mujeres hacen frente a su destino*”<sup>126</sup> se alude a los criollos y europeos (además el punto de vista de la cámara está siempre anclado en alguno de ellos). Los indígenas forman parte del espacio pero son elementos a eliminar ya que carecen de cualquier rasgo digno de ser valorado o incorporado a la cultura nacional, son una alteridad radical.

Entonces la polifonía en *Guerreros y cautivas* radica en que, por un lado, evidencia los desiguales destinos que tuvieron los sujetos históricos que participaron en la conformación del estado-nación argentino. Por otro, los pueblos originarios no alcanzan el estatus de humanidad suficiente para ser pensados también como parte de esas clases subalternas que al finalizar el proceso fueron-resistencias mediante-

---

<sup>126</sup> Extraído del film.

expoliados y sojuzgados. En ese sentido el film ratifica el discurso historiográfico dominante en el que la Patagonia es desierto, en el sentido de carencia de cultura, y por lo tanto el proceso de su conquista y la instauración de la nación es sinónimo de haber ocupado con civilización lo que antes se hallaba vacío.

En síntesis, como versaba el título de una nota periodística del momento de producción del film, Cozarinsky “convoca a los fantasmas de 1880” en tanto adhiere a los postulados básicos de esa generación. A lo largo de toda la película un cielo brillante azul celeste ocupa numerosos planos y grandes porciones de la pantalla metaforizando el avance del estado nación en el sentido (celebratorio) de que lo que se está consolidando en ese espacio, antes desierto e incierto, es la identidad argentina. Y es el cielo que ocupa (y desborda) la pantalla el plano que cierra el film, dando cuenta de que ese proceso –amen de las contradicciones que la misma película evidencia- ha sido exitoso pues lo que triunfa es la argentinidad. Pero en Cozarinsky, al igual que la denominada generación del ‘80, esa argentinidad tiene valor en tanto y en cuanto sea construida con rasgos (y personas) europeos. Esta idea se pone en escena en distintos momentos del film y es subrayada en el final donde se escucha la voz *off* del personaje de Garay que transmite su sueño de poblar la Patagonia con sus hijos (y los de Margueritte) argentinos, y esto es pronunciado... ¡en francés!

En el contexto de producción de *Guerreros y cautivas* donde se imponían las ideas del fin de las ideologías, de la historia y de los grandes relatos, entre ellos los nacionales, amenazados por la supuesta disolución de las fronteras materiales y culturales –globalización mediante- el film se vuelve hacia la historia y hacia el pasado. Pero no solo lo hace para postular una versión sobre esos acontecimientos sino que va a buscar el momento que entiende como fundacional de la nación para defender en el presente los valores y cualidades de lo nacional argentino. Así las palabras finales del protagonista pronunciadas en francés, en contraste con la ausencia de lenguaje de los pueblos originarios, dan cuenta de que un siglo después sigue vigente la representación (colonial) de una –en singular- identidad argentina que le debe su cualidad a Europa y que nada tiene que ver con los pueblos que ancestralmente habitaron y habitan la región patagónica, argentina y latinoamericana.

## 8. *La nave de los locos*<sup>127</sup>: escenas del multiculturalismo neoliberal

*“El Sur es una tierra legendaria. Aún hoy la gente cree en gnomos...La Patagonia es algo así como la comarca, la patria chica de la fantasía.”* Ricardo Wullicher<sup>128</sup>

### 8. 1 Síntesis argumental:

Laura (Inés Estévez), una joven abogada, y su marido médico, Miguel (Tony Lestingi), se instalan en una ciudad cordillerana de la Patagonia Argentina para comenzar una nueva vida luego de que ella perdiera su embarazo y él su empleo por solidarizarse con enfermeros despedidos. El día que arriban a la zona es enterrado en el cementerio mapuche el hijo menor del “cacique” de la comunidad. La joven pareja es recibida cálidamente por un amigo empresario, el español Agustín Márquez (Fernando Guillén), y su esposa Julia (Marisa Paredes), quien les garantiza casa y empleo. Miguel comienza a trabajar en el hospital mientras que Laura se resiste a retomar su profesión porque está desencantada del sistema judicial.

Por su parte Agustín está construyendo un complejo turístico sobre el que había sido el cementerio del pueblo mapuche. Luego de reiterados reclamos ante el director de Catastro y ante el mismo empresario, el cacique Esteban Pilkumán (Mario Lorca) incendia el complejo causando accidentalmente la muerte de Gabriel, hijo de Agustín y Julia. El cacique es detenido y acusado por la muerte de Gabriel, pero se rehúsa a hablar y espera ser llevado por el Caleuche<sup>129</sup>, una mítica nave tripulada por locos, débiles mentales e inocentes.

---

<sup>127</sup> Fecha de estreno: 06-04-1995. Dirección: Ricardo Wullicher. Guión: Gustavo Wagner sobre la leyenda mapuche del Caleuche. Intérpretes: Miguel Ángel Solá, China Zorrila, Inés Estévez, Marisa Paredes, Fernando Guillén, Tony Lestingi, Luisa Calcumil, Mario Lorca, Aldo Braga. Fotografía: Jaime Peracaula (C). Música: Juan Namuncurá, arreglos de Peter Gabriel, temas de Mercedes Sosa. Montaje: Miguel Pérez. Sonido: Abelardo Kuschnir. En: Manrupe y Portela (2001: 407).

<sup>128</sup> Wullicher citado en Beccacece, Hugo (s. f) “La nave de los locos” en: *La Nación Revista*, pp.20-22

<sup>129</sup> El Caleuche (del mapudungun *kalewtun*, “transformar, trocar” y *che*, “gente”: “gente transformada”), también llamado Buque de Arte, Barcoíche, Buque Fantasma o Barco de los Brujos, es un legendario barco fantasma de la mitología del archipiélago de Chiloé (Espinosa, 2011). Una de las tantas versiones señala que es un buque que navega y vaga por los mares de Chiloé y los canales del sur. Está tripulado por brujos poderosos, y en las noches oscuras va profusamente iluminado. En sus navegaciones, a bordo se escucha música sin cesar. Tiene alumbrado y velamen color rojo, por andar tripulado por brujos. Se oculta en medio de una densa neblina, que él mismo produce. Jamás navega a la luz del día. Si casualmente una persona que no sea bruja se acerca, el Caleuche se transforma en un simple madero flotante; y si el individuo intenta apoderarse del madero, éste retrocede. Sus tripulantes se convierten en lobos marinos o en aves acuáticas. Se asegura que los tripulantes tienen una sola pierna para andar y que

Laura comienza a sospechar de la legalidad de la compra de esas tierras y decide defender a

Pilkumán. Éste accede a ser defendido por ella cuando la “nave de los locos” hace su aparición pero no para buscarlo a él. La joven contará con la ayuda de toda la comunidad mapuche, especialmente de su *machi* Zunilda Choiquepán (Luisa Calcumil) que la ayuda a comprender su cosmovisión y encarar una defensa acorde a la misma.

La decisión de la abogada le implica sufrir el rechazo de la mayor parte del pueblo, incluso amenazas; y Miguel pierde su trabajo en el Hospital Regional. En el proceso del juicio, Laura logra comprobar la verdad del ilícito, que consiste en la alteración de los planos del registro catastral para que las tierras cedidas por el Estado a la comunidad de Don Pilkumán figuren como tierras privadas y así poder ser vendidas. Luego de esto, el pueblo y hasta Julia de Márquez apoyan a la joven y a su defendido, quien es absuelto de los cargos; al mismo tiempo la comunidad recupera las tierras robadas.

## 8.2 Análisis:

*La nave de los locos* marca el retorno a la dirección de largometrajes ficcionales de Ricardo Wullicher<sup>130</sup> quien veinte años antes había impactado con su *opera prima*

---

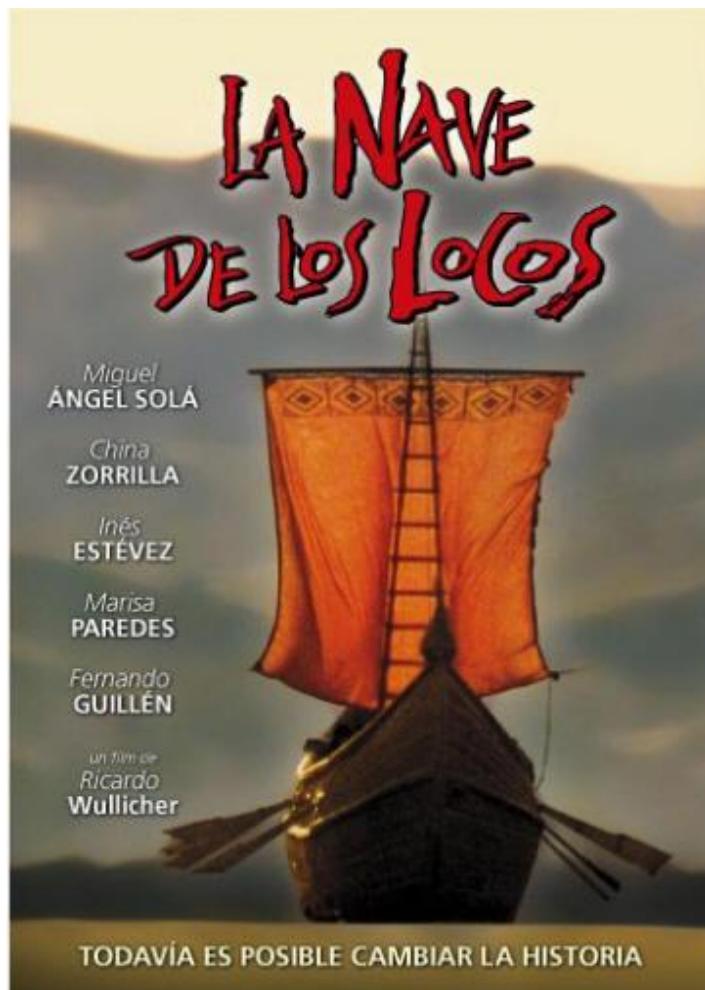
la otra está doblada por la espalda, por lo tanto andan a saltos y brincos. Todos son idiotas y desmemoriados, para asegurar el secreto de lo que ocurre a bordo. Al Caleuche no hay que mirarlo porque los que lo miran son castigados, volviéndoseles la boca torcida, la cabeza hacia la espalda o muriéndose de repente por arte de brujería. Este buque navega cerca de la costa, y cuando se apodera de una persona la lleva a visitar ciudades del fondo del mar y le descubre inmensos tesoros, invitándola a participar en ellos con la sola condición de no divulgar lo que ha visto. Si no lo hiciera así, los tripulantes del Caleuche lo matarían en la primera ocasión que volvieran a encontrarse con él. Todos los que mueren ahogados son recogidos por el Caleuche, que tiene la facultad de hacer la navegación submarina y aparecer en el momento preciso en que se le necesita, para recoger a los náufragos y guardarlos en su seno, que les sirve de mansión eterna (Amory, 2013: 14).

Esta leyenda fue, para Wullicher, el puntapié inicial de la historia que quería narrar: “La anécdota que le sirvió de vehículo para contar las cuestiones mapuches que conviven con una cultura muy diferente que los domina desde hace 500 años, la encontró en un libro de arte, más precisamente en una pintura de Hyeronimus Bosch, ‘La nave de los locos’. ‘Entonces recordé que es una leyenda mapuche, me sonó raro que Bosch la conociera y ahí me enteré que también tienen esa leyenda en su folclor los chinos, los alemanes de la Selva Negra, los indígenas canadienses y los nativos del escudo báltico’. Caleuche, que significa cambiar de condición, llaman los mapuche a ese mito, que habla de una nave con una sola vela, que marcha sobre el agua, la tierra o el cielo, generalmente montada en una nube blanca, y con artistas, locos, débiles mentales y –categoría privativa de los mapuche- desmemoriados como tripulantes. La nave pasa una vez por año y se lleva a esos cuatro ‘grupos’, que previamente se desprenden de todo lo terrenal en un viaje directo al paraíso” Ojam, Alberto en: *La Razón*, Buenos Aires, 2 de enero de 1995.

<sup>130</sup> Ricardo Wullicher nació el 21 de mayo de 1948. Estudió en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y en la Universidad de Columbia, Nueva York. Posteriormente viajó a Brasil, donde se puso en contacto con realizadores del *cinema-novo*. Se desempeñó como docente en la Escuela Panamericana de Arte y en la Escuela Superior de Cine, y fue vicedirector del entonces Instituto Nacional de Cine entre 1983 y 1984. Su faceta de realizador comenzó

*Quebracho* (1974), film que forma parte de la historia del cine argentino a la hora de pensar en los principales exponentes del cine político y social. De la narración de un conflicto obrero en el norte argentino –en *Quebracho*–, Wullicher pasa ahora a tematizar un conflicto cultural al sur del país.

En términos formales el régimen de escritura de este film es *clásico*, en donde



predominan las elecciones neutrales y homogéneas para que prevalezca la coherencia interna en términos de continuidad narrativa y témporo-espacial. De allí surge una escritura con equilibrio expresivo, funcionalidad comunicativa e imperceptibilidad de la mediación lingüística (Casetti y Di Chio; 1991: 113). Respecto al montaje, la construcción de la escritura sintáctica no permite errores en la orientación del espectador. En cada encuadre, y a nivel de los códigos de la

composición icónica, prevalecen las imágenes centradas, que colocan el elemento principal en el medio del encuadre. Para garantizar el equilibrio compositivo se activa el denominado “sistema de los 180°”, procedimiento mediante el cual las tomas se realizan siempre desde el mismo lugar de un eje imaginario situado entre la cámara y el escenario, con el objetivo de conservar la localización visual. Volviendo al código de

---

en 1974 con *Quebracho*, obra de potente contenido social que tuvo gran repercusión. Posteriormente dirigió: *Cultura indígena*, 1975; *La casa de las sombras*, 1976 (coproducción argentina norteamericana no estrenada comercialmente); *Saverio el cruel*, 1977; *Borges para millones. El pensamiento de Borges*, 1978 (documental); *Cultura argentina*, 1980 (documental); *La pulsera de cascabeles*, 1981 (episodio del film *De la misteriosa Buenos Aires*); *Mercedes Sosa: como un pájaro libre*, 1982 (documental); *Toledo. Los caminos de la luz*, 1991 (cortometraje documental rodado en España). Luego de rodar la coproducción argento-española *La nave de los locos*, se dedicó a la producción, tarea que continúa hasta el presente. En: Martínez (2004:214).

montaje, esta regla o sistema se relaciona con otra estrategia fundamental del régimen de escritura clásico que es el campo-contracampo<sup>131</sup>, que a su vez activa un *raccord*<sup>132</sup> de mirada.

Por otra parte, teniendo en cuenta los códigos del régimen de representación, el espacio es dinámico-descriptivo, y más específicamente se ha optado por filmar numerosas secuencias con una cámara móvil en *travelling*, permitiendo en un solo gesto continuo los movimientos sobre distintos planos para dar mayor dinamismo a un film que está basado fundamentalmente en diálogos. Dinamismo que busca una mayor tensión dramática del conflicto representado.

Estas estrategias estilísticas construyen, a nivel representacional, un espacio denotativo que va adquiriendo un sentido determinado con el transcurrir de la historia que se desarrolla en él, es decir a partir de las relaciones que construyen los personajes entre sí y con el ambiente.

No obstante lo dicho, el equipo realizador ha trabajado a nivel visual de manera diferenciada la relación personaje-ambiente de acuerdo se trate de un representante de la cultura “occidental”<sup>133</sup> o de la mapuche. Esto lo especifica Wullicher en una nota

---

<sup>131</sup> Campo/contracampo: Consiste en alternar la imagen de un hablante con la de un oyente (que a su vez puede tomar la palabra), o la imagen de alguien que mira con la de lo que ve, conservando en cada imagen una llamada a lo que no está enfocado (por ejemplo, en el encuadre A la espalda de quien escucha, en el B la de quien habla) y dejando a cada uno el lugar que ocupa en el encuadre (quien habla estará a la derecha, sea en A o en B). En Casetti y di Chio (1991: 115). Véase, entre otros: Magny (2005); Russo (1998).

<sup>132</sup> Transición de un plano a otro en el montaje, que supone un espacio continuo y una duración homogénea: se dice entonces que entre esos planos hay *raccord*. En el cine clásico, en nombre de la transparencia, el *raccord* debe ser imperceptible al oído y al ojo, eliminando todo ruido de corte, respetando la entonación de las voces y la homogeneidad de los sonidos; así como todo salto visual. De ahí las reglas de los 30° y los 180°. Pero también las de la lógica visual: un personaje que sale de campo por la izquierda no puede entrar desde la izquierda en el plano siguiente. En el campo-contracampo en particular, a un personaje que mira a la derecha del encuadre sólo puede responderle un personaje que mire hacia la izquierda (Magny, 2005: 80).

<sup>133</sup> Por no hallar una denominación más ajustada utilizaremos la denominación “occidental” para referirnos a la parte de la sociedad representada en el film como no mapuche, siempre y cuando se tenga en cuenta el siguiente cuestionamiento resumido por Shohat y Stam: “‘Occidente’, como su contrapartida orientalizante, es un constructo ficticio decorado con mitos y fantasías. En un sentido geográfico, el concepto es relativo. Lo que Occidente llama ‘Oriente Medio’ es, desde una perspectiva china, ‘Asia Occidental’ (...) Para Williams, [la historia del término] se remonta a la división entre Imperio Romano de Oriente y de Occidente, a la división entre Iglesia Cristiana de Oriente y de Occidente, a la definición de Occidente como judeocristiano y de Oriente como musulmán, hindú y budista y, finalmente, a la división de Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, entre el Occidente capitalista y el Este comunista. Así pues, la política determina sobremanera la geografía cultural. Hoy día Israel es considerado normalmente como un país ‘occidental’, mientras que Turquía (en su mayor parte al Oeste de Israel), Egipto, Libia y Marruecos son todos ‘orientales’. A veces lo ‘occidental’ excluye Latinoamérica, lo cual resulta sorprendente si se tiene en cuenta que la mayor parte su población, independientemente de su origen étnico, se encuentra situada geográficamente en el hemisferio occidental, tiene en general como propia una lengua europea y vive en sociedades donde el modo de vida europeo es hegemónico. Nuestra intención no es reivindicar la ‘occidentalidad’ de Latinoamérica —el nombre mismo fue acuñado por los

periodística: “*Debo integrar el paisaje como elemento narrativo y no simplemente como paisaje. Debe verse como naturaleza que es lo narrativo (...) Voy a trabajar con diferentes ‘teleobjetivos’ para producir una imagen cercana a los impresionistas, que es juntar todos en una sola unidad; casi un modo del cubismo. Con el teleobjetivo reduzco la profundidad de campo. (...) Es una elección conceptual porque al marcarse el encuentro de dos culturas, mi óptica es la de un punto de vista emergente de la cultura judeocristiana occidental que observa a la cultura mapuche. Los occidentales en cambio son expuestos desde un gran angular. Todo se integra finalmente. (...) Para exponer mi registro utilizo una lente de 50 mm que da el punto de vista del director*”<sup>134</sup>. O sea: desde las elecciones fotográficas en donde los mapuche son representados como parte de la naturaleza en la que viven y los “occidentales” desde una perspectiva *individual* (recordemos que el mismo concepto de individuo y la perspectiva renacentista que hoy consideramos “normal” son productos de la sociedad moderno-capitalista; no podrían haber surgido con anterioridad) que diferencia a las personas de su entorno, ya podemos inferir un posicionamiento estético-ideológico referido al espacio. Este es considerado de acuerdo a las diferentes coordenadas espacio-temporales y la forma de relacionarnos con ellas, es decir como una construcción social e histórica. Sus diferentes acepciones no son pensadas desde una alteridad con valoración jerárquica superior o inferior; justamente lo que intenta el film es cuestionar esa valoración y proponer una noción relativista de alteridad.

Como en muchas películas filmadas en Patagonia, el relato comienza con la llegada de los protagonistas desde Buenos Aires. Sin embargo, a diferencia de otros films<sup>135</sup>, aquí la presentación de los protagonistas se intercala mediante montaje paralelo<sup>136</sup> con otra situación que transcurre en el lugar y que es preexistente. La misma

---

franceses en el siglo XIX—, sino simplemente llamar la atención sobre las arbitrariedades de las cartografías de identidad más comunes de lugares indiscutiblemente híbridos como Latinoamérica, que son a la vez occidentales y no occidentales, simultáneamente africanos, indígenas y europeos” (Shohat y Stam, 2002: 31).

<sup>134</sup>Wullicher, Ricardo citado en: España, Claudio “Ricardo Wullicher: un vasto proyecto sobre mapuches” en: *La nación*, Suplemento Espectáculos. 5 de diciembre de 1993, pág. 4.

<sup>135</sup> Para un desarrollo de esta cuestión en películas filmadas en Patagonia en un período anterior puede consultarse: Escobar (2007); (2011).

<sup>136</sup> El montaje paralelo refiere a una forma particular de montaje narrativo que pone en contacto dos acciones simultáneas que ocurren en espacios diferentes, aunque unidas dramáticamente. La acción avanza en el montaje paralelo mediante dos cursos que van a la par, y el desarrollo de uno afecta al otro. En: Russo (1998: 165).

consiste en la ceremonia de enterramiento de un persona de la comunidad mapuche, que más adelante sabremos es un niño, hijo menor del “cacique”<sup>137</sup> Pilkumán.

Las secuencias del enterramiento y de la llegada de la pareja protagonista, Laura y Miguel, se intercalan paralelamente hasta que ambas confluyen en un mismo lugar. Los jóvenes recién llegados son recibidos y llevados por un amigo de Miguel, Agustín Márquez, un maduro empresario español que vive en la zona, a donde éste está construyendo un emprendimiento turístico. Mientras Márquez los presenta con importantes personas de la zona (como el director del Catastro Regional y la directora del Hospital Regional), Laura se separa del grupo para averiguar el origen de un sonido que le llama la atención. Alejándose varios pasos logra observar, desde la elevación donde se encuentra, el lago y junto a éste un grupo de personas mapuche que están enterrando a un miembro de su comunidad.

Luego de un rato, en las cercanías del futuro complejo turístico Márquez agasaja a sus amigos recién llegados con un asado al aire libre. Mientras están sentados a la mesa se acerca impaciente y disgustado Esteban Pilkumán para reclamarles al director de Catastro y al empresario, diciéndoles: *-¡Ustedes no respetan a nuestros muertos! ¡Ustedes no respetan a nuestros muertos!...Ni la tierra, ni el agua, ni el cielo, ni los árboles...*<sup>138</sup> (esto último dicho casi en un murmullo, mientras Zanabria, el director de Catastro y otro hombre se lo llevan tomándolo de los brazos).

Estas secuencias, que a su vez van intercaladas con los créditos del film, componen su introducción, donde se presenta a los personajes y el conflicto a desarrollar. Pero lo que nos interesa aquí es pensar que si bien la historia *del* film comienza –como muchas otras cintas- con la migración de dos protagonistas a la zona, la historia *en* el film es muy anterior (data de siglos antes). En efecto, evidencia la presencia preexistente de los mapuche en el lugar al igual que un proceso previo –todavía latente- en cuanto que una cultura se desarrolla a costa del avasallamiento de otra, proceso que no solo es simbólico-cultural sino también, como se mostrará en el devenir de la trama, material y económico. Es decir que la visión histórica de la región que trasluce el film no excluye el conflicto, sino que lo hace punto de partida y centro de su narración.

---

<sup>137</sup> En general los mapuche utilizan la voz mapudungún “*lonco*” o “*lonko*” para referirse a la autoridad administrativo-espiritual de cada comunidad *mapuche*. Aquí utilizamos la nominación “cacique” porque es la que aparece en el film.

<sup>138</sup> Extraído del film.

Por otra parte, los personajes de Laura y Miguel llevan consigo indicios del tiempo histórico en el que transcurre el film (y que coincide con el momento de producción del mismo). Miguel Casares, quien trabajaba en Buenos Aires, fue despedido por ser el único médico que se solidarizó con los enfermeros que estaban siendo echados por reducción de personal en un hospital público. Esta situación, si bien es mencionada a los fines de caracterizar al personaje como solidario y adherente a las luchas llevadas adelante por las clases subalternas, ilustra uno de los aspectos más dramáticos del ajuste estructural neoliberal como es el desentendimiento del estado en la garantización de los derechos ciudadanos básicos de salud, empleo, seguridad social y educación.

Laura es una jovencísima abogada, caracterizada al inicio del film como una persona escéptica que defiende su incredulidad como la única alternativa posible de posicionarse ante la vida y la sociedad dado que, para ella, los principios, la solidaridad y la lucha sólo llevan a la derrota. Pero tampoco adhiere al paradigma eficientista y competitivo tan en boga en los '90 (Laura explica a Agustín: *- Como querés que no sea escéptica Agustín...mirá para todos lados. ¿Qué ve una? La solidaridad desapareció y es un atropello tras otro en nombre del famoso pragmatismo económico. Mirá lo que le pasó a Miguel, sin ir más lejos. Y vos querés que yo crea en la abogacía que es el reino del cinismo*<sup>139</sup>). Más que una peculiaridad individual del personaje, expresa un imaginario extendido sobre la juventud de los '90 en Argentina y América Latina. Esta franja etaria, contrariamente a las de otras décadas, se caracterizaría *a priori* por un “escepticismo generalizado que revela un clima de época para el que el estado de las cosas no puede ser transformado significativamente. En consecuencia, la participación tradicional se percibe, cuando menos, como irrelevante” (Balardini, 2000: 9)<sup>140</sup>.

En contrapartida, Agustín Márquez es un empresario maduro que si bien se comporta solidariamente con la joven pareja, su respaldo no implica un compromiso o riesgo sino que consiste en hacer valer el poder que tiene a nivel local para garantizarle

---

<sup>139</sup> Extraído del film.

<sup>140</sup> Sin embargo la afirmación anterior debe ser puesta en cuestión, ya que la perspectiva expresada por Balardiniomite el rastreo de otras formas de participación socio-política no tradicionales las cuales, al invisibilizarse, ocultan novedosas fuentes de activismo juvenil (por mencionar sólo algunas: la militancia en organizaciones populares de distinto tipo, las prácticas socio-culturales de denuncia o expresivas de reivindicaciones de diversos grupos, el ecologismo). Por otro lado, “en el campo de las investigaciones de corte cualitativo, una tendencia de los últimos años es la superación de las “limitaciones que implicaba concebir a la participación política de los/las jóvenes sólo vinculada a la esfera de la política formal tradicional partidaria y electoral”. Por lo que es necesario indagar aquellos otros espacios en los que sí podemos identificar un fuerte protagonismo juvenil (Bonvillani; Palermo; Vázquez; Vommaro, 2008: 57).

un puesto laboral en el hospital regional a Miguel y en alojarlos en una de sus múltiples propiedades. De igual modo que Laura, Márquez también explicita mediante diálogos su idiosincrasia: A. M.: - *Y si hablas de pragmatismo, pues sí, tengo que decirte que soy pragmático. Es que tengo los pies sobre la tierra (...) La vida es defenderse y sobrevivir*<sup>141</sup>.

Laura y Miguel llegan a la Patagonia, y ese desplazamiento geográfico en parte da cuenta de las migraciones forzadas, tanto internas como externas, que durante el neoliberalismo protagonizaron millones de trabajadores golpeados por el desempleo. Pero también implica una demarcación temporal, concretamente dejar atrás un tiempo diferente, un tiempo no sólo cronológico sino subjetivo en el cual sus concepciones, sus prioridades, sus costumbres y modos de vida eran muy distintos. La Patagonia significa para Laura y Miguel dar vuelta la página de su propia historia y una promesa de vida caracterizada por ritmos, formas y cotidianidades muy diferentes a las que tenían en Buenos Aires. A esa forma de vida anterior Laura le atribuye las complicaciones en su reciente embarazo, que culminaron con la pérdida de la que hubiera sido su primera hija. Por lo tanto el desplazamiento espacial también conlleva un “horizonte de expectativa”, o sea la posibilidad de reconstrucción del vínculo amoroso de la pareja, que está en crisis desde el mencionado problema.

La Patagonia es imaginada o proyectada por estos personajes –al igual que los protagonistas de otras películas- como una frontera subjetiva, en la que es posible comenzar de nuevo y dejar atrás un tipo de relación con su entorno que les significó profundas pérdidas tanto a nivel laboral como personal. En las primeras secuencias de *La nave...* la Patagonia se presenta como un lugar idílico, lo que es explicitado a través de diálogos donde los pobladores les explican a los recién llegados que “no van a extrañar Buenos Aires” o que “esto es un paraíso”<sup>142</sup>.

De lo expuesto hasta aquí, queda claro que el mensaje del film es la denuncia del avasallamiento de una cultura (la occidental) sobre otra (en este caso, la mapuche). No sorprende entonces que al representar a ésta última se lo haga de manera idealizada. Si bien el film no elude las imágenes de la acción directa llevada adelante por Pilkumán - que consistió en el incendio del complejo turístico en construcción (acción que es expuesta de manera ritualizada)-, también muestra el fatal accidente del joven Gabriel, hijo de Agustín y Julia, de modo tal que no queden dudas de que su muerte fue una

---

<sup>141</sup> Extraído del film.

<sup>142</sup> Extraído del film.

consecuencia no deseada ni prevista por el cacique (en una acción inverosímil, por inexplicable, el joven entra en el complejo ya totalmente en llamas, se le cae una viga incendiada en la cabeza y muere instantáneamente). Asimismo, la decisión del cacique



se justifica de diversas maneras. Escenas previas lo muestran intentando en reiteradas ocasiones, sin éxito, ser escuchado por el empresario y autoridades, quienes lo ignoran sistemáticamente. Luego del incendio, Pilkumán no escapa ni se resiste a su arresto, tampoco se defiende cuando es maltratado por autoridades policiales. Es mostrado como un hombre templado y reflexivo que opta, como peculiar estrategia “de guerra”, por el silencio. El resto de los integrantes de su comunidad también son representados como personas firmes y valientes y a la vez respetuosas y serenas. Es decir, la película cae en una posición algo ambivalente, porque si bien justifica como legítima la acción directa llevada a cabo por el jefe de la comunidad (justificación que será explicitada mediante diálogos de la *machi* Zunilda Choiquepán explicando su cosmovisión ancestral y la gravedad tanto para muertos como para vivos de la profanación del cementerio; por las argumentaciones de la abogada y, en fin, por el fallo absolutorio del tribunal), esta acción se presenta como una excepción, una anomalía dentro de la propia *praxis* cultural mapuche, promovida por el engaño y el perjuicio extremo que algunas personas con poder económico y político estaban infligiendo sobre la comunidad. El

colectivo mapuche en su conjunto se muestra no sólo pacífico, con gran unidad y armonías internas, sino también integrado al resto de la comunidad.

Si bien por momentos se los ve participando en la actividad turística mediante la venta de artesanías, aparecen ligados sobre todo a las tareas rurales. El film discute abiertamente la idea de progreso vinculada exclusivamente al desarrollo capitalista y al éxito empresarial, promovida además por los representantes de las clases dominantes (Márquez y su abogado) y del poder local (la directora del hospital, un periodista de la zona). Este cuestionamiento queda claramente plasmado mediante unas secuencias que le suceden a otra: luego de observar/escuchar a un periodista local hablar desde su programa de televisión sobre la gravedad que implica para el desarrollo de la región la detención del emprendimiento de Márquez, las imágenes que le siguen se intercalan, mediante montaje paralelo, entre lo que queda del complejo incendiado con las grandes máquinas de construcción paradas, y las actividades diarias de los mapuche que alimentan a todos los pobladores de la zona con los productos de sus tierras. Aquí el film contrapone, a través de la iluminación y los encuadres, una forma de desarrollo capitalista destructiva del ambiente con otra más natural y armoniosa (representada por las actividades agropecuarias colectivas de los mapuche).

Retomando, entonces, los mapuche son representados como personas pacíficas y trabajadoras, sin conflictos internos y relacionadas con el entorno social y natural de una forma armoniosa y “sustentable”. Representación que no deja de ser una idealización que, sin embargo, da cuenta no sólo de la perspectiva del film sino de la posición asumida en ese momento por varias organizaciones de pueblos originarios que podemos caracterizar como *esencialismo estratégico* (Gayatri Spivak, 1987)<sup>143</sup>: en pos de desestigmatizar y visibilizar la vigencia de su identidad y su cultura, algunas organizaciones y miembros de pueblos originarios se auto-representaron con rasgos exclusivamente positivos que terminaron por evadir la cuestión del efecto que siglos de

---

<sup>143</sup>Spivak formula esta idea desde la necesidad de sostener un esencialismo operacional, una ontología falsa de los grupos subalternos para poder avanzar en un programa político propio. El sujeto estratégico se construye (no tiene una identidad ontológica previa) como identidad colectiva desde un horizonte emancipatorio por una necesidad política de lucha (LeciñanaBlanchard, 2005: 4). Respecto de esta estrategia en los sujetos reales –los mapuche habitantes de las provincias de la Patagonia- representados en *La nave de los locos*, la antropóloga Laura Kropff explica: “El activismo mapuche de las décadas de 1980 y 1990 en las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut debió discutir con el discurso hegemónico argentino negador... Ante la invisibilización, los mapuche debieron manifestar una presencia y para ello –la TKG y las organizaciones de Chubut- apelaron al esencialismo estratégico en función de marcar la diferencia cultural (Kropff, 2005: 15).

acción “civilizadora” o, mejor dicho, colonizadora, tuvieron en sus identidades, culturas y políticas.

Sin proponérselo, el film recalca finalmente en el exotismo al reducir toda la complejidad de la cultura mapuche a unos pocos atributos como la armonía, el coraje y la tradición. En contrapartida, los representantes de la cultura “occidental” son caracterizados como personas complejas, contradictorias, capaces de cambiar y rever sus propias concepciones (como por ejemplo Julia de Márquez, que finalmente abandona a su marido y todo lo que representa para apoyar a Laura) y que además son profundamente diversos, desde el altruismo y el idealismo de Miguel, y más tardíamente de Laura, hasta la astucia y el cinismo del Dr. Viole (abogado de Márquez). Es decir, la comunidad mapuche es representada de forma homogénea como “buena” y la occidental como contradictoria y diversa y en definitiva con mucha más hondura. Estas características no solo se aplican a los héroes de la película y sus oponentes sino a toda la población representada, que se divide a la hora de tomar posición: la mayor parte de los habitantes de la ciudad coinciden con la visión de Márquez de que los mapuche no solo no aportan al progreso sino que son delincuentes (unos pocos piensan lo contrario) pero finalmente modifican su perspectiva a favor de Pilkumán y en adhesión a los planteos de Laura, luego de la comprobación de la falsificación de los planos; es decir que tienen capacidad de reflexión y de cambio.

Otro aspecto en que la película adquiere una postura ambivalente es en su intento de eliminar la asimetría con la alteridad mapuche y postular a ambas culturas como iguales (en valoración) pero diferentes. Sin embargo la cultura “occidental”, en la figura de Laura, termina por erigirse como salvadora de la mapuche. Este personaje, caracterizado como una típica *heroína*<sup>144</sup> “blanca”, ante la mudez voluntaria del cacique

---

<sup>144</sup>Resumimos algunas de las características de la figura del héroe en el relato cinematográfico, que se aplican al personaje de Laura: 1) La individualización del personaje debe ser tal que establezca una interacción manifiesta de la interioridad del sujeto y de la realidad exterior. O sea, el héroe representa en parte el conflicto social de la sociedad donde se desarrolla. 2) El héroe se encuentra en una situación anómala y defectuosa. Generalmente tiende a superar su error trágico y, al menos aparentemente, tener un final feliz. 3) Un héroe para poder realizarse como tal, no puede seguir las normas comunes que rigen en su sociedad, puesto que le limitan. Como indica Victoria Camps: “quizá, el rasgo más específico del comportamiento heroico sea el que entraña una notable paradoja: el héroe tiene un valor de ejemplaridad en su mundo, y lo tiene sin embargo, en virtud de una conducta insólita, inusual, incluso errónea a juzgar por las pautas que él mismo no sigue porque las sobrepasa y las transciende”. En: Ribes (2006). Además “una vez definido como individuo a través de rasgos y motivos, el personaje asume un papel causal debido a sus deseos. Los personajes..., en especial los protagonistas siempre están orientados hacia un objetivo. El héroe desea algo nuevo con respecto a su situación” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 17) Y para el “héroe triunfante ante los obstáculos, el cine clásico de Hollywood tiene una gran escena [en el caso de *La nave...* la escena final, en la que Laura hace el alegato, Pilkumán es absuelto y los pobladores festejan] en la que los

habla por los mapuche y, lo que es más importante, logra lo que ellos no lograron: ser escuchados y hacer que el resto de la comunidad adquiera una nueva concepción que incluya el respeto por su tierra y la cultura mapuche. Esta posición remite a cierta acepción paternalista/etnocentrista del tipo “dar voz a los sin voz”, que no es particular de este film sino de toda una matriz de pensamiento “políticamente correcto”. Basado en ciertas corrientes del multiculturalismo, intenta promover el respeto por las otras culturas pero lo hace sin desmontar el núcleo colonial de tal planteo. Se parte de la idea de pertenencia a una cultura supuestamente “universal” (“nosotros”) que tiene la potestad de decidir unilateralmente quiénes son los “otros” y si son merecedores de respeto o no. En palabras de Slavoj Žižek:

“...el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un ‘racismo con distancia’: ‘respeta’ la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad auténticamente cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición privilegiada... (el multiculturalismo no es directamente racista, no opone al Otro los valores particulares de su propia cultura), pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado *punto vacío de universalidad*, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad el Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad” (Žižek; 2005: 172)<sup>145</sup>.

La reflexión del filósofo es por demás oportuna, ya que las argumentaciones y alegatos que la abogada desarrolla en el juicio están en la lógica recién planteada, pese a que ella aparece aprendiendo de la cultura de su defendido y aceptando las decisiones del mismo, mostrando una influencia recíproca entre ambos personajes. Su argumentación cuestiona el racismo *directo* que opone su cultura a la de los mapuche y postula que su propia cultura (universal) tiene la capacidad de *apreciar* y respetar *adecuadamente la especificidad del otro*, y más aún, que ese *nosotros* (en el sentido de *punto vacío de universalidad* de Žižek) puede achicar la distancia entre lo Mismo/Otro para que ambas culturas convivan armoniosamente. Recordemos parte del alegato final de la abogada Montero: “*Puede alguien reprocharle el haber elegido el camino diverso*

---

problemas se resuelven definitivamente una vez por todas” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 20).

<sup>145</sup> Las cursivas pertenecen al original.

*que su ley ancestral le imponía. Puede alguien demandarle por no haber insistido frente a una sociedad que se desentiende de ellos...Señores jueces, voy a pedirles que, por una vez más, observen al acusado. Representa, como cacique, a todo un pueblo. Observen su soledad abismal en su silencio y en su descreimiento de una ley que debiera serle tan propia como a nosotros. De la decisión de ustedes...Repito...De la decisión de ustedes depende que esa distancia histórica, que esta distancia trágica, empiece hoy a reducirse o que se vuelva infinita e irremediable condenando no sólo a este hombre...sino a todo un pueblo a la soledad más absoluta”<sup>146</sup>.*

Esta posición ideológica es coherente con el modo clásico de escritura y narración con que se estructuró el film, donde la lucha contra la injusticia adquiere características épicas: Laura se erigirá como heroína individual -con su marido y la comunidad mapuche como sus ayudantes-, revirtiendo una vinculación negativa con el entorno y sirviendo como nexo entre dos culturas. Es decir que si bien se expresa un conflicto social-colectivo, son los sujetos en tanto individuos quienes pueden transformar la realidad (recuérdese que el slogan publicitario de la película era “Todavía es posible cambiar la historia”). Aquí se permea una concepción histórica liberal, ya analizada en múltiples estudios sobre el cine clásico, en donde hay determinados individuos que son capaces de expresar cabalmente los intereses de los sujetos sociales, y esa figura individual, revestida de altos valores que la destacan del conjunto, es la que puede transformar siglos de dominación cultural (en este caso de modernidad colonial).

El aspecto más conservador de *La nave de los locos* reside en los medios por los cuales los protagonistas logran transformar la situación inicial (que como bien señala el personaje de Laura en su alegato es la modificación de una realidad histórica). Si bien la película deja en claro que el conflicto pre-existía, el mismo queda evidenciado para los ojos de la sociedad “occidental” a partir del acto de Pilkumán de incendiar el complejo. Y es la decisión de la abogada de defenderlo la que reencauza este conflicto social dentro de los marcos de la institución/lógica judicial. Si bien la película expone también la connivencia (o la confluencia de intereses) entre el poder político y el económico, queda reducida a meras decisiones individuales de personas corrompidas y no a una característica del funcionamiento sistémico de los “aparatos ideológicos del estado” en su condición de herramienta de dominación de clase. A la abogada Montero le alcanza comprobar judicialmente la falsificación de los planos de los terrenos de la

---

<sup>146</sup> Extraído del film.

comunidad mapuche, para que tanto el poder judicial -representado por los jueces del tribunal- como el resto de la población –que termina manifestándose en las calles a favor de Pilkumán y Laura- consideren que el cacique no es merecedor de castigo (es absuelto de todos los cargos) y para que la comunidad mapuche recupere sus tierras. Es decir, la sola exposición de una verdad es suficiente para trastocar la concepción que la sociedad “occidental” tiene de esa alteridad con la que convive. El acto de corrupción parece ser ajeno a todos –a excepción de Márquez, su abogado y Sanabria, el director de Catastro- y tanto los pobladores, como los espectadores del film al identificarnos con los protagonistas, somos mejores personas que antes.

En definitiva, el film expresa que la voluntad individual alcanza para conseguir una transformación tan profunda como la convivencia respetuosa e igualitaria entre dos culturas, sin que se inmuten en lo más mínimo ninguno de los mecanismos político-institucionales que constituyen efectivas herramientas de sostenimiento del actual sistema de relaciones sociales capitalista-colonial. El poder judicial aparece como un lugar apolítico, y sin embargo esta institución

“ha sido tradicionalmente guardián del *status quo* y de los derechos de unos pocos, que siempre ha estado muy lejos de proyectarse como una voz para los que sufren injusticias, las clases oprimidas, actuando de impulsor de las causas populares y los procesos colectivos”(Arrimada, 2014).

Esta visión debe ser analizada a la luz del momento de producción de *La nave de los locos*. Recordemos que 1992 marca un punto de inflexión en la lucha de los pueblos originarios. La Argentina adhiere al Convenio sobre Pueblos Indígenas y Tribales N° 169 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo), que luego queda incorporado a la Constitución Nacional con la reforma constitucional de 1994, comprometiéndose así el estado a reconocer “la pre existencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos” así como el carácter “puericultura y multiétnico de su sociedad” (art. 75 inc. 17). Antes de la reforma la “única mención (a los pueblos indígenas) en la carta magna recomendaba mantener un *trato pacífico con ellos y promover su conversión al catolicismo*” (Kropff, 2005: 108)<sup>147</sup>. Es lógico que esta declaración explícita de derechos sea considerada como un hito histórico, ya que por primera vez los pueblos originarios contaban con la argumentación/legislación surgida del propio estado argentino (producto del avance y fortalecimiento del activismo de estos pueblos) para

---

<sup>147</sup> Las cursivas pertenecen al original.

disputar el reconocimiento de su cultura, no sólo en el plano simbólico-identitario sino también en el material, como lo son sus tierras<sup>148</sup>. La historia posterior demostrará que “todo lo judicial se disuelve en política” -en otras palabras el carácter clasista del poder judicial- ya que el acaparamiento de tierra sufrirá una nueva embestida de la mano de otra camada de grandes empresarios (muchos de ellos extranjeros) como Benetton, el millonario británico Joe Lewis, los estadounidenses Douglas Tompkins y Ted Turner y el presentador argentino Marcelo Tinelli. Será a partir de la siguiente década que las experiencias de recuperaciones de tierras por parte de distintas familias-comunidades mapuche, les posibilitará una reconsideración respecto de las lógicas del poder judicial y las leyes mismas a fin de buscar las estrategias de lucha más eficaces para la defensa de sus territorios y sus pueblos.

No podemos conceptualizar a *La nave de los locos* como un film portador de un discurso contra-hegemónico en tanto, como ya dijimos, no cuestiona al estado y sus “aparatos ideológicos” como parte estructural del sistema de dominación capitalista-colonial. Tampoco cuestiona la lógica cultural moderna sobre la que se funda la noción misma de individuo y sobre todo la de héroe, que como señalan Bordwell, Staiger y Thompson “es un reflejo de la ideología individualista y emprendedora típicamente norteamericana” (1997: 17).

No obstante lo anterior, *La nave de los locos* funciona como soporte sintomático de cuestiones reales y actuales como son las que el neoliberalismo produjo en Patagonia: la reconversión de importantes zonas agrícolas, ganaderas o industriales en espacios turísticos -con la elaboración de un discurso representacional adecuado a tal fin-; el acaparamiento y extranjerización de la tierra y el cercamiento y desalojo de tierras comunales y públicas –ya sea mediante grupos armados privados o de la policía que actúa como brazo armado de los terratenientes y/o empresas turísticas o mineras-.

---

<sup>148</sup> Aunque excede los límites de este trabajo, conviene recordar que las luchas por la tierra apuntan al centro mismo de las formas de explotación y dominación del capitalismo neoliberal. No solo por su lugar esencial, junto con el trabajo, en cualquier economía de mercado, sino por el proceso de mercantilización global de la tierra que se produce actualmente y que, como señala José Seoane, forma parte de una “‘ofensiva extractivista’ en América Latina, definid[a] como un renovado ciclo de profundo y acelerado avance de la expropiación, mercantilización y depredación de los bienes comunes naturales de la región, en tanto estrategia del capital frente a la crisis global de acumulación que signa actualmente al sistema. El agronegocio, la minería a gran escala, la explotación de hidrocarburos no convencionales, la industria forestal-pastora y la construcción de megaproyectos de infraestructura (carreteras, gasoductos, termoeléctricas, represas, etc.) [al que para regiones como Patagonia, puede sumársele los megaproyectos turísticos] son actividades paradigmáticas de esta nueva ola de saqueo, dependencia y recolonización característica de las últimas décadas” (Seoane, 2012:1).

El film evidencia una mirada sobre el espacio que es histórica o cultural, ya que la concepción y relación que se tenga sobre/con el mismo varían de acuerdo a las diferentes pertenencias culturales y a las cosmovisiones de cada una. Es decir que no hay una noción o una relación universal con el espacio sino que es construido, habitado y experimentado de diversas maneras no solo de acuerdo a la herencia cultural sino al tiempo histórico que vivimos. El film cuestiona la idea de una temporalidad única que a medida que “avanza” deja atrás una forma de organización social “antigua” para dar paso a otra, “moderna”.

Expresa también un determinado grado de conciencia y un tipo de estrategia al que parte del activismo indígena adhería a mediados de la década del ‘90 en Argentina, al haber avanzado en la revaloración de su cultura a través del esencialismo estratégico, por un lado, y por otro a través del logro del reconocimiento como pueblos-naciones preexistentes a la conformación del Estado-Nación Argentino, por parte de este mismo estado.

Si bien el posicionamiento de la película adhiere al *multiculturalismo neoliberal* (Bochara y Ayala, 2012; Briones, Cañuqueo, Kropff y Leuman, 2007; Boccara y Bolados, 2010)<sup>149</sup> debe ser tenida en cuenta como una forma de expresión estético-ideológica de la manera en que una parte de la sociedad concebía (y concibe) la llamada “cuestión indígena” y los caminos que se pensaban como posibles a partir de las formas de lucha que los propios pueblos originarios habían llevado hasta ese momento –y cuya

---

<sup>149</sup>Nos permitimos repasar, algo extensamente, algunas de las principales características de la relación entre multiculturalismo y neoliberalismo. “El multiculturalismo inaugura una nueva economía política portadora de una normatividad que emana del estado neoliberal y que influencia profundamente la reconfiguración de la etnicidad.” Contribuye “a extender la lógica neoliberal de juridicización de las demandas sociales, deresponsabilización de la sociedad civil y de mercantilización de la cultura (...). Y “mediante una nueva geopolítica, tiende a reforzar el proceso de territorialización de la nación. Las culturas e historias indígenas se encuentran patrimonializadas y nacionalizadas. Nuevas fronteras –que en realidad funcionan como límites- se dibujan entre los indios que han sido siempre parte de la nación y los Otros radicalmente otros, esos indios extranjeros, inmigrantes ilegales (...) El multiculturalismo se articula por otra parte de varias maneras con el neoliberalismo. Puesto que no solo se trata de ‘keep *IndigenousPeoplebusy*’ inundándolos de proyectos de etnodesarrollo mientras que, en el mismo momento, se acentúan la crisis y el racismo medioambiental (...) La congruencia entre la política cultural del multiculturalismo y la ‘cosmovisión’ neoliberal es también perceptible en el dominio de las ideas y las representaciones. Es así como el multiculturalismo neoliberal tiende a responsabilizar a sus nuevos clientes o usuarios (...) Va emergiendo así la idea del indio-proyecto, del cliente exótico o del *market-citizen* que debe encontrar su lugar en los nuevos nichos de mercado. (...) El “multiculturalismo es tanto una nueva forma de nacionalismo como un nuevo arte de gobierno de la diferencia que se despliega en un contexto de cambio de régimen de propiedad, de concentración de capital en manos de financieras internacionales y de colonización intensiva de los sectores que ya fueron puestos en valor por la intervención del estado (telecomunicaciones, explotación forestal y minera, transporte, banca, turismo). (...) El neoliberalismo, el fetichismo de la ley y el multiculturalismo van de la mano, y las identidades son uno de los componentes de esta cultura legal planetaria (Boccara y Ayala, 2012: 222-224).

posibilidad de cambiar su situación de pueblos negados e invisibilizados aparecía materializada en la reforma constitucional de 1994-.

*La nave de los locos* expresa un corrimiento de las representaciones de la “cuestión indígena” post-1992, aniversario 500º de la conquista de América, a partir del cual se produce un fuerte cuestionamiento de la misma y se visibiliza y se fortalece la militancia de pueblos originarios que reclaman no sólo la devolución de sus tierras sino también el respeto de su cultura, su cosmovisión y sus costumbres. También, y en relación con lo anterior, la película adhiere al punto de vista del multiculturalismo, corriente que ha ganado terreno tanto en el plano de la reflexión teórica como en el de la política, y que puede definirse como:

“la efectuación de la racionalidad económico-política en el ámbito sociocultural. [Que] contribuye a desconectar los fenómenos culturales y étnicos de sus determinaciones socioeconómicas a la vez que participa de la etnicización de las luchas sociales al disociarlas de las desigualdades socioeconómicas de orden estructural” (Boccara y Ayala, 2012: 224).

En síntesis, *La nave de los locos* puede pensarse como expresión de un momento histórico, las dos últimas décadas del siglo XX, en el que se conjugaron el fortalecimiento de las luchas indígenas en América Latina con los procesos de hegemonía financiera neoliberal que les dieron a tales movilizaciones un marco legal y político nacional e internacional relativamente favorable.

## 9. *Caballos salvajes*<sup>150</sup>: capital financiero y rebeldías *for export*

### 9.1 Síntesis argumental

Un hombre mayor, José (Héctor Alterio), camina por el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. Ingresá en una financiera donde es atendido por un joven ejecutivo, Pedro (Leonardo Sbaraglia), a quien le entrega una nota. En ella José amenaza con matarse sino le devuelven el dinero que hace 18 años le fuera estafado a su familia por esa financiera. El joven intenta explicarle que en la oficina no hay dinero, mientras abre los cajones del escritorio a fin de demostrárselo. Para su sorpresa uno de ellos contiene medio millón de dólares, que guarda nerviosamente en la mochila que le había entregado José. En ese momento una secretaria activa la alarma e inmediatamente un guardia de seguridad les apunta con su arma. El joven ayuda al anciano colocándose como escudo protector mientras grita que es un rehén, y de esta manera logran abandonar el edificio y eludir a la policía. Casualmente, frente al lugar un periodista (Fernán Mirás) y un camarógrafo (Eduardo Peaguda) hacían reportajes a los transeúntes; estos filman lo que sucede y encuentran la nota de José, por lo que inmediatamente el hecho aparece en un programa de noticias en horario central.

Luego ambos desentrañan las implicancias del robo involuntario, advirtiendo que serán buscados no solo por las autoridades sino también por los dueños de ese dinero esparcido. Debido a esto José convence a Pedro de viajar hacia “el Sur”. El resto de la película consiste en un largo viaje mediante el cual irán, por un lado, trabando amistad a pesar de ser muy diferentes y, por otro, conociendo personas que los ayudarán a concretar su objetivo. Una de ellas es Ana (Cecilia Dopazo), una joven aventurera y ladrona que al interactuar por primera vez con ellos les roba el dinero, pero luego se los devuelve, se suma al escape y con el transcurrir de los días se relaciona románticamente con Pedro. Mientras tanto son perseguidos sobre todo por dos asesinos a sueldo contratados por los dueños del dinero.

Finalmente llegan a su destino: Trevelin, un pueblo de la cordillera chubutense. Aquí se devela la motivación de José para llevar adelante ese robo “al revés”. El trabajaba en una estancia dedicada a criar caballos, los cuales están a punto de ser

---

<sup>150</sup> Fecha de estreno: 10-8-1995. Dirección: Marcelo Piñeyro. Guión: Aída Bortnik y M. Piñeyro. Intérpretes: Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Dopazo, Fernán Mirás, Daniel Kuzniecka, Antonio Grimau, Cipe Lincovsky, Federico Luppi. Fotografía: Alfredo Mayo (Col y PV). Música: Andrés Calamaro, León Gieco y fragmentos de obras de Johan Strauss. Escenografía: Jorge Ferrari. Montaje: Juan Carlos Macías. En: Manrupe y Portela (2001: 74).

vendidos a un frigorífico. Con el dinero de su familia los compra para dejarlos libres. Hecho esto decide no seguir fugándose, en cambio Pedro y Ana atraviesan la cordillera para abandonar el país. José es asesinado de un balazo en la espalda mientras los caballos recién liberados corren por los paisajes cordilleranos.

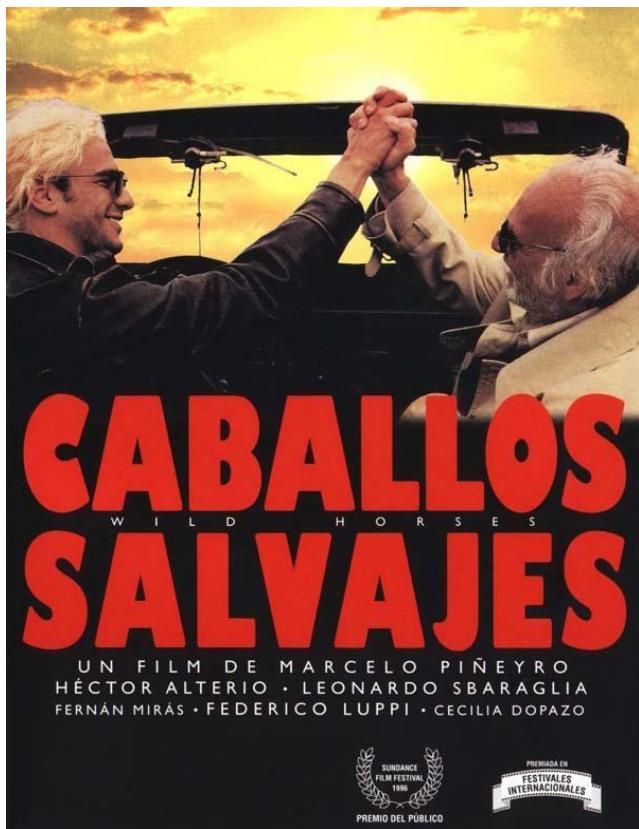
## 9.2 Análisis:

Esta es la segunda película dirigida por Marcelo Piñeyro<sup>151</sup>, quien dos años antes había conseguido un suceso de taquilla con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*<sup>152</sup>. Gracias a este éxito pudo encarar su segundo film de forma más ambiciosa en lo que hace a la producción del mismo, permitiéndole realizarlo bajo los parámetros del cine *mainstream* estadounidense, más específicamente del *road movie*, y con variadas escenas de acción (que incluyen persecuciones, tomas aéreas y explosiones). Esto es importante porque explica, en parte, el tipo de puesta en escena y puesta en cuadro estrictamente dependientes, la primera de la acción de las figuras y la segunda respecto de los contenidos. Y también explica los modos de representación del tiempo y del espacio (estructurados a partir de una fuerte continuidad témporo-espacial). El tiempo está claramente ubicado (mismo año de la producción, o sea 1995) y es lineal: comienza un día lunes al mediodía y termina el viernes de esa semana (la película se divide a partir de las leyendas que especifican el comienzo de cada día a una hora específica, por ejemplo “Lunes 12.30”, “Martes 8.00”, etc.). En cuanto al espacio es

---

<sup>151</sup> Nació en Buenos Aires el 5 de marzo de 1953. En la década del sesenta estudió cine y arquitectura en La Plata. Posteriormente viajó a Brasil y a su regreso a la Argentina trabajó como meritario de dirección en el film *Comedia rota* de Oscar Barney Finn, y al año siguiente se desempeñó como productor de *Las aventuras de los paraguas asesinos* de Carlos Galettini. Fue director de producción de *La historia oficial* de Luis Puenzo. Y a través de su contacto con éste y con la productora Cinemanía se incorporó al campo publicitario. Su primer largometraje *Tango Feroz, la leyenda de Tanguito* (1993) le vale el éxito masivo y conquista con ese título y con sus posteriores producciones numerosos galardones internacionales (Martínez; 2004: 157). Su filmografía como director cuenta con los siguientes títulos: *Ismael* (2013); *Las Viudas De Los Jueves* (2009); *El Método* (2005); *Kamchatka* (2002); *Historias de Argentina en vivo* (2001); *Plata Quemada* (2000); *Cenizas del Paraíso* (1997); *Caballos Salvajes* (1995) y *Tango Feroz - La Leyenda de Tanguito* (1993).

<sup>152</sup> *Tango feroz...* se estrenó el 3 de junio de 1993. Señala Porta Fouz: “La película de Marcelo Piñeyro fue un éxito, quizás se esperaba que lo fuera, pero no a esa escala. Fue uno de esos raros casos de película que ganó salas de exhibición en semanas posteriores al estreno. En años en los que el cine argentino estaba al borde de la extinción y poca gente iba al cine en general, las cifras de *Tango feroz* provocan impacto: 1.469.552 espectadores. Y ese año se vendieron 19.438.636 entradas. Es decir, *Tango feroz* se llevó el 7,6% del total de entradas vendidas. Para darse cuenta de la magnitud del éxito de la película protagonizada por Fernán Mirás y Cecilia Dopazo, basta comparar con el año pasado: en 2012, los 130 estrenos argentinos, sumados, lograron el 10% del mercado. O con el año que siguió al año del furor *Tanguito*: en 1994 las películas argentinas sumaron -entre todas- 323.513 espectadores.” Porta Fouz, Javier “*Tango feroz: 20 años de un éxito que sonaba bien*.” En *La nación. Espectáculos*. Sábado 1 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1587375-tango-feroz-20-anos-de-un-exito-que-sonaba-bien> Fecha de consulta: 15/02/2015.



dinámico descriptivo, es decir la cámara se mueve para representar mejor el movimiento de las figuras<sup>153</sup>. Las características mencionadas y otras (la elección de la paleta cromática, la iluminación, la puesta en serie) definen una película de lecciones estilísticas homogéneas, en el sentido de que se basan en la transparencia enunciativa, en la fácil ubicación del espectador en el desarrollo de la trama y en el estricto seguimiento de las acciones y diálogos de los personajes.

Esta película es en términos formales representativa de algunos de los cambios de época, ya que la llamada globalización hizo aún más híbridos los cánones estéticos cinematográficos nacionales. En este caso se emula narrativa y formalmente la estética hollywoodense del *road movie* y, por momentos, la del cine de acción. Basta pensar en los *topoi*<sup>154</sup> del *road movie* para encontrarlos todos en *Caballos Salvajes*, por ejemplo: la celebración del

<sup>153</sup> Al respecto véase Casetti y Di Chio (1991: 145).

<sup>154</sup> Desde el enfoque de Perelman y Olbrechts-Tyteca “cuando se trata de fundamentar valores o jerarquías, o reforzar la intensidad de la adhesión que suscitan, se los puede relacionar con otros valores o jerarquías, para consolidarlos. (...) Se puede recurrir a premisas de carácter muy general, a las que clasificaremos con el nombre de lugares, *tòpoi*, de los que derivan los Tópicos. O tratados dedicados al razonamiento dialéctico. (...) Para los antiguos, los lugares designan rubricas bajo las cuales pueden clasificarse los argumentos, consistía en agrupar el material necesario, con el fin de encontrarlo con más facilidad. (...) Aristóteles distinguía entre los lugares comunes, que pueden servir indiferentemente en cualquier ciencia y no dependen de ninguna, los lugares específicos, que son propios de una ciencia particular o de un género oratorio bien determinado” (Perelman y Olbrechts-Tyteca; 1989: 144-145) Para Ibáñez (1992) el “lenguaje puede ser verosímil porque ha sido producido en grupo. El discurso del grupo es la producción imaginaria del grupo. La verdad del discurso y la realidad del grupo descansan en el mismo soporte: el consenso. Dice Aristóteles sabemos que la opinión pública descansa en tópicos, en lugares comunes. (...) Lo verosímil tópico capta todo el lenguaje (se inscribe en los lugares donde se produce el consenso en el que se apoyan las condiciones de verdad.” Por su parte Bruxelles y Chanay explican que “la teoría de la argumentación en la lengua ha redefinido la noción aristotélica de topoi extendida al léxico de la idea de valor argumentativo”. Puesto que nos ayuda a esbozar una definición inicial (...) “al tomar prestado el término topoi de Aristóteles, la teoría de los topoi retoma a su vez algunos de los rasgos de la definición aristotélica. Se trata de una forma proposicional destinada a la argumentación. Esta forma tiene por propiedad constitutiva su banalidad y se trata de una forma abstracta, un esquema susceptible de manifestarse bajo varias formas empíricas.” (Bruxelles y Chanay, 1998: 352).

héroe individual por sobre los colectivos, la búsqueda de la libertad, el camino como metáfora de esa búsqueda, el descubrimiento de “otros mundos” muy diferentes del lugar de origen, la superación de obstáculos de diversa índole, las oposiciones dicotómicas urbano-rural; civilización/opresión-salvaje/libre. Y también las imágenes características: las panorámicas de paisajes, los suaves picados que muestran vehículos avanzar por caminos de tierra, las nubes de polvo, los espejismos en la ruta, los lugares de paso (cantinas, moteles, estaciones de servicio), los encuadres y angulaciones que destacan las distancias y las grandes dimensiones del paisaje, las paletas cromáticas que resaltan la naturaleza en términos positivos, la fuerte presencia de música extradiegética en las secuencias en que el/los protagonistas avanzan por rutas o caminos.

Es importante señalar que si bien este género tiene su origen en Estados Unidos, en Argentina se ha desarrollado una variante local denominada *road movie* patagónico cuyo film fundacional pertenece a nuestro corpus de análisis. Nos referimos a *La película del rey* (1986) de Carlos Sorín quien, como veremos más adelante, es el principal cultor de este género. Éste es definido por Elina Tranchini como “un género que combina elementos del *road movie* clásico con la filmación del mundo patagónico transpuesto al registro cinematográfico como temporalidad, como paisaje, y como marca enunciativa” (Tranchini, 2010: 257), en el que aparecen “héroes escépticos y desafiantes, una cartografía hostil e inquietante, el gusto por el relato de viajes, el Sur como destino de inevitabilidad, juegos de empalmes y bifurcaciones de caminos que desconciertan, comienzos y finales conjeturales e imágenes de devastación y desasimiento” (Tranchini, 2010: 269).

Una hipótesis fuerte de esta autora es que este género deconstruye –mediante una operación de intertextualidad con la literatura de Jorge Luis Borges- aspectos de la tradición literaria erigida desde el siglo XIX por relatos de científicos y viajeros europeos y textos de la civilización y la frontera, tradición que es retomada por el cine argentino anterior a la década del ‘80. Pero, específicamente en *Caballos Salvajes* tal deconstrucción no alcanza a desmontar algunas características que abonan el discurso hegemónico sobre la Patagonia, y que ya comienzan a configurarse en los relatos decimonónicos, a saber: la invisibilización de la praxis de los sectores sociales subalternizados, la deshistorización de la región que da como resultado su homogeneización y la esencialización de sus habitantes. Sobre ello volveremos más adelante.

Retomando, la fuerte emulación del cine norteamericano de *Caballos...* no excluye la inclusión de elementos locales no sólo a nivel de los contenidos de la puesta en escena sino también a nivel narrativo, que remiten a la sociedad contemporánea y la historia reciente argentinas. Por ello es necesaria una ubicación temporal precisa de la historia narrada (el año 1995), porque hay un nexo claro entre la situación de uno de los protagonistas y la etapa histórica signada por la última dictadura cívico-militar. Continuidad evidente pero poco profundizada tanto dentro de la diégesis (por ejemplo, el jefe de noticias del noticiero -que produjo a partir de la situación de los protagonistas un fenómeno televisivo: “los indomables”- decide no seguir la pista de la denuncia sobre los negocios ilegítimos de la financiera, que tiene el mismo directorio desde la dictadura) como desde el propio film, que no pone en escena a los dueños de la financiera ni explicita los intereses que, sin quererlo, ponen en riesgo los protagonistas con sus decisiones<sup>155</sup>. Estas omisiones no responden a un planteo estético-ideológico que *sugiera* con imágenes en pos de una actividad interpretativa del sujeto espectador. Por el contrario, como veremos en varios ejemplos, el film redunda en palabras – y además con un estilo declamatorio y sentencioso que lo emparenta con un tipo de cine predominante en la década de los ‘80- lo que muestra en imágenes para evitar otras interpretaciones que no sean las propuestas por el equipo realizador. Aquí la falta de explicitación implica limitar la denuncia sobre los detentadores del poder financiero y mediático a sus estratos intermedios: los matones a sueldo, el vicepresidente de la financiera y el jefe de redacción de un programa de noticias.

Otra representación sintomática del momento de producción del film es la elección de un protagonista que no sólo es de edad avanzada sino también jubilado. De alguna forma podría funcionar como síntesis alegórica de los sectores sociales que más

---

<sup>155</sup>Los mismos son insinuados en el siguiente diálogo, pero sin embargo son relativizados al ser presentados como meras opiniones individuales:

Pedro: -*¿El sistema?... Usted me está diciendo que nos estamos tirando encima todo el sistema... Mire, ¡las cosas están bastante mal! ¡No hay necesidad de exagerar!*

José: -*Pero... ¡¿Dónde mierda vivís vos?!* ¡*No sabés qué clases de negocios crecen, crecen y crecen?!*

Pedro: -*Mire, vamos a ver si nos entendemos. Usted me está hablando de política ¡Y yo le estoy hablando de que me quieren matar!* (...)

José: -*No estoy hablando de política, hablo del mundo en el que estás viviendo. Los países se vacían, se rematan. Hay corporaciones que se reparten el mapa con la gente adentro. Ese Pérez puede ser un corredor de la droga, pero también puede ser un funcionario privatizador o el agente de una campaña de inteligencia. Pero es que todo el sistema funciona así, no solamente el narcotráfico.*

Pedro: -*Entiendo... usted es marxista.*

José: -*Frío, frío, frío... soy mucho más antiguo que eso.*

Pedro: -*Más antiguo que un comunista.*

José: -*Soy anarquista.*

Pedro: -*Dios mío!* (Extraído del film).

fueron castigados por el ajuste estructural neoliberal y que, a la vez, hicieron expresa su resistencia al mismo. Recordemos que a partir de 1989 un grupo de jubilados residentes de la ciudad de Buenos Aires exigían el mejoramiento de sus jubilaciones y pensiones y de su cobertura médica y se oponían a la privatización de la caja previsional a través de marchas que ininterrumpidamente hicieron los días miércoles durante cinco años. Su figura emblemática fue Norma Plá, famosa por sus enfrentamientos mediáticos con el ministro de Economía, Domingo Cavallo, y con las fuerzas de seguridad. La organización, sistematicidad y visibilidad mediática que logró este grupo de personas lo colocó en el imaginario colectivo como el único grupo social que se oponía a las políticas económicas del gobierno de Carlos S. Menem, por lo que ganó adhesiones y acompañamiento de otros sectores de las clases subalternas. Es así que el sujeto social “los jubilados” se erigió como emblema de resistencia al neoliberalismo en Argentina durante el primer lustro de la década del ‘90<sup>156</sup>.

Entonces la caracterización del personaje de José como un hombre rebelde de setenta años se explica no sólo por su adhesión ideológica al anarquismo (sobre lo que hablaremos enseguida) sino también por la extendida representación en el imaginario colectivo de la época que asociaba a las personas mayores con el inconformismo. Pero como el guión aclara lo que las imágenes por sí solas transmiten, direccionando inequívocamente la interpretación del sujeto-espectador, esta representación es explicitada dentro de la diégesis del film. Inmediatamente luego del prólogo José pasa al lado –ignorándolos- de un periodista y un camarógrafo que encuestan a los transeúntes sobre las vicisitudes de ser una persona jubilada en Argentina. Más avanzado el relato el mismo periodista en el estudio de televisión reflexiona ampulosamente: “*Estábamos haciendo una encuesta sobre una de las cuentas pendientes más dolorosas de la Argentina. ¿Qué hacemos con nuestros viejos? ¿A qué*

---

<sup>156</sup>Tres reconocidos grupos musicales de rock plasmaron en las letras de sus canciones la lucha de los jubilados. La primera es “Jubilados violentos”, de IlliaKuriaki and theValderramas, aparecida en su disco de 1991 La primera estrofa versa: “Jubilados pensionados/ya no pueden más /rezagados con sus manos/el gobierno tirarán”. En 1993 el ícono del *rythm& blues* en la Argentina, Pappo, compuso la canción “Mi vieja”: “Mi vieja es una jubilada/toda su vida laburó sin parar… Mi vieja va a la plaza con pancartas/ con las pancartas que yo mismo le armé/ella protesta porque ya está harta/de que le afanen una y otra vez….

En una de las manifestaciones/vino la cana y se la quiso llevar/por reclamar lo que le correspondeme vuelvo loco los quiero matar…”.

Y finalmente en 1995, la polémica “Señor Cobranza” del grupo “Las manos de Filippi”, popularizada tres años más tarde por “BersuitVergarabat”, comenzaba: “Voy a la cocina, luego al comedor/miro las revista y el televisor/Me muevo para aquí, me muevo para allá/Norma Plá a Cavallo lo tiene que matar/Que me viene con chorizos?/pero ella va a llegar/Que cocine a la madre de Cavallo y al papá/o a los hijos, si es que tiene”.

*estamos condenándolos?...Viéndolos atravesar juntos la calle con un revolver entre ellos, parecían una respuesta terrible a nuestra pregunta...Pedro Javier Mendoza, es ahora víctima de otra víctima...Un viejo desesperado que no se resigna y que ha decidido luchar como una especie de indomable contra las injusticias del sistema financiero”<sup>157</sup>.*

Retomando, José es un trabajador jubilado (cuya ocupación se sabrá recién hacia el final del film junto con la explicación sobre la decisión de intentar recuperar el dinero de su familia) que ha experimentado trágicamente los atropellos del poder tanto en el plano económico (el fraude cometido contra su familia por parte de la financiera) como político (relata que su único hijo fue asesinado durante la última dictadura militar y en consecuencia su mujer se “murió de tristeza”<sup>158</sup>). Al principio del film José es un hombre escéptico y desencantado del mundo -como él mismo lo explica en voz diegética interior en el prólogo-. La metáfora del viaje (como en toda *road movie* el viaje revela al héroe algo sobre sí mismo más que del lugar al que ha llegado) consiste para él en un redescubrimiento o en un volver a creer que se puede “cambiar el mundo”, a atribuirle valor a la vida<sup>159</sup> y a los vínculos humanos. Desde la relación que paulatinamente va estableciendo con Pedro, alguien diametralmente opuesto a él, relación que el final del film/camino los devuelve transformados a ambos (recurso narrativo, la anagnórisis<sup>160</sup>, también característico de las *road movies*); hasta las constantes y reiteradas muestras de solidaridad que les brindan los habitantes de la Patagonia.

Por otra parte José se autodefine como anarquista, definición ideológica que no tiene demasiada injerencia en la trama excepción de dos momentos. El primero cuando comienzan el viaje: le explica a Pedro cómo funciona “el sistema”, pero en realidad se limita a observar el lábil límite que hay entre los negocios lícitos y los ilícitos y, paradójicamente, plantea una división entre política y economía. El segundo sí tiene que ver con la acción y se cuela una representación estereotipada y conservadora que le

---

<sup>157</sup> Extraído del film.

<sup>158</sup> Extraído del film.

<sup>159</sup> Y como todo es reafirmado en palabras, de ahí la famosa escena que comienza con un locutor de radio que reflexiona: “*Desde el Sur, hoy siento que se puede ¿no les pasa? A veces uno oye cosas que le hacen sentir que se puede, que todavía se puede*”, mensaje de una cadena solidaria de información que se formó para ayudar a “los indomables”, y culmina con Héctor Alterio gritando desde arriba de un acantilado: “*¡La puta que vale la pena estar vivo!*”

<sup>160</sup> Otra característica de la anagnórisis también se cumple en esta película: los personajes descubren que el conocimiento adquirido les hace imposible regresar a su origen, escogiendo la muerte (en el caso de José) o el exilio definitivo (en el caso de Pedro).

atribuye al anarquismo una única cualidad: la del recurso a la violencia a través de la fabricación y detonación de bombas (“anarquista tira-bombas”)<sup>161</sup>. Como en la financiera Pedro cree que el dinero que le solicita José, 11.344 dólares, es un número de cuenta toma todo lo que puede del cajón, suma que asciende a 480.000 dólares. José se queda con lo que había depositado su padre y deciden repartir el resto entre los habitantes del pueblo en el que pararon que, casualmente, se hallan en plan de lucha contra el cierre de la fábrica que da sentido a la existencia misma de Cerros Azules (nombre ficticio). A pesar de que hay gran cantidad de personas constantemente reunidas fuera de la fábrica hablando, arengando o cocinando una olla popular, los héroes no interactúan con ellas (apenas Pedro persiguiendo a Ana se tropieza con un obrero y caen al piso), no les preguntan por sus necesidades y objetivos. Deciden, en una actitud más cercana al efectismo televisivo tan criticado por José que a su ideario anarquista, construir una bomba lanza panfletos y “hacer llover” el dinero desde el techo de la fábrica cerrada. Actitud que podremos calificar como de beneficencia o directamente de cínica (¿cómo esperarían los protagonistas que fuera la reacción de la gente ante la caída de dinero sobre sus cabezas, sobre todo teniendo en cuenta que hacía por lo menos un mes que no cobraban su salario?), y que con seguridad no se emparenta con ninguno de los principios de las múltiples corrientes del anarquismo. Como la sociedad que retrata *Caballos Salvajes* está formada por gente esencialmente buena salvo por unos pocos, tiene que optar entre mostrarla juntando el dinero en forma pacífica y ordenada, lo cual comprometería aún más la credibilidad del film, o resolver la escena fuera de campo. Opta por esto último cuando la cámara sigue a Ana que junta unos pocos billetes y abandona el lugar. En este sentido es categórica la crítica de Gustavo Noriega en *El Amante*, que compara las acciones de los protagonistas con acciones similares de otra película:

“...Como el Guasón en *Batman* [que junta] al pueblo en un lugar y luego [hace] saltar todos los billetes por el aire (...) Peor que en *Batman*, seguramente donde la intención era mostrar el cinismo del Guasón y la idea de utilizar la misma codicia de la gente para destruir el tejido social (...) La idea de que un anarquista –se supone que José lo es- haga beneficencia con el pueblo haciendo que la gente se agache a juntar dólares y favoreciendo una especie de darwinismo social (es claro que los más grandotes van a

---

<sup>161</sup> Sobre las diferentes representaciones del anarquismo en el cine puede consultarse el excelente trabajo de Porton (2001).

juntar más plata y que las mujeres y los niños se iban a quedar con pedazos de billetes) es una de las más monstruosas de la película y del cine argentino de los últimos años”<sup>162</sup>.

Los héroes de la película son personajes arquetípicos que están construidos, al inicio del film/viaje, a partir de pares dicotómicos: viejo/joven; marginal/exitoso; rebelde/conformista; anarquista/pragmático; trabajador/ejecutivo; hurao/sociable; escéptico/optimista, etc.

Así, el personaje de Pedro es presentado como un exitoso yuppie porteño y el viaje representará para él el (re)conocimiento de los mecanismos del sistema, dentro del cual el éxito conlleva necesariamente el perjuicio de otros. Paralelamente irá reemplazando sus vínculos y prioridades, como la seguridad, la previsibilidad y la comodidad material del mundo ejecutivo, por otros como la valentía, el desinterés y la solidaridad de los sectores populares y los marginales (por ejemplo el caso de Ana). Este cambio se pretende un proceso gradual -y conflictivo según se infiere a partir de algunos diálogos-, que el joven héroe realiza a lo largo de todo el film; sin embargo toma la decisión más importante y substancial, que implica abandonar todo (con lo que estaba muy conforme, cuestión que nuevamente es explicitada en diálogos: “*Era mi vida la que estaba viviendo, y era una buena vida la que estaba viviendo*”<sup>163</sup>), a los seis minutos de iniciado el film, cuando decide arriesgar su vida y evadir a las fuerzas de seguridad para salvar a alguien que no conoce. Lo cual le resta verosimilitud a la caracterización del personaje y coherencia a su viaje iniciático. Esta falta de credibilidad es advertida por el personaje de José cuando discutiendo con Pedro se pregunta: “*¿Quién se lo va a creer... que un ejecutivo de una financiera se solidarizó conmigo?*”<sup>164</sup>.

Hacia la mitad del film se suma un tercer personaje, Ana, una viajante aventureña y solitaria que hace lo que sea necesario para sobrevivir, ya sea robar (se cruza con los protagonistas porque les roba la mochila donde llevan el dinero) o prostituirse ocasionalmente (lo cual aparece insinuado en dos ocasiones, la primera cuando tienen que alojarse en Cerros Azules para esperar el próximo colectivo y ella les aclara que “*con los dos, no*”, dando por sentado que le darán alojamiento a cambio de sexo; y la segunda cuando explica que “*nunca había conocido a un hombre fuera de la escala*

---

<sup>162</sup> Noriega, Gustavo “¿Por qué le habrán puesto caballos?” en: Revista *El Amante* s. d. e

<sup>163</sup> Extraído del film.

<sup>164</sup> Extraído del film.

*que va de microbio a gorila*<sup>165</sup>). El personaje de Ana es presentado como una mujer independiente, decidida y rebelde (rebeldía que porta ostensible pero artificialmente en su corte de cabello, el color renegrido de éste y su campera de cuero) que toma iniciativas como robar autos para escapar y hacer explotar un auto con dos disparos (en una escena que se parece demasiado a otra del *road movie* norteamericano *Thelma y Louise*). Sin embargo, a pesar de las características del personaje (cuestión que también es sentenciosamente explicitada por los diálogos cuando José afirma: “*Me gustan las mujeres que no andan por la vida pidiendo permiso*”<sup>166</sup>) y de que formalmente ocupa numerosos primeros planos y la cámara la sigue continuamente, su función narrativa es conservadora: la de ser objeto de interés amoroso del joven héroe, garantizando así la subtrama romántica del film.

Mención aparte merece la caracterización de los personajes que cumplen la función de obstaculizar el éxito de los protagonistas: dos asesinos a sueldo contratados por los dueños del dinero para hallar y asesinar a aquellos. Son malos a tiempo completo: prácticamente no hablan y miran amenazadoramente a cualquiera, haciendo por demás llamativa su foránea presencia. Pero no solo vienen de otro lugar; también vienen de otro tiempo ya que están representados como integrantes de un grupo de tareas de la última dictadura militar: conducen un Ford Falcon verde, usan anteojos oscuros, poleras, chaquetas de cuero, tupidos bigotes y peinados con gomina. Esta construcción icónica de los personajes hace que funcionen más por lo que representan que por lo que son, y en este sentido el anacronismo temporal de su apariencia remite sin ambigüedad a uno de los períodos más espantosos de la historia argentina. Con lo cual el equipo realizador parece decir que la violencia y la maldad son exclusivas de una época determinada. Además las escenas de enfrentamiento en las que los protagonistas se libran de los “malos” rápida y fácilmente y éstos solo atinan a vociferar improperios hacia Ana para terminar corriendo por el bosque en ropa interior, simplifican y hacen risibles a dos íconos de una época por demás terrible y compleja.

En cuanto al espacio, como ya mencionamos, en términos formales es dinámico descriptivo, y en este caso la puesta en cuadro (cuya característica homogénea es la presencia de una cámara fija con gran variación en la duración de los encuadres y planos que resalta el movimiento de las figuras y da una idea de distanciamiento objetivo con los sucesos narrados) y la puesta en serie están al servicio de la rápida

---

<sup>165</sup> Extraído del film.

<sup>166</sup> Extraído del film.



comprensión y seguimiento de las acciones de los personajes. Hay una fuerte linealidad espacial y cada nueva porción de espacio que aparece implica una mayor aproximación de los protagonistas al lugar de destino. Todo ello configura, en términos visuales, un espacio denotativo, a excepción de algunas metáforas evidentes como la de los grandes espacios abiertos asociados a la libertad.

Durante los primeros quince minutos, el film transcurre en un espacio netamente urbano claramente localizado: el microcentro de Buenos Aires. Y a través de las secuencias de persecución automovilística se transmite información sobre cómo es la ciudad: las actividades que se desarrollan, su arquitectura, la nutrida cantidad de personas que circulan por sus calles un lunes al mediodía, los variados y modernos vehículos, etc.

El resto de la película constituye un viaje a través de la Patagonia Argentina. El contraste entre ambos espacios es presentado sin ambigüedades: a la ciudad hiperpoblada, ruidosa, compleja y moderna se opone un espacio bucólico, sereno, escasamente poblado y atrasado. A pesar de recorrer costa, valle, meseta y cordillera nunca atraviesan ciudades ni grandes poblados; salvo en las escenas dentro de bares o estaciones de servicios nunca se cruzan con gente; predominan rudimentarios caminos de tierra; los vehículos que roban en la zona son anticuados como así también la antiquísima patrulla policial (una Ika estanciera modelo denominado brasilerio de 1969). En definitiva, este viaje a través del espacio parece también un viaje en el tiempo.

Por otro lado la región patagónica es denominada genéricamente como “el Sur”. Que por un lado se asocia, a partir de la tradición discursiva de la literatura y el cine norteamericanos, a la búsqueda de la libertad. El Sur es un lugar *otro* al que se dirigen los marginales, los rebeldes, los prófugos ya que allí no son alcanzados por las reglas, las leyes o las tradiciones de la sociedad de origen. Esta ausencia de legalidad remite a una idea de lugar donde todo está por hacerse y donde todo es posible (en *Caballos Salvajes*, se escucha en *off* a un locutor de radio que dice: “*Desde el sur, desde esta parte del planeta donde hay más agua que tierra, más hambre que hartazgo, más futuro que pasado...*”<sup>167</sup>). Estas ideas generales se refuerzan en Patagonia, en donde el Sur del Sur está investido de un mítico carácter de fin del mundo, donde *todo* termina.

En este film no observamos un espacio desértico. En él la Patagonia está poblada y tiene una heterogeneidad de paisajes (gracias al recorrido de los protagonistas observamos mesetas, valles, mar y cordillera). Sin embargo esa variedad paisajística no alcanza para imprimir una diversidad de otro tipo, ya sea cultural, social, histórica o económica. Está claro que es un “mundo” totalmente diferente al de la ciudad. Los lugares que predominan –como en toda película de viaje- son los de paso, que cobran sentido en la medida que *pase* alguien; en algún punto son no-lugares (bares, moteles y estaciones de servicio, a excepción del exterior de la fábrica de la que hacen “llover” el dinero). Y finalmente el destino es el mundo rural definido en unos pocos trazos a partir de la presencia de los caballos (al principio en primerísimos primeros planos y luego en suaves panorámicas que siguen el galopar de los animales).

El Sur que muestra la película no es ajeno a los problemas que caracterizaron toda la década del ‘90 en Argentina: el cierre de fábricas, el desempleo y la lucha contra él. Sin embargo los obreros y sus familias son –apenas- representados con blancas, jóvenes y risueñas caras que miran a la cámara (en varios primeros planos del periodista Martín en la escena de la fábrica se observa a muchas adolescentes que representan a pobladores en lucha), manteniendo una festiva, limpia y ordenada resistencia. Además, el conflicto es resuelto a nivel de la diégesis con la alegría de los pobladores mientras agarran billetes al vuelo, pasaje donde los protagonistas se revelan como héroes “robinhoodeanos”. Este tipo de puesta en escena termina por relativizar la conflictividad social para circunscribirla a soporte escenográfico o para adherirle cualidades positivas a José y Pedro. En consecuencia el conflicto parece estar signado

---

<sup>167</sup> Extraído del film.

por la dicotomía centro/urbano/moderno-sur/rural/atrásado, en donde en éste último “*nunca pasa nada*” como dice uno de los personajes. El conflicto y la lucha llegan desde la ciudad a través de los rebeldes en fuga primero y de sus perseguidores después.

El imaginario que se difunde sobre la región se deduce más claramente a partir de la representación sobre sus habitantes. Éstos son sumamente importantes en la historia, no como personajes individuales sino como ayudantes de los protagonistas a alcanzar su libertad y llegar a destino. Todos ellos presentan las mismas cualidades: solidarios, altruistas, valientes, alegres, humildes, se identifican rápidamente con la rebeldía de “los indomables”. Ninguno –son todos hombres por otra parte- se ve tentado por la recompensa que la financiera ofrece ni tiene temor, aun cuando saben que quienes los ayudan se arriesgan a sufrir represalias (si bien las escenas de golpes están elididas se sabe que uno es fuertemente golpeado, que a otro le incendian la estación de servicio, y que un grupo de camioneros se interpone entre los perseguidores y los protagonistas sin amedrentarse ante los disparos). Es decir en “el Sur” la gente es *esencialmente* buena, valiente y solidaria. La heterogeneidad de la naturaleza se circscribe a su carácter paisajístico, lugar para la contemplación y la emoción. Y la representación uniforme de los habitantes de la Patagonia funciona metonímicamente como representación uniforme de la región, por lo menos en su carácter identitario: la sencillez de la vida en el Sur hace que las personas sean sencillamente buenas. Esta uniformización conlleva necesariamente una mirada esencialista sobre la región: habría un *mundo* urbano complejo y variado con intrincadas relaciones de poder, doble moral y violencia, y habría un *mundo* rural en donde el poder se presume lejano y del cual se desconfía, y donde las personas se identifican rápidamente con quienes representan la rebeldía o el inconformismo. Entonces el conflicto social que estaría implícito en la rebelión de los protagonistas es desplazado por el conflicto urbano - rural, donde lo primero sería complejo pero negativo y lo segundo sencillo y positivo.

Si bien se observa un corrimiento del imaginario decimonónico sobre la Patagonia hostil, tierra maldita o castigo, hay otro tipo de esencialización de la misma como paraíso de aventureros. Una representación que es funcional para la nueva configuración económica que las clases dominantes promueven para la Patagonia - tras las dificultades que el ajuste estructural neoliberal imprimió a las actividades agropecuarias, extractivas e industriales- basada en la explotación turística, actividad material que descansa fuertemente en la mediación representacional-simbólica y que

necesita que la Patagonia no sea un “lugar común” sino uno extraordinario en donde la inmensidad de sus paisajes y la bondad de sus habitantes hacen que sea posible el bienestar y la aventura.

## 10. *Flores amarillas en la ventana*<sup>168</sup>: la Patagonia como trágico destino

### 10.1 Síntesis argumental:

Una anciana española, Doña Margarita (Sonia Kraislerburd) sale de su casa y llega hasta las vías de un tren que atraviesa la estepa patagónica. El tren le trae un ataúd y una carta que contiene los últimos deseos de la difunta. Su lectura la retrotrae a muchas décadas antes, cuando ella trabajaba en los quehaceres domésticos de una pequeña estancia, propiedad de Frederick (Arturo Bonín) casado con Teresa (Katja Aleman). Los otros dos trabajadores permanentes eran el viejo alemán Helmut (Víctor Manso) y el joven Ricardo (Martín Karpan), de quien la joven Margarita (Fabiana García Lago) estaba enamorada.

En el verano de 1921 llega a la estancia Lucía (Carolina Fal) la joven hija de Teresa. Mientras Teresa planea “casar bien” a Lucía con el hijo de la familia más rica de la zona, Raúl Pujana (Marcelo Piraino); Lucía y Ricardo comienzan un secreto romance. Teresa comienza a tener sospechas de ello, y es Margarita quien, despechada por el rechazo de Ricardo, le muestra una carta de éste a Lucía donde le propone que escapen juntos.

Mientras esto transcurre en la estancia Bremen, los trabajadores rurales y de oficios varios de la zona van a la huelga y el ejército se despliega por el territorio para reprimirlos. Cuando una patrulla del ejército llega hasta allí, Helmut es arrestado por defender a uno de los trabajadores en huelga. Teresa aprovecha la presencia de los soldados y la ausencia de su marido para acusar a Ricardo, que también es llevado junto con los trabajadores capturados.

Cuando Margarita advierte las inminentes consecuencias de su delación, decide ayudar a Lucía -que había sido encerrada por su madre- a escapar para que salve a Ricardo de ser fusilado. Lucía cabalga toda la noche hacia la estancia a donde los han llevado. El mismo recorrido hace Frederick en automóvil unas horas después cuando al llegar a su casa, se entera de lo acontecido. Ambos llegan a destino en el mismo

---

<sup>168</sup> Fecha de estreno: 04-07-1996. Clasificación: Apta para Mayores de 13 años. Libro original y Dirección: Jorge Ruiz. Guión: Beda Campo Feijoo y J. Ruiz. Intérpretes: Arturo Bonín, Katja Alemann, Carolina Fal, Martín Karpan, Víctor Manso, Fabiana García Lago, Marcelo Piraino, Daniel García, Ricardo Anchorena, Susana Brand, Graciela Bonansea, James Brand, Ricardo Carrete, Celedonio Díaz y elenco. Fotografía: Carlos Torlaschi (Fuji C) Cámara: Héctor Collorodo. Música: Martín Bianchedi, con temas de Liszt y Bach. Ambientación: Graciela Navarro. Vestuario: Nené Murúa. Peinados y Maquillaje: Alberto Moccia. Montaje: Jorge Valencia. Sonido: Dante Amoroso (Dolby Stereo). Foto fija: Eddie Jones. Director de Producción: Alejandro Arando. Producción: Sabina Sigler y Asociados. Distribución: Líder Films. En: *Revista Sin Cortes*, Año XVIII N° 103, julio-agosto 1996, p. 25.

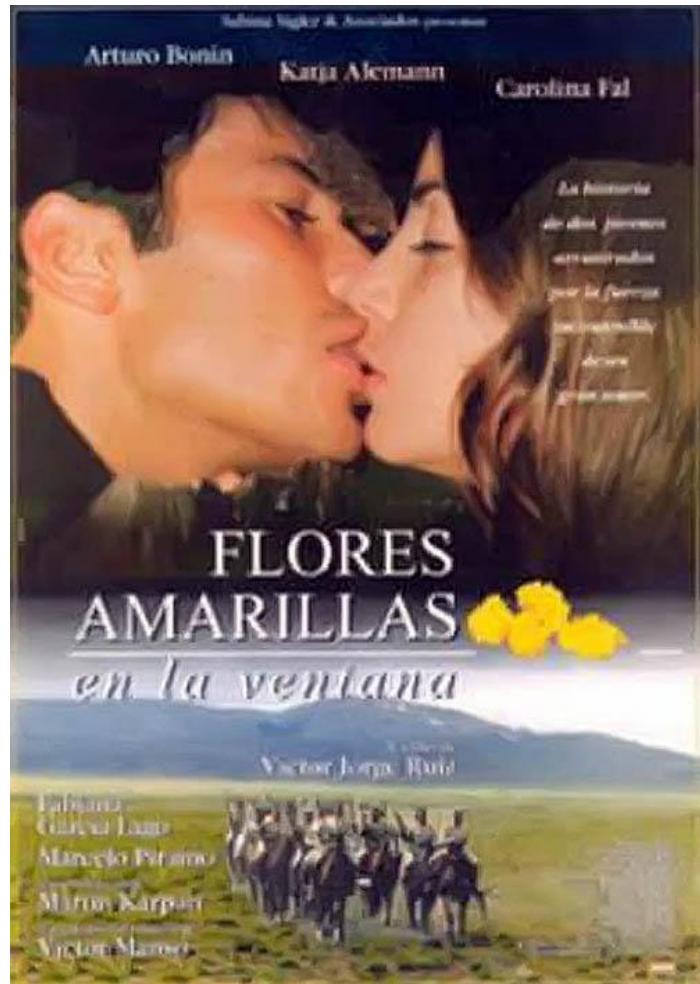
momento que el oficial da la orden de disparar contra Ricardo y Helmut, que comparten el destino del resto de los trabajadores.

Ahora, ya anciana, Margarita cumple con el último deseo de Lucía de ser enterrada en esa tierra junto a Ricardo.

## 10.2 Análisis:

*Flores amarillas en la ventana* constituye la *opera prima* de Víctor Jorge Ruiz<sup>169</sup>. Luego del exilio vivido en Colombia retornó al país para realizar este film, rodado en las inmediaciones de la localidad cordillerana de Esquel, provincia de Chubut. Su proyecto pudo concretarse gracias a que Ruiz ganó, con su guión original, un concurso del INCAA para films del “interior” del país. La prensa del momento elogió su actitud, al parecer poco frecuente, de someter el texto de su autoría a la revisión y corrección en manos de alguien con experiencia en la elaboración de guiones, para lo cual convocó a Beda Docampo Feijoó<sup>170</sup>.

A diferencia del resto de los realizadores de las películas que componen el corpus de esta investigación, Ruiz nació y se crió en la Patagonia, más precisamente en el pueblo cordillerano de Alto Río Senguer, provincia de Chubut. Esto no es menor en



<sup>169</sup> Director, intérprete, camarógrafo, director de fotografía, guionista, autor. En 1975 debió exiliarse, se instaló en Colombia donde se desempeñó como realizador de cortometrajes, guionista, director de fotografía y camarógrafo. Filmografía: *Flores amarillas en la ventana* (1996); *Ni vivo, ni muerto* (2001); *Ni vivo, ni muerto* (2001); *La última mirada* (2010) y *Quiero morir en tus brazos* (2013).

<sup>170</sup> Por ejemplo: “Sin embargo tenía la íntima certeza que su guión necesitaba ajustes y, de tal modo, poniendo de manifiesto una actitud nada frecuente de responsabilidad y humildad, luego de consultar a varios guionistas profesionales, confió a Beda Docampo Feijoó el ajuste de su propio trabajo” Marazzi, Mario “Flores amarillas en la ventana” en: *Revista Sin cortes*, Años XVIII, N° 103, julio-agosto de 1996, p. 25.

tanto sus experiencias en el lugar fueron incorporadas a la diégesis del film. En varias entrevistas el director explicó que la película parte de imborrables recuerdos que le dejaron los relatos oídos durante su infancia: extranjeros que relataban terribles experiencias de la Segunda Guerra Mundial, cadáveres semienterrados, esposas “compradas” por terratenientes y que comenzaban en Patagonia una “vida de señora”, y complicados romances (que sólo entendió con los años)<sup>171</sup>. Estos relatos han permeado el imaginario que el realizador tiene sobre la región, el cual es proyectado en el film, a nivel narrativo y representacional: “...el director está convencido de que *la zona arrastra ineludiblemente su destino de ‘lugar trágico’*, y eso es lo que se propone reflejar con su opera prima”<sup>172</sup>.

Las estrategias estilísticas del film dan cuenta del éxito de dicho objetivo. Sobre la ideología representacional del imaginario de la Patagonia trágica volveremos al final de este apartado.

Respecto de las estructuras formales del film, el mismo está construido bajo los parámetros del régimen de escritura clásico, cuyas características resumimos aquí: estética naturalista, continuidad témporo-espacial, continuidad entre los diferentes planos, predominancia de planos semejantes a los que usa el cine norteamericano (planos largos, medios, y americanos, y en *Flores...* abundan los primeros planos, característico del género melodrama), música extradiegética y una enunciación que borra la presencia de la cámara. Respecto de los niveles de la representación, la puesta en cuadro es dependiente de los contenidos y por lo tanto el espacio, básicamente, es dinámico-descriptivo profundo. En cuanto al régimen de narración, éste es *fuerte*: el énfasis está puesto sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. La acción desempeña un papel fundamental y funciona como elemento constitutivo de una situación y a la vez como medio de transición entre las situaciones. En cuanto al tiempo cinematográfico en *Flores...*, el tiempo es *cíclico*, porque al constituir la película un *flashback* el punto de partida y de llegada son

<sup>171</sup>“Desde chiquitito yo veía en ese pueblo desolado una especie de *lugar maldito*. Esa sensación se incrementó después con la gran cantidad de historias que contaban los extranjeros que venían a mi casa paterna y que se quedaban largas hrs a la noche relatando sus vivencias de la Segunda Guerra Mundial”, relató Ruiz. El realizador recordó que durante su infancia presenció historias muy trágicas ‘de familiares y allegados que murieron *asesinados* o como consecuencia de un *suicidio*, es decir *historias propias de lugares solitarios*’” Ruiz citado en “‘Flores amarillas’ se filma en Esquel” en: *Ámbito Financiero*, viernes 5 de enero de 1996 (Las cursivas nos pertenecen). Véase también: “El amor en la Patagonia violenta” en: *Clarín*, 2 de julio de 1996 y en “Criaturas trágicas en la Patagonia de 1921” en: *La Prensa. Sección Arte y Espectáculos*, 26 de diciembre de 1995.

<sup>172</sup> “‘Flores amarillas’ se filma en Esquel” en: *Ámbito Financiero*, viernes 5 de enero de 1996 (Las cursivas nos pertenecen).

similares aunque la secuencia final avanza apenas respecto de la apertura del relato. El sentido de esta temporalidad es que la historia de amor trunca sólo puede cerrarse cuando la protagonista vuelve, aunque muerta, para ser enterrada junto al hombre que amaba, quien fuera fusilado en ese lugar décadas atrás.

El film se ajusta a la categoría de *ficción-histórica* que son aquellas películas que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan en personajes reales pero su enfoque histórico no es riguroso ya que el pasado aquí es utilizado como marco referencial (Caparrós-Lera, 1997: 24-26). Esta categorización general se complementa con la de *ambientación histórica* donde lo que se prioriza es la reconstrucción material y fijación icónica -por lo que adquiere importancia la ambientación escenográfica-, para que las formas de tiempos pasados aparezcan con inmediatez a partir del poder de las imágenes. Este tipo de films ha tenido un lugar importante en la cinematografía argentina (Lusnich, 2007:91). Para conseguir que “las formas de otros tiempos se nos presenten de manera inmediata” (Hueso Montón, 1983:12) el entorno decorativo se vuelve fundamental, característica que aparece muy claramente en el tipo de puesta en escena de *Flores amarillas...*

Al igual que *Guerreros y cautivas*, *Flores amarillas...* alude a un universo histórico que no está habitado por personajes que encarnan “héroes” o figuras de relevancia histórica, sino que muestra los avatares de hombres y mujeres anónimos.

Por otro lado, y como plantea Valentín Golzman (2014) el conflicto pasional que muestra el relato bien pudo transcurrir en cualquier otro espacio y tiempo: el de una relación erótico-amorosa truncada por las diferencias sociales. Pero al ser ubicada la trama en el marco de un proceso histórico de lucha de clases y en un espacio ocupado por el ejército en acción represora sobre trabajadores que llevan adelante un plan de lucha, el drama pasional trocó en tragedia.

En *Flores amarillas en la ventana* la enunciación está subjetivada, ya que el relato es un largo *flashback* que se desencadena a partir de que una anciana, Margarita, cumple con los últimos deseos de otra y por ello rememora en silencio los hechos acontecidos en el verano de 1921 durante el cual ella no sólo fue testigo silenciosa, sino, en definitiva, desencadenante de la tragedia como final de un romance prohibido entre un peón y la hija de la dueña de la estancia.

Al igual que tantos films rodados en Patagonia, en *Flores amarillas...* la noción de frontera es clave para comprender el *mando representado*<sup>173</sup> por el film. Aquí la frontera es entendida como símbolo de la inequitativa separación nacional y regional entre países y personas. Esta concepción de frontera emerge en el film como parte del discurso legitimador de la violencia promovida por los terratenientes y ejercida de manera directa por el ejército, sobre unos “otros”, en este caso denominados “chilotes” y extranjeros (siempre y cuando sean trabajadores, ya que a los dueños de la tierra no se le impugna su origen “no nacional”). Las reivindicaciones auténticas y autóctonas (en tanto son postuladas a partir de las concretas condiciones de trabajo que experimentan quienes allí habitan) son descalificadas por ser –según los diálogos que sostienen los personajes que representan a los terratenientes- producto de ideas originadas en otras latitudes (concretamente Rusia) y por otros procesos (la revolución socialista). Así también la lengua o lugar de origen aparece como argumento descalificadorio hacia cualquier trabajador que, adhiriendo o no a la huelga, exprese alguna actitud solidaria para con sus compañeros de clase.

Sin embargo, el sentido polisémico de la noción de *frontera* se inscribe en el film en tanto aparece también como un *espacio potencial*, un lugar de oportunidad donde, al transitarlo, los sujetos cuestionan los paradigmas de pureza y unicidad del Estado moderno. Como dirá Frederick, el dueño de la estancia, en una discusión con otros terratenientes: “*Hay alemanes, italianos, españoles, criollos...y yo no veo ninguna guerra por acá*”<sup>174</sup>.

Además las fronteras aparecen como construcciones subjetivas, ya que la Patagonia demarca el pasado del que huyen varios personajes y una posibilidad de cambio: el peón Helmut de la estancia Bremen escapa de la guerra en Europa (“*Patagonia mucha soledad, pero no hay guerra*”<sup>175</sup> le explica Helmut a la joven Lucía para explicar los motivos de su migración). Teresa, esposa de Frederick, también busca en la región y en la estancia un gran cambio: dejar su pasado de prostituta para ser “la señora” y “la patrona” como se hace llamar ante los trabajadores.

Amén del proceso histórico mostrado en que los personajes condensan sujetos sociales -también como en *Guerreros y cautivas*-, el relato es vehiculizados por

---

<sup>173</sup> *Mundo representado* designa la realidad representada en las narraciones. Esta representación expresa la visión del mundo (Goldamnn, 1977) del grupo al que pertenece el equipo realizador, por lo que está atravesada por intereses ideológicos, prejuicios culturales, sistemas de creencias, etc. en: Sayago (2001).

<sup>174</sup> Extraído del film.

<sup>175</sup> Extraído del film.

personajes femeninos: Lucía, enamorada de Ricardo, alguien “socialmente inferior”, Teresa obsesionada por prohibir tal romance y Margarita, la sirvienta despechada, que con su delación provoca la muerte de los peones Helmut y Ricardo, y que es además la narradora de los hechos mostrados en la película.

La preponderancia de estas mujeres también se expresa a nivel del estilo visual: son predominantes en la composición del cuadro, la cámara adquiere muchas veces sus puntos de vista y determina el ángulo con la que se observan entre ellas. Como ya señalamos en el capítulo referido a *Guerreros y cautivas*, que las mujeres tengan roles importantes no es en sí mismo progresista, ni, mucho menos, antipatriarcal.

En *Flores amarillas...* el relato comienza con la llegada de una mujer a la región: Lucía, hija de Teresa, quien vivió hasta el momento internada en un colegio religioso. A pesar de su estricta educación, Lucía se comporta como si desconociera las reglas que rigen su condición de clase y su género. Desconocimiento, ingenuo o desafiante, que –entre otras cosas- la lleva a confraternizar con los trabajadores, lo que la hace “merecedora” de unas cuantas bofetadas por parte de Teresa. Asimismo no duda en desairar, enérgicamente, las proposiciones de matrimonio de Raúl Pujana, hijo de una de las familias más ricas de la zona. Y tampoco duda en observar a Ricardo, su enamorado peón, bañarse desnudo en el río, besarlo, ni en escaparse de la casa por la noche para encontrarse con él. Sus gestos, movimientos corporales y maneras de hablar parecen más propios de una adolescente contemporánea a la época de producción del film, que a la de una de principios de siglo XX, ya que nada de lo que hace o dice parece ser un acto de rebeldía contra el lugar asignado socialmente a las mujeres. Tampoco parece importarle el contexto en el que está inmersa – ni siquiera cuando escucha que van a declarar la huelga o que sería mejor que viajen a Río Gallegos porque la zona es peligrosa- salvo cuando el entorno le arrebata su objeto de deseo. Sus preguntas sobre qué es “sociedad obrera” o “quiénes son los rojos” las realiza con una ingenuidad tal que parece una nena curiosa ávida por saberlo “todo”.

Desde la llegada de Lucía, el objetivo que obsesiona a su madre es conseguirle “un buen partido” que según Teresa es Raúl Pujana por su nivel socioeconómico. Éste es un personaje estereotipado que representa a lo largo de la película los intereses, temores y acciones de la clase terrateniente de la zona. A pesar del recelo de Frederick(“Será un buen partido pero no me gustan nada los Pujana”<sup>176</sup> opinará en

---

<sup>176</sup>Extraído del film.

algún momento), Teresa no duda en hacer todos los arreglos para que su hija y el adinerado joven se conozcan y relacionen, y, a espaldas de Lucía, le garantiza a Raúl un inminente matrimonio.

El relato presenta un paralelismo entre el desarrollo del conflicto social y el amoroso. Cuando la huelga se declara y llega el ejército convirtiéndose la zona en un lugar “peligroso” (expresión que usarán tanto los trabajadores como los terratenientes, sólo que por motivos opuestos), también se vuelve tenso el ambiente en la estancia Bremen. Cuando se pone en escena el nivel de conflicto entre trabajadores y terratenientes/ejército (la secuencia bisagra es cuando Ricardo encuentra un cadáver recién enterrado al ras del suelo, esta salida a la superficie metaforiza lo que se va develando en las historias), también se va develando para Teresa la relación amorosa y secreta que mantienen su hija y Ricardo. Teresa le pide a Frederick, que está por salir de viaje, que despida a Ricardo, y su marido le pide que “no pierda la cabeza” que a su regreso verán cómo arreglan el asunto. Sin embargo, a Teresa “la pierde” su obsesión por no permitir ese romance y le impide ver la actuación del ejército en su propia estancia, a tal punto que no atina a defender a Helmut (aún sabiendo la relación de amistad que tiene con su marido), quien es el primero en ser llevado con el resto de los trabajadores detenidos. Luego a apresar a Ricardo para que sea llevado con los demás. A pesar de las advertencias de su hija y de su sirvienta sobre el riesgo que corren de ser fusilados, ella no oye, grita que “*los militares son hombres de honor*”<sup>177</sup>. En el desenlace cuando se da cuenta de las consecuencias de sus acciones -escape de Lucía y reprimenda de Frederick, quien no la deja subir al auto que los llevará hacia la estancia de los Pujana donde están Helmut y Ricardo- la observaremos correr en camisón blanco a través del campo y la noche, con el pelo suelto, sin importarle que se vuele un chal que es su único abrigo. Parece ánima en pena, una aparición de las que hablan las leyendas populares, definitivamente es representada como alguien que perdió la razón.

Y finalmente el tercer personaje femenino es Margarita, la anciana que sobrevive a todos los protagonistas de la historia y es por eso quien recuerda y es su recuerdo lo que observamos. Varias décadas antes de ser Doña Margarita, ella es una alegre y desinhibida joven española, sirvienta en la estancia Bremen. Se puede deducir que tiene algún tipo de relación amorosa con Ricardo aunque es evidente que promovido por ella y aceptado por él, hasta que llega Lucía. A partir de allí veremos a una Margarita

---

<sup>177</sup> Extraído del film.

suficiente que llora en silencio y se enoja por el desprecio de quien hasta entonces era su posible pareja. Ella observa y es quien primero se da cuenta del romance, vemos que roba las flores amarillas que Ricardo deja en la ventana de Lucía, pero las escenas en que Margarita los delata ante Teresa están elididas. Otra vez la sin razón: es el “despecho de mujer desairada” la que guía sus acciones, delación incluida, en pos de frustrar los planes de los amantes. Recién cambia de actitud cuando la tragedia le toca directamente, cuando Ricardo es llevado hacia donde están detenidos los trabajadores “huelguistas”, acusados por Teresa de querer secuestrar a su hija (información brindada por Margarita que roba una carta del cuarto de Lucía). Al “darse cuenta” del peligro inminente que corre su amado, prefiere ayudar a Lucía antes que dejarlo morir, la saca del encierro a la que su madre la sometía, le da su abrigo y le prepara un caballo para que Lucía “rescate” a Ricardo. Pero será demasiado tarde.

La mirada patriarcal sobre lo femenino se evidencia también en la sinrazón que predomina en las mujeres del film, ya sea por pasión, ambición o despecho. Aquí todas “*pierden la cabeza*” y actúan únicamente de acuerdo a sus intereses/deseos y absolutamente indiferentes de lo que sucede a su alrededor, hasta que el entorno las alcanza... trágicamente.

A pesar de que las mujeres transforman el universo diegético en el que se inscriben y en ese proceso también se transforman, esta movilidad no basta para deshacer un modelo de representación arquetípica de las mujeres: son esposas, madres, hijas, prostitutas, amantes. Contrastla la ingenua, buena y altruista (Lucía), con la mujer calculadora y seductora que utilizó su seducción para ascender socialmente (Teresa), pero todas aparecen como elementos desencadenantes de trágicos hechos en un mundo de hombres que civilizan/luchan/pelean por lo que creen. Lo arquetípico, sobre todo, está dado porque esa desestabilización es producida por su deseo/obsesión particulares que se presentan como opuestos a la razón y a los intereses colectivos que los hombres representan (aunque la concreción de tales intereses no esté exenta de violencia).

Retomemos ahora el contexto en el que se ambienta *Flores amarillas...* para luego ver cómo ello permea el mundo representado. Entre 1880 y 1930, el Estado nacional se transformó en garante del mantenimiento y reproducción de la acumulación capitalista basado en actividades agrarias (Marcaida, Rodríguez y Scaltritti, 2006). A la vez este gran período puede subdividirse, ya que entre 1880 y 1916 junto con la expansión de la economía agroexportadora, la modernización económica y social, se consolida un régimen político oligárquico que le dio al Estado unas determinadas

características. Entre 1916 y 1930, aparecen lo que historiográficamente denominamos las impugnaciones al régimen político oligárquico, cuya consecuencia fue, entre otras, la sanción de una nueva ley electoral (conocida como Ley Sáenz Peña). Así, dentro de este período llega a la presidencia el radical Hipólito Yrigoyen, quien gobierna durante dos mandatos (1916-1922 y 1928-1930). La Primera Guerra Mundial produjo además de un importante flujo migratorio, una importante recesión económica. En este marco es que estallan grandes conflictos sociales tanto en el campo, como en las grandes ciudades que crecían al paso de la incipiente industrialización. El universo histórico de *Flores amarillas en la ventana* se da en el marco de uno de estos conflictos, dados a conocer tempranamente por José María Borrero en su libro *La Patagonia Trágica* y más tarde realmente difundido a través de la investigación de Osvaldo Bayer en *Los vengadores de la Patagonia Trágica* y en 1974 a partir del film muy visto –tanto en la época de su estreno como inmediatamente luego de la última dictadura militar– y premiado *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera, 1974), película con clara intención de reconstituir la historia rigurosamente, para lo cual contó con la asesoría de Bayer<sup>178</sup>.

En el período de referencia del universo histórico de *Flores amarillas...* entre la burguesía local cundió el miedo ante la posibilidad de una ola revolucionaria a partir de la revolución rusa, lo cual subrayó su comportamiento antidemocrático. Esta actitud queda plasmada en el film en reiterados diálogos. Por ejemplo en la fiesta que Teresa brinda para “presentar en sociedad” a Lucía, los hombres presentes comentan: “*Me parece que estas ideas de la huelga vienen de Rusia, es como la peste bubónica pero mucho más contagiosa*”. El rubio Raúl Pujana (de ojos azules, peinado hacia un costado y con un bigote que a los espectadores contemporáneos no puede sino remitirnos al que hizo famoso Hitler) interviene: -“*Mi padre viajó a Buenos Aires a explicarle al gobierno que no podemos permitir que nos paren la esquila, que nos arruinen [...] El gobierno mandó al ejército, pero esta vez vamos a tener que ser muy duros y los militares van a tener que tomar su lugar y hacerse cargo del problema*”<sup>179</sup>. Más adelante en el film los trabajadores de la estancia Bremen encuentran cuatro peones fusilados rematados de un tiro en la nuca. Cuando Frederick le recrimina a Pujana su complicidad, éste replica: “*¿Y qué hay que hacer? ¿Dejar que pase lo que*

---

<sup>178</sup> Existen numerosos trabajos que analizan distintos aspectos de este film, relacionados a los objetivos de la presente investigación. *La Patagonia rebelde* ha sido objeto de mi indagación en una investigación anterior. Véase: Escobar (2007b y 2011). También puede consultarse: Tranchini (2007), Tal (2005).

<sup>179</sup> Extraído del film.

*está pasando en Rusia? ¿Qué te quiten todo?"* A lo que Frederick responde: "*Estamos en la Patagonia, ¡aquí no hay ni gente! Y vos crees que esto es Rusia*"<sup>180</sup>.

Los personajes hablan de la segunda huelga patagónica que aparece en la diégesis del film, caracterizada como conspiración revolucionaria (porque recordemos que son dos huelgas, la segunda producida por el incumplimiento de los terratenientes del pliego negociado durante la primera) e ilustran el rol novedoso que el Estado le otorgó al ejército, que tendrá profundas consecuencias futuras: la de represión del conflicto social antes encomendada a la policía. Así la representación del ejército como represor, será coincidente con la realidad histórica de ese momento.

Como ya planteamos anteriormente el conflicto de clases se expresa en los dos niveles de la historia: el de la trama central, una historia sentimental truncada por las diferencias sociales de los amantes, y el de su contexto -conflicto de orden social y económico explícito por su grado de conflictividad-.

Para pensar como es representada la segunda huelga de 1921 es necesario pensar cómo son representados los trabajadores rurales en el film. A grandes rasgos podemos decir que hay dos grupos o tipos de trabajadores: los actores protagónicos por un lado y, por otro, un grupo numeroso de no actores que no cumplen papeles importantes en la narración y que solo aparecen en escenas de trabajo, las cuales son muy breves, y en las secuencias de los fusilamientos (aparecen para el sacrificio).

Los trabajadores rurales que vamos a ver a lo largo del film y que están construidos con la intención de generar empatía con el espectador, son los ya nombrados Ricardo y Helmut, los dos únicos trabajadores de la estancia Bremen. Por el tipo de vivienda, la cantidad de trabajadores permanentes, la cantidad de ovejas, el tamaño de los galpones y otras instalaciones que presenta se deduce que es una estancia pequeña.

Estos peones son excepcionales, están absolutamente alejados del referente real, es decir están representados de modo tal que sus condiciones de vida se diferencian en todo de lo que conocemos como la generalidad de las condiciones materiales de existencia de los trabajadores rurales de esa época. Helmut y Ricardo viven en una casa donde no pasan hambre ni frío, no les falta leña, ni combustible para alumbrarse, están vestidos prolíjamente y tienen varias mudas de ropa, tienen tiempo para el descanso y para el estudio, leen, escriben y escuchan música clásica (incluso tienen un gramófono).

---

<sup>180</sup> Extraído del film.

Además son de tez blanca y el joven protagonista tiene ojos claros. Su situación de expropiados de sus condiciones materiales de existencia y, por lo tanto, vendedores de su fuerza de trabajo, obedece a situaciones individuales. En el caso de Helmut tiene que ver con una elección relacionada con sus principios libertarios (es amigo del dueño de la estancia y éste se encarga de aclarar que trabaja de empleado “*porque es un cabeza dura*”). Y en el caso del joven porteño, sí tiene necesidad de trabajar, pero la misma obedece a la muerte temprana de su padre, situación que lo ubicó como sostén de hogar.

Si bien, tanto el ejército como la patrona, Teresa, denominan peones a estos personajes, no podemos considerarlos como tales si tenemos en cuenta el referente que son los trabajadores reales que conocemos desde la investigación historiográfica<sup>181</sup>.

Por otro lado tenemos otro grupo de personas que no son actores y que cumplen la función de extras o figurantes, por lo tanto tampoco tienen parlamentos y no tienen importancia en el desarrollo narrativo de la historia. Físicamente se distinguen de Helmut y Ricardo sobre todo por el color de su tez y sus ropas más desprolijas y raídas. Además cuando la cámara los toma en primeros planos o planos medios sus caras son sumamente inexpresivas (incluso cuando están a punto de ser ejecutados). Esto es importante si tenemos en cuenta que lo que se sabe y se piensa de las huelgas es informado a los espectadores casi exclusivamente por los dueños de las estancias o el ejército. No se les da voz a los trabajadores rurales excepto para informar, de unos a otros, que se va a declarar la huelga. Pero en ningún momento se explicitan los motivos o las reivindicaciones que llevan a la misma. En la única secuencia breve donde hay una discusión entre un trabajador de la estancia de los Pujana y Helmut, lo que aparecen como diferencias para estar de acuerdo o no con la huelga son las características individuales de sus respectivos patrones. Como si los intereses de clase estuvieran subsumidos a las decisiones individuales de cómo se trata a los trabajadores. En una secuencia en la que transcurre una celebración en la estancia Bremen, los trabajadores de ambas estancias se encuentran y le comentan a Helmut que van a declarar una nueva huelga; éste lo único que dice a pesar de sus años y de su formación política anarquista es Helmut: - “*Huelga no está buena ahora; los militares andan cerca*” a lo que otro responde R: - “*Vos decís eso porque tu patrón no es como el mío*”<sup>182</sup>. Esto es todo lo que vamos a saber de lo que piensan/sienten los trabajadores

---

<sup>181</sup> Además del ya nombrado texto de Bayer (2004), también puede consultarse: Bayer (1998), Delgado (2003), Salguero (2011) y Gatica (2012).

<sup>182</sup> Extraído del film.

respecto del conflicto que protagonizan. En cambio, sí vamos a tener secuencias mucho más extensas en donde los patrones discuten los orígenes ideológicos, los alcances de la huelga y el rol que debe cumplir el ejército ante la misma. A nivel visual, la cámara queda anclada en el punto de vista de los terratenientes, porque además los portavoces de las distintas visiones del conflicto son dos terratenientes, Frederick y Raúl Pujana, que por tener posiciones opuestas son construidos en clara oposición maniquea.

Lo que sí vamos a saber, muy al pasar, es que esta huelga está ligada a una anterior y que aparentemente tiene que ver con el reclamo de liberación de los trabajadores que participaron en la misma. Pero nunca, en todo el film, se dice nada del pliego de reivindicaciones, ni del incumplimiento del acuerdo conquistado por los trabajadores durante la primera huelga, ni de las condiciones de vida de los peones y trabajadores en general. Sí conocemos, a través de los personajes que representan patrones o militares, la metodología de la huelga, siempre desde la óptica de las clases dominantes que hablan de “saqueos” y “toma de rehenes”. Este conflicto parece serles ajeno a los peones de la estancia Bremen que se solidarizan con los demás no delatando su paso por la misma o proveyéndoles comida cuando pasan por allí.

Lo que va cambiando a lo largo del film es la percepción, tanto para patrones como para obreros, de la peligrosidad del lugar, aunque por motivos opuestos obviamente (los primeros porque hay huelguistas “saqueando” y los segundos por la represión ejercida desde el ejército). En definitiva lo que se pone en escena sobre las huelgas son las brutales consecuencias represivas que tuvo y que, a su vez, va ser el desenlace del film, momento en que las dos historias, la de amor - individual- y la social -colectiva-, van a quedar entramadas en una sola a través del fusilamiento de Ricardo y de Helmut que caerán en una gran fosa común.

Otra cuestión respecto a la representación de los trabajadores rurales, tiene que ver con algo que ya está presente en el film *La Patagonia Rebelde* pero que *Flores amarillas...* acentúa. Se trata de la separación entre trabajadores anarquistas y los demás en cuanto al grado de conciencia, discursividad, origen nacional, entre otras cosas. En este sentido hay dos secuencias que pueden analizarse comparativamente. En la primera Helmut parodia un discurso propio del anarquismo (o más generalmente de la izquierda) al dirigírselo a las ovejas (“*compañeros: la burguesía quiere que actuemos como ovejas, que obedezcamos como ovejas, que trabajemos como ovejas, pero no*

*somos ovejas ¿o sí? ”<sup>183</sup>*). Más adelante Helmut concurre a una asamblea en Cañadón Seco (asamblea que también está representada hacia el final de *La Patagonia Rebelde*) en donde sabemos que votan la rendición; en esa secuencia se escucha la voz en *off* de un trabajador que, con acento extranjero, habla de la necesidad de construir una sociedad sin explotadores ni explotados mientras lo que vemos en las imágenes son primeros planos de trabajadores que escuchan el discurso apáticamente, casi con indiferencia o incomprendión. Es interesante destacar que quien habla es tan ajeno que ni siquiera se le otorga un cuerpo, quedando siempre fuera de campo visual. Y su voz sigue escuchándose mientras los trabajadores desconcentran (quedando suprimida la votación de la asamblea) como si su predica fuese “en el desierto”. Es decir aparecen como dos mundos, el del anarquismo y el del resto de los trabajadores, que conviven en el espacio, pero de forma paralela. Así, se les resta a los peones cierto grado de conciencia de clase y descarta la posibilidad de que, quienes hacen huelga por reivindicaciones muy precisas, puedan comprender que ese discurso tiene que ver con su propia experiencia e intereses como clase. Es decir, se sigue reproduciendo una visión hegemónica sobre los grados de conciencia y sobre la estrategia que adoptó la clase obrera en uno de los conflictos más importantes de su historia.

Esta visión, en parte, tiene que ver con seguir la propuesta de *La Patagonia Rebelde* porque *Flores amarillas...* profusamente acude a la primera para representar el conflicto y sus protagonistas. Para pensar el tipo de relación entre ambos textos filmicos es útil recurrir a la noción de intertexto. El mismo puede entenderse como la relación que un texto mantiene con otros, ya sean contemporáneos o históricos (el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso)<sup>184</sup>. En este caso el intenso grado de intertextualidad entre ambos films no es extraño si se tiene en cuenta que el de 1974 se transformó en un

---

<sup>183</sup> Extraído del film.

<sup>184</sup>Más ampliamente puede considerarse como la relación que diferentes enunciados mantienen entre sí. El término es generado por la teoría literaria, siguiendo a Mijaíl Bajtín y su noción de dialogismo (es decir, pluralidad de voces narrativas en una misma obra), que frecuentemente consideró que un texto nuevo se refiere a obras anteriores, en modos variables que incluyen la cita, el plagio, la parodia, el pastiche. Bajo el texto, siempre de manera explícita o implícita, hay –al decir de Julia Kristeva- textos incompletos, fragmentarios, difusos, precisos, alusivos (Aumont, 2006: 128). En este sentido amplio, el dialogismo intertextual refiere a posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de las verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación. (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 232).

ícono del cine social y político argentino, pero que además –y esto es sumamente relevante a los fines de nuestra indagación- también es un ícono en cuanto al éxito en la promoción de un corrimiento (ya iniciado desde la literatura por las obras de Borrero y Bayer) de las representaciones cristalizadas sobre la Patagonia<sup>185</sup>.

A nivel de la construcción de los personajes, por ejemplo: esta relación dialógica se observa en los actores que personifican a Helmut y al teniente Albornoz tienen características físicas, gestos y formas de hablar muy similares a los actores Pepe Soriano y Héctor Alterio que encarnan a Schultz y Zavala respectivamente en *La Patagonia...* Sin embargo el personaje de Albornoz no tiene los matices y contradicciones que hacían de Zavala un personaje por demás complejo. El teniente Albornoz está construido con una simplicidad maniquea que lo hace absolutamente malo.

Hay diálogos que son prácticamente idénticos. La escenografía y fotografía de la noche en que comienzan los fusilamientos en ambos films son muy similares. Están construidas fotográficamente a través de un juego de luces y sombras en donde sólo se oyen las órdenes y los disparos, ya que el punto de vista de la cámara está adentro del corral (es el punto o de vista de Helmut y Ricardo). Solución estética que evita caer en lo banal o lo abyecto a la hora de representar el fusilamiento de cientos de personas. Sin embargo cuando llegan simultáneamente Lucía, Frederick y Margarita, en el momento exacto en que los soldados abren fuego sobre Ricardo, Helmut y otros dos trabajadores, la cámara se aleja en una panorámica ascendente que descubre la fosa común con cientos de cadáveres apilados que nos remiten a las peores experiencias de exterminio de la historia contemporánea mundial.

Para retomar el análisis de las representaciones de Patagonia, también es necesario recurrir a la relación entre *Flores amarillas...* y *La Patagonia Rebelde* porque es esta película, que como ya dijimos se convirtió en un ícono en varios sentidos, la que promovió un nuevo imaginario para la región: el de Patagonia trágica.

---

<sup>185</sup> Al respecto consideramos acertadas las reflexiones de Alejandro Gasel quien considera que “[t]ras la matanza de los obreros en las conocidas huelgas del ‘20 llevada adelante por el Estado argentino se puede trazar una nueva forma de pensar los imaginarios sobre la Patagonia Austral. Nuevos imaginarios que tienen un fuerte tono perlocutivo en la medida que son denuncianistas y reivindicativos y deben persuadir sobre los acontecimientos trágicos y hasta de genocidios que se realizan en estos territorios que son gobernados por un naciente Estado argentino. La escritura de Bayer marca una reconocible y fuerte inflexión respecto a esa inscripción de los viajeros al Estrecho de Magallanes, por un lado, y los proyectos del Estado Nacional que busca sus límites, se organiza y pedagógicamente difunde las maravillas de este territorio, por otro. La película *[La] Patagonia Rebelde* es el ícono, en el sentido peirciano, de lo que significa este acontecimiento histórico y esta inflexión” (Gasel, 2012: 76).

Este imaginario tiene connotaciones que se objetan entre sí. Por un lado cuestiona la representación de la región como desierto, ya que aquí la Patagonia no solo está poblada y habitada por personas de diversos orígenes y culturas, sino que ellas también son alcanzadas por la lógica (capitalista) que rige en el resto del mundo. Lógica a partir de la cual las personas se relacionan de manera desigual y contingente, luchan para hacer primar los intereses de unos en detrimento de los otros y, por lo tanto, como en todo proceso de lucha, hay vencedores y vencidos. Todo ello es representado en ambos textos filmicos.

Por otro lado, puede pensarse que en *Flores amarillas...* su dimensión trágica se despliega respetando las características del género dramático clásico: los protagonistas se enfrentan a su destino rebelándose contra una fuerza que finalmente se impone, a costa de la destrucción física o moral de los héroes o heroínas. Este imaginario es puesto en escena de dos maneras: todos los personajes vienen escapando de su destino trágico, que aquí adquiere la forma de la guerra, la pobreza y la prostitución. Y esto trae aparejado que en la propia diégesis del film, la Patagonia aparece al principio como utópica en tanto la soledad que en ella prima –como sinónimo de inhabitado- no conlleva para estos personajes una dimensión negativa, sino todo lo contrario, implica una oportunidad, ya sea de paz, de trabajo o ascenso social. La Patagonia se presenta así plena de posibilidades para los personajes, pero el devenir del texto filmico se encargará de cuestionar esta representación cuando la tragedia, que aquí adquiere forma de coacción violenta estatal, alcance a los personajes desbaratando sus proyectos y sus ideas previas de la región. A la vez, los habitantes del micro-mundo donde transcurre la trama principal del film -la “estancia Bremen”- actúan conscientemente tratando de evitar que los alcance el conflicto social que atraviesa la zona donde está radicada la estancia: las huelgas patagónicas. La relación entre Frederick, el dueño de la estancia, y sus trabajadores es completamente armónica. Éstos no carecen de comodidades materiales y son tratados cordial y afectuosamente por su patrón. Y ellos no adhieren a la huelga. En consonancia con esta situación, las mujeres se niegan a abandonar el lugar descreyendo de los dichos sobre la peligrosidad de la situación que describen quienes pasan por allí. Pero, a pesar de todo lo que hacen para que el conflicto no los alcance, éste se hace presente literalmente con la llegada del ejército que utiliza las instalaciones para descansar y alojar cientos de trabajadores apresados que están siendo trasladados. Presencia que se entrelaza con el conflicto amoroso –la relación secreta entre Lucía y Ricardo- y que termina incidiendo fatídicamente sobre éste.

En ese sentido entonces, recurrir a la tragedia como género le impone ciertos límites a un discurso que se erige como denunciante del rol represivo del estado y reivindicadorio de la lucha de los obreros. Precisamente, la tragedia connota la imposibilidad de modificar el orden pre-establecido de las cosas. Y ese orden que se presenta como quasi-natural –por inmodificable- beneficia a los intereses de la clase dominante. Así, los dos órdenes de la narración –el del conflicto individual-romántico y el del colectivo-social- implican un desafío de ese orden, lo que es fatalmente castigado. Los repetidos planos a escala de campos larguísimos donde los personajes son apenas un punto en el paisaje, representan la exigüidad de esas desobediencias ante la magnitud del poder. De esta forma, la Patagonia se constituye como alegoría de la esterilidad de la lucha libertaria y de la imposibilidad de las clases subalternas de revertir su condición de oprimidas.

Como plantean muchos historiadores dedicados al análisis de films históricos, cualquier representación del pasado está relacionada con el momento en que fue producida. *Flores amarillas...* abunda en referencias a *La Patagonia Rebelde* y, como ya mencionamos, muestra al ejército como herramienta de represión del conflicto social y de defensa de los intereses de la clase dominante, aún a costa de fusilamientos, masacres y desapariciones de quienes amenazan esos intereses. Sin embargo los distintos contextos de producción emergen en la pantalla, o como plantea Monteverde las películas están “...subordinadas a la contemporaneidad de su producción/recepción y...por su carácter sólo puede aflorar en una operación hermenéutica, la que hemos denominado ‘lectura histórica’...” (Monterde, 2001: 298).

En 1974, año de realización de *La Patagonia Rebelde*, la Argentina acababa de salir de una dictadura militar, sin embargo, se daban discusiones sobre el papel de las fuerzas armadas en las sociedades latinoamericanas, teniendo presentes la experiencia peronista y los contemporáneos procesos de Perú, gobernado por el General Velasco Alvarado, y de Bolivia con los gobiernos de los Generales Ovando Candia y Juan José Torres.

En cambio en 1996, luego de la supresión del servicio militar obligatorio como corolario de un proceso de pérdida de legitimidad ante la sociedad y de poder material, el papel de los militares no era un tema de debate y su valoración era mayoritariamente negativa. Sin embargo no es menor que en el año de realización de la película, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final de Alfonsín y las amnistías de Menem ya habían sido aplicadas. Estas políticas estatales promueven el olvido sobre los responsables de

los crímenes perpetrados durante la última dictadura y corren el riesgo de ser lentamente borrados de la memoria. La recreación del pasado lejano, por parte de Ruiz, puede pensarse como un intento de denunciar los antecedentes del terrorismo de estado y un llamado a evitar la desmemoria sobre las masacres y genocidios cometidos en nuestro país.

Por otra parte en 1996 ya se habían extendido las políticas neoliberales privatizando o cerrando empresas que pertenecían al Estado, y había desaparecido el financiamiento a las industrias ligadas al mercado interno y, por ende, las empresas mismas. Los sectores más concentrados de la economía resolvieron la crisis mediante el aumento de la desocupación, la concentración económica en manos de los grandes capitales y la centralización financiera. Todo lo cual llevó a un disciplinamiento de la clase obrera y a un claro deterioro de sus condiciones materiales de existencia, a través de la pérdida de derechos históricamente conquistados.

Así, la Patagonia trágica se reeditó convirtiéndose en una realidad para miles de trabajadores y sus familias que perdieron sus empleos enfrentándose al desempleo, la precarización y la pobreza. La otra región del “desarrollo nacional” se convirtió en “paraíso de aventureros”, de región *for export*, y sus historias trágicas o míticas, sus paisajes y su fauna pasaron a ser productos turísticos. Pero ese ya es otro arquetipo.

## 11. *El viento se llevó lo qué*<sup>186</sup>: fragmentos de ex -centricidad posmoderna

### 11.1 Síntesis argumental:

Hacia mediados de la década del '70, Soledad (Vera Fogwill), una de las pocas mujeres taxistas, decide robar el taxi que conduce para escaparse de Buenos Aires y sin proponérselo llega a la Patagonia, más concretamente a Río Pico<sup>187</sup>, un pequeño pueblo ubicado en la precordillera chubutense. Desde la mirada de la protagonista conocemos a los habitantes del pueblo cuya única forma de contacto con el exterior son las películas que, luego de ser proyectada en todos los cines del país, llegan desordenadas e incompletas. Esa forma caótica de proyección de los films influye notablemente en los jóvenes del pueblo que hablan con frases incompletas y sin sentido. A pesar de esta excentricidad que le causa profundo impacto a la protagonista, Soledad se enamora de Pedro (Fabián Vena) el crítico cinematográfico local. Soledad entabla rápidamente amistad con Doña María (Ángela Molina) la dueña del único bar y hotel de la zona. La joven decide quedarse en el pueblo en parte debido a su enamoramiento y en parte debido a un ofrecimiento laboral que consiste en ser la cronista de un noticiero audiovisual producido localmente por un grupo de personas mayores que buscan recomponer, a través de este proyecto, el hablar fluido de los jóvenes lugareños.

De este grupo emprendedor se destaca Antonio Tardini (Ulises Dumont). De profesión inventor, Tardini elabora importantes teorías modernas –la relatividad, el psicoanálisis y el materialismo histórico- sin saber que ya han sido pensadas y aplicadas hace tiempo. En tres oportunidades viajará a la capital del país para intentar infructuosamente vender las teorías y llevar prosperidad a su pueblo con las ganancias de la venta. El último viaje lo hará en marzo de 1976 cuando será, sin comprenderlo,

<sup>186</sup> Fecha de estreno: 15-04-1999. Dirección y Guión: Alejandro Agresti. Intérpretes: Vera Fogwill, Ángela Molina, Jean Rochefort, Ulises Dumont, Fabián Vena, Carlos Roffé, Mario Paolucci, Sergio Poves Campos. Fotografía: Mauricio Rubenstein (C). Música: Paul Michel Van Brugge. Montaje: Alejandro Brodersohn. Producción: Agresti Films (Argentina)/ Maestranza Films (España)/D.M.V.B. (Francia)/Studio Nieuwe Gronden (Holanda)/ Sogeda S.A.-Filmax Group (España)/Canal+ (Francia)/INCAA. Distribución: Primer Plano Film Group S.A. En: Manrupe y Portela (2004: 257).

<sup>187</sup> Según versan varios sitios virtuales dedicados al turismo: “Río Pico es un pueblo de Chubut, típicamente patagónico (!). Alrededor de 1000 personas conforman su población... Ubicada a 1.900 kilómetros de Buenos Aires, puede accederse por ruta desde Trelew, Comodoro Rivadavia (al Este de la provincia) o desde Esquel (al Norte) a todos estos destinos se puede llegar por tierra o por avión. Entre las actividades más destacadas que es posible realizar en la zona, la observación de flora y fauna, las caminatas y el trekking de variada dificultad y duración, la visita a pinturas rupestres son las más recomendables para el turismo familiar y el campamentismo. El pequeño pueblo de principios de siglo, debe su nombre al que fuera Jefe de la Comisión de Límites, Ing. Octavio Pico.” (Las cursivas nos pertenecen). Disponible en: [http://www.patagoniaexpress.com/rio\\_pico.htm](http://www.patagoniaexpress.com/rio_pico.htm) Fecha de consulta: 5 de abril de 2015.

víctima y sobreviviente del terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura militar argentina.

La apacible vida pueblerina se ve profundamente conmocionada por la llegada de Edgard Wexley (Jean Rochefort), un viejo actor francés que tiene por únicos admiradores a los habitantes de Río Pico. Como Soledad, el actor se adaptará fácilmente a la vida del lugar. Allí intentará descubrir qué es el cine rodando su propia película y entablará una relación amorosa con Doña María. Con la llegada de la televisión, Río Pico deja de tener una activa vida comunitaria generada en torno al cine y pierde su peculiar modalidad de comunicación verbal. Pedro y Soledad abandonan el pueblo. El film es un relato en tiempo pasado ya que constituye la narración de los recuerdos de la protagonista.



## 11.2 Análisis:

*El viento se llevó lo qué* es el doceavo<sup>188</sup> largometraje dentro de la prolífica y muy variada filmografía de Alejandro Agresti<sup>189</sup>. En nuestro país fue estrenada

<sup>188</sup> De acuerdo a la filmografía propuesta por Martínez (2004: 16 y ss.)

<sup>189</sup> Director, guionista, actor Agresti nació en Buenos Aires el 2 de junio de 1961. Cursó estudios de cine en la Escuela Panamericana de Arte, de fotografía con Aníbal Di Salvo, de montaje con Rodolfo Hermida y de sonido con Abelardo Kuschnir. Es uno de los realizadores más destacados entre los que surgieron una vez finalizada la dictadura argentina en 1983. Finalizó su primer largometraje en Holanda, donde se radicó y desarrolló su vasta producción a partir de 1985, solo estrenada parcialmente en Argentina. A pesar de rodar en el exterior, Agresti mantiene, en la mayoría de sus obras, situaciones, diálogos y personajes típicamente porteños, según su propia definición (Martínez, 2004:16). El reconocimiento nacional llegó con *Buenos Aires viceversa* en el Festival de Mar del Plata, en noviembre de 1996. Ha ganado sendos premios Cóndor de Plata al mejor director y mejor guion por sus películas *Buenos Aires viceversa* (1996) y *Valentín* (2002). Además, *El viento se llevó lo que* fue galardonada en 1998 con la Concha de Oro a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. En 2001 recibió el Diploma al Mérito de los Premios Konex como uno de los 5 mejores Directores de Cine de la década en Argentina. Desde mediados de la década de 2000 trabaja mayormente en Estados Unidos, donde realizó la exitosa cinta *The Lake House* (*La casa del lago*). En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro\\_Agresti](http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Agresti) Filmografía: Cortometrajes: *El zoológico y el cementerio* (1978); *Sola* (1979); *La araña* (1980); *Tú sabes mi nombre y Los espectros de la Recoleta* (1981) y *Hexagon* (1992). Largometrajes: *La neutrónica explotó en Burzaco* (inconclusa) y *El hombre que ganó la razón* (no estrenada comercialmente) (1984); *El amor es una mujer gorda* (1987); *Una película acerca*

comercialmente en abril de 1999 y el año anterior obtuvo el premio Concha de Oro en el Festival Internacional de San Sebastián lo que despertó una fuerte polémica entre la crítica especializada<sup>190</sup>.

En consonancia con el resto de su obra filmada hasta ese momento, aquí Agresti utilizó variadas estrategias estilísticas por lo que, siguiendo la clasificación de Casetti y Di Chio, su régimen de escritura puede definirse como *moderno*, caracterizado por elecciones lingüísticas y expresivas heterogéneas. En oposición a la escritura “clásica” (también llamada “transparente”) la “moderna” (también llamada “opaca”) evidencia la parcialidad de los puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, exhibe sus propias intervenciones (Casetti y Di Chio, 1991: 118) dando cuenta que el film es un discurso construido. La mediación lingüística también es expuesta en la utilización de sonido no-sincronizado, en el que las imágenes y los sonidos siguen recorridos no homogéneos. En resumen, se caracteriza por: dishomogeneidad y heterogeneidad, copresencia de opciones marcadas y no marcadas, sin pasos intermedios. Esto no significa que falte una unidad de estilo, sino que el mismo está dado por la riqueza de las múltiples referencias que están en la base de este régimen. Esta escritura reviste un mayor nivel de complejidad, y por ende, exige un mayor esfuerzo de lectura (Casetti y

---

*de nada* y *Luba* (ambas producciones holandesas no estrenadas comercialmente en Argentina) (1990); *Figaro Stories* (coproducción holando-francesa no estrenada en Argentina) y *Everybody Wants to Help Ernst* (producción holandesa no estrenada en Argentina); *Modern crimes* y *A Lonely Race/Just Friends* (producciones holandesas no estrenadas comercialmente en Argentina) (1992); *El acto en cuestión* (no estrenada comercialmente); *Buenos Aires viceversa* (1996); *La cruz* (1997); *El viento se lo llevó lo que* (1998); *Una noche con Sabrina Love* (2000); *Valentín* (2002); *Un mundo menos peor* (2004); *Todo el bien del mundo* (2006); *The Lake House* (2006); *No somos animales* (2013).

<sup>190</sup> Citamos sólo algunos ejemplos de esta polémica periodística: “El jurado era raro, muy raro, rarísimo(...) Con la Concha de Oro, desde luego, se han lucido, porque la agradable e imaginativa película de Agresti, *El viento se llevó lo que*, daba para algún reconocimiento, alguna mención, alguna palmadita en la espalda, pero es evidente que no aguanta, la pobre, ni la más leve comparación con al menos cuatro de los títulos mayores con los que competían (...)” En: “Concha, aunque sea de Oro no suena bien en argentino” en: ABCe, 27 de septiembre de 1998. “Hay que decir que la excepcional acogida que *El viento...* había tenido el viernes, cuando se dio para los acreditados (...), se trocó aquí en sorpresa y hasta cierto malestar que tomó cuerpo en algún abucheo (...) Acaso esperaban [los periodistas españoles] que la Concha de Oro fuese para su representante, *Barrio*” En: García Oliveri, Ricardo “Agresti profeta en España” en: Clarín, Sección Espectáculos, 27 de septiembre de 1998. “Según los medios españoles la noticia de que la película de Alejandro Agresti ganó la Concha de Oro fue recibida con abucheos, rechiflas y pataleos, delante del Jurado del Festival. ¿Fue así? (...) Se puede escribir que *El viento se llevó lo que* es una película insignificante o que Alejandro Agresti es un director igualmente pequeño. Todo eso se puede escribir, si se piensa, aunque resulte algo ofensivo (...) Lo que no se puede es lo que han salido a repetir todos los medios españoles: decir que hubo un abuceo generalizado, cuando no lo hubo; calificar lo ocurrido como el mayor escándalo de los últimos tiempos, cuando no hubo ningún escándalo”. En: García Oliveri, Ricardo “Y lo que trajo fue polvareda” en: Clarín, Sección Espectáculos. 30 de septiembre de 1998. “Cuando Jeremy Thomas, como presidente del jurado oficial, leyó el fallo y anunció la atribución de la Concha de Oro a *El viento se llevó lo qué*, el salón Excelsior se llenó de abucheos, pataleos, aireados gritos de “¡ineptos!” y “¡sin vergüenzas!” y algún que otro tímido aplauso”. En: Hermoso, B. y Huercanos, J.P. “Agresti conquista la Concha de Oro en medio de abucheos” en: El mundo, 27 de septiembre de 1998.

Di Chio, 1991: 119). Este régimen de escritura define, en parte, algunos rasgos característicos de la estética de Agresti que él define como una maximalista combinatoria de estilos:

“Soy maximalista, quiero romper el minimalismo que es algo deleznable. Hay una relación entre la estética del minimalismo y la estética de derecha (...) No me gusta que se pueda inducir, a partir de una superficialidad, de un cálculo que adentro hay algo. Eso es lo que hace el minimalismo, y la mayoría de las veces no hay nada. (...) Para mí, el cine es excitante por el hecho de poder usar todas las herramientas que te brinda. Es como la literatura: el minimalismo, el barroco o el estilo descriptivo son atractivos pero sólo si se emplean en dosis, cada uno como herramienta. (...) [L]a riqueza está en la combinación de todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta, y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino, está en los ruidos y la mezcla. (...) Yo aplico una estética y una forma de decir según el tema” (Agresti citado en Fasce, Peña y Wolf, 2003: 49).

Coherentes con sus declaraciones, la filmografía de este director está tan lejos de la grandilocuencia declamatoria del cine de la pos-dictadura como de las poéticas despojadas o de múltiples sentidos posibles del Nuevo Cine Argentino:

“Como un puente entre dos generaciones de cineastas, Agresti apostó por un cine de experimentación y riesgo que, a su vez, no teme al rescate de ciertas tradiciones del cine y otras disciplinas artísticas argentinas. A diferencia de mucho cine de los ‘80, sus películas constituyen una propuesta rica en lo cinematográfico y honesta en lo ideológico. A diferencia de mucho cine de los ‘90, su obra no tiene miedo a la afirmación, sea ésta verbal o visual” (Luka, 2003: 54).

En el mismo sentido Beatriz Urraca señala que el mérito de Agresti:

“radica en haber desarrollado un cine individual e inclasificable, destacando a veces como pionero y casi siempre situado a contracorriente de las modas o tendencias del momento, pero siempre en diálogo con ellas” (Urraca, 2010).

Por su parte otros autores (Calcagno y Soriano Barea, 2010; Tabarozzi, 2013) han calificado al cine de Agresti como posmoderno, pero como bien señala Stam “nuestra comprensión de la posmodernidad y de su relación con la teoría del cine dependen en gran medida de la acepción elegida para abordarla” (Stam, 2001:344). En el caso de *El viento se llevó lo qué* la relación cine-posmodernidad aparece de manera superpuesta en dos de sus acepciones<sup>191</sup>. Por un lado, circumscripta la posmodernidad a un estilo o estética determinada, encontramos rasgos de ésta en el film como su reflexividad e intertextualidad, su “tono alusivo y autoconsciente, la inestabilidad narrativa [y] el reciclaje nostálgico” (Stam, 2001: 344). Y a su vez puede observarse una reflexión sobre la posmodernidad en términos de época o de *dominante cultural* (Jameson, 1991; 1995; 1998; 2012) ya que a través de la historia central del film (la cultura de un pueblo que recibe y visualiza las películas de manera desordenada e inconexa, afectando el habla y la cronología de la vida real de sus habitantes) pone en imágenes una de las cuestiones centrales que caracteriza a la posmodernidad: la fragmentación o la desustancialización del sujeto.

Ya explicamos que el tipo de escritura moderna que caracteriza este film requiere necesariamente un mayor esfuerzo de análisis. Esta complejidad se incrementa en *El viento...* por la cantidad y densidad de los temas sobre los que reflexiona: la posibilidad de existencia de una cultura ex-céntrica, la naturaleza del cine, la construcción de los sujetos, la función de los medios de comunicación, las relaciones geopolíticas entre centro y periferia, la última dictadura militar argentina, por citar los más generales. Si bien las reflexiones son planteadas en forma metafórica, alegórica o a través de citas intertextuales características del cine moderno, el director parece no confiar del todo en la capacidad interpretativa del espectador y acude a la voz *over* de la narradora del film en numerosas ocasiones para explicar en palabras, casi didácticamente, lo que muestran las imágenes, direccionando y obturando las posibilidades de múltiples interpretaciones.

Agresti concibe a la *cultura* como un *malentendido*<sup>192</sup> y es lo que está en la base de todo el film. Construye un pueblo que, a pesar de tener un referente real (Río Pico en

<sup>191</sup> Aquí exponemos, por su capacidad de síntesis, la clasificación propuesta por Stam sobre las distintas concepciones de la posmodernidad: 1) una coordenada discursiva/conceptual; 2) un corpus de textos (ya sea los que teorizan la posmodernidad como los que nacen bajo el influjo de esa teoría, por ejemplo *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982]); 3) un estilo o una estética; 4) una época; 5) un sensibilidad predominante; o 6) un cambio en los paradigmas (Stam, 2001).

<sup>192</sup> Agresti lo explica en los siguientes términos: “Es que lo que yo me propongo con esta película es hablar de la cultura como un malentendido, que es algo que siempre me fascinó (...) Y finalmente, como

la década del ‘70 del siglo pasado), alude a un pueblo imaginario, en el sentido que la historia narrada es una fantasía que le sirve para reflexionar sobre las posibilidades de construcción de culturas originales o autóctonas no permeadas por los efectos colonizadores de los países centrales/culturas hegemónicas.

Para hacerlo vuelve a utilizar personajes caracterizados por la excentricidad o, dependiendo de quién los mire, la locura. En *El viento...*, el cine cumple un doble y central rol: es la única fuente de información del exterior y la única forma de entretenimiento (según señalan repetidamente en la película), la asistencia al cine es diaria y funciona como un espacio fundamental de socialización, pero los films llegan cortados, desordenados y esto ha ido permeando la subjetividad de los habitantes más jóvenes del pueblo que replican el hablar fragmentado que escuchan en los films. Esta excentricidad es lo que hace tan singular a Río Pico y es filmado por Agresti con un estilo nostálgico de colores cálidos y luz amarillenta, representando a ese poblado y a ese pueblo (como sujeto histórico) de forma idealizada. A pesar de este malentendido constitutivo que otorga su original rareza a este *lugar*<sup>193</sup>, la “fractura verbal” de sus habitantes no genera grandes conflictos ni personales ni colectivos en la comunidad, aunque sí preocupación entre los mayores. No aparecen jerarquías sociales importantes y todos los habitantes, sin importar las diferencias etarias o sociales, comparten los mismos espacios de sociabilidad sin inconvenientes. Por otra parte, es esta peculiaridad lo que le da al film cierto aire de comicidad sobre lo cual también auto-reflexiona de forma paródica<sup>194</sup>. De una forma simple a nivel estético<sup>195</sup>, se pone en escena una

---

la cultura se colonializa o se globaliza. Yendo más lejos de lo que hablo es de la realidad reemplazada por su simulacro” Agresti citado en Pérez, Martín “Yo no necesito chupar medias” en: *Página 12*, 17 de abril de 1999. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-04/99-04-17/pag25.htm> Fecha de consulta: 5 de abril de 2015. “Hace mucho tiempo que quería hacer una película sobre un pueblo y sobre cómo un pueblo se forma su propia cultura, a través de lo que recibe, ya que muchas veces la cultura nace de un malentendido. En este caso, son las películas cortadas y dadas vueltas, y cómo eso genera una poesía y una forma de ser de ese pueblo a través de ese malentendido...” Agresti citado en Babino, Ernesto “Alejandro Agresti” en: Revista *Sin Cortes*, Año XX, Nº 118, Mayo de 1999, p. 24.

<sup>193</sup> De acuerdo a la representación que construye sobre la relación entre los personajes y el espacio, puede pensarse que los personajes habitan Río Pico como un *lugar* teniendo en cuenta la siguiente acepción provista desde la reflexión geográfica: lugar es el espacio vivido, el horizonte cotidiano, que tiene sentido de identidad y pertenencia. Es el lugar de cada uno de nosotros. En consecuencia, para que el espacio sea lugar debe transformarse en algo esencial para las personas y, consecuentemente, ser significativo y valorado.

<sup>194</sup> El prólogo del film, antes de los créditos, hay una secuencia (que con el devenir del film ubicaremos más adelante en la cronología de la narración hecha por la protagonista) en la que Soledad mira hacia la cámara con el micrófono en mano a punto de entrevistar a Luis Zandunga, habitante de Río Pico. Éste narra un inverosímil hecho en que su perro le habla. Luego de la entrevista la imagen se congela y se escucha la voz *over* de Soledad que explica: “Les aclaro que esta no es una película cómica, es una historia de la vida real”.

<sup>195</sup> Sobre la estrategias estilísticas escogidas por Agresti para la puesta en escena de los temas que abordó

profunda reflexión sobre la posibilidad misma de la existencia de una cultura en tanto mediación simbólica de los sujetos con su mundo, en donde el *malentendido* es un rasgo constitutivo de toda posibilidad de interpretación que a su vez, es parte de nuestra configuración subjetiva y cultural. Al respecto Eduardo Grüner señala que:

“la interpretación produce su propio sujeto, y más aún, (...) la interpretación *es* el sujeto, en la medida que todo sujeto está constituido imaginariamente por las interpretaciones que ensaya sobre su propia relación simbólica con el mundo. Pero sujeto ¿de qué discurso? Respondamos rápidamente: del discurso permanente del *malentendido*” (Grüner, 2005: 8)<sup>196</sup>.

Agresti plasma una mirada nostálgica sobre este lugar y su particular identidad, mirada que es vehiculizada dentro del film por el personaje de Soledad que, si bien al principio experimenta desconcierto y temor ante estos habitantes “disléxicos”, enseguida consigue tratar amistades, obtener un empleo e iniciar una relación erótico-amorosa con Pedro, el crítico de cine, que ella describe como “*el rey de la fractura verbal*”<sup>197</sup>. Esto es posible porque los personajes, más allá de esta extravagancia lingüística, son personas sumamente buenas, simples y honestas, que hacen posible la comunidad y la comunicación aunque por otros medios. Este fuerte sentido colectivo/comunitario explica que toda la población participe con entusiasmo en el proyecto de re-educación del habla a través del mismo cine que lo distorsionó, mediante la realización de un noticiero local cuya cronista será Soledad y que registra los acontecimientos del pueblo y entrevista a sus habitantes.

Sin embargo, la idea anterior debe ser sometida a interrogación desde la misma puesta en escena del film, ya que esta particularidad riopiquense presentada como la característica original de su cultura es asociable al cambio cualitativo en la construcción del sujeto contemporáneo, aspecto central en la posmodernidad. Al respecto, algunos autores afirmaron la muerte del sujeto –del sujeto monádico, el individuo burgués propios de la modernidad–; y Jameson (1991) explica este cambio desde la noción de

---

en *El viento se llevó lo que* el director explica: “Estoy hablando de los medios, de una cultura, de cómo se colonializa, de cuál es la importancia de esa cultura, estoy hablando de mucho, pero de una manera muy simple. Yo la veía estructuralmente como un cuentito, como uno de esos cuentos donde tenés una fábula, una moraleja, una premisa. Entonces la estética era linda, simple, con colores simples, como un cuento(...)” Agresti citado en Babino, Ernesto “Alejandro Agresti” en: Revista *Sin Cortes*, Año XX, N° 118, Mayo de 1999, p. 24.

<sup>196</sup> Las cursivas pertenecen al original.

<sup>197</sup> Extraído del film.

*esquizofrenia* que toma de Lacan –esquizofrenia como ruptura de la cadena de significantes<sup>198</sup>– para explicar una forma actual de experientiar el espacio, el tiempo, la historia y la cultura:

“Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extraer activamente sus pro-tensiones y re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de *organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente*, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que ‘montones de fragmentos’ y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio” (Jameson, 1991: 47).

En *El viento se llevó lo que* Agresti plantea la tesis jamesoniana aunque en orden invertido. Aquí las producciones culturales (las películas) aparecen ante los espectadores en forma aleatoria y fragmentada produciendo sujetos –los jóvenes que comparten una época- incapaces de transitar su vida psíquica y colectiva en términos temporales, o sea históricos.

Diría Jameson: no pueden “organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente” por lo que quedan viviendo en un puro presente. Con la introducción de la televisión/colonización cultural se rompe ese presente perpetuo y la pareja protagonista abandona el pueblo porque, de todas maneras, el tiempo ya los había alcanzado.

La ambigüedad radica en que Agresti plantea la fractura verbal dentro de una representación idealizada de Río Pico como espacio bucólico en el que, hasta el giro final del film, es posible no solo una apacible y ordenada vida comunitaria, sino también una construcción cultural auténtica o no colonizada. Esta idealización aparece claramente también en relación a la forma de concebir el cine, como lenguaje promotor de una interpretación activa por parte de los espectadores que son capaces de crear una genuina cultura, en contraposición a la televisión como símbolo de la colonización cultural globalizadora y hegemónizada. Tal vez la hipótesis de Agresti sea que el cambio epocal ha modificado el sentido mismo de la fragmentación, antes creadora ahora alienante. Pero los sujetos “esquizofrénicos”, según Jameson, son sujetos sin conciencia de su fragmentación, o más profundamente, con la conciencia fragmentada.

<sup>198</sup> Lacan –explica Jameson– “describe la esquizofrenia como una ruptura de la cadena de significantes, o sea, en la serie sintagmática intervinculada de significantes que constituye una expresión o un mensaje” (Jameson, 1991: 48). De aquí se deduce entonces que “primero, la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una función del lenguaje, o mejor aún de la oración, en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo” (Jameson, 1991: 49).

Y esta cualidad ha sido continuada por la televisión que tiene como principio *cortar la palabra*, para controlarla, guiarla, cambiarle el sentido. Y peor:

“...para acostumbrarnos, a fuerzas de cortes en el sonido y el habla, a un mundo sonoro hecho de caos: fragmentos no articulados, arrebatos verbales sin caída, frases interrumpidas. (...) En resumen, una remodelación de la palabra (...) que es también su masacre y no puede sino llevar al desprecio: desprecio por el que habla, desprecio por el que escucha. Con esas cirugías gravosas de la palabra viva se abrió el tiempo de las ‘pequeñas frases’, del que no hemos salido y que ha dado al verbo político la forma de slogan publicitario” (Comolli, 2010: 114).

En síntesis, lo que Agresti plantea como marcación de épocas y culturas distintas, en realidad forma parte de la misma lógica cultural del capitalismo tardío: la posmodernidad.

También se plasma en imágenes otra característica del mundo contemporáneo, según varios teóricos posmodernos, que refiere al lugar central que tienen los signos. Este cambio cualitativo de la contemporaneidad, como se sabe, fue planteado por Jean Baudrillard para quien los signos, a través de una sucesión de simulacros, han desplazado lo real dando lugar a la hiperrealidad. Para el filósofo los signos a través de los medios de comunicación y las tecnologías adquieren una presencia y una difusión tal en la vida contemporánea, que terminan por no remitir a ningún referente exterior al signo mismo. Ya no hay representación de otra cosa, sino que la realidad se ha semantizado<sup>199</sup>. La tesis baudrillardiana aparece literalmente en el film a través de una secuencia en que Pedro, el crítico de cine, embelesado por la presencia de Edgar Wexley, exclama mientras le sostiene la mano al actor: “*La realidad ha sido reemplazada por su simulacro*”<sup>200</sup>. Esta frase es proferida por Pedro, obviamente, sin relación con la conversación que llevan adelante los demás personajes presentes, y ante esto Wexley pregunta si es el crítico cinematográfico y cuando le contestan afirmativamente concluye: “*Entonces es un problema universal*”<sup>201</sup>. Aquí, por un lado, hay una referencia exofórica que incorpora a la diégesis de la película la relación tensa

---

<sup>199</sup> “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, que es la generación por los modelos real sin origen ni realidad: lo hiperreal. (...) En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre...” (Baudrillard, 1978: 5 y ss).

<sup>200</sup> Extraído del film.

<sup>201</sup> Extraído del film. Idioma original francés.

y conflictiva que Agresti mantiene con los críticos de cine<sup>202</sup>, parodiándolos en las declamatorias y desconectadas reflexiones de Pedro.

La hiperrealidad postulada por Baudrillard también es tematizada a partir de la relación que establecen los jóvenes espectadores riopiquenses con los films que visualizan/consumen diariamente. Aquellos están moldeados por el signo, ya que su hablar se condice con esos fotogramas que aparecen fragmentados y desordenados en la pantalla de cine. La realidad de sus sentidos y de la relación con sus padres y otras personas mayores, parece no tener influencia en su forma de experienciar el mundo y el habla. Como si no hubiera más realidad que la de la pantalla, su hablar replica lo que ven y oyen sin importarles la distorsión o carencia de significado, constituyéndose ellos mismos en una metáfora de la hiperrealidad que Agresti parodia y celebra a la vez en cuanto se postula como posibilidad de creación de una cultura original. En el mismo sentido Claudio España plantea que *El viento...* constituye un:

“dibujo metafórico de una sociedad –acaso la Argentina toda- que prefiere vivir en una realidad que se ha fabricado con despojos de la verdadera y que finalmente, resulta más auténtica que la realidad misma. Parece una reflexión de los posmodernos y de Jean Baudrillard entre ellos, que consideran que cualquier ‘precedencia’ de la realidad –la construcción previa que uno, imaginariamente, hace de ella- es más cierta que la realidad oculta en capas y capas de la memoria social” (España, 1998: 5).<sup>203</sup>

Respecto del recurso a la alegoría, aquí aparece en la acepción que Stam denomina “alegoría moderna autodeconstructiva”<sup>204</sup> ya que “no se interesa en el

---

<sup>202</sup> Ilustramos esta afirmación con algunos ejemplos: “La Argentina tiene algunos de los mejores críticos de cine del mundo, y también algunos de los peores.” Agresti citado en: “Invertir tres millones y ganar uno no es negocio” en *Ámbito Financiero*, 6 de marzo de 1998, p. 6. “Sólo sé que no me merezco que me critiquen impiadosamente, como creo que pasa. ¿Acaso los engañé, les di mal cine, soy un ladrón? *Buenos Aires viceversa* ayudó a cambiar estéticamente el cine argentino, soy un tipo que exporta cine, gana premios para el país... pero acá no creo tener el reconocimiento que merecería”. Agresti citado en: Pérez, Martín “Yo no necesito chupar medias” en: *Página /12*, 19 de abril de 1999. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-04/99-04-17/pag25.htm>.

<sup>203</sup> España, Claudio (1998) “El rey de San Sebastián” en: *La Nación*. Suplemento Espectáculos, domingo 27 de septiembre de 1998, p. 5.

<sup>204</sup> Este autor concibe la alegoría en un sentido amplio como “todo enunciado oblicuo o sinecédótico susceptible de completarse o descifrarse hermenéuticamente”. Para lo que Stam denomina cine del Tercer Mundo detecta tres corrientes alegóricas: 1) alegorías nacionalistas teleológicas y de influencia marxista de una primera época (por ejemplo, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964) donde la historia se manifiesta como el progresivo despliegue de un diseño histórico inmanente; 2) alegorías modernas autodeconstructivas, definida en el cuerpo central de la presente página y 3) alegoría que actúa como camuflaje protector contra los regímenes censores, por ejemplo utilizando el pasado para hablar del presente o retratando un microcosmos de poder para evocar una estructura macrocósmica (Stam, 2001: 329).

significado figural del proceso histórico sino en el carácter fragmentario del propio discurso, la alegoría se despliega como un ejemplo privilegiado de conciencia lingüística en un contexto de pérdidas de objetivos históricos a gran escala” (Stam, 2001: 329). Es decir, el cine y el lenguaje reflexionan sobre sí mismos y a través de ellos mismos. Operación que se despliega a través de otras dos como son la reflexividad<sup>205</sup> y la intertextualidad<sup>206</sup>.

Lo primero aparece a través de la puesta en escena de muchos de los dispositivos y soportes del lenguaje cinematográfico: cámaras, equipo de sonido, micrófonos, latas de films, rollos fílmicos, proyectores, pantalla (reflexividad cinematográfica). La mayoría de estas máquinas se incluyen en distintas puestas en abismo<sup>207</sup> que aparecen repetidamente en la diégesis mediante los intentos frustrados de Pedro de realizar una película de ficción, de la búsqueda de la “naturaleza” del cine en el documental de Wexley y más detalladamente en la elaboración colectiva de los noticieros fílmicos locales (reflexividad fílmica). Esta reflexión alcanza no solo a las imágenes sino también al sonido, mediante varias secuencias de rodaje del noticiero en que el boxeador, ahora devenido sonidista, Nicolino (Mario Paolucci) se compenetra tanto con lo que pasa delante de cámara que sin querer se acerca y entra en cuadro y cuando lo

---

<sup>205</sup> El término reflexividad fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. El término es deudor de la teoría teatral elaborada por Bertolt Brecht que en su rechazo al teatro clásico propuso, entre otros, el principio de reflexividad, esto es que el arte debe revelar los principios de su propia construcción, para evitar la “estafá” de sugerir que los hechos ficticios no eran “creados”, sino que simplemente “sucedían”. El teatro brechtiano reveló entonces no sólo las fuentes de la iluminación y el andamiaje de los escenarios, sino también los principios narrativos y estéticos que sustentaban el texto. En un sentido amplio la reflexividad artística designa el proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 228).

<sup>206</sup> El intertexto puede entenderse como la relación que un texto mantiene con otros, ya sean contemporáneos o históricos (el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso). Más ampliamente puede considerarse como la relación que diferentes enunciados mantienen entre sí. El término es generado por la teoría literaria, siguiendo a Mijaíl Bajtín y su noción de dialogismo (es decir, pluralidad de voces narrativas en una misma obra), que frecuentemente consideró que un texto nuevo se refiere a obras anteriores, en modos variables que incluyen la cita, el plagio, la parodia, el pastiche. Bajo el texto, siempre de manera explícita o implícita, hay –al decir de Julia Kristeva– textos incompletos, fragmentarios, difusos, precisos, alusivos (Aumont, 2006: 128).

<sup>207</sup> Una definición posible puede deducirse de la siguiente reflexión propuesta por Jean-Louis Comolli: “una cámara filma una cámara que filma un espectáculo o, la mayoría de las veces(...), un cuerpo. Por regla general, vemos la cámara filmada y no la filmante, aunque el papel decisivo de esta no pueda negarse: hay filme, hay una imagen de esa cámara en ese filme. Y si hay filme, es porque una cámara filma la cámara que está filmando (ficción). La cámara filmante es invisible, pero está lógicamente presente. Es exactamente lo *imposible* de la cámara filmada” (Comolli, 2010: 49). Las cursivas pertenecen al original.

hace aumenta la música del noticiero que vemos rodar y se superpone con el sonido del film de Agresti ya que no solo vemos acercarse a Nicolino sino que escuchamos el sonido a mayor volumen y cuando vemos retroceder a este personaje escuchamos el sonido a menor volumen, una acción que se repite y que nos hace prestar atención sobre el sonido como un elemento importante de la construcción filmica.

Las secuencias de filmación además, como en otras películas de género cine dentro del cine, reflexionan e interpelan sobre el rol del espectador mediante la puesta en escena de personajes que son espectadores, en este caso los pobladores de Río Pico<sup>208</sup>. La operación que muestra la cámara dentro de la diégesis y que luego la cámara *en el film* coincide con la cámara *del film*, implica entre otras cosas que los espectadores veamos, alternadamente, encuadres que coinciden con lo que ven los personajes y con otros donde observamos a los espectadores observando. O lo que es lo mismo observamos el propio acto de observar que estamos llevando a cabo en ese momento, operación autorreflexiva que nos abarca en tanto espectadores y que yuxtapone y diluye a la vez los límites entre el dentro y fuera de campo.

Otra estrategia que *El viento...* utiliza para evidenciar el estatuto de artefacto de todo film es la puesta en escena de los films cortados y desordenados que visualizan los riopiqueneses. Aquí la imagen de la pantalla del cine de Caruso coincide con la pantalla del film de Agresti y observamos aceleramientos y realentamientos de la cámara, personajes que se desplazan inversamente, vasos de agua que se vacían y chorros de agua que vuelven a la jarra, personajes que aparecen y desaparecen sin función narrativa. Como el descuido del sonidista Nicolino sirve para mostrar la importancia del sonido, aquí se da cuenta de otra operación constitutiva y fundamental del cine que es el montaje y su manipulación de las coordenadas temporales, espaciales, narrativas, etc. La utilización de viejas películas francesas existentes<sup>209</sup> y su manipulación “azarosa” (en la ficción de *El viento...*), evidencian no sólo los principios de la construcción filmica, sino también al montaje como la operación fundamental en la que las imágenes adquieren una determinada dirección de sentido que puede variar radicalmente de acuerdo al orden de las mismas. O sea: la imagen cinematográfica solo existe en plural.

---

<sup>208</sup> Una de las características distintivas del film es la presencia de no-actores en pantalla, ya que los pobladores de Río Pico se interpretan a ellos mismos y si bien la narración está vehiculizada por actores, la presencia de estos, a veces como individuos pero mayormente como colectivo “pueblo”, es fundamental para el desarrollo del film participando de numerosas escenas. Para un análisis de la representación del sujeto histórico pueblo puede consultarse el trabajo de Tabarozzi (2013).

<sup>209</sup> Concretamente se muestran extractos de los films *Le Diable par la queue* (Philippe de Broca, 1969) y *Du grabuge chez* (Jacques Poitrenaud, 1963).

Esta reflexión constante sobre los principios de construcción del discurso cinematográfico, y sus múltiples posibilidades, también es presentada a partir de la intertextualidad, más o menos explícita según el caso, que se despliega a lo largo de todo el film y que ya aparece en el propio título del film. El mismo consiste en la alteración del orden –alteración que ya preanuncia el tema de la película de Agresti- del título en castellano de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), uno de los films más vistos en la historia y considerados uno de los grandes clásicos del cine mundial. Y por otro lado la palabra *viento* funciona ya no como una palabra más asociada a la región patagónica, sino como referencia unívoca, a modo de sinédoque, de la misma. Desde diferentes discursos, no solo el cinematográfico, se ha representado a la Patagonia como un lugar homogéneo donde predomina el viento más allá de su diversidad climática y paisajística.

Por otro lado, la cita u homenaje al cine argentino aparece, por ejemplo, mediante los afiches de películas de Julio Saraceni, Román Viñoly Barreto, Carlos Schlieper y Enrique Carreras<sup>210</sup> que decoran la cabina de proyección del cine de Caruso. El otro cine homenajeado es el francés<sup>211</sup> mediante las películas protagonizadas por Jean Rochefort que se proyectan cortadas y desordenadas. La propia aparición de Rochefort es una intertextualidad de sí mismo y, más extensamente, remite a toda una corriente o estilo actoral en el que sobresale la mimética y la gestualidad exagerada.

En un juego de espejos enfrentados varias secuencias remiten a otro film que homenajea al cine como es *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988); por ejemplo las secuencias de espera de los pobladores riopiqueneses ansiosos por poder entrar al cine que, además, llevan consigo las sillas y las levantan al festejar el arribo al pueblo de las latas de películas. O la forma festiva, ruidosa y comunitaria en que los pobladores concurren al cine y visionan las películas. También la forma en que están filmadas las escenas que transcurren dentro de la cabina de proyección.

La heterogeneidad de estrategias estilísticas también se explica por esta autorreflexión sobre el propio cine que realiza al recurrir, de modo paródico, a distintos movimientos y angulaciones de cámara, recursos de montaje, fotografía, iluminación, música extradiegética que caracterizan a determinados géneros cinematográficos, pero

---

<sup>210</sup>Más concretamente los films citados son: *Más pobre que una laucha* (1955), *Orden de matar* (1965), *Esposa último modelo* (1950) y *Suegra último modelo* (1953).

<sup>211</sup> Al respecto comenta Agresti: “Necesitaba un actor francés porque para mí hay mucho de las películas francesas, de Godard, con esos cortes, esa forma de adorar al cine francés del argentino” Agresti citado en Babino, Ernesto “Alejandro Agresti” en: Revista *Sin Cortes*, Año XX, N° 118, Mayo de 1999, p. 25.

que no se condicen con la situación narrada generando distanciamiento en los espectadores y evidenciando así la artificialidad de esta división genérica.

Específicamente, en cuanto a la representación de Patagonia, la misma puede pensarse desde la construcción, yuxtaposición, de dos tipos de espacios. Un *espacio imaginado*<sup>212</sup>, un “mundo ideal”, utópico que aparece como fuera del tiempo y del espacio, debido a la fuerte idealización con la que es representado estéticamente y narrativamente. Este mundo está tan aislado, geográfica y socialmente (Soledad exclamará con asombro: “*Esta gente vive literalmente en el culo del mundo...aislados, sin tener idea de lo que pasa más arriba*”<sup>213</sup>) que es desconocido por personas foráneas, y quienes llegan allí lo hacen por casualidad, porque para llegar hay que salirse completamente del camino. Doña María lo resume en la siguiente reflexión: “*Es que es un misterio sabes...si a ti te dicen ‘vamos a la Patagonia ¿tú qué haces?’*”<sup>214</sup> O en el caso de Soledad que manejando el automóvil robado llega literalmente al “final del camino”: la ruta se corta abruptamente y delante de ella se abre el vacío al que accidentalmente cae, para encontrarse también por accidente con el encargado de trasladar las películas. Es el “fin del mundo”, la Patagonia otra vez es el borde, la frontera, el linde, entre el mundo conocido y el “más allá”, que para Agresti es un micromundo idealizado donde unas personas, tan buenas como extravagantes, inventan su propias formas de concebir el cine, el habla, la comunicación, y, en definitiva, la cultura. Parece decir que sólo en ese lugar amable, igualitario a su modo, simple y auténtico es posible vivir sin mayores conflictos la cultura como un malentendido constante. Es el fin de la realidad para ingresar a otra inventada tanto la que crea Agresti como la que crean, a su vez, los pobladores de Río Pico. Por eso Soledad se encuentra con el final del camino, porque no hay continuidad posible entre el mundo real y el ideal como se desprende de estas dos citas de Soledad: “*Agarré para el Sur...lo que quería era escaparme de la ciudad, del ruido, del humo, de todos esos pasajeros babosos tratando de acostarme. Y casi sin darme cuenta de pronto ya estaba en la Patagonia*” (...) “*Llegó la primavera y nuestro pueblo seguía desconectado del*

---

<sup>212</sup>La noción de espacio imaginado es tomada del texto de Ventura, quien a partir de la reflexión estético filosófica aborda las concepciones espacio-temporales del director Wong Kar-Wai. Véase: Ventura (2009).

<sup>213</sup> Extraído del film.

<sup>214</sup> Extraído del film.

*mundo...A través de la ventana de nuestra casa nos quedábamos con Pedro horas y hora contemplando y aprendiendo de toda esa pureza que nos rodeaba* <sup>215</sup>.

Este espacio imaginado es recorrido desde una mirada afectiva y nostálgica que se embelesa no sólo con el paisaje, sino también con sus habitantes. Es decir, que esa mirada paisajística se mezcla con un pintoresquismo que confunde pobreza con simpleza proponiendo una visión desconflictuada de la sociedad. La distancia social, de la que habla Raymond Williams (2001), se aplica en este film donde el espacio simplemente “está ahí”/“es así”, obturando la historicidad de un proceso permanente que alcanza tanto al campo como a la ciudad y que incluye la expoliación constante de los cuerpos y las subjetividades de muchos para garantizar el beneficio de pocos. Así, más allá de las necesidades de la narración de la historia, el film inserta intercaladamente imágenes de planos amplios de montañas y campos floridos con niños y viejos, desaliñados y vestidos humildemente, jugando o caminando.

Lo dicho se evidencia más extensamente, en la escena en que Wexley, Pedro y Tardini se alejan del pueblo para responder “*¿Qué es el cine? ¿Cuál es su verdadera naturaleza?*”<sup>216</sup>, y llegan a un rancho en el campo y realizan una entrevista filmada – insertando a su vez el género documental dentro de un film de ficción- a un viejo peón rural que narra su historia de vida signada por la pobreza extrema, la trágica muerte de sus hijos y la conciencia de su soledad. Y también cuenta con ilusión sobre la construcción de la futura casa de ladrillos y cemento. Sin embargo este relato no puede ser comprendido por Wexley que sólo habla francés, ni por Pedro para quien las palabras son significantes vacíos y a Tardini, que es el único en condiciones de comprenderlo, le parece algo carente de interés. En síntesis, y aunque suene paradójico, la del film es una mirada afectiva y distanciada a la vez, que asume el punto de vista de un observador ocioso (Williams, 2001), que está de paso y se permite mantener distancia y observar el espacio como un ámbito que existe más allá de las desiguales relaciones sociales en las que hombres y mujeres producen la vida y la cultura.

Por otra parte ese mundo *otro* es construido en fuerte contraste con Buenos Aires que es el punto de referencia en una filmografía como la de Agresti que tiene una fuerte impronta que él mismo caracteriza como porteña. Como ya dijimos, Soledad se escapa de ese espacio metropolitano que tan bien conoce y recorre a partir de su oficio de

---

<sup>215</sup> Extraído del film.

<sup>216</sup> Extraído del film.

taxista: al ruido y el acecho constante que deja atrás, se le opone la “*paz y tranquilidad*” de Río Pico.

Además este es un lugar tolerante de las diferencias, en el pueblo la fractura verbal no es vivida como una distinción identitaria Uno Mismo/Otro, se vive -quizá por esa sencillez con la que son representados sus habitantes- como algo que caracteriza a Río Pico. Como dice el personaje de Doña María “*todo pueblo tiene sus cosas*”<sup>217</sup>. Sin embargo en Buenos Aires tal distinción se transforma en una alteridad que debe ser suprimida, por lo menos así lo relata el personaje de Amalfi (Carlos Roffé) cuando discute con Caruso (Sergio Poves Campos), el proyectorista: - “*Usted se olvida de mi hija, Caruso, ¿eh? Usted sabe que yo junté peso sobre peso toda mi vida para mandarla a Buenos Aires a estudiar a la Facultad, y ahora me entero que la internaron en una de esas instituciones para...*”<sup>218</sup> (realiza círculos con el dedo índice en la sien derecha, gesto clásico para nominar la “locura”).

En síntesis la mirada de Soledad/Agresti sostiene una representación idealizada y esencialista de la región, de una cultura simple y excéntrica a la vez, pero original y “pura” (en el sentido de no haber sido colonizada por los centros de poder y sus tendencias hegemónizadoras/globalizadoras). Esta representación es concebida a partir de las elecciones estéticas que dan cuenta de una emocionalidad añorante de un tiempo “perdido” y generan imágenes que trascienden lo puramente visual para proponer reflexiones sobre la cultura, el pasado y, también, la memoria como veremos a continuación.

El espacio imaginado, no obstante, es desgarrado por la historicidad a través de uno de los temas recurrentes de la filmografía agrestiana: la última dictadura cívico-militar. En *El viento...* concretamente se aborda las problemáticas referidas a los sobrevivientes, el testimonio y la memoria a través del personaje, Antonio Tardini, el inventor, que intenta, sin éxito, vender “sus” teorías en Buenos Aires. Para promocionar la última “todos somos iguales”, viajará a la capital del país en marzo de 1976. A través de esta subtrama, el film reflexiona sobre el lugar sospechado que ocupan los sobrevivientes de los campos de concentración y la posibilidad o no de narrar el horror. En un plano-secuencia magistral que pasa progresivamente de la comedia al drama profundo, Antonio Tardini narra con ingenuidad y dolor a la vez, la violencia extrema de la que fue víctima y explica cómo lo llevaron, lo interrogaron y lo golpearon.

---

<sup>217</sup> Extraído del film.

<sup>218</sup> Extraído del film.

Cuando, finalmente, intenta narrar el acto concreto de la tortura no puede decirlo con palabras y en su lugar hace un sonido onomatopéyico que asociamos a la picana eléctrica. No es azaroso entonces que antes de comenzar ese relato incompleto en el que se postula que hay un límite para la narración del horror, el personaje de Tardini aparece en pantalla cantando el siguiente fragmento de “Mi tango triste”: “Me *torturé* sin ti y entonces te busqué por los caminos del *recuerdo*.”

Cabe decir que es en la inserción de tan diversos y complejos temas, que el tratamiento de cada uno de ellos se descuida permeando de cierta ambigüedad ideológica a este film. Al respecto compartimos las reflexiones de Leonardo D'Espósito:

“Como si el Proceso no fuera un trauma enorme en la conciencia colectiva del país, Agresti concede la existencia de gente que ‘no sabía’. Estos habitantes de suelo ficticio son completamente apolíticos porque viven fuera de la realidad. Entonces ¿a qué viene el episodio narrado por Dumont? (...) en principio podría decirse que estos seres descentrados y fabulosos son inocentes porque no existen. Y como, corolario, que no existen personas inocentes de la mayor desgracia que sufrió nuestro país. Ahora bien, Agresti viola este paradigma insertando comentarios sobre ese drama con lo cual la ficción pierde toda razón de ser. (...) [A] juzgar por la obra previa del director, este error ideológico es absolutamente involuntario. Pero estos son los riesgos de la desprolijidad como método...” (D'Espósito, 1999: 15).

Al espacio imaginado de la ficción del film -ya jalónado por la reflexión sobre la historia reciente- se le yuxtapone el espacio alegórico propuesto por Agresti a través de las entrevistas mediante las que promociona o reseña *El viento se llevó lo que*<sup>219</sup>. En ellas explica que Río Pico funciona como una metáfora de la Argentina toda debido a su distancia –en tanto país capitalista dependiente- con los “centros mundiales” –en

<sup>219</sup> “*El viento...* narra una linda historia, que, entre líneas, desliza una representación de nuestro país, la Argentina (...). Con esto simbolizo como nos llegan las historias desde afuera a los argentinos –adelanta Agresti-. Como surgidas de un teléfono descompuesto. Como si por cuestiones sociales y políticas, la información nos llegara manipulada, desordenada *a piacere* en ese malentendido de vivir tan lejos de los centros mundiales” Agresti citado en: “Agresti muestra su película” en *Crónica*, 25 de septiembre de 1998, p. 16. “[Y]o odio constantemente como me bombardean las imágenes de las cosas. En la película la gente de ese pueblo percibe las cosas por las películas cortadas y así actúan. Yo pienso que nosotros también, de algún modo, recibimos toda esa información errónea, fragmentada. Y nos están c...la cabeza. Es todo manipulación de imágenes, colores, contextos, edición. (...) *El viento...* es la representación de la aldea global en la que vivimos”. Agresti citado en: García, Lorean “Agresti en busca de lo que se llevó el viento” en *La Nación*, Espectáculos, 3 de enero de 1998, p. 3.

tanto países capitalistas centrales- como productores de información, conocimiento y cultura. Si bien esto es planteado desde afuera de la diégesis, es metaforizado en ella a través, sobre todo, de la secuencia en la que Caruso, el dueño del cine, le explica a Soledad las peripecias y recorridos que hacen las latas de fílmico antes de llegar a Río Pico que explican su estado caótico e incompleto: *“Aquí es el último lugar donde se proyectan después de haberse pasado miles y miles de veces. Primero en Buenos Aires. Después que allí la rompieron bien, se la mandan a los presos para Navidad, ¡y la siguen destrozando! De ahí de un lado para el otro: en micro, en carreta, en bicicleta, en moto, y la siguen destruyendo. Cambian los rollos de lugares, actores que desaparecen, que resucitan. Los rollos que se mezclan, que se pierden. En fin... con todo este bolonqui... con todo este bolonqui me las tengo que ver toda la semana (...) Soy el dueño del último cine del mundo”*<sup>220</sup>.

Otra vez, como en el tema anterior, aparece cierta ambivalencia en tanto el film critica este lugar periférico que le toca a la Argentina en la división internacional de poder y recursos materiales y simbólicos en el que el mundo está desigualmente dividido. Para Agresti la cultura y la información se producen en determinados lugares del planeta y entonces los argentinos estaríamos en desventaja al no acceder de primera mano a ellos y al tener una idea distorsionada de lo que ocurre en el resto del mundo. Sin embargo lo que él explícitamente plantea como una desventaja, a través de la materialidad fílmica se postula como la posibilidad creadora de una cultura original.

En definitiva, tanto en el espacio imaginado como el alegórico, ya sea en forma de idealización nostálgica como de crítica a la posición periférica, la Patagonia es representada desde sus tópicos dominantes y esencialistas: es una eterna lejanía. Ya sea para pintar un mundo inexistente de seres esencialmente buenos y fuera de la historia e incluso para escapar de la historia del horror como el personaje de Antonio Tardini, a quien le alcanzó con irse de Buenos Aires a la Patagonia para escapar de la dictadura y sus políticas represivas y recesivas. Es el lugar idealizado donde a la ciudad concreta con sus complejidades y peligros se le opone un campo idílico al que ni siquiera las relaciones capitalistas parecen alcanzar, ya que la pobreza no es pobreza, sino tosquedad; la falta de acceso a la comunicación no es desigualdad, sino autenticidad. Es un mundo “muy muy lejano” como el de los cuentos infantiles que no son habitados por seres humanos complejos y contradictorios, sino esencialmente generosos y simples. La

---

<sup>220</sup> Extraído del film.

Patagonia es un lugar tan remoto que parece no formar parte de un tiempo y un espacio sociales concretos, parte de una América Latina que sufre y resiste los destinos coloniales y neoliberales.



## 12. *Mundo Grúa*<sup>221</sup>: “paisaje después de una derrota”

### 12.1 Síntesis argumental:

El relato se inicia con la llegada del “Rulo” (Luis Margani) y su amigo Torres (Daniel Valenzuela) a una obra en construcción donde aquél comenzará a practicar el manejo de una grúa. El comienzo de un nuevo trabajo en medio de la inestabilidad laboral argentina entusiasma a este hombre que ronda los cincuenta años. De joven integró como bajista una banda musical exitosa, con la que grabó discos y apareció en taquilleras películas de la época. Pero esos tiempos quedaron atrás, y desde hace años trabaja como obrero de la construcción, el transporte o la mecánica.

En el proceso de incorporación al nuevo trabajo Rulo conoce a Adriana (Adriana Aizenberg), la quiosquera a la que le compra el sándwich del almuerzo, y comienza una relación de pareja con ella. Simultáneamente se somete al examen psicofísico establecido para la admisión laboral. Según el diagnóstico del médico de la Aseguradora de Riesgos del Trabajo (ART), Rulo padece el síndrome de Pickwick a causa de su importante sobrepeso que le produce somnolencia después de comer.

El Rulo está separado de su esposa. Su hijo adolescente, Claudio (Federico Esquerro), que toca en una banda, ha vuelto a vivir con él en su pequeño departamento de dos ambientes. Pero al poco tiempo decide despedirlo ya que le desorganiza su rutina (entre otras cosas, no lo deja dormir bien pues llega de madrugada varias veces por semana). Claudio se va a vivir con su abuela paterna (Graciana Chironi).

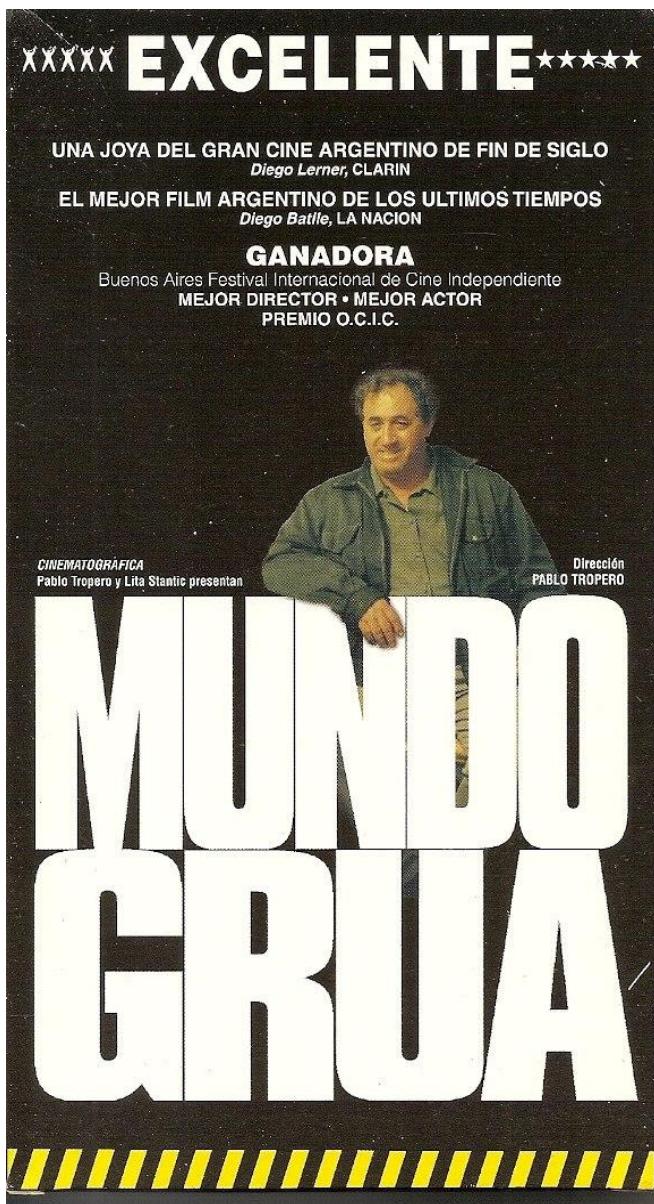
En el momento en que el Rulo parecería estar en condiciones de hacerse cargo de sus labores llega el informe de la ART, cuya conclusión es negativa en cuanto a la admisión. Debido a esto se queda, otra vez, desempleado.

Torres le consigue un nuevo trabajo a través de su amigo Sartori, esta vez en el Sur, más exactamente en Comodoro Rivadavia, para manejar una retro excavadora. Parece un trabajo seguro.

---

<sup>221</sup> Fecha de estreno en Buenos Aires: 17-06-1999. Dirección y Guión: Pablo Trapero. Intérpretes: Luis Margani, Daniel Valenzuela, Adriana Aizenberg, Federico Esquerro, Graciana Chironi, Roly Serrano, Alfonso Rementería, Oscar Alegre, Mario Núñez, Adriana Ferro, Álvaro Miguel, Alejandro Zucco, Carlos Verón, Pilar Curruchaga, Alicia Chillida, Armando Seriz, Rogelio De Incola, Graciela Morcho. Fotografía y Cámara: Cobi Migliora (B y N). Música: Temas de Francisco Canaro, Bosch y Botti, Bosch y Montes, Alonso y Cano, y Ariel Martínez. Dirección de Arte: Ariel Tamborino. Montaje: Nicolás Goldbart. Sonido: Catriel Vildosola (Dolby). Producción: Pablo Trapero y Lita Stantic. Producción ejecutiva: Pablo Trapero. Productora asociada: Lita Stantic. Asistente de dirección: Ana Katz. Jefes de producción: Fiona Heine/ Hernán Mussalupi. Prensa: Raquel Flotta. Distribución: Distribution Comp. Calificación: Mayores de 13 años. Datos extraídos de: Manrupe y Portela (2004: 162) y Revista *Sin Cortes*, Julio de 1999, p. 29.

El Rulo viaja a esa ciudad, dejando en Buenos Aires a su hijo, su madre, sus amigos, su incipiente pareja y su pequeño departamento, y comienza a trabajar. Sartori



le consigue un alojamiento propiedad de un sindicato, sumamente precario, donde vive hacinado junto a personas desconocidas. Al poco tiempo aparecen los problemas. Primero no llegan las viandas; luego, la empresa parece haber desparecido: no dan explicaciones, no dicen nada, simplemente se paró el trabajo. Finalmente el Rulo decide retornar a San Justo, Buenos Aires, para lo cual recurre a la solidaridad de otro trabajador que lo lleva en camión. El film termina con este viaje de regreso.

## 12.2 Análisis:

*Mundo grúa* constituye la *opera prima* en materia de largometraje del hoy reconocido y laureado director Pablo Trapero<sup>222</sup>.

<sup>222</sup> Nació en San Justo, La Matanza, provincia de Buenos Aires, el 4 de octubre de 1971. En 1991 comenzó a tomar cursos de técnica cinematográfica y dirección de actores con Miguel Pérez, Norma Aleandro, María Luisa Bemberg y Fernando Birri, entre otros. En 1995 ingresó en la Universidad del Cine, donde estudió dirección. Posteriormente fue editor y asistente de dirección, y dirigió varios cortometrajes. En 1994, tras no obtener buenos resultados en varios concursos de cortos, se decidió a invertir unos pocos ahorros en *Negocios*, cuya historia transcurre en el negocio de venta de repuestos para coches de su padre y en el que actuó toda su familia. Con este corto ganó por fin en el Festival de Mar de Plata y en el concurso que organizaba el programa *El acomodador*. Su primer largometraje tuvo excelente repercusión crítica y le valió numerosos premios nacionales e internacionales (Martínez, 2004: 204). Su segunda película, *El Bonaerense*, tuvo gran repercusión al presentarse en la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes. El estreno comercial fue en septiembre de 2002 con muy buena recepción por parte de la crítica y del público. Continuó su trayectoria como productor fundando la compañía Matanza Cine, dedicada a producciones de cine independiente tanto nacionales como coproducciones latinoamericanas y documentales. En 2004 presentó *Familia rodante*, su tercera película como director, en la Selección Oficial del Festival de Venecia, participando luego en los festivales de Toronto, New York, Río de Janeiro y La Habana, entre otros. Sus películas *Nacido* y

El excelente recibimiento de la crítica especializada<sup>223</sup> y los importantes premios obtenidos<sup>224</sup> con *Mundo Grúa* apresuraron la clasificación de Trapero como un referente de esa nueva corriente del cine nacional nominada NCA. Referencia que su obra posterior no sólo no contradijo sino que lo consolidó como uno de los principales representantes de la por entonces rupturista y novedosa corriente cinematográfica.

---

*criado*(2006),*Leonera*(2008) –Premio Ariel Mejor Película iberoamericana-, *Carancho* (2010) –Premios Cónedor de Plata Mejor Película y Mejor Director- y *Elefante blanco* (2012) fueron presentadas en la Sección Oficial de Cannes. Además de director, guionista y productor, Trapero se ha desempeñado como intérprete, montajista, director de arte, productor asociado, asistente de dirección, productor ejecutivo, coproductor y sonidista. En 2011 obtuvo el Premio Konex - Diploma al Mérito como uno de los 5 mejores directores de la década de la Argentina. En 2015 fue distinguido en Francia como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. Filmografía (como director): Cortometrajes: *Hora libre* (1991); *Mocos malcriado* (1993); *Negocios* (1995); *Naikkor* (2001), *Nómada* (2010), *Naif* (2011) y *JamSession*(capítulo de Siete días en La Habana) (2011). Largometrajes: *Mundo Grúa* (1999); *El bonaerense* (2002); *Familia rodante* (2004); *Nacido y criado* (2006); *Leonera* (2008); *Carancho* (2010), *Elefante blanco* (2012) y *El clan* (2015).

<sup>223</sup> Solo por citar uno de los tantos ejemplos: “Con un relato inteligentemente hecho en base a situaciones naturales, y unos personajes deliciosamente compradores, ésta no es, para nada, una película llorosa, ni mucho menos una edulcoración demagógica de las que suelen verse por TV. (...) Al fin, entonces, una película entrañablemente argentina, con personajes cotidianos reconocibles y queribles, en sus penas y sus alegrías, una obra muy bien planteada, muy bien lograda, con poquísimo dinero y mucho cariño, un cariño que abarca por partes iguales al cine y a la vida” Paraná Sendrós “Sobresale un creíble film nacional” en: *Ámbito Financiero*, 17 de junio de 1999, p. 4. “...Pablo Trapero nos ofrece una muy notable producción que, por momentos, emociona no solamente por la simplicidad de la anécdota (...), sino por la espontaneidad de los diálogos. El realizador demuestra un muy buen manejo de las herramientas cinematográficas que tuvo a su alcance...” Marazzi, Mario “Mundo Grúa” en: *Sin cortes*, Julio de 1999, p. 29. “...Trapero construyó con mínimos recursos (filmó en 16 mm y granulado blanco y negro) una pequeña gran película. (...) ‘Mundo grúa’ resulta una película de mínimos detalles, de climas sobrecogedores, de lúcidas y despojadas observaciones, un film que hace de la charla entre amigos, de las pequeñas solidaridades cotidianas, un verdadero culto, pero sin caer en el costumbrismo exacerbado ni en la visión conservadora del barrio que profesan tanto los productos de Pol-Ka como los programas del grupo Telefén”. Battle, Diego “Brillante opera prima” en: *La nación*, 17 de junio de 1999. “El sorprendente y maduro filme debut de Pablo Trapero (28 años) es la emotiva puesta en práctica de aquello que *el fin está dictado por la suma de las partes en conflicto*. Mundo Grúa no es una película habitada por gente, es gente que habita una película. No hay derivaciones forzadas de guión, puestas en escena de conflictos sociales, dictados morales sobre comportamientos urbanos. Se entrega a un personaje y se deja que él cuente la historia. (...) Cálido y romántico, puro, honesto y transparente como cada uno de sus personajes, de alguna manera es más importante que Pizza, birra, faso dentro de la renovación que vive el nuevo cine argentino. Porque llega más profundamente al alma de sus personajes, porque se permite (inusual en una opera prima) no usar el bastón narrativo del género ni el elemento dramático de la violencia. Es una continuación de su búsqueda”. Lerer, Diego “Mundo Grúa” en: *Clarín*, 17 de junio de 1999. “Cuando salí del cine después de ver Mundo grúa, la llamé a Lita Stantic, esa mujer del cine argentino que nunca se detiene, y le dije: ‘Felicitaciones, es una joya, me entró en el alma’. Es como si hubiera visto por primera vez Ladrones de bicicletas, de Vittorio de Sica. La misma congoja, esa impotencia melancólica, esa resignación, esa inmensa, inmensa tristeza. Lo desgarrado que nunca va a poder volver a entretejerse y abrazarse (...) Mundo Grúa es un film de una melancolía infinita. Los personajes son todos bondadosos. Dios no. Al salir del cine caminé cuarenta cuadras sin parar. (Un beso en la mejilla a Trapero, a Lita, al Rulo Mangani y a todos y cada uno de los que hicieron posible este poema-documento-verdad. Gracias.)”. Bayer, Osvaldo “Cuando el mundo tira para abajo” en: *Página/12*, Suplemento Radar. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suplemento/radar/99-06/99-06-13/nota2.htm>

<sup>224</sup>Premio Semana de la Crítica en el Festival de Venecia 1999. Premio Especial del Jurado en el Festival de La Habana 1999. Premio al Mejor Director y Actor, y de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires 1999. Premio de la Fipresci y Tiger Award en el Festival de Rotterdam 2000. Primer Premio en el Festival de Toulouse 2000.

Antes de su estreno comercial la película se exhibió en la concurrida Primera Edición del BAFICI (Festival de Cine Independiente de Buenos Aires); allí Trapero ganó el premio al Mejor Director y –para su sorpresa<sup>225</sup>– el electricista automotriz Luis Margani ganó el premio Mejor Actor Protagónico. Tales premios le permitieron a *Mundo Grúa* un lanzamiento comercial “de mayores proporciones que lo habitual para un debutante (siete u ocho salas, estratégicamente repartidas)” (Bernades, 1999), y convocó a 70.000 espectadores durante el año de su estreno, lo que fue un pequeño suceso si se tiene en cuenta que no tuvo publicidad televisiva ni apoyo del INCAA para la exhibición.

Pero cuando el film todavía era un proyecto, a comienzos de 1997, Trapero contaba con 5.000 pesos del Fondo Nacional de las Artes, 50.000 dólares del premio que el primer material filmado de *Mundo Grúa* había obtenido en el Festival de Rotterdam, Holanda, y el primer premio que su cortometraje *Negocios* había ganado en el Festival de Cortometrajes de Mar del Plata, todo lo cual constituyó el dinero necesario para comenzar el rodaje. Mediante otros aportes individuales y endeudamientos personales Trapero consiguió terminar el film, que finalmente costó 400.000 pesos (García, 1999). Más adelante se sumó la experimentada productora Lita Stantic y, finalmente, también el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires brindó su apoyo. La película se filmó en 16 mm y luego fue ampliada a 35 y dotada de sonido Dolby (Bernades, 1999). Tardó más de una año en rodarse ya que, como bien recordaba el director luego de su estreno,

“hubo un primer período en el que filmábamos solo durante los fines de semana; después hubo un período en el que rodábamos los días de semana a la noche; luego fuimos a Comodoro Rivadavia y filmamos durante 15 días de corrido; después estuve medio año sin filmar, compaginando y pensando; entre agosto y septiembre de 1998 filmamos todo lo que faltaba”<sup>226</sup>.

Esta forma de filmar no industrial, poco convencional, era el modo de producción habitual entre muchos nuevos cineastas, que la entendían como el único camino posible para concretar sus largometrajes. Esta relación ineludible entre los condicionamientos impuestos por la Argentina del capital financiero y el modo de producción fílmico es percibida con claridad por el director de *Mundo Grúa*:

<sup>225</sup> Varias entrevistas a Margani aparecieron luego de la premiación. Por ejemplo: “Mecánico súper star” en Revista Viva, 22 de junio de 1999, pp. 65-67. Luri, Martina “Che, ¿no lo habré soñado todo esto?” en: *Haciendo Cine*, Año IV, N° 16, Agosto de 1999, pp. 16-17.

<sup>226</sup> Trapero citado en *Clarín*, 8 de marzo de 1999. Sin otros datos editoriales.

“En un largo que se filma a lo largo de más de un año se te meten muchas cosas personales e inevitablemente tu idea de la película se va modificando.

Por ejemplo, uno convive con el hecho de deber un montón de plata como algo cotidiano. (...) Como método de vida es bastante raro y el humor de la gente se va metiendo en la película. Pero también está la parte buena de filmar así: el hecho de estar filmando todo el tiempo, la posibilidad de experimentar. Yo creo mucho en el azar. Hay tantas variables, tantas cosas totalmente ingobernables, sobre todo en un país tan impredecible como el nuestro, que muchas cosas terminan dependiendo de la suerte”<sup>227</sup>.

Respecto de la composición fotográfica, la elección del blanco y negro también obedeció básicamente a una limitación económica: “Lo hice en blanco y negro, primero, por una cuestión presupuestaria; cuesta un cincuenta por ciento menos que en color”<sup>228</sup>. Aunque dentro de ella recurrió a estrategias estilísticas *fronterizas*,<sup>229</sup> que otorgan al film parte de su particular modo expresivo, representacional y narrativo. Al respecto señala Trapero:

“Por otra parte, si bien la película es súper realista, el blanco y negro le da una distancia interesante, si te abstraes un poco puede parecer una película de hace 30 años”<sup>230</sup>.

Y en otra entrevista señala:

“[C]on la fotografía hay cosas que estuvieron buenas. Hay escenas que fuimos a filmar en la calle con la película a 200 asas forzadas a 800 para no tener que poner ningún farol. Y lo ves y de grano está bien. Hay una escena iluminada sólo con arco de una soldadura. Por ser blanco y negro la idea era

---

<sup>227</sup> Trapero citado en Villegas, Juan y Mosenson, Marcelo “El rigor del azar” en: *El Amante*, s. d.e.

<sup>228</sup> Trapero citado en García, Lorena “El cine como trabajo manual” en: *La nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril de 1999, s.n. p.

<sup>229</sup> Utilizamos aquí el concepto de *estrategia fronteriza* acuñado por Darcie Doll para caracterizar a cierto tipo de cine latinoamericano actual. Ella además incluye a *Mundo Grúa* dentro de esta tendencia: “Un sector de la cinematografía latinoamericana producido en las últimas dos décadas ha impulsado a poner nuevamente en el escenario la pregunta por la relación de las prácticas cinematográficas con la realidad o la sociedad. (...) [E]ntre esta filmografía heterogénea es posible identificar un conjunto de filmes que, por un lado, comparten un juego de rupturas y diálogos entre el registro documental y la puesta en escena ficcional, construyendo una inscripción ‘fronteriza’ que permite leerlos como un nuevo modo de construcción de lo real, y por otro, configuran a los sujetos (personajes) como ‘no-ciudadanos’. A partir de estas modalidades este cine exhibe la cotidianidad radical de personajes marginales que no tienen proyecto, pero que son proyectados a lo político por un cine profundamente crítico” (Doll, 2012: 47).

<sup>230</sup> Trapero citado en García, Lorena “El cine como trabajo manual” en: *La nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril de 1999, s.n. p.

laburar con las tramas y las texturas de las máquinas y en los interiores con los contrastes”<sup>231</sup>.

Estas particularidades contextuales del modo de producción de *Mundo Grúa*, lejos de ser anecdóticas forman parte del análisis ya que, como se ha señalado en apartados anteriores, un film es siempre lo que las condiciones económicas le permiten llegar a ser. En otras palabras lo contextual, tanto a nivel general como particular, se plasma concretamente en la textualidad del film.

Desde el aspecto formal, atendiendo a las muy generales clasificaciones de Casetti y Di Chio específicamente respecto del régimen de escritura, *Mundo Grúa* contiene elementos de la *escritura moderna*. Si bien las exhibiciones de la mediación lingüística y de la enunciación no aparecen como rasgos distintivos, su modernidad radica en las elecciones estilísticas heterogéneas, con mezcla de elementos ya sean neutros o marcados. En cuanto al orden del tiempo cinematográfico podemos definir que en *Mundo Grúa* es *cíclico*: los acontecimientos están ordenados de tal modo que el punto de llegada es análogo al del comienzo sin ser idéntico. Respecto al espacio, que es representado a través de elecciones heterogéneas, se destaca su condición de *espacio dinámico expresivo*<sup>232</sup>, ya que el punto de vista y el recorrido exploratorio de la cámara le dan una cualidad específica. Es en esta operación que el film se erige como un lúcido comentario/lectura (sin moraleja) sobre la época de su producción: la Argentina del capitalismo financiero.

Por otro lado, si prestamos atención a la dimensión narrativa y sus regímenes encontramos que el film forma parte de lo que se califica como *narración débil*, que supone, a grandes rasgos, una mayor importancia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos). Las situaciones se entrelazan de modo incompleto y provisional, las transformaciones no se explican del todo (Casetti y Di Chio, 1991: 212).

El principal tema de *Mundo Grúa*, de gran interés para científicas sociales, es el del trabajo. El título alude al *mundo* visto desde el trabajo, constituyéndose éste en el lugar desde donde se mira y por donde gira el resto de los aspectos de la vida de los trabajadores, específicamente en la Argentina de fin de siglo XX.

---

<sup>231</sup> Trapero citado en Villegas, Juan y Mosenson, Marcelo “El rigor del azar” en: *El Amante*, s. d.e.

<sup>232</sup> Reiteramos aquí las características del espacio dinámico expresivo. El mismo se define mediante el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con la figura. Es la cámara, y no el personaje, con su desplazamiento o eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver. Esta capacidad para ir más allá del movimiento estrictamente descriptivo confiere a algunos movimientos de cámara un carácter didáctico, de comentario de clave de lectura de todo el film (Casetti y Di Chio, 1991: 146).

Por ello un análisis de este film (amén de la indagación sobre la región patagónica que es el objeto de la presente investigación) conlleva necesariamente una interpretación sobre el modo de representación del trabajo y los trabajadores. Por un lado desde las condiciones objetivas que enmarcan esa práctica, en este caso las políticas de ajuste neoliberal de privatización de empresas públicas y de reducción cuantitativa de la fuerza de trabajo empleada en el sector productivo, que llevaron a fines de la década del '90 a un índice de desempleo de casi 20%. Y por otro -desde la perspectiva cotidiana que representa el film- el impacto en la subjetividad y las consecuentes acciones de los millones de trabajadores que en todo el país sufrieron el ajuste estructural del neoliberalismo.

Tal punto de partida implica negar la afirmación respecto a que el film tematiza el *mundo del trabajo* de nuestro país en la década del '90. Entendemos que no se limita a observar las relaciones establecidas en la actividad productiva sino que representa simbólicamente algunos aspectos de la *situación de la clase obrera en la Argentina del capital financiero*<sup>233</sup>.

Si bien el film narra una historia individual, su punto de vista nos habilita considerar que pone en escena una situación general de la clase obrera en la época de producción del film. La mirada de Trapero no circunscribe a los trabajadores a ser atributos para el capital, ni a su actividad en el lugar de trabajo sino que los considera sujetos que sienten y practican su cultura, sus experiencias y tradiciones desde el lugar estructural que ocupan en la sociedad. Si bien el director no parte de una premisa teórica clara, el modo de representación de los trabajadores y –por fuera de la diégesis- ciertas declaraciones periodísticas ratifican lo anterior:

“el trabajo muchas veces define a las personas. Para mí ha sido un punto de partida fuerte a nivel dramático. En los trabajos se ven expuestas muchas

---

<sup>233</sup> Para precisar a qué nos referimos con la diferenciación “mundo del trabajo”/ “situación de la clase obrera” remitimos a las conceptualizaciones que tan claramente sostiene el historiador Nicolás Iñigo Carrera: “El trabajo es el uso de esa capacidad humana. De manera que, cuando se hace referencia al ‘mundo del trabajo’, como lo hace evidente la misma denominación, se está reduciendo a los trabajadores, en este caso asalariados, a su actividad (el trabajo) que es puesta en práctica en un mundo que sólo puede ser entendido como el lugar de trabajo. Mundo en el que los seres humanos han sido despojados de toda condición que no sea la de atributo de capital, como engranaje en un mecanismo productivo o apéndice de máquina, y donde cualquier intento por recuperar su condición humana implica justamente algún grado de ruptura con las condiciones de existencia de ese mundo” (Iñigo Carrera, 2009: 120).

formas de ser. Es donde hacés amigos, donde se encuentra novia, enemigos, plata...”<sup>234</sup>

Por otra parte la película, como bien señala Raúl Finkel, está ineludiblemente marcada “por aquello que intenta retratar: la cultura de la crisis, del bajo presupuesto, eso que de tan eterno ha devenido en mítico, casi convirtiéndose en fundamento de la nacionalidad” (Finkel, 2004). Los instrumentos son escasos: la fotografía en 16 mm, granulosa y en blanco y negro, una estética sin lujo y actores no profesionales. La historia, extraordinariamente cotidiana, se caracteriza por su simpleza narrativa, desenvolviéndose con linealidad y personajes claros. La elección cromática del blanco y negro, de cuya mezcla resulta el gris, tiene que ver con narrar esa “historia mínima”, sin brillo, de un hombre cuya meta en la vida es la de conseguir y mantener un empleo corriente, que no da fama ni riqueza sino la subsistencia diaria, cama, techo y comida. Lo *obsceno* –aquel que queda fuera de escena- adquiere aquí su acepción literal; el gris es la manifestación cromática de la acción/decisión de poner en escena aquello que no forma parte del repertorio de imágenes “deslumbrantes” omnipresentes en las pantallas: cuerpos jóvenes y viejos con prominentes barrigas, rostros con arrugas, gruesas y ajadas manos sucias con grasa de motor, una pequeña mujer que no es eternamente joven, la abuela pensionada habitante de un barrio obrero de provincia de Buenos Aires. El gris también puede pensarse como símbolo de las situaciones que el film narra. Situaciones no deslumbrantes, en suspensión pero sin *suspense*, sin heroicidad ni excepcionalidad: un asado entre amigos, un trabajador que se queda dormido frente al televisor, una banda de rock sin ambición, una abuela que teje y alimenta a sus gallinas, un auto que se frena en una avenida, una discusión sobre cómo llegaron unos cigarrillos dentro de un motogenerador, un romance pudoroso y maduro, la búsqueda de empleo... “En cuanto al tema de las grúas, todo el trabajo que hace Rulo es totalmente *gris y monocorde*” reflexiona el novel director<sup>235</sup>.

En consonancia con lo anterior, narrativa y visualmente la propuesta de Trapero es seguir a su personaje-sujeto a través de la utilización del dispositivo como personaje, en los minutos iniciales del film:

“... la cámara acompaña a los personajes, quienes están de espaldas, por los pasillos de la construcción. La cámara se hace presente, como si estuviese

<sup>234</sup> Trapero citado en García, Lorena “El cine como trabajo manual” en: *La Nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril de 1999.

<sup>235</sup> Las cursivas son nuestras. Trapero citado en García, Lorena “El cine como trabajo manual” en: *La Nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril de 1999.

acechando –casi chocando- a los personajes, como un personaje más, pero sin ser vista. Se detiene sobre el hombro de Rulo (...) Con ella nos detenemos nosotros. Sujetos que se atraviesan en la imagen, objetos que irrumpen de manera inesperada en la construcción del plano, los ruidos de la obra impiden escuchar la conversación entre el ingeniero y el amigo del Rulo. Cada escena queda, de ese modo, ‘contaminada’ por la situación que la rodea” (Blasco y Menache, 2012: 6).

Es precisamente en esta “reutilización estratégica de la desprolijidad” (Aguilar, 2006: 22) que la “contaminación” de lo real mencionada por Blasco y Menache se hace presente en cada plano del film. A la economía del blanco y negro se le suma el grano grueso de la imagen, que nos habla de esa *porosidad* del texto fílmico por donde se filtra lo contextual. Esto no aparece desde el cine de tesis, denuncialista o alegórico, desde la demanda identitaria o política (Aguilar, 2006), sino desde la texturización gruesa y “desprolija” que da cuenta de que esas imágenes, por momentos distantes y por momentos cercanas, forman parte de un discurso construido por alguien que, sin moralizar, toma posición sobre la realidad de la que forma parte y apuesta a la evidenciación de su propia interpretación para, de esa manera, abrirnos el juego interpretativo a los espectadores.

Todo lo dicho hasta aquí ratifica la afirmación de Horacio González respecto de que en el nuevo cine argentino hay una coincidencia formal de “los temas relatados con los medios utilizados para sostenerlos narrativamente” (González, 2003: 157). Aquí es el relato lacunar y fragmentario que narra la historia de alguien que experimenta su vida como dispersa y fragmentada debido a las cambiantes y no elegidas formas de relación con el trabajo asalariado (Cartoccio, s.f: 4).

Por otro lado, el equipo realizador nos muestra detalladamente los lugares por donde circulan el Rulo y los demás personajes. La primera mitad del film trascurre en la ciudad de Buenos Aires, y la descripción que de ella se hace nos remite a la idea del sur. Sur pensado en términos del destino compartido por la mayoría de los países ubicados en ese hemisferio, es decir su característica de países capitalistas dependientes. La Buenos Aires de Trapero es pobre y antigua. En la visión melancólica casi tanguera que tiene este joven director no aparece ninguna de las “maravillas” tecnológicas que las “bondades” de la globalización supieron conseguir. No es la Buenos Aires cosmopolita y turística que comparte algunas características de las grandes megápolis, tampoco son los no-lugares despersonalizados y transitorios postulados por Marc Augé

(1993). Es una ciudad poblada por trabajadores y trabajadoras ocupados o desocupados que se trasladan de a pie, en transportes públicos o en viejos automóviles que dejan de funcionar imprevistamente en medio de una autopista.

El espacio del film no es neutro, los personajes se mueven en un territorio que les es propio y posible. Conoceremos entonces pequeños departamentos que tienen parrilla, maxi-kioscos con las cortinas metálicas rotas, talleres mecánicos, viejas casas de la provincia de Buenos Aires con patio y gallinas, pequeños antros en subsuelos donde tocan bandas de rock aficionadas, grandes salones de comidas con sillas de plástico, edificios en construcción. Es decir los espacios que son propios de la clase a la que pertenecen los personajes. La única posibilidad de poder acceder a una visión más amplia de Buenos Aires es desde la grúa ubicada en las alturas, es decir desde el lugar de trabajo anhelado. Como señaláramos al principio, la visión del mundo que cada uno tiene es la de la clase a la que se pertenece; no hay visiones universales y neutrales. Nuestra visión del mundo se construye a partir de la experiencia vivida, relacionada a su vez con la posición específica que ocupamos en la sociedad. La toma de la cámara que consiste en un lento travelling horizontal mostrando un plano general de los techos y edificios de Buenos Aires (y que antecede a la sobreimpresión en pantalla del título de la película) literaliza de alguna manera, y sin que sea una opción consciente del realizador, esta idea de que no hay visiones abstractas y generales sino que las construimos a partir de nuestro lugar en la sociedad. O sea: estas visiones siempre son ideológicas<sup>236</sup>.

Hay en *Trápero* una añoranza de una Argentina pasada y pujante. Su idea de pujanza está asociada al modelo industrialista, y aparece en su fijación por filmar grandes máquinas y medios de transporte como camiones, trenes y colectivos. Las grúas, que a veces ocupan la totalidad del plano y otras veces asumen el punto de vista de la cámara, son símbolos de progreso. Las obras en construcción son sinónimo de las ciudades en crecimiento. Transportes y maquinaria que llevan personas y construyen cosas tangibles. La proliferación de estos planos y la detención en planos detalle de manos que arreglan motores, tocan instrumentos artesanales o presionan palancas exaltan un tiempo pasado en donde predominaba el trabajo manual, en clara oposición a

---

<sup>236</sup> De lo expuesto se desprende que este término no está utilizado en el sentido negativo de falsa conciencia. Aquí seguimos las definiciones de Raymond Williams y Terry Eagleton definidas en el instrumental teórico de esta investigación. Williams (1997, 1994); Eagleton (2005); Gramsci (1971).

la “economía de signos y de espacios” propia de la imposición hegemónica del capital financiero. El joven director tiene plena conciencia de ello al señalar que:

“Hoy, el trabajo manual, de hombre, está como fuera de moda, nada tiene que ver con el tipo de cosas que estamos acostumbrados a ver en cine, más cercano a las computadoras, cosas intangibles. Pero el problema de Rulo es *concreto y material*”<sup>237</sup>.

Si bien el universo mostrado es el de las máquinas, no es menor que muchas de ellas están dañadas y precisan ser reparadas:

“Cortinas, motores de autos, rejas, son piezas de un engranaje descompuesto que los personajes van a intentar reparar como pueden, y en ese cometido van a construir lazos familiares, de amistad y amorosos” (Montes, 2012: 71).

El relato, al igual que esos artefactos mecánicos, se arma pieza por pieza como se puede, del mismo modo que el protagonista intenta estructurar su vida a partir de los restos descompuestos que el capitalismo dependiente le dejó.

Ya hemos definido al neoliberalismo como la realización de la hegemonía del capital financiero. Éste se impuso en nuestro país desde mediados de los ‘70, pero se expresó más nítidamente con el inicio del gobierno de Carlos S. Menem y la puesta en marcha del proceso de reforma del estado<sup>238</sup>. Lo que se produjo fue una concentración de la riqueza y una distribución de la pobreza.

Esta concentración del capital se tradujo en una profunda alteración del estilo de vida, de las condiciones laborales de las relaciones sociales de la clase obrera. De todos los golpes el de mayor impacto fue el relacionado al empleo, cuya consecuencia más visible fue el progresivo deterioro de las condiciones de vida de la masa trabajadora y explotada, y la creación de un ejército de desocupados en todo el país. Ante esto los primeros intentos por superar la situación son a través de salidas individuales. Pero también se van generando procesos de resistencia colectivos<sup>239</sup>. Indudablemente en

---

<sup>237</sup> Las cursivas son nuestras. Trapero citado en García, Lorena “El cine como trabajo manual” en: *La Nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril de 1999.

<sup>238</sup> En este sentido creemos importante aclarar que lo que cambia no es el *rol* del estado, sino la forma en que éste cumple tal rol. El cambio consiste en que ahora el estado es débil como capitalista real (ejerciendo su rol como capitalista a través de las empresas estatales) y muy fuerte como capitalista ideal (en cuanto a garantizar la continuidad del sistema capitalista) (Plá, 1992:19).

<sup>239</sup> Si bien la película trata de un hombre en una lucha individual por conseguir un trabajo que le asegure su subsistencia, la resistencia colectiva aparece brevemente insinuada en la escena en que los obreros en Comodoro Rivadavia discuten sobre el incumplimiento de las obligaciones por parte de la empresa. La escena termina con la exhortación llanada uno de los obreros, sin un lenguaje que denote formación

todos esos procesos se van construyendo experiencias y subjetividades, individuales y colectivas a la vez, desde las que se elaboran distintas memorias sobre los cambios vividos.

De todo esto habla *Mundo Grúa*. Habla de la centralidad del trabajo precisamente porque no está. Pero esa ausencia no nos permite pensar en el fin de “la sociedad salarial”, sino que es una ausencia que quiebra material y subjetivamente a millones de trabajadores y trabajadoras en el mundo, entre quienes sobreviven al desempleo y los que padecen el sobreempleo. De ahí que los amigos de Rulo lo consuelen cuando tiene que dejar todo para ir a trabajar a 2.000 kilómetros de distancia de su casa y su familia “*Qué te quejás, por lo menos vas a tener laburo*”<sup>240</sup>.

Deteniendo nuestra mirada en el protagonista podemos decir que Rulo está caracterizado como lo que en lenguaje cotidiano denominaríamos un “tipo buenazo” (no es casual que la elección del *leitmotiv* musical sea el vals *Corazón de Oro*<sup>241</sup> de Francisco Canaro): amable, educado, atento con la madre, responsable con el hijo, con amigos leales, que “no quiere quilombos” como él mismo dice, y que no sabe qué significa “bardo” (“*¿Bardo? ¿Bardo? ¿Qué es bardo?*”<sup>242</sup>, le preguntará a su hijo Claudio). Tal palabra le es ajena, no sólo por una cuestión etaria: también simboliza la actitud de Rulo frente a la situación que afronta. En ningún momento durante todo el film se pregunta sobre la justicia o la injusticia de las reglas del juego de la relación capital-trabajo que ahora cambiaron; simplemente aspira a adaptarse a ellas. A punto de cumplir 50 años intenta capacitarse en el manejo de grandes maquinarias para acceder a potenciales empleos. No se resigna y mantiene sus hábitos y costumbres aprendidos durante su vida de trabajo (levantarse temprano, por ejemplo). Por ello podría pensarse el film como el retrato de la vida de un hombre y a la vez de tantos otros que se

---

política, para que se organicen colectivamente en defensa de sus puestos laborales: “*La situación es grave, nosotros tenemos que buscar una solución. ¿Qué nos vamos a quedar sentados acá? Acá no más de decir.... No, a mi no me interesa. Acá estamos todos jugados y todos tenemos que salir al frente para defender nuestra fuente de trabajo. Nosotros tenemos una familia por delante y a esa familia tenemos que mantener*”.

<sup>240</sup> Extraído del film.

<sup>241</sup> La letra, que no aparece en la versión de la película, es de Jesús Fernández Blanco y trata de un hombre que se sobrepone a las dificultades por su bondad y carácter. Transcribimos la primera estrofa: “Con su amor mi madre me enseñó/a reír y soñar,/y con besos me alentó/a sufrir sin llorar.../En mi pecho nunca tengo hiel,/en el alma canta la ilusión,/y es mi vida alegre cascabel./¡Con oro se forjó mi corazón!.../Siempre he sido noble en el amor,/el placer, la amistad;/mi cariño no causó dolor,/mi querer fue verdad.../Cuando siento el filo de un puñal/que me clava a veces la traición,/no enmudece el pájaro ideal,/¡porque yo tengo de oro el corazón!...”

<sup>242</sup> Extraído del film.

formaron en la cultura del trabajo pero “padecen el extrañamiento de un mundo que les niega la posibilidad de trabajar” (Finkel, 2004).

Tal vez la mejor imagen de ese cambio esté en el contraste que el director remarca entre Rulo y su hijo: la responsabilidad y el esfuerzo de uno frente a la desidia y la falta de expectativas del otro, no como producto de las diferencias generacionales entre ambos o de cierta inmadurez de Claudio, sino como efecto de las alternativas y experiencias con que los distintos momentos históricos los han condicionado. Si el personaje de Rulo es construido a partir de lo que ya no posee, el de Claudio lo es a partir de lo que nunca tuvo; de allí que sea éste un vínculo afectivo más complicado que el resto (Montes, 2012).

Como contrapartida del cambio Trapero quiere resaltar que si somos lo que la historia ha hecho de nosotros hay aspectos que deben, a modo de resistencia, sostenerse. Si bien Rulo está en la búsqueda de una salida individual de las condiciones de pauperización y desempleo que lo amenazan, cuando aparecen las soluciones siempre vienen de la mano de los amigos. Amigos que son trabajadores como él, que le enseñan un oficio, que le buscan empleo y lo consiguen, a la vez, por las gestiones de otros amigos. Las escenas de bienestar y alegría siempre están asociadas a estas relaciones: el aliento para que avance en la relación con la kiosquera; el compartir un asado; la discusión colectiva sobre por qué no anda un moto generador; el homenaje que los amigos le hacen recordando constantemente su pasado como músico; la ayuda en las tareas del hogar cuando se deprime por no poder ingresar al primer trabajo; la visita sorpresiva de los amigos a Comodoro Rivadavia; la ayuda desinteresada de Sartori, amigo de Torres, quien al final del film se convierte también en amigo de Rulo, etc. Es decir, Trapero pone el acento en algo que, heredado de esa cultura del trabajo, se mantiene: la solidaridad de clase.

Otro síntoma de los cambios de las políticas neoliberales expresados en el film es el cambio en la forma del estado. Su única aparición justamente tiene que ver con el plano de lo simbólico: un pobre desfile patrio en algún lugar del conurbano bonaerense, que no hace sino subrayar la no intervención en los ámbitos decisionales en los que el otrora Estado de Compromiso Social era fuerte. Su ausencia en pantalla representa la forma que en ese momento garantiza la reproducción del sistema capitalista. Por ejemplo la decisión fundamental de quién puede trabajar y quién no está en el film a cargo de la Aseguradora de Riesgo de Trabajo (ART), que significativamente no es encarnada por ningún personaje, es decir no se ve. El médico que anticipa que puede

haber problemas por el síndrome que aqueja a Rulo debido a su exceso de peso aclara: “*no sé, yo sólo paso el informe, ellos deciden*”. Y es el jefe de obras quien le informa: “*La ART dice que no podés trabajar*”<sup>243</sup>. La ART no aparece nunca en pantalla pero sus decisiones son bien concretas. El protagonista al perder el trabajo no tiene a quién reclamarle. Si hay una presencia del estado está precisamente en la delegación en el ámbito privado de la decisión sobre la relación capital-trabajo. En otras palabras, es justamente la ausencia de personajes y lugares que simbolicen agentes o sectores del estado la mejor manera de hacer presente en el texto fílmico la nueva articulación que las políticas neoliberales establecieron entre el capitalismo de estado y el capitalismo de economía privada.

Ahora bien, hacia la mitad del film, el sur del sur -en este caso Comodoro Rivadavia- se erige como promesa del trabajo anhelado. Es decir, provisoriamente surge esta noción de la Patagonia como lugar para concretar la utopía (aquí, y a la luz de las consecuencias sociales de la imposición del capital financiero, la utopía se limita a la mera consecución de empleo). Pero esta noción, que puede verse en muchos films anteriores en donde la Patagonia aparece como hostil pero incorporada al progreso de la nación gracias al trabajo sacrificado de sus habitantes, desaparece casi inmediatamente con la llegada del protagonista. Las escenas de trabajo al igual que en Buenos Aires se caracterizan por la convivencia entre grandes máquinas y trabajadores (hombres). Pero en contraposición, en vez de recortarse en un espacio que desborda de edificios, personas y automóviles, ahora lo hacen contra el espacio desértico de mesetas y cielos inmensos. La inmensidad del espacio, mostrada a partir de grandes planos abiertos, contrasta fuertemente con los planos cerrados que subrayan el hacinamiento en el que vive Rulo tanto en la casa que comparte provisoriamente con otros que buscan trabajo como en las gamelas (lugar donde reside mientras dura su empleo) que observamos abarrotadas de camas.

El contraste también aparece entre las formas en que el Rulo transita y habita los diferentes espacios. La expresiva amabilidad y sonrisa bonachona que ostenta durante su estadía en las urbes bonaerenses deja paso a una ser ensimismado, silencioso y afligido. La torpeza con que maneja las máquinas y, sobre todo, las extensas escenas del trabajo nocturno iluminadas sólo con las luces de la maquinaria, resaltan el contraste de luces y sombras, al tiempo que los cuerpos y máquinas en movimiento se

---

<sup>243</sup> Extraído del film.

recortan contra un fondo negro absoluto que no distingue la tierra del cielo. Todo ello representa la manera en que el protagonista vivencia y habita ese nuevo espacio. Aquí, en la Patagonia, se siente solo, está des-ubicado. Es un espacio para el garantizamiento de su subsistencia pero no es su *lugar* en tanto constructor identitario, centro de significación y de contigüidad histórica. Sintomático es el lugar que Rulo y los dos amigos que fugazmente lo visitan desde Buenos Aires eligen para ir a conocer: la Laguna Seca, un lugar definido por la presencia del pasado, por la carencia, por la ausencia de la vida que alguna vez contuvo. Como el protagonista, la laguna también es un vestigio de otro tiempo, su existencia aparece como la marca obstinada de algo que ya no es, de algo que ha cambiado.

Si el lugar desde el punto de vista geográfico describe una localización espacial, la película asume que también es una experiencia humana (Haggett, 1988). Por ello la Patagonia es mostrada exclusivamente desde la mirada del Rulo, quien la vive como puro desarraigó y continuidad de fracaso.

De esta manera Trapero desmonta la idea de una Patagonia “turística”, es decir como paisaje y espectáculo para la contemplación que prescinde de las personas que la habitan y de las relaciones sociales de explotación y dominación que las atraviesan. En ese sentido la película demuestra que no hay lugar exento de la lógica del capitalismo (con las características particulares que adquiere esa lógica en Patagonia en el final del siglo XX).

Si, como señalamos al principio, los films interesan a los historiadores en tanto expresiones ideológicas de un determinado momento, *Mundo Grúa* expresa el grado de conciencia de los sectores explotados de la sociedad argentina que han sufrido terribles derrotas en los '90. El desenlace de los procesos de luchas políticas y sociales llevó, al finalizar el siglo XX, a un estado de *incertidumbre* que se tradujo en la imposibilidad de proyección tanto en términos individuales como colectivos.



Los cambios ocurridos en la última década del siglo pasado han golpeado de tal manera a la clase obrera, que se vio temporalmente sin herramientas efectivas (que sí le habían servido en períodos anteriores) para defenderse, aunque sea en el plano económico reivindicativo, de los avances del capital. Por ello no sólo el Rulo sino también Trapero expresan este grado de incomprendión ante las causas profundas de lo que vive uno y narra el otro. No es casual que en el film no se corporice a ninguno de los representantes de las empresas que expulsan a los trabajadores ya sea en Buenos Aires o Patagonia. Está claro que el accionar de ambas empresas es igual, pero no se ven ni se oyen, y ni personaje ni director parecen entender de dónde “vienen los golpes”. ¿Será acaso que el poder de la clase dominante es tan omnímodo? ¿Será que lo es sólo en tanto y en cuanto todos los Rulos no se organicen colectivamente para salir de la situación de miseria a que los han llevado las condiciones actuales? Trapero evita la respuesta, su mirada melancólica sobre un pasado del que todavía quedan vestigios y que él observa con insistencia parece indicar que esa ilusión, si bien intenta promover

posibles diversas interpretaciones de parte del espectador, también obedece a la incertidumbre que porta el propio punto de vista de Trapero.

Pero por otro lado, quizás esta misma imposibilidad de proponer es lo que lleva al equipo realizador a dejar la historia abierta. Al ser ésta una narración sobre un conflicto social que no se resuelve, nos coloca frente a la forma real en que se desarrolla la historia. Porque la manera en que se presenta el inicio, desarrollo y desenlace del film expresa el carácter inherentemente contradictorio de lo social. Aquí el conflicto no se nos aparece como algo anómalo que, hacia el desenlace del film, se resuelve y vuelve a reinsertarse un orden “lógico”. En *Mundo Grúa* no hay un orden que se ha roto y que al final de la película es restituido, como en el esquema del cine clásico o hegemónico, sino que la historia que vemos en la pantalla se nos presenta como continuidad de una historia siempre conflictiva (en tanto haya personas que estén siendo condenadas a la miseria o a una muerte evitable). El desenlace anuncia la continuidad del conflicto, cuya resolución depende exclusivamente de las acciones que desarollen los sujetos como el Rulo, acciones que son las que determinarán nuevos rumbos a la historia. Por eso si bien Trapero y su equipo nos muestran, parafraseando a Gilly, este “paisaje después de una derrota”, a la vez también ponen en duda que esa derrota sea total.

En síntesis, *Mundo Grúa* se presenta como un documento útil para comprender cómo se expresaron (y se expresan) concretamente las consecuencias de la hegemonía del capital financiero en Argentina al término del siglo XX. En otras palabras, se configura en una suerte de memoria audiovisual, atravesada por lo subjetivo y estético, sobre la manera en que se vivieron los cambios impuestos por el neoliberalismo, cambios que también afectaron a la Patagonia y que fueron vividos, sufridos y resistidos por los miles de trabajadores que la habitan y la construyen.

### 13. Invierno mala vida<sup>244</sup>: cronotopía de la (des)esperanza errante

*“Si estás en la Patagonia tenés que filmar con ovejas, es inevitable” Gregorio Cramer*

*“Ya bastante es estar haciendo una película y estar recorriendo la Patagonia como para encima estar tratando de no volverte loco” G. C.<sup>245</sup>*

#### 13.1 Síntesis argumental

Valdivia (Ricardo Bartis), un viajero buscavidas y alcohólico, se hospeda en un motel de Puerto San Julián (provincia de Santa Cruz). En otra habitación duermen su compañero y una oveja dorada, que deben entregar a un enigmático estanciero llamado Ramemfort. Pero Garrafa (Luis Ziembrowsky), su cómplice, se roba la oveja. Entre borrachera y borrachera, Valdivia elucubra como recuperarla.

Mientras intenta robar un automóvil, conoce a Marina (Susana Szperling) una instructora de natación, con quien entabla una relación romántica. Al cabo de un breve tiempo ella lo abandona.

Valdivia compra un viejo Chrysler Valiant, aunque no se sabe muy bien si para buscar a Marina, a la oveja, o a ambas. Luego de trenzarse en una pelea con el nuevo amante de Marina, Raúl (Gabriel Correa), Valdivia abandona San Julián.

Su constante estado de ebriedad le hace viajar aleatoriamente y dormir al costado del camino, lo que le vale pasar más de una noche en una celda de la comisaría. Allí conoce a un hombre, el “Polaco” (Miguel Guerberoff), a quien decide seguir en su fuga de la cárcel. Luego de una visita a la casa de Norma (María Dolores Villaruel), la hermana del Polaco, roban una oveja que el protagonista tiñe de dorada. Mientras

---

<sup>244</sup>Fecha de estreno: 26-08-1999 (realizada durante 1997-98). Duración: 84'. Clasificación: Apta para Mayores de 13 años. Coproducción argento-francesa. Dirección: Gregorio Cramer. Guión: Matías Oks y G. Cramer con la colaboración de Marcelo Cohen. Intérpretes: Ricardo Bartis, Miguel Guerberoff, Susana Zsperling, Gabriel Correa, Luis Ziembrowsky, María Dolores Villarroel de Aguirre, Natalia Cano, Giselle Peisovich, Valentín Vázquez, Luis Mendizábal, Yan Stohl, Jorge Vázquez, Ignacio Gómez, Estercidio Paz, Gustavo Rejan, Gabriel Rey, René Reynaga, Paulino Caro, Fidel, José Orlando Vargas, Carlos Scardini, Lala, Humberto Corrales, Nicolás Scabini, María Angélica Cabezas y Sebastián García. Fotografía: Víctor González (C). Música: Diego Clemente. Montaje: Ana Poliak. Producción: Milena Poyto, Gilles Sacudo (Francia) y G. Cramer. Prensa: Francisco Cerdán, Valeria Solarz. Distribuye: Primer Plano Film Group. En: Manrupe y Portela (2004: 127-128).

<sup>245</sup> Cramer citado por Mendivil, Pablo “Pura lana” en: *Página 12. Suplemento Radar*. 22 de agosto de 1999 Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suplemento/radar/99-08/99-08-22/nota3.htm> Fecha de consulta: 5 de marzo de 2015.

viajan hacia Lago Pueyrredón para entregar el animal a Ramemfort, el Polaco decide abandonar la empresa y el viaje y se despide de Valdivia en medio del camino.

Valdivia llega a la estancia de Ramemfort en donde es atendido por su secretaria, entrega la oveja teñida y, sin mediar controles ni preguntas, le pagan una importante suma por concretar el extravagante encargo.

## 12.2 Análisis:

*Invierno mala vida* fue filmada entre 1997 y 1998, pero estrenada en agosto de 1999. Constituye la *opera prima* de Gregorio Cramer<sup>246</sup>, un joven director formado técnicamente en distintas escuelas de cine y que dirigiera en 1997 la segunda entrega de la ya mítica *Historias breves* (con *Al cielo no*). Estos antecedentes y las particularidades de *Invierno...* determinaron que Cramer sea considerado un exponente del denominado Nuevo Cine Argentino en su vertiente más lírica o poética:

“Una oveja dorada. Botellas de vino tinto arrojadas al cielo. Un automóvil desvencijado recortado en la salina desierta. Todo con el marco, más que el fondo, de la Patagonia (...) A diferencia de Stagnaro, Caetano o Trapero... Cramer juega más con lo metafórico y el ensueño que provoca la realidad que con el devenir cotidiano de sus personajes”<sup>247</sup>.

Las características de esta primera línea del NCA (primera por su aparición en el tiempo) iniciada por Martín Rejtman que sintetizan Máximo Eseverri y Ezequiel Luka pueden hallarse en su totalidad en el film analizado (retomaremos esta reflexión más adelante):

“Un mundo que abunda en feriados, paros, y ociosos puntos muertos que reflejan fielmente la parálisis generalizada y la crisis sostenida que vienen haciendo de *nuestro país un verdadero páramo en donde nada puede ocurrir*. Una inacción que no sólo está reservada al ámbito laboral, sino que se expande a todos los aspectos de la vida cotidiana y al prisma a través del cual se examina. Lo que queda luego de esta operación de

<sup>246</sup> Director, productor y guionista, Gregorio Cramer nació en 1970 en Buenos Aires, Argentina. Estudió cine en la Universidad de Buenos Aires, la New York University, y en el Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina, graduándose como Productor y Director. Filmó varios cortometrajes, como *Trailer*, *Time Out*, y *R.I.P. an April sonata*. Uno de ellos, *Estudio para un autorretrato* fue premiado en el Chicago International Film Festival. Su corto *Refugio en la Ciudad*, representó a Argentina en los Foreign Academy Awards y también fue seleccionado para La Habana, Clermont Ferrand y el London Film Festival. Además de largometraje analizado en 2001 dirigió *Historias de Argentina en vivo*. Datos extraídos de <http://huincacine.com/> y [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)

<sup>247</sup> Scholz, Pablo “Triste, solitario y final” en: *Clarín*, 26 de agosto de 1999.

despojamiento, es una fascinación por la estructura, una obsesión...con los cruces y las casualidades (...) Planos secuencia, angulaciones normales, grado cero de actuación y diálogos parcos definen una fobia al artificio que también transmite una aparente falta de compromiso con lo narrado” (Eseverri y Luka, 2003:21)<sup>248</sup>.

También comparte con los directores de esta corriente cinematográfica el lento y dificultoso camino para la concreción de su primer largometraje. Con este objetivo, Cramer necesitó realizar durante cuatro años numerosos viajes a festivales internacionales de cine, en búsqueda del siempre esquivo financiamiento<sup>249</sup>. Estas dificultosas condiciones de producción quedaron plasmadas en algunas de las características intrínsecas del film que, por ejemplo, fue realizado en formato Súper 16<sup>250</sup> (luego convertido a 35 mm) por lo que, entre otras cosas, observamos con facilidad el *grano* cinematográfico. Esta textura granulada -junto con la iluminación expresiva que se despliega- no desentonan con la atmósfera lírica que el equipo realizador le impregna al film. Consideramos representacionalmente importantes estos componentes de la imagen fílmica, ya que revelan una operación que pretende la poetización de lo real.

Como bien señala María Sol Pérez (2003) el film trata acerca de un hombre cuya misión lo sobrepasa, y esto da pie a una de las posibles y múltiples interpretaciones que pueden realizarse del film: la fantástica historia de soledades, pérdidas y búsquedas se equipara con el arduo e incierto proceso de hacer cine hacia finales de siglo XX en Argentina.

En términos formales y siguiendo las grandes clasificaciones propuestas por Casetti y Di Chio (que, como los mismos autores advierten, son algo esquemáticas), podemos decir que el régimen de escritura<sup>251</sup> es propio de la *escrituramoderna*. Ésta

---

<sup>248</sup> Las cursivas nos pertenecen.

<sup>249</sup> Al momento de estrenarse *Invierno mala vida* Cramer reflexionaba: “La realidad es que si querés hacer una primera película, no se puede hacer dentro de la normalidad. Me refiero a que no hay un mecanismo establecido. Cada persona que hizo un largo en los últimos años fue porque encontró una excepción. Incluso hasta los que han ganado concursos del INCAA son excepciones: como los telefilms Pizza, Birra, Faso y 24 horas. Y son los únicos concursos de los últimos seis años. Desde que yo tengo memoria no hubo otros” (...) “Si hay un mercado tenés que matarte para conseguir la plata para filmar, hasta que consigas a alguien que lo haga por vos. A mí no me causa gracia salir a buscar plata, pero hasta que consiga a un productor, no me queda otra. Me parece que ése es el problema de hacer una primera película: tener que hacerla. Yo no conozco productores en la Argentina que se dediquen a buscar dinero.” Cramer, Gregorio citado por Mendivil, Pablo “Pura lana” en: *Página 12. Suplemento Radar*. 22 de agosto de 1999 Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-08/99-08-22/nota3.htm>

<sup>250</sup> Dato obtenido en Manrupe y Portela (2004:128)

<sup>251</sup> Para una definición de regímenes de escritura y la caracterización de los tres regímenes posibles

se caracteriza por elecciones estilísticas y expresivas heterogéneas ya sean marcadas o no marcadas, y por poner en evidencia su función de mediación lingüística (por ejemplo en el recurso a una voz *over* que se contrapone con lo que se ve en la imagen) “proponiéndose como un filtro explícito de la realidad” (Casetti y Di Chio, 1991: 118).

En cuanto al régimen de narración puede caracterizarse como *antinarración*, régimen representativo del cine contemporáneo: la situación narrativa se dispersa; el nexo entre los personajes y ambientes es débil (en nuestro film acaban confundiéndose); no existe una axiología de referencia; los acontecimientos se presentan de forma yuxtapuesta y dispersa y las transformaciones se producen muy lentamente sin modificar nada, de ahí que adquiera mayor centralidad el pensamiento y la mirada respecto de los tradicionales actos pragmáticos. No es casualidad que el núcleo narrativo del *road movie* (el género típico de la década del '60, del cual *Invierno mala vida* es exponente) sea el andar “sin rumbo” cuya progresión sólo sirve para



superponer el per sonaje y el ambiente.

La heterogeneidad de recursos expresivos que se encuentran en *Invierno mala vida* también se comprueba por la influencia de distintos géneros que se

revelan en el film. Como en muchos de los jóvenes realizadores de esta generación, en Cramer se nota la influencia de la estética de realizadores contemporáneos como la comedia absurda de los hermanos Kaurismäki y de Jim Jarmush, ciertas ambientaciones de los Cohen y el existencialismo de Wim Wenders. Pero también abreva –y en esto se distancia de otros films del Nuevo Cine Argentino- en el teatro y no sólo por la elección y el estilo actoral de Ricardo Bartis y Miguel Guerberoff (ambos actores, directores y dramaturgos teatrales), sino también porque ciertas secuencias filmadas en interiores ostentan una artificiosa iluminación teatral. Otra influencia notoria es la proveniente de la literatura argentina (quizás por la colaboración en el guión del escritor Marcelo Cohen), evidenciada en la composición de los personajes que remiten a los antihéroes

---

véase: Casetti y Di Chio (1991).

de Roberto Arlt, conflictuados, inmersos en ambientes indolentes y también a los solitarios viajeros claramente “fuera de lugar” que pueblan algunas novelas de Osvaldo Soriano, en donde el sentido y el destino de su viaje son inciertos.

Todas estas características que hemos resumido brevemente, permitirán reflexionar sobre cómo la puesta en escena de representaciones tradicionales y arquetípicas de la Patagonia, son resignificadas y adquieren un nuevo sentido a partir de estas específicas estrategias estilísticas con las cuales se construyó el film.

Antes de intentar algunas conclusiones respecto de cómo es representado el espacio patagónico es necesario profundizar la reflexión sobre lo anteriormente señalado: que las características de este film no son exclusivas del mismo, sino que comparte algunos rasgos que Gonzalo Aguilar considera característico de los films considerados parte del nuevo cine argentino. Características que nos interesan en tanto exhiben las marcas del impacto profundo que el ajuste estructural neoliberal produjo en las costumbres, la vida cotidiana y las subjetividades y que se hizo notorio, en Argentina, en la década el '90. Las particularidades de este cine no admiten fáciles equivalencias entre el mundo representado y el real, entre las formas estéticas y las políticas (Aguilar, 2006). Es en la interpretación, derivada del análisis textual y contextual, que podemos encontrar la dimensión cultural, social e histórica del film en su conjunto.

Uno de los rasgos más indiscutibles del nuevo cine argentino es que configura un nuevo tipo de espectador sobre el que descarga toda la responsabilidad interpretativa. Las películas no nos entregan un mensaje a descifrar, sino que pintan algunos trazos de mundos, con sus climas y personajes. Es decir que más que indicar un tema, las historias trabajan con la indeterminación del sentido, ya que no sólo admiten más de una interpretación, sino que las promueven. Esta ambigüedad temática se refuerza a partir de otra gran negación del nuevo cine que es la ausencia de moralejas o de personajes denuncianistas que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama (Aguilar, 2006:24).

Es en la relación con el espectador donde el nuevo cine se ha alejado más radicalmente del cine anterior: finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes ambiguos, rechazo del cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies* inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo a la demanda identitaria (cómo somos) y a la demanda política

(qué hacer). Todas estas cualidades “hacen a la opacidad de las historias que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego a la interpretación” (Aguilar, 2006: 27).

Algunos de los rasgos mencionados son extremados en este film en particular, ya que su trama está construida a partir de una fábula fantástica –el mito del vellocino de oro- reinsertada en la Patagonia Argentina de finales del siglo XX, aunque el tiempo como colocación también está construido con cierta indeterminación desde la puesta en escena. Tal extraordinario punto de partida multiplica las posibilidades interpretativas ya que estamos ante una película cuya intencionalidad es claramente poética, en la que los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad y los sueños están resueltamente desdibujados. Y entonces en este film nos hallamos ante uno de los rasgos propios de la imagen-tiempo elaborada por Gilles Deleuze<sup>252</sup>:

“En cuanto a la distinción entre subjetivo y lo objetivo, también va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indescernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario y qué es lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda, sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indescernibilidad (...) [P]or una parte borra o ‘destruye’ su realidad que pasa a lo imaginario, pero por otra hace surgir de esa toda la realidad que lo imaginario o lo mental ‘crean’ mediante la palabra y la visión” (Deleuze, 2009: 19).

En *Invierno mala vida* nos encontramos, como decíamos, con la reactualización de una leyenda originada en otro tiempo y otras latitudes (la Grecia antigua) que convive en lugares, cuerpos y acontecimientos verdaderos (“el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos” define Serge Daney). También asistimos a la desincronización de imagen y palabra mediante una voz *over* que narra los acontecimientos que sin embargo son diferentes a los que se desarrollan en la banda de imagen; escuchamos la narración de los sueños (que siempre remiten a pérdidas y fracasos); seguimos las trayectorias de personajes (casi) siempre alcoholizados y contemplamos las casas y hospedajes que recorren los protagonistas siempre bañados de una contrastada luz expresionista que alude más al estado espiritual

---

<sup>252</sup> Al respecto véase Deleuze (2009).

de los mismos que a una descripción ambiental. Todo ello hace imposible distinguir entre lo real y lo imaginario e incluso hacen vana cualquier pregunta al respecto.

*Invierno mala vida* también comparte otro elemento del nuevo cine argentino destacado por Aguilar: nunca habían sido tan omnipresentes los personajes por fuera de lo social (Aguilar, 2006: 30). Éstos no son los rebeldes del cine político, aquellos oprimidos que actuaban transformando –o intentando transformar– las injustas relaciones que estructuran la sociedad. Tampoco son los personajes del típico cine costumbrista en que cada uno constituía un signo de la jerarquía social. Comienzan a aparecer personajes cuya historia desconocemos, sujetos de los que no se sabe de dónde vienen, pero tampoco a donde van. Son marginales, pero ya no es la marginalidad que porta una acción transformadora y heroica, sino que se revela a partir de personajes que simplemente exhiben su condición de excluidos y de prescindibles para la sociedad. Claramente los personajes que pueblan *Invierno...* revisten este tipo de marginalidad. En el caso de Valdivia, su protagonista, sólo se nos muestra de él sus invenciones oníricas y su andar errante por algunos lugares de la provincia de Santa Cruz; no sabemos si nació ahí o viene de otro lado y si fuera así tampoco sabemos cuándo llegó; si tiene familia o domicilio fijo; si tuvo oficio o trabajó alguna vez; desconocemos cuándo y cómo se transformó en alcohólico. Por otra parte su *physique du rôle* lo (des)ubica como alguien que no es de ese lugar, pero tampoco parece compartir el mismo tiempo, su atuendo y peinado ostentan un cuidado anacronismo que aportana la poetización del film y a una especie de intertextualidad en la que un personaje salido de algún cuento, parece haber caído por accidente en la cinta de este film. Esto se relaciona con el modo de *estar* de ese personaje en el mundo, que parece no estar plenamente presente: lo escuchamos narrar acontecimientos que sabemos –por las imágenes– que fueron de otro modo, es decir que percibe su experiencia de manera confusa o que evade sus fracasos inventando otras (posibles) historias o que llena su falta de memoria con historias inventadas, o quizás sea su forma de evadir el dolor. No lo sabemos. Sí sabemos que es un personaje sobrepasado por la situación que debe afrontar: “*ni una oveja puedo guardar...nada*”<sup>253</sup> piensa para sí, tal es su nivel de fracaso. Mientras reflexiona sobre la importancia de buscar, actuar y ponerse en movimiento, su cuerpo está desplomado en una silla, su estado de embriaguez lo lleva a trastabillar a cada paso

---

<sup>253</sup> Extraído del film.

y quedarse dormido en cualquier lugar. Es un personaje fuera de sí mismo y de la realidad. Al fin y al cabo de eso se trata la enajenación.

Como parte de la misma lógica encontramos otros dos tópicos que Aguilar encuentra en el nuevo cine argentino. La primera es el *nomadismo*, películas donde no aparece el hogar ni lazos de pertenencia poderosos y en cambio existe un movimiento permanente e impredecible. Aquí el nomadismo no aparece en el sentido de una posición intransigente o contestataria del sistema, sino como una forma de idealización de lo marginal y como un estado contemporáneo de permanentes movimientos y traslaciones, de situaciones de no pertenencia y, por ende, de disolución de la posibilidad de permanencia. Se trata de un tránsito por espacios que llegan a convertirse en punto de retorno (Aguilar, 2006: 43).

El nomadismo puede relacionarse con otra figura que propone el mismo autor denominado *cine de los descartes*, estos personajes fuera de lo social es decir completamente excluidos, están marcados por cierta “dimensión de lo abyecto” (Aguilar, 2006) y por su pertenencia o circulación por un espacio precario: basurales, recintos abandonados, casas miserables y destrozadas. No son los no-lugares globales y saturados de modernidad de los que habla Marc Augé (1993) y tampoco son los lugares antropológicos asociados a lo regional y sus tradiciones. Estos personajes nómadas transitan por lo que Aguilar denomina *lugares de precariedad*, es el mundo de los desechos, del vagabundaje y la delincuencia (Valdivia, Garrafa y el Polaco son ladrones y cuatreros de poca monta), o sea, todo aquello que el capitalismo pretende colocar –aunque más no sea imaginariamente- en los márgenes.

Estas ruinas o lugares arruinados por los que transitan personas de igual condición se expresan líricamente en *Invierno mala vida*. Sus personajes sostienen relaciones efímeras e inestables. No aparecen las familias o cuando aparecen lo hacen para mostrar su descomposición o fragilidad, toda vez que -por su escasez- el dinero se impone por sobre el afecto o que un electrodoméstico se equipara a un órgano vital del cuerpo. En un bar, un trabajador que ha depositado su casco de seguridad amarillo sobre el mostrador le cuenta a otro con desamparada resignación que su esposa lo abandonó: “*Todo se llevó... hasta el riñón que le doné...el televisor de treinta y dos canales... Todo se llevó la hija de puta*”<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Extraído del film.

El otro vínculo familiar que aparece es el del Polaco con su hermana, Norma. Ella le da refugio y lo alimenta, se describe como una relación lúdica y cariñosa expresada mediante el baile y el dominó, que sin embargo no impide que a la mañana siguiente el Polaco intente robarle sus magros ahorros. Intento que será frustrado por Norma haciendo de la escoba un arma para echar (o desechar) al *deshecho* de su hermano.

En estos personajes pertenecientes a los grupos subalternos no se expresa una idealización de lo popular, más bien remiten a la noción de *lumpen* que Marx concibió para definir a aquellos que están al *borde* de las clases. No están construidos para la identificación con el espectador ni son la promesa de la liberación, ni siquiera pretenden despertar compasión o lástima, más bien parecen indiferentes a ellas. Estos “héroes” lúmpenes no luchan contra ricos y poderosos, ni mantienen inquebrantables lazos solidarios intraclasa, son miserables que se aprovechan de otros miserables: un hermano le roba a su hermana, un ladrón a su cómplice, un pobre estafa a otro pobre.

Como decíamos, estas relaciones atravesadas por la violencia, la traición, la mezquindad o el silencio son siempre frágiles, transcurren en unos espacios caracterizados por el deterioro y lo transitorio. A excepción de la casa de Norma, los otros son lugares de paso, básicamente bares y hoteles, que no solo ostentan antigüedad (construcciones de chapa de estilo inglés que impusieron los primeros pobladores de la Patagonia Sur), sino también pobreza y abandono (llama la atención que la policía utilice como lugar de detención un derruido rancho abandonado en medio del campo ¿símbolo de un Estado que no puede mantener siquiera su función coercitiva?). A ello se suma los antiguos vehículos que aparecen (la “renoleta” de Marina, el icónico Valiant que compra Valdivia y camionetas cuya fabricación no van más allá de la década del ’60) y los “cascarones” de viejos barcos tirados en la playa. Algunos pocos televisores dan cuenta de cierta modernidad, pero sin embargo están descompuestos (al igual que los artefactos en *Mundo Grúa*).

Entonces si el tiempo puede leerse en el espacio, en el sentido que Bajtín le da a la noción de *cronotopo*, aquí aparecen diferentes tiempos conviviendo como capas superpuestas sin que ninguna de ellas denote progreso o innovación y, lo que es más importante, espacios que no parecen otorgarle sentido o historicidad a la experiencia de sus personajes. No sabemos sobre el origen o pertenencia de los personajes (a excepción del Polaco que alude brevemente a su infancia cuando cuenta orgulloso que su hermana era la única mujer que jugaba al dominó en un club del pueblo), que dudan entre quedarse o irse y no parecen tener más razones –ya sea material, afectiva o

identitaria- para decidirse por lo uno o por lo otro. Su circulación por el espacio obedece más al azar que a la supervivencia y si hay un motivo y un destino –llover una oveja dorada a un estanciero- esa búsqueda y ese viaje son realizados sin previsión, con desvíos erráticos o casuales.

Jaques Aumont (1992) señala que el análisis de la configuración del tiempo en un film requiere necesariamente un análisis sobre los procedimientos que configuran el espacio, porque ambos forman parte del mismo conjunto. Y si pensamos ambas categorías en términos socio-históricos volvemos a recurrir a Bajtín<sup>255</sup> para quien tiempo y espacio organizan toda construcción de lo real, incluyendo las subjetividades. El cronotopo actúa como mediador de las valoraciones sociales. Lo que a la vez permite plantear que existe un *cronotopo identitario* que atraviesa el discurso social de una época determinada (Boria, 2010). En tal sentido nos encontramos en este film con una *cronotopía de la errancia y la incertidumbre*.

Estos lugares de la precariedad o ruinas temporales, por el hecho de seguir existiendo parecen querer decir que allí hubo otras historias aunque los personajes no puedan imbricar ese pasado con su presente y crear así una “espacio de experiencia” y por ende un “horizonte de expectativas” en el sentido de Reinhart Koselleck (1993). Se trata de un espacio tan ruinoso y vacío como su proyección hacia el futuro que les deja como alternativa única la efímera intensidad del presente perpetuo.

Estas consideraciones nos permiten reflexionar sobre las representaciones de la Patagonia desplegadas en el film en cuestión, el contenido de ellas remite a uno de los imaginarios más tradicionales sobre la región como lugar inhóspito, vacío y atrasado. El realizador acompaña los créditos iniciales con encuadres fijos y campos largos que muestran un paisaje vacío, inmóvil y surcado por un fuerte viento; algún perro que pasa, el cascarón de un pequeño barco encallado, una antigua camioneta en desuso, alguna casa antigua en una calle vacía, etc. Esta representación tradicional sin embargo es deconstruida mediante la marcada estilización formal que da cuenta de la subjetividad y poetización de la mirada sobre estos espacios, que sirven en el film como metáfora de la marginalidad que el ajuste estructural neoliberal asigna a unos sujetos a quienes quita todo, hasta su conciencia de oprimidos.

La Patagonia, en tanto fin del mundo, representa una subjetividad que está al borde, al límite de su existencia (no nueva, pero sí creciente) en los márgenes de una

---

<sup>255</sup> Véase el capítulo de la presente investigación referida a la opción metodológica.

contemporaneidad capitalista que parece decirles que no hay lugar para ellos (aunque en realidad esa exclusión no sea tal, ya que su estar “por fuera” es la condición necesaria para el disciplinamiento social que la clase dominante necesita para recuperar sus ganancias aumentando la explotación de los que no quedaron “tan” afuera). La Patagonia es la subjetividad *zombie* de quienes no sólo no tienen asegurada sus condiciones materiales de existencia, sino que no saben qué hacer con eso que la historia ha hecho de ellos. Tan abruptos e impactantes han sido los cambios producidos por la hegemonía del capital financiero en Argentina que su pasado ya no representa una experiencia de la cual extraer herramientas efectivas para intentar transformar la realidad. Alguien se ha llevado *todo* -como la mujer que se llevó el riñón y el televisor de su pareja- y ha dejado a estos sujetos sin un lugar, una historia o una comunidad -es decir una experiencia- a la que aferrarse. Están “*solos, como sólo se puede estar en ese lugar*”,<sup>256</sup> y la nada absoluta encuentra su equivalencia en imágenes, en esa secuencia en los dos personajes se hallan en una salina cuya blancura desborda los límites de la pantalla y que los deja flotando y que, gracias a la profundidad de campo, aparecen tan distanciados que no pueden contar el uno con el otro, subrayando que no hay a qué asirse. Y como la salina también se desborda por los márgenes superior e inferior no se ve el horizonte que separa el cielo de la tierra produciendo en el espectador una sensación de infinitud de la nada.

Pero estas consideraciones deben matizarse si se tiene en cuenta otro procedimiento formal a través del cual se configura el espacio en *Invierno mala vida*. Éste aparece muchas veces descentrado ya que el film incorpora la figura del cuadro dentro del cuadro o lo que Gilles Deleuze (2008) llama “encuadre geométrico”, esto significa que en el cuadro coexisten muchos cuadros distintos y mediante estas encajaduras de cuadros se separan las partes del conjunto, pero también comulgan entre sí. Esta operación es materializada en el film a través de la intercalación de marcos de puertas y ventanas. Muchas veces la cámara como siguiendo el andar sinuoso de los personajes va tras ellos buscándolos hasta que los encuentra, pero se queda observándolos detrás de alguna puerta o ventana sin atravesarla. Otras veces los personajes observan y son observados a través de espejos retrovisores o de las ventanillas de los vehículos. Es decir, parte de la deconstrucción de la representación de la Patagonia radica en esta operación e(sté)tico-ideológica que pone en evidencia que

---

<sup>256</sup> Extraído del film.



aquello que observamos, está mediado lingüísticamente, es un discurso que está siendo construido, es una mirada posible. Aquí no aparece un enunciado identitario equivalente a “la Patagonia *es...*” de determinada manera, más bien lo que aparece es una reflexión sobre las miradas de ese espacio (y por ende de ese tiempo) y sobre la mediación representacional simbólica que significa el cine.

El film puede entenderse como una reflexión sobre la posibilidad o no de mirar y, también, sobre el acto de narrar. La mirada adquiere tal importancia que reemplaza al acto, o mejor dicho, constituye la acción misma. En numerosas secuencias los personajes se limitan a mirar (y muchas veces lo hacen a través de las puertas o ventanas), es decir son colocados en el lugar de espectadores (y podría pensarse a la inversa, o de manera intercambiable: los espectadores somos colocados en el lugar de los actores). En definitiva, a esta subjetividad nómada e imprevisible también le ha sido cuestionada su capacidad de mirar, porque es tal su incertidumbre que ni siquiera puede discernir si lo que ve es real o imaginario y, por lo tanto, en dónde radica el valor de la mirada. Es un film que en definitiva, se interroga, sobre la importancia del cine para dar cuenta de lo real. O más ampliamente sobre el problema de la re-presentación.

La centralidad que el film da a la mirada está anunciada desde el prólogo<sup>257</sup> mediante el relato (en voz *over*) de Valdivia de un sueño recurrente: “*Si cierro los ojos*

<sup>257</sup> La película está estructurada a partir de seis episodios que se anuncian mediante una leyenda de letras blancas en el centro de la pantalla negra Primera parte: Marina; Segunda parte: Mi mujer ya no me ama; Tercera parte: La velocidad ayuda a olvidar; Cuarta parte: Sueño con ovejas de colores; Quinta parte: En

*lo primero que veo es una oveja dorada. También hay una valla blanca y un grupo de ovejas inmóviles miran hacia un lado y hacia otro, como si mirar no tuviera importancia*” Y más adelante continúa “*¡Vamos! Le digo. ¡Saltá! Y ella no me mira. La verdad no puedo conseguir que salte, pero tampoco que me mire*”<sup>258</sup>. Si volvemos a pensar en el momento de producción de la película, momento en que se ha puesto en cuestión hasta la propia existencia de lo real, quizás la mirada, por más subjetiva y parcial que sea, constituya una forma de resistencia necesaria para dar cuenta de esa realidad. En un tiempo en el que el poder llevaba al paroxismo un modelo de sujeto individualista, consumista e indiferente, quizás el acto de mirar alrededor sea una condición previa, pero necesaria, para comprender nuestro espacio-tiempo y actuar sobre él. Como las ovejas del sueño de Valdivia tal vez, en un mismo movimiento, el mirar nos permita saltar la valla y pasar al otro lado. Acaso resistir desde la mirada, proponiendo miradas alternativas a partir del cine sea una forma de combatir la incertidumbre y sembrar algunas certezas por mínimas que éstas sean.

Por último, con la escena final retomamos la reflexión sobre la imposibilidad de fijar un (único) sentido o de buscar un mensaje construido *a priori*, por el contrario los sentidos probables se van construyendo con los planos y la puesta en escena. Como en el resto del film, su final, promueve múltiples (re)interpretaciones. Valdivia llega a su destino: la estancia del enigmático Ramemfort a quien nunca vemos en imágenes y en esta escena sólo se escucha su voz en *off* con acento extranjero. La antigua, pero cuidada casa de la estancia está ubicada en una elevación y por primera vez en el film observamos una verde y abundante vegetación cordillerana. El viento ha dejado paso al canto de innumerables aves. Valdivia que al principio de la película había perdido la oveja dorada, ha decidido reemplazarla por otra ordinaria y teñirla. Y se arriesga a todo o nada, al llevar este fraudulento “vellocino de oro” a un hombre poderoso y aparentemente despiadado (“*A mi Ramemfort me da miedo*”; “*Ramemfort es un tipo bien jodido...*”<sup>259</sup> repite en distintas ocasiones el Polaco). Sin embargo cuando toda la película parece sentenciar al perdedor de Valdivia a un nuevo fracaso, éste gana porque sin mediar controles ni preguntas es retribuido con una cuantiosa suma de dinero. Un peón se lleva la oveja, la secretaria lo despidie en la puerta de la casa y ahí se queda

---

ninguna parte; Sexta parte: Té para dos. El prólogo está constituido por las escenas del relato del sueño del Valdivia, el robo de la oveja dorada de un campo por parte de Garrafa y Valdivia y finalmente la desaparición de Garrafa con la oveja.

<sup>258</sup> Extraído del film.

<sup>259</sup> Extraído del film.

Valdivia contando los billetes. En campo largo y contrapicado observamos a Valdivia en lo alto, a las puertas de la casa observando el paisaje. En la siguiente secuencia el protagonista nos da la espalda y con él observamos el paisaje terroso, árido y vacío de amplísimas mesetas que parecen no tener fin. Valdivia gira sobre sí mismo y mira directamente a la cámara con expresión satisfecha, pero todavía algo incrédula, luego vuelve a girar y, de espaldas a nosotros, continúa mirando el paisaje.

Quizás ya no hay espacio para la utopía y la oveja dorada, como las ilusiones, los deseos y los proyectos, han logrado ser constreñidos a mercancías intercambiables por dinero. Quizás lo importante sea la audacia o la imprudencia de Valdivia, este héroe lumpen, que logró “*pasar al cuarto*”<sup>260</sup> a un estanciero poderoso y podamos vislumbrar que, a pesar de la hegemonía de un capitalismo que dice haber terminado con la historia, los poderosos no siempre ganan si alguien se atreve a desafiarlos. Quizás haya que pensar que si Valdivia fue capaz de inventarse una oveja dorada para lograr su objetivo, los noveles cineastas pudieron construir de la nada las condiciones necesarias para hacer cine en la Argentina de finales de la década del ‘90. O quizás haya que recalcar en el paisaje vacío observado por Valdivia, que parece decirnos que no queda nada o por el contrario que todo está por construirse. Porque si “un espacio *vacío* vale ante todo por la ausencia de un contenido  *posible*”<sup>261</sup> (Deleuze, 2009:31), quizás antes que al vacío haya que prestarle atención a la posibilidad. Al fin y al cabo al invierno le sigue la primavera, o, como expresó Walter Benjamin, “la esperanza sólo nos ha sido dada a los desesperanzados” (1986: 88).

---

<sup>260</sup> Extraído del film.

<sup>261</sup> Subrayado propio.

## 14. *Historias mínimas*<sup>262</sup>: escenas cotidianas del neoliberalismo, entre el deseo y la soledad.

“*La Patagonia es una ausencia*” Carlos Sorín<sup>263</sup>

“*Además la Patagonia hace que la película salga de la normalidad*” C. S.<sup>264</sup>

### 14. 1 Síntesis argumental:

El film narra tres historias paralelas de tres personajes que se cruzan aleatoria y fugazmente para luego continuar y finalizar de manera independiente. María Flores (Javiera Bravo), una joven madre, ama de casa y desempleada, habita junto a su esposo y su pequeña hija en una vieja estación de trenes abandonada, en Fitz Roy<sup>265</sup>. Se entera, a través de la visita de una vecina, que ha sido seleccionada para participar en un concurso televisivo, para lo cual tiene que viajar a Puerto San Julián<sup>266</sup>. María, pese a ser sumamente tímida, decide sin embargo hacer el viaje para ir a la búsqueda del posible premio: una multiprocesadora y la chance de un viaje a Brasil. Finalmente ella gana el electrodoméstico, pero otra de las concursantes la convence, argumentando que María no tiene electricidad, de intercambiárselo por un set de maquillaje y algo de dinero para que cene y se aloje en la ciudad.

La segunda historia sigue a Don Justo (Antonio Benedictis), un octogenario dueño de un almacén de ramos generales apostado en la ruta 3 en Fitz Roy. Su negocio ahora es atendido por su hijo y su nuera, que lo subestiman. Don Justo pasa las horas tomando mate afuera del almacén y conversando con clientes y viajeros que pasan por

<sup>262</sup> Fecha de estreno: 24-10-2002. Dirección: Carlos Sorín. Guión: Pablo Solarz sobre idea de C. Sorín y P. Solarz. Intérpretes: Javier Lombardo, Antonio Benedictis, Javiera Bravo, Aníbal Maldonado, Julia Solomonoff. Fotografía: Hugo Colace. Música: Nicolás Sorín. Dirección de Arte: Margarita Jusid. Montaje: Mohamed Rajid. Sonido: Abatte y Díaz. Producción: Guacamole Films y Wanda Vision. Distribución: Distribution Company. En: Manrupe y Portela (2004: 120).

<sup>263</sup> “Días de pesca en Patagonia, coloquio con Carlos Sorín” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7xUDfLfaDw8>

<sup>264</sup> Sorín citado en Algañaraz, Juan Carlos “Historias mínimas es una película que hice para mí” en: *Clarín*, Lunes 2 de febrero de 2004, p. 26.

<sup>265</sup> Fitz Roy es una localidad del departamento Deseado en la provincia de Santa Cruz, República Argentina. Fue creada un decreto presidencial en el año 1921 y el tren le dio vida. Las principales vías de comunicación son la Ruta Nacional 3 y la Ruta Provincial 43. Se ubica a 230 ms en plena meseta patagónica. Tiene 326 habitantes (según Censo INDEC, 2010), de los cuales 144 son mujeres y 182 hombres. Datos extraídos del sitio web “Wikipedia. Enciclopedia Libre”. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fitz\\_Roy\\_\(Santa\\_Cruz\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fitz_Roy_(Santa_Cruz)) Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.

<sup>266</sup> Puerto San Julián es una ciudad de la provincia de Santa Cruz. Ubicada sobre la bahía de San Julián, cuenta con un importante puerto y un aeropuerto. Dista por carretera 373 km de la capital provincial, Río Gallegos, y 275 kilómetros de Fitz Roy. Tiene 7894 habitantes (según Censo INDEC, 2010), de los cuales 4.013 son mujeres y 3.881 hombres. Datos extraídos del sitio web “Wikipedia. Enciclopedia Libre”. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Puerto\\_San\\_Juli%C3%A1n#Referencias](http://es.wikipedia.org/wiki/Puerto_San_Juli%C3%A1n#Referencias) Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.

allí. En una de esas conversaciones alguien le dice que su perro Malacara, extraviado hace tres años, está en San Julián. A sabiendas de la negativa de su hijo respecto de viajar a buscar a su perro, Don Justo se escapa en medio de la noche y comienza a caminar por la ruta con la esperanza de que algún camionero conocido lo lleve a destino. En su recorrido conoce a varias personas y finalmente encuentra, según él, a su mascota, con la que emprende el regreso a su hogar.

La tercera historia narra las peripecias de Roberto (Javier Lombardo), un viajante de comercio de mediana edad, fervoroso creyente de los manuales de venta cuyas recomendaciones aplica no sólo a su trabajo sino a todos los aspectos de su vida. Así planea una estrategia para enamorar a una joven viuda residente en San Julián a la que conoce porque su fallecido esposo era un regular cliente. La estrategia consiste en aparecer de sorpresa el día del cumpleaños de su pequeño hijo, René, con una torta decorada especialmente para la ocasión. Obsesionado, para en cada poblado que separa a Fitz Roy de San Julián para ir perfeccionando la apariencia de la torta. Al llegar a destino ve a la mujer acompañada por otro hombre y supone que es su pareja. Frustrado, rompe la torta. Al día siguiente va al local de la viuda con la excusa de llevarle un nuevo producto para la venta y descubre que el hombre que la acompañaba es su hermano. Roberto emprende el viaje de regreso albergando esperanzas de iniciar una relación romántica con la joven mujer.

#### 14.2 Análisis:

*Historias mínimas* es el tercer largometraje ficcional de Carlos Sorín<sup>267</sup>. Si bien éste tiene diferencias importantes respecto del primero de sus films –anteriormente analizado- las estrategias estilísticas seleccionadas irán sentando las bases de una filmografía de estilo muy definido que tiene, entre otras cosas, a la Patagonia como locación cuasi excluyente (elección que sí comparten sus films anteriores) en una mirada que la excede como simple escenario y que adquiere una fuerte carga connotativa.



<sup>267</sup> Ver datos biográficos y filmográficos del autor en el capítulo anterior dedicado al análisis de su opera prima, *La película del rey* (1986).

Al igual que su *opera prima*, *Historias mínimas* también tendrá repercusión a partir de ganar importantes premios en festivales internacionales<sup>268</sup> que redundará en cierto éxito de taquilla a nivel local.

Al igual que Alejandro Agresti, Sorín pertenece a una generación “intermedia” entre los cineastas ya destacados del cine de la posdictadura y los del NCA (Nuevo Cine Argentino) Sorín, que estrenó su primer film a los 41 años en 1986, estéticamente comparte algunas características del NCA. *Historias mínimas* participa de lo que Gustavo Aprea señala como distintivo de este cine respecto al anterior: la forma del relato abandona la causalidad fuerte y le otorga importancia al azar; así, las narraciones no pretenden mostrar otra cosa que alguno de los tantos aspectos que componen la realidad social. Se aleja del tipo de representación construida por la televisión. En cuanto a los personajes, se incorporan actores no profesionales y se abandona el heroísmo ejemplificador. El NCA se define entonces por la construcción de un realismo subjetivo, fragmentario e incompleto de la sociedad a partir de una mirada centrada en la cotidianidad de sus personajes (Aprea, 2008).

Coincide con la definición amplia que propone Elina Tranchini para el NCA, específicamente para el plano estético:

“este cine hace gala de un realismo despojado, de una retórica minimalista, y de una narrativa ágil y depurada. Sus temáticas suponen una renovación en relación al cine de las décadas anteriores. A la vez que revalorizan los tipos, identidades e imaginarios argentinos, dejan de lado toda nota folklórica y eluden el color local; en tanto que evitan toda referencia a un discurso político militante, se interesan al mismo tiempo en documentar ciertos temas candentes para la sociedad argentina contemporánea como la pobreza, el desempleo, el culto a la memoria...” (Tranchini, 2010: 269).

---

<sup>268</sup> 2002, San Sebastián International Film Festival: FIPRESCI Prize - SpecialMention (Carlos Sorín), SIGNIS Award - Special Mention (Carlos Sorín) y Special Prize of theJury (Carlos Sorín); 2002, Havana Film Festival: Grand Coral - SecondPrize (Carlos Sorín) y Martin Luther King Memorial Center Award (Carlos Sorín); 2003, Asociación de Críticos Cinematográficos de Argentina: Cónedor de Plata por Mejor Director (Carlos Sorín), Mejor Película, Mejor Música (Nicolás Sorín), Mejor Revelación Masculina (Antonio Benedicti), Mejor Guión Original (Pablo Solarz), Mejor Dirección Artística (Margarita Jusid), Mejor Fotografía (Hugo Colace) y Mejor Sonido (Carlos Abbate y José Luis Díaz); 2003, Cartagena Film Festival: SpecialJuryPrize (Carlos Sorín); 2003, Festróia - Tróia International Film Festival: Golden Dolphin (Carlos Sorín); 2003, Fribourg International Film Festival: Grand Prix (Carlos Sorín); 2003, Los Angeles Latino International Film Festival: Mejor Película; 2003, Tromsø International Film Festival: Aurora Award - Special Mention (Carlos Sorín); 2003, Uruguay International Film Festival: Mejor Película; 2003, Uruguayan Film Critics Association: Mejor Película Hispanoamericana; 2004. Premios Goya: Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Historias\\_m%C3%ADnimas](http://es.wikipedia.org/wiki/Historias_m%C3%ADnimas) Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.

Así mismo hay quienes han pensado la poética de Sorín ligada a la del neorealismo italiano surgido en la segunda pos guerra mundial. Esto es así considerándolo desde un punto de vista amplio en cuanto a la predominancia de los escenarios “naturales”, el interés por la representación de espacios populares, la elección de actores no profesionales (o, como Sorín los denomina, “no-actores”) y la presentación de temas cotidianos centrados en personajes corrientes. Teniendo en cuenta estas características es posible atribuirle cierta semejanza con la mirada humanista y social del neorealismo, definida de la siguiente manera por uno de sus representantes, Cesare Zavattini: “Un retorno al hombre, a la criatura que en sí misma es ‘todo espectáculo’: esto debería liberarnos. Colocar la cámara en las calles, en una sala, mirar con insaciable paciencia, entrenarnos en la contemplación de nuestro semejante en sus acciones más simples” (Zavattini, 1970: 2). Sin embargo, se diferencia de la corriente neorrealista –por lo menos de sus expresiones más emblemáticas- por carecer de la fuerte impronta de denuncia social y humana que ésta contenía.

Esquemáticamente, siguiendo la caracterización de Casetti y Di Chio (1991), *Historias mínimas* está construido desde el régimen de escritura moderna en cuanto a que las elecciones están caracterizadas por la heterogeneidad. Por ejemplo la utilización de primeros planos y campos larguísimos sin transición de planos intermedios. También por la opacidad de su escritura que evidencia una particular mirada sobre la realidad, a través no tanto de una enunciación marcada por la presencia del narrador o mecanismos de autorreflexividad, sino por una puesta en cuadro y puesta en serie en la que la cámara está muy próxima a los personajes y va descubriendo junto con ellos nuevas porciones del entorno dando cuenta de una mirada subjetiva, en este caso desde la afectividad y la empatía. Hay una intención de retratar las sensaciones y sentimientos de los personajes y no hacer una descripción ascética de hechos, acciones o causalidades.

Así mismo, si bien no es una película que tenga como eje central la mirada, en la escena inicial y la final –que podrían pensarse como prólogo y epílogo de la misma- aparece el acto de mirar y mirarse como hecho central en cada una de ellas. La escena inicial comienza con un plano detalle fuera de foco de un optotipo (cartel luminoso con letras ordenadas de mayor a menor) mientras en contracampo observamos un primer plano de Don Justo con los lentes que se utilizan para los exámenes de agudeza visual. En la escena final María Flores se mira en un espejo de mano y luego observa directamente a cámara pero desde el espejo; si bien la operación está mediada por el

espejo, la no-actriz rompe la “cuarta pared” y nos interpela directamente a los espectadores. Ambas escenas explicitan la posición del realizador en cuanto a que la mirada del film, como la de los personajes y la de los espectadores, es siempre subjetiva, fragmentaria, arbitraria y mediada por múltiples dispositivos técnicos, sociales y culturales que condicionan/influyen en nuestra percepción del entorno.

En su título *Historias mínimas* ya anuncia principios estéticos, narrativos y de producción. Por un lado, como bien señalan Ruiz y Triquell (2012), la utilización de la palabra *historias* lo emparenta con la literatura, a la vez que la adjetivación *mínimas* refiere a la elección temática, a la caracterización de los personajes y al tipo de puesta en escena. Son historias cotidianas, alejadas de la espectacularización de las películas de género. Sus personajes representan personas corrientes con ocupaciones comunes y objetivos modestos. La puesta en escena trabaja con espacios reales habitados o transitados por personas humildes, trabajadoras y viajeros de la ruta. La fotografía aprovecha la luminosidad característica de las planicies del sur patagónico para resaltar desde la luz natural la fisonomía de los lugares que retrata.

Por otra parte la adjetivación *mínimas* también alude al modo de producción del film (entre otras cosas, Sorín fue su propio productor) que implica una forma de organización del trabajo fílmico, plasmado en las imágenes-sonidos que observamos. Concretamente se trata de un modo de producción que se aleja de los modos del cine industrial y se acerca a los del cine independiente, originados por un lado en las limitaciones económicas pero también en una determinada concepción estética. Esto aparece, por ejemplo, en la elección de una cámara de dimensiones muy pequeñas – Aaton *mínima* – que le permitió eliminar los rieles y todo el trabajo derivado de la movilidad de cámaras grandes; es decir, fue una puesta muy flexible gracias al desplazamiento constante de la cámara según la interpretación de los no-actores. El título da cuenta de una concepción integral del cine basada en una política estética que abarca la selección del tipo de historia, la elaboración del guión, la elección de un modo de interpretación actoral y un modo de producción, todo lo cual se plasma en el tipo de puesta en escena. A posteriori del estreno, por el éxito de la película tanto en cuanto a premiaciones como a espectadores, Sorín demostraría que este modo de producción independiente (ensayado por gran parte de los jóvenes cineastas) es efectivo también en términos de rentabilidad.

Este film da cuenta del aprovechamiento de las últimas innovaciones técnicas para el quehacer cinematográfico (aunque Sorín rehusó incorporar el cine digital y

filmó *Historias...* en Súper 16 mm), que permitió una importante reducción de la cantidad de personas del equipo de producción y una mayor flexibilidad en el proceso de filmación. Y por otro lado refleja la necesidad de buscar alternativas para concretar la realización de un film en la Argentina del 2001, momento álgido de la crisis del ajuste neoliberal. Sorín accedió a un financiamiento parcial del INCAA pero, con la devaluación del peso argentino del año siguiente, le representó un porcentaje exiguo respecto de la totalidad del presupuesto necesario. Había que pensar en formas alternativas de realizar una película, lo cual termina por reflejarse en una poética determinada. Al igual que Roberto, el viajante de comercio de *Historias mínimas*, Sorín plantea que este cine que tiene capacidad de improvisación y de aprovechamiento de pocos recursos no sólo es posible sino que es apreciado en los circuitos y mercados cinematográficos europeos. Esto decía el cineasta en mayo del 2002:

“Creo que ahora el mercado externo va a ser decisivo para este cine.

Porque, en tanto pueda producirse con costos muy acotados... Quizá la cosa pasa por asociarse. (...) Además, creo que va a ser difícil contar con apoyo del Instituto, con subsidios. *En un país donde falta insulina, o no hay leche en los comedores escolares, pensar que va a haber plata para el cine es ilusorio*. Es decir que los que hacemos cine, vamos a tener que arreglarnos por nuestra cuenta”<sup>269</sup>.

Respecto de la adscripción de *Historias mínimas* a un género cinematográfico determinado Sorín plantea diferentes cosas. En algunas entrevistas, señala su no pertenencia a ningún género y en otras afirma que es “una típica *road movie*”. Aquí cabe referirnos al análisis ya mencionado que realiza Elina Tranchini del sub-género *road movie* patagónico. Algunas de esas características ya pueden encontrarse en la opera prima de este director, *La película del rey*. *Historias mínimas* se incluye en este sub-género ya que cada historia comienza con el inicio de un viaje (desde Fitz Roy a San Julián) y culmina con el inicio del viaje de retorno de cada uno de los personajes. Así mismo se inscribe en el *road movie patagónico* en tanto deconstruye el imaginario que la tradición decimonónica construyó –y se impuso como imaginario hegemónico– para el sur argentino. Esta deconstrucción implica poner en escena la pobreza, la desolación, el abandono de las poblaciones (como resultado de un determinado proceso

---

<sup>269</sup> Carlos Sorín citado en Montesoro, Julia “Carlos Sorín, con el corazón en el Sur” en: *La Nación*, 09 de mayo de 2002. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/395000-carlos-sorin-con-el-corazon-en-el-sur> Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.

histórico y social y no producto de las características geográficas), a través de la proliferación de autos viejos, rieles y estaciones de trenes abandonados, etc. (Tranchini, 2010b).

Ya mencionamos que *Historias mínimas* narra una serie de acontecimientos cotidianos que transcurren en la vida de personas corrientes durante unos pocos días. A primera vista los tres viajes son provocados por la búsqueda o el traslado de simples cosas: una multiprocesadora, un perro, una torta. Sin embargo los verdaderos objetivos y motivaciones exceden por demás las cualidades de esos objetos. Si bien -sobre todo en el caso de la historia protagonizada por Roberto- a nivel de las imágenes y de las preocupaciones explícitas todo gira en torno a cuestiones cotidianas, los tres personajes están movidos por deseos profundos y significativos. Como los anhelos exceden las cosas que los representan, en cada historia éstas pueden ser intercambiables, ya que en definitiva son un medio para otro fin. En el caso de María, su decisión de viajar a San Julián por la posibilidad de ganar una multiprocesadora -que en realidad no podrá usar dada la precariedad de su vivienda que ni siquiera cuenta con energía eléctrica- es movida por un deseo inconsciente de evadirse de su realidad signada por la lucha por la supervivencia diaria. El no tener acceso a los derechos básicos como trabajo y vivienda hacen de su vida un constante desasosiego, por lo que la participación en un programa de televisión le permite fantasear con la pertenencia a otro mundo y a otra realidad, la de la televisión, habitada por gente esbelta, sonriente y despreocupada que tiene garantizadas sus necesidades básicas y más. En definitiva va en busca de esos “cinco minutos de fama” a través del reconocimiento, aunque sea entre los pocos pobladores de Fitz Roy, que le brinda su aparición en las pantallas de televisión. Además, el intercambio de premios promovido por otra concursante le permitirá a María hospedarse en un hotel y cenar en un “tenedor libre”, experiencias que vive con una mezcla de azoramiento y deleite consciente de la inaccesibilidad de tales placeres en su vida cotidiana.

La escena de la participación de María en el concurso televisivo es muy elocuente respecto de lo anteriormente dicho. Luego de algunos minutos de estar en el programa ella toma real conciencia de estar siendo captada por las cámaras y por ende proyectada en cientos de televisores (mediante una operación en que la cámara de la película adopta el punto de vista de María que observa la cámara de televisión la cual se acerca hacia ella hasta ocupar todo el campo) y todo a su alrededor se desvanece, incluido el ruido ambiente, para quedar enfrentada y seducida por el ojo de la cámara.

Ella la observa fijamente, dando cuenta del embelesamiento que siente en tanto deja de ser invisible para ser objeto de deseo de otros, tal como lo son para ella las personas que habitan la televisión y que viven, en apariencia, vidas con “satisfacción garantizada”, tan distintas de la suya *real*. El estar frente a las cámaras implica para ella el reconocimiento y la fantasía de vivir aunque sea por unos instantes de una manera muy distinta a la incertidumbre y la carencia de cada día.

En el caso de Don Justo, va en busca de un perro que desde el principio del film sabemos que no tiene nada de extraordinario porque por ejemplo su hijo lo califica como un “perro de mierda”<sup>270</sup>. Con el transcurrir de la narración vamos entendiendo gradualmente que en la relación de Don Justo con su perro Malacara hay algo que excede el simple cariño de un hombre por su mascota, comprensión a la que accedemos a través de breves indicios como por ejemplo las preguntas que el anciano le hace a la bióloga que lo lleva en su automóvil respecto de si los animales entienden lo que está bien y mal. Hasta que finalmente Don Justo le confiesa a otro personaje que tres años antes había tenido que viajar a Puerto Deseado para renovar su carnet de conductor, que no lo logró por problemas en su visión, que atropelló a una persona en el camino de regreso (es interesante que atribuye la causa de este accidente a que el sol le daba en la cara y no a su escasa agudeza visual) y que por miedo la dejó abandonada en la ruta (en este punto del relato comprendemos que entre las imágenes iniciales del film, que muestran el examen de visión de Don Justo, y el resto hay una elipsis temporal de tres años). Según el anciano, Malacara, como testigo de ese hecho, le recriminó su falta ladrando toda la noche y abandonándolo luego. En definitiva Don Justo no va en busca de su perro sino de la redención, que si bien la coloca en éste último, lo que intenta es perdonarse a sí mismo. Cuando finalmente se produce el reencuentro se pone en duda - por la conversación que sostienen los otros dos personajes que comparten la escena- que ese perro sea realmente su Malacara. Pero quizá por la falta de vista o, más probable aún, por su profunda necesidad de expiar su culpa, Don Justo regresa a su pueblo con el convencimiento de haber sido perdonado por su mascota, que accede a regresar con él. Es decir que el perro, como la multiprocesadora, es intercambiable, ya que de lo que se trata es de conseguir algo intangible -en este caso el perdón- que está siendo proyectado en algo externo. También aquí, como en el caso de María, se trata de

---

<sup>270</sup> Extraído del film

un deseo: para Don Justo la posibilidad de vivir en paz consigo mismo y afrontar una muerte cercana con la certeza de haber saldado sus deudas.

En la tercera historia seguimos a Roberto, que por su personalidad obsesiva nunca está conforme con la torta que encargó para el cumpleaños del hijo de la mujer que desea. Su afán por impresionarla es tan fuerte que proyecta la posibilidad de éxito de la conquista amorosa en la perfección de esa torta de cumpleaños, por lo que el viaje de Fitz Roy a San Julián está signado por los pedidos más insólitos a distintos pasteleros de cuanta población existe entre ambas localidades. Más allá del cuidado en la preservación de la torta (que por ejemplo lo lleva a buscar heladeras en los lugares más inesperados) y en el mejoramiento de su apariencia, el objeto en sí mismo no es importante ni tampoco lo es el destinatario del mismo (del que ni siquiera está seguro si es varón o mujer o cuántos años cumple). Lo que mueve esta desopilante aventura repostera es el deseo amoroso, donde la torta es el medio para ese fin, por eso puede ir mutando de aspecto y pasar de ser una pelota de fútbol a una tortuga, porque en definitiva lo importante es el deseo de Roberto hacia esa mujer y la posibilidad de una relación erótico-amorosa con ella.

En síntesis, estas historias que en apariencia relatan la preocupación por mundanas cuestiones materiales, en realidad hablan de anhelos, deseos y esperanzas capaces de movilizar la voluntad de las personas en pos de aspiraciones tan universales como son el reconocimiento, el perdón y el amor.

Si bien *Historias mínimas* no se propone como un discurso de denuncia sobre la realidad de su época y mucho menos como film militante, sí puede leerse como una expresión epocal sumamente lúcida respecto de las transformaciones que produjeron más de una década de políticas neoliberales. Su puesta en escena exhibe sintomáticamente una serie de consecuencias que sufrieron (y sufren) las clases subalternas en la globalización neoliberal.

La desocupación, o mejor dicho el desempleo, y la imposibilidad del acceso a una vivienda ingresan en el film a través de la historia de María y su familia –sabemos que también su marido está desempleado y recorre las estancias con la esperanza de conseguir algún trabajo remunerado- que han ocupado una apartada y abandonada estación de trenes.

La precarización y flexibilización laboral aparecen a través de la historia de Roberto ya que sus condiciones de trabajo han sufrido serias modificaciones arrebatándole una serie de derechos. Esto se explicita en una escena en que Roberto y

otro viajante de comercio enumeran estas nuevas condiciones, que implican una disminución en sus salarios reales al tener que absorber gastos antes pagados por las



empresas (vacaciones, viáticos, gastos de traslado, etc.). Aquí el film exhibe a través de situaciones y diálogos sencillos y cotidianos una de las características principales del neoliberalismo, en tanto éste “se despliega en una sistemática y permanente pelea por imponer condiciones intolerables para el uso de la fuerza de trabajo y es, en este sentido, una continua acción de sometimiento de la capacidad de trabajo” (Gilly, Gutiérrez, Roux, 2006: 107).

El film va más allá, porque la percepción que el personaje de Roberto tiene respecto de los cambios de sus condiciones laborales ilustra también cómo el discurso hegemónico se incorpora en la conciencia de los trabajadores. La aplicación que hace del discurso propio de los manuales de venta a los demás aspectos de su vida en un intento de “administrar” positivamente emociones y afectos, contiene la adhesión a los paradigmas más extremos del individualismo metodológico de las ciencias sociales. Por ejemplo las constantes alusiones de Roberto a que triunfan quienes tienen capacidad de improvisación, se emparentan con ciertas nociones del individualismo en donde la lucha es por la libertad de depender exclusivamente de uno mismo, ya que las explicaciones de lo que nos pasa no deben buscarse en los procesos sociales ni en las posiciones estructurales de los sujetos según su clase, género o raza sino en sus decisiones o acciones. Para esta racionalidad neoliberal, los cambios en la vida de las

personas no se relacionan con las formas desiguales en que la imposición de la hegemonía del capital impacta en los sujetos. La pérdida de derechos sociales y económicos no son pensadas/sentidas como parte de la ofensiva política y económica del capital financiero, sino como condición de posibilidad para crear riqueza, alentar la innovación y fomentar la acción individual.

Por otra parte las reconversiones productivas también se muestran tangencialmente en la historia protagonizada por Roberto ya que la joven viuda de la que él está enamorado *aggiorna* su mercería para convertirla en un local de artículos regionales destinados al turismo, lo que da cuenta de la expansión de esta actividad en la Patagonia frente a la crisis sufridas por otras actividades económicas.

También se puede observar otra característica de esa etapa del neoliberalismo durante la cual la combinación de medidas de apertura económica con una moneda local crecientemente sobrevaluada tuvieron como consecuencia un significativo aumento de las importaciones atestando el mercado local de productos de origen extranjero a precios bajos. Precisamente este tipo de objetos aparecen recurrentemente en la película, como por ejemplo los productos que venden tanto Roberto como su colega (productos para adelgazar el primero y accesorios luminosos de goma el segundo); o la caja de música que Don Justo lleva en su viaje o el set de maquillaje que intercambia María con la otra concursante.

Otra actividad económica que aparece, si bien muy exiguamente, que puede leerse en términos de cambios producidos en/por la globalización neoliberal, es la estación de servicio (básicamente expendedoras de combustibles) por la que varios personajes pasan camino a San Julián. Como señalamos en un trabajo anterior, las estaciones de servicio se multiplicaron y *aggiornaron* en Argentina durante los '90 con la privatización y entrada de multinacionales en la actividad hidrocarburífera y la reconversión de los servicios tomando, por ejemplo, nuevos trabajadores –jóvenes y mujeres- en condiciones de mayor flexibilización y precarización laboral (Escobar, 2014). En el film se observa una de las estaciones de las grandes cadenas de empresas multinacionales que, como todas ellas, tiene un salón de venta y consumo de bebidas y comidas “rápidas” provisto de una importante cantidad y variedad de golosinas y otros productos importados.

La película incluye también, aunque muy brevemente, otro aspecto de los alcances del ajuste estructural neoliberal poco retratado en los discursos fílmicos: el referido al retroceso del estado en el garantizamiento de la producción nacional de

ciencia y técnica, o más ampliamente de conocimiento. Retroceso que implicó un traspaso hacia las empresas privadas del financiamiento de la producción científica puestas al servicio exclusivamente de intereses sectoriales y empresariales. Esta problemática viene de la mano del personaje de Julia (Julia Solomonoff) quien encuentra a Don Justo en la ruta y lo lleva en su auto parte del camino. Ella es una joven bióloga molecular que emprende el viaje a Patagonia para reflexionar sobre su futuro ya que no puede desempeñarse en su profesión. Como ella misma explica: “*Yo hice este viaje para pensar. Soy bióloga....Estudio biología molecular y vivo en Argentina...Son dos cosas que no combinan*”<sup>271</sup>.

A su vez, como ya hemos señalado, estos cambios económicos implican necesariamente mutaciones en la subjetividad de las personas a través –entre otras muchas cosas- de la creación de necesidades que no tenían hasta el momento. En ello la televisión ha tenido un rol fundamental, y el film -si bien de modo tangencial en la narración pero de manera profunda- expresa una crítica a ella en tanto productora de subjetividades alienadas, de vendedora de mundos irreales o ajenos a las realidades de la mayoría de las personas que sin embargo producen un profundo sentido de identificación. Por ejemplo, en una de las humildes panaderías que Roberto visita, su dueña mira atentamente una novela centroamericana (cuya estética kitsch contrasta fuertemente con la estética naturalista del film, que postula así una fuerte diferenciación entre ambos tipos de discurso); Roberto también la mira mientras espera y se identifica al punto tal de comenzar a hablar sobre los motivos que llevaron al fin de su matrimonio.

En esa línea de reflexión crítica sobre el rol social de la televisión que el film propone, aparece en la(s) pantalla(s) el mercadeo televisivo tan característico de esta “economía de signos y de espacios” en una modalidad que insta al inmediato “pasaje al acto”(Comolli, 2010) de la compra. Concretamente, en uno de los tantos televisores que aparecen en los diferentes espacios por los que transitan los personajes, se observa una publicidad en la que una joven y esbelta mujer ostenta una gran sonrisa fingida mientras se ejercita con un aparato para caminar ponderando las bondades de la máquina que, con poco esfuerzo, modela su figura. Aquí aparece un discurso también característico de este momento del capitalismo contemporáneo, en donde el éxito

---

<sup>271</sup> Extraído del film

individual puede ser alcanzado fácil y velozmente si tenemos acceso al consumo de tecnología que reemplace nuestro esfuerzo.

La crítica a la televisión también está presente en las escenas en las que María participa del concurso televisivo, y en la que la cámara del film traspasa la pantalla chica para ingresar, junto con María, a ese mundo. Aquí aparece un fuerte contraste entre el mundo visto *en* pantalla y el mundo *de* la pantalla al cual los espectadores no accedemos. En el primero prima la cordialidad, la alegría y el entusiasmo, y en el segundo la indiferencia, la grosería y el oportunismo. Por otra parte, la tosca escenografía de estética kitsch y recargada que emula los famosos casinos de Las Vegas, Estados Unidos y otros programas televisivos internacionales no hace otra cosa que resaltar su localización periférica. A su vez los reiterados intentos del hijo de Don Justo para hacer que funcione una gran antena parabólica en el viejo almacén de ramos generales “California” y la multiplicación de las pantallas de televisión en los más disímiles y remotos lugares ilustran la omnipresencia de este medio, también como característica del capitalismo tardío y la reflexividad estética (Lash y Urry, 1998) que conlleva. Así mismo implica una crítica al paradigma individualizante y fragmentador resumido en la expresión “sálvese quien pueda” del que la televisión (junto al resto de la industria cultural) es una poderosa promotora. Este discurso contrasta con el del film, que pondera las pequeñas solidaridades cotidianas que se suceden en los respectivos viajes de sus personajes. En ese sentido el film, al postularse como antagonista de la televisión, puede leerse como discurso crítico en tanto el “neoliberalismo, sus ideologías y sus instrumentos y medios de comunicación masiva encarnan además una voluntad dominante de adelgazamiento sistemático y, si es posible, de desvanecimiento de los vínculos y los niveles de solidaridad y de fraternidad entre los humanos en general y entre los oprimidos en especial” (Gilly, Guttierrez y Roux, 2006:109).

Lo anteriormente dicho contiene una determinada representación sobre Patagonia pensada como región no separada o distinta del resto de la formación económica y social argentina e incluso mundial. Aparece profundamente atravesada y modificada por la mutación epocal denominada neoliberalismo, cuyas consecuencias se plasman de manera desigual en las clases subalternas no solo del país sino del mundo. La Patagonia que propone el film no es una Patagonia ajena, alejada del mundo, sino parte de un continente embestido por los avatares constantes del actual sistema social.

Esta representación contrahegemónica, planteada sin ambigüedades en el propio texto fílmico, se contradice sin embargo con la mirada, o mejor dicho, la palabra con la

que Sorín describe a la región por fuera de la diégesis. En la mayoría de las entrevistas en las que el director se refiere a la Patagonia describe a sus habitantes como sujetos con características y preocupaciones muy diferentes al resto del país. Por ejemplo:

“Lo que me interesa de la Patagonia es que es muy anónima, o sea no tiene color local, es casi abstracta. (...) Es el fin del mundo pero abstracto, la cultura no ha cavado ahí, las cosas son geológicas, tienen otros tiempos. (...) Creo que le da a la película también ese contexto muy especial. Si yo hubiese filmado la historia del viejo, por ejemplo, en Luján o en Tres Arroyos...no me hubiese podido evadir de la problemática del país: de la problemática económica, la crisis, la angustia que tiene la gente. En cambio en la Patagonia, no es que yo la evadí, está como con sordina, no existe...No es una isla, es el fondo del mar más bien porque está absolutamente abandonada... Yo he vivido un mes en San Julián filmando la película y todas las catástrofes son en televisión: no cambia la vida. La vida de ellos es muy mala, ha sido siempre así, y en todo caso es mucho más catástrofe lo que pasó con el volcán Hudson que le eliminó la mitad de la población de ovejas o los inviernos crudos que le terminó de matar la otra. Esas son las cosas que influyen, no el dólar, ni el cambio de ministro de economía” (Sorín, 2003).

De sus palabras se desprende una representación de la región como un lugar en donde la economía de mercado, la flexibilización y precarización laboral, etc. no fueran parte de las preocupaciones de sus habitantes. Por ejemplo en su reflexión sobre la “indiferencia” respecto de las fluctuaciones del dólar olvida que justamente las principales actividades económicas de la región (explotación ovina, hidrocarburífera, pesquera y turística), son destinadas a la exportación o al mercado extranjero, y esta dependencia económica es consciente no solo para los empresarios y terratenientes sino para todas las personas que venden su fuerza de trabajo, temporal o prolongadamente, en tales actividades. Esto está presente en el film a través del cambio de rubro comercial que hace la joven viuda; la mercería devenida ahora en local de productos regionales y artesanías demuestra que los cambios de las políticas neoliberales que implicaron, entre otras cosas, retraimiento de determinadas actividades económicas y expansión de otras, sí son percibidos por las clases subalternas aunque no tengan todos los conocimientos respecto de las causas y las modalidades de los mismos.

También observamos que la mayoría de los personajes –es decir los habitantes de la Patagonia- hablan con acentos norteños variados, revelando una multiplicidad de lugares de origen. Estas presencias tienen dos connotaciones. Por un lado la región aparece como un lugar vacío y vacante, en donde todo está por hacerse. Los personajes han llegado en busca de las oportunidades que les permitan mejorar sus condiciones materiales de existencia, situación que conlleva a nivel representacional la idea de la Patagonia como “tierra prometida”. Pero por otro lado todos viven en la pobreza o carentes de lujos y comodidades accesorias, lo que da cuenta de que la desigualdad y la explotación no conoce fronteras (o dicho en otros términos, no hay lugar al que la lógica del capital no pueda alcanzar) y tensa esa representación hegemónica de la región como “lugar de oportunidades”. Este aspecto del film también expone un rasgo central de la mutación epocal neoliberal: el aumento de movimientos migratorios forzados inter o intra límites nacionales para quienes se vieron arrojados/expulsados/excluidos de sus trabajos, sus antiguas formas de subsistencias y/o de sus lugares de origen como consecuencia de los movimientos y reconversiones de capitales.

Sin embargo la mirada de Sorín de la Patagonia como espacio vacío es una mirada *a priori* con la que se construye el film ya que los no-actores fueron deliberadamente buscados y elegidos en distintas provincias del norte del país y del Uruguay.

En otro orden de cosas, en sus entrevistas el director expresa con claridad las características del paisaje patagónico (en términos estrictamente visuales) que le resultan llamativas y que fueron motivo de peso en su elección de filmar en Patagonia. Concretamente Sorín plantea:

“La Patagonia me fascina por una cosa que es muy difícil captar en cine que es que la Patagonia es uno de los pocos paisajes en donde vos ves las distancias...en la Patagonia mesética...el sistema escalonado de grietas, vos ves distancias que uno en la fantasía dice ‘ahí hay 400, 500 kilómetros de nada’. Es muy impactante. Es muy difícil captarlo con la cámara. En el montaje recuperás esa cosa vacía y de distancia...” (Carlos Sorín, 2003).

Lo interesante aquí es que a pesar de la seducción poderosa que el paisaje ejerce sobre el director, éste no cae en la “tentación paisajista” de filmar en clave de mirada turística para la contemplación. Todos los campos largos en donde se observan las extensas distancias y en que los horizontes recortados por las mesetas desbordan el

campo de la pantalla, están incluidos al servicio de una historia que expone la parcialidad y subjetividad de una mirada posible sobre la realidad y su representación y, sobre todo, el paisaje es connotativo de la interioridad de los personajes. Esos campos largos nunca muestran un espacio del todo vacío ya que siempre están atravesados por alguno o algunos de los personajes en viaje. La atención en mostrar la extensión de las distancias puede leerse en la importancia que para María, Don Justo y Roberto tienen sus objetivos, que sólo en apariencia son mínimos. Por otra parte resalta la soledad que sienten esos personajes, soledad que no tiene que ver con la falta de densidad geográfica del espacio que transitan sino con la densidad histórica del tiempo que les toca vivir y con las características de sus propias experiencias vitales.

Durante los primeros planos del film luego del prólogo, la cámara sigue de cerca el recorrido apresurado de la vecina que le va a llevar la noticia a María de que ha salido sorteada en el concurso televisivo. La cantidad de planos, la pequeñez de la figura del personaje recorriendo disímiles espacios remarcan la distancia que hay entre el pueblo y el lugar donde vive María. Su soledad entonces no es existencial, es física y concreta, y es generada por un proceso histórico y social que la lleva a tener que buscar un lugar para habitar alejado y sin servicios básicos, debido al desempleo que no le permite acceder al alquiler de una vivienda. Son sus condiciones materiales de existencia las que conminan a María a instalarse en ese lugar solitario, que al abandonarlo arriesga a perderlo (uno de los motivos que la hacen dudar de su viaje a San Julián es el reciente intento de ocupación de la estación en la que vive por otras personas desesperadas como ella). Por su parte, Don Justo es incomprendido por su única familia: su hijo lo piensa loco y su nuera lo humilla al tratarlo como un niño, por lo que él no confía en ellos y les miente. Y Roberto tiene relaciones ocasionales y comerciales construidas en torno a su oficio, el cual por requerirle constantes viajes es, para él, la causa del fracaso en sus relaciones afectivas. En síntesis, son tres personajes solitarios que viven una soledad impuesta, que les pesa. La desolación y las distancias marcadas del paisaje subrayan la sensación de profunda soledad que viven los protagonistas de las tres historias. En tal sentido el espacio es alegórico, en tanto no es simple descripción del paisaje ni simple escenario o soporte de las acciones de los personajes sino una forma metafórica de expresar una profunda tribulación de los sujetos representados.

Relacionado con ello, y siguiendo la observación hecha por Tranchini (2010), la escena de la pequeña celebración que realizan los trabajadores correntinos al compartir

la música, el asado y el vino con el recién llegado Don Justo, constituye un paréntesis de comunión humana en contraste con la soledad prolongada en ese espacio yermo de la Patagonia. Un encuentro que es celebración, solidaridad intraclase, resistencia identitaria contra el desarraigo impuesto, una tregua a tanta soledad (la del anciano pero también la de esos trabajadores que viajan allí donde encuentren empleo) que llena de incertidumbre sus futuros y sus relaciones. Por ello no es casual que sea ese momento y ese lugar -y ante la actitud respetuosa y solidaria de Fermín (Aníbal Maldonado), trabajador vial correntino al que Don Justo acaba de conocer-, el elegido por el anciano para revelar su secreto y decir por primera vez lo que hasta ese momento, según él, solo sabía su mascota.

En *Historias mínimas* cohabitan dos films. Uno es el que está pensado y explicitado por la voluntad de Sorín, y otro el que se revela y despliega a partir de la puesta en escena y que constituye el texto fílmico propiamente dicho. Es decir, por entre el discurso (extradiegético) de Sorín, que sostiene manifiestamente una representación hegemónica de la Patagonia, se filtra otro (el de las imágenes) que refuta tal representación. Esto reafirma la observación que planteáramos al inicio de esta investigación respecto de la *autonomía* siempre *relativa* de todo texto respecto del contexto; el mismo siempre se expresa de distintas maneras, más allá de las intenciones evidentes de sus creadores.

De la tensión entre el texto consciente y el texto latente, también se exhiben conflictivamente dos representaciones sobre la región. Una idealizada, que algún periodista caracterizó como “la Patagonia amable de Carlos Sorín”<sup>272</sup>, en la cual los personajes son esencial y simplificadamente buenos en ese *mundo otro* –la Patagonia– tan distinto del resto del mundo (real y complejo). Esto está en absoluta consonancia con otros discursos simbólicos que idealizan, homogenizan y esencializan la región patagónica poblándola con persona(je)s humildes, sencillos y buenos. Y la otra es la propia deconstrucción de la primera, en tanto que las imágenes muestran toda la complejidad en que la hegemonía del capital financiero se despliega en terrenos tangibles e intangibles de la realidad construida subjetiva y objetivamente por los sujetos a través de las relaciones que establecen entre sí.

Por otra parte la acepción de *historias mínimas* que el director sostiene en sus entrevistas -en la que las *grandes* historias trascendentales son exclusivamente

---

<sup>272</sup> Disponible en: <https://plaguexyz666.wordpress.com/2013/11/15/historias-mimimas-o-la-patagonia-amable-de-carlos-sorin/> Fecha de consulta: 20 de abril de 2015.

protagonizadas por personajes extraordinarios- es también cuestionada por las estrategias estilísticas del film, que pone en valor estas historias cotidianas; es una forma de resistencia al discurso hegemónico neoliberal que promueve la banalización y mercantilización de todas las relaciones humanas, ya que esos seres en apariencia pequeños en la consecución de sus “pequeños” objetivos en busca de “simples” objetos están permanentemente ayudándose entre sí y dejando que otros los ayuden, estableciendo una red de solidaridades que postula la posibilidad de otras formas de ser en donde el afecto y el desinterés contrarrestan la especulación y el utilitarismo individualista.

En definitiva en *Historias mínimas* vemos sobre todo tres cuestiones que permiten pensarlo como un discurso sino contrahegemónico sí crítico: 1) la Patagonia como un espacio conflictivo en el que se viven y se resisten los avatares del neoliberalismo al igual que en cualquier lugar del mundo; 2) las historias mínimas son tan o más relevantes que las grandes historias en tanto justamente dan cuenta de las imágenes y sujetos negados por el cine-espectáculo y la televisión promotores de la hegemonía neoliberal a nivel simbólico-semiótico; y 3) el contexto nunca puede ser excluido de los textos; independientemente de la intención de los autores, los textos postulan una visión crítica o reconciliada con la realidad de la que surgen pero nunca pueden sustraerse de la misma.

Por último, el arte en general -en nuestro caso el cine-tiene la característica de hacer convivir en su interior -en términos de una conflictividad productiva- representaciones hegemónicas y contrahegemónicas, en este caso sobre la Patagonia. Estos dos textos no deben ser pensados simplificadamente como una contraposición “verdadero-falso”, sino que los dos expresan la complejidad de los discursos (y más aún los audiovisuales). Los dos expresan una verdad parcial, en tanto ideológica, y es esto lo que hace tan productiva la atención sobre lo cultural-simbólico que debe abordarse desde las ciencias sociales. Específicamente para la investigación histórica la importancia reside en que los textos fílmicos son profundamente sintomáticos de la época en la cual surgieron y de la que forman parte.



## 15. Conclusiones (o final de un itinerario posible)

Este recorrido ha comenzado desde la premisa de que el cine contribuye al conocimiento histórico, entre otras cosas porque, en términos de Pierre Sorlin, un film no es solamente un aspecto o fragmento de la ideología de una época; es además la puesta en marcha de un conjunto de tareas mediante las cuales un grupo de personas (los realizadores) seleccionan y organizan materiales visuales y sonoros y los hacen circular entre el público, interviniendo así en la intersección de las relaciones simbólicas con las relaciones concretas (Sorlin, 1985).

Por otra parte, y siguiendo a Luciana Mellado, las ideas y las manifestaciones textuales que se tienen sobre los lugares *son mediaciones efectivas* de los *espacios*, entendiendo que éstas siempre representan un recorte y evidencian una perspectiva que no se reduce a necesidades expresivas individuales. En consonancia con esto es que concebimos a los textos filmicos como históricos, producto(re)s de una época determinada; para lo cual es necesario preguntarse por lo visible y lo no visible, las presencias y las ausencias, y su relación con el momento de producción de los films. Vale advertir que:

Los lugares representados a través de la escritura [fílmica, en este caso] y los lugares reales que ella afirma son dos hechos distintos, a pesar de que, tal como nos enseña Said, en Orientalismo, ‘(a)l menos en cualquier ejemplo de lenguaje escrito, no hay nada que sea una presencia dada, sino una represencia o una representación’’’ (Mellado, 2015: 36).

Otra premisa de esta investigación es que la región, en términos de Susana Bandieri, dejó de ser un “ámbito acotado previamente definido por el historiador, para convertirse en una hipótesis a demostrar” (Bandieri, 2006). Teniendo en cuenta lo anterior, y sumado al itinerario analítico realizado hasta aquí, reafirmamos entonces que la historia regional no puede prescindir del cine para comprender cómo ha sido pensada-sentida, nominada y mostrada una determinada región, en nuestro caso la Patagonia, ya que sus representaciones (entendidas no sólo como expresión de las relaciones sociales sino como constitutivas de las mismas) forman parte de su construcción, en tanto se asientan en la realidad material en que los sujetos actúan. Por lo tanto la construcción es siempre un proceso inacabado, dado que el movimiento

constante de la historia implica el cuestionamiento y sustitución de unas representaciones por otras, movimientos que pueden detectarse desde el análisis de la textualidad filmica.

Desde una perspectiva teórica que intenta aportar a una “crítica de todo lo existente” –como instaba Marx- adherimos a la noción de *hegemonía* para comprender las formas culturales de la dominación en general. Esas *formas* se materializan en productos culturales simbólicos concretos -en nuestro caso los textos filmicos- a través de los cuales pueden hacerse inteligibles. Es por eso que postulamos una metodología que desde la mirada histórica justamente indague la *historicidad de las propias formas*, entendidas éstas como procesos sociales que expresan y configuran al mismo tiempo una historia heterogénea estética y trans-estética, en el sentido de que su estética, dirá Grüner, siempre contiene una politicidad cuya interpretación afecta la concepción que la sociedad tiene de sí misma (Grüner, 2005). Por ello nuestro análisis contiene una fuerte *dimensión interpretativa* que entiende la inextricable unidad de la historia, la ideología y el estilo, lo que nos lleva a agudizar nuestra mirada sobre la materialidad y formalidad misma de los textos, para realizar desde su interior un análisis histórico que nos permita evidenciar las “contradicciones, ambigüedades y las profundas huellas de su tiempo” (Kriger, 2009: 251). Nuestra estrategia interpretativa parte de concebirla como producción de nuevas representaciones e imaginarios que construyen determinados sentidos para los agenciamientos y las identidades sociales. En definitiva es la acción transformadora la condición misma de la interpretación, porque

“la riqueza misma de la noción de praxis está contenida en la idea de que la interpretación puede ser una herramienta *crítica*, de ‘puesta en crisis’ de las estructuras materiales y simbólicas de la sociedad en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarse en su inercia” (Grüner, 2005:2).

La cultura entonces puede concebirse como un combate por las interpretaciones. Y ese campo de batalla constituye, en definitiva, el movimiento constante de la historia.

Todo ello nos permite entonces realizar algunas *interpretaciones* tomando los textos filmicos analizados, ahora en conjunto, para indicar las zonas de visibilidad y de invisibilidad, las ambigüedades y las contradicciones entendidas como prácticas sociales dominantes, residuales y emergentes en términos de Williams<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup>En consonancia con nuestro punto de partida teórico en el que abrevamos en las concepciones de Raymond Williams sobre la hegemonía cultural, entendemos que como el resto de las prácticas culturales la cinematográfica puede pensarse en términos de lo que él distinguió como dominante, residual y

Lo primero que advertimos son algunos corrimientos representacionales respecto de un momento histórico anterior<sup>274</sup> al de esta investigación. Aquellos textos fílmicos daban cuenta de una Patagonia *épica* donde los personajes moldeaban a la región – trabajo y sacrificio mediante- transformándola en una espacialidad productiva, plena de posibilidades de progreso. Los personajes de esos films simbolizaban/vehiculizaban el proyecto de la Nación/modernización capitalista en Patagonia haciendo prósperas sobre todo las actividades agrario-ganaderas en el ámbito rural y en menor medida las de las grandes empresas desarrolladas a través del capitalismo de Estado en enclaves. Los cambios y permanencias en estas representaciones dan cuenta –y esto es lo que nos interesa en tanto historiadores- de qué imágenes constituyen lo visible de un medio y de una época. Al decir de Pierre Sorlin:

“Las fluctuaciones de lo visible no tienen nada de aleatorio: responden a las necesidades o al rechazo de una formación social. Las condiciones que influyen sobre las metamorfosis de lo visual y el campo mismo de lo visual están estrechamente ligadas: un grupo ve lo que puede ver, y lo que es capaz de percibir define el perímetro en cuyo interior está capacitado para plantear sus propios problemas. El cine es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes (...) En otro sentido, contribuye a ensanchar el dominio de lo visible” (Sorlin, 1985: 60).

Desde la premisa sorliniana, revisemos el conjunto de nuestro corpus fílmico actual. En él las narrativas épicas son la excepción (nos referimos a *Guerreros* y

---

emergente para pensar la convivencia en el tiempo de diferentes discursos asociados a diferentes proyecciones sobre la organización social. Lo residual expresa ciertas experiencias, significados y valores "que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante; son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente —cultural tanto como social— de alguna formación o institución social anterior" (Williams, 1980:144). Debe recordarse que a diferencia de lo arcaico, lo residual es aquello que ha sido formado en el pasado pero que aún se halla activo en el proceso cultural no sólo como elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por emergente, se entienden aquellas nuevas prácticas, nuevos significados y valores, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente (Williams, 1980). La cultura emergente depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de formas. En ambos casos se trata de elementos que, eventualmente, son incorporados o destruidos por la cultura dominante, aún cuando ésta nunca incluye toda la práctica humana y siempre deja resquicios para que surjan elementos residuales o emergentes. En ese sentido, toda práctica cultural puede entenderse en su relación con lo dominante (Silva Escobar y Raurich, 2010: 65).

<sup>274</sup> En una investigación anterior (Escobar, 2006) en la que analizamos algunos films ficcionales del período 1936-1973 la representación que predominaba era la de la Patagonia como naturaleza productiva, como tierra promisoria en la que el desierto, a través la agencia de los sujetos históricos que simbolizaban los personajes, dejaba de ser tal para convertirse en parte de la civilización/Nación/modernidad. Allí lo fundacional reaparecía a través del *mito del hacer* ya que el trabajo, el sacrificio y la violencia redundaban en estas narrativas como elementos necesarios para la incorporación del territorio a la Nación reproduciendo entonces el imaginario de la Patagonia *épica*.

*cautivas*) y los personajes ya no son los agentes de la modernización -siempre con connotación positiva- y de la extensión de la Nación en estas tierras. En los textos fílmicos analizados se diversifican los sujetos históricos puestos en pantalla que habitan, llegan o atraviesan la región; las clases subalternas tienen una mayor presencia y son múltiples las ocupaciones de los personajes: campesinos, trabajadores rurales, trabajadores desempleados, trabajadores jubilados, bolicheros y dueños de pequeños hoteles, agentes policiales, artistas, prostitutas, maestras, soldados del ejército, vagabundos, ladrones, camioneros, médicos, enfermeros, abogados, artesanos, músicos, proyectoristas, caciques y machis. Lo interesante es que, además, muchos de ellos se caracterizan por tener una relación informal, flexibilizada o temporal con el trabajo remunerado. Aquí, entonces, el trabajo deja de ser el elemento transformador (hacia mejor) del espacio patagónico en pos de la modernización capitalista y la construcción de la Nación. Y no es casual entonces que salvo excepciones –*Guerreros y cautivas* y *La nave de los locos*- nuestros protagonistas no dejarán, luego de su paso por allí, un territorio transformado. Sí es el espacio el que, en muchos casos, modifica o impacta en las subjetividades de los personajes, pero sus acciones ya no parecen tener el poder modificador del entorno (salvo de manera efímera como la protagonista de *El viento se llevó lo qué...* o momentánea como el equipo de David Bass en *La película del rey* o los héroes de *Caballos Salvajes*). Las relaciones entre los personajes a su vez también están atravesadas por la precariedad, fugacidad, crisis, incomunicación, fracasos o muertes. La Patagonia deja de ser la tierra promisoria o la naturaleza productiva para ser un espacio en donde la incertidumbre, la contingencia o la imprevisión signan las existencias de quienes la habitan, reemplazando las anteriores biografías transitadas como proyectos individuales o colectivos.

Esta afirmación es, sin embargo, una generalización que no le cabe a aquellos personajes-sujetos que forman parte de los pueblos originarios de la región. En las películas en donde éstos tienen incidencia narrativa (porque en *La película del rey* aparecen como personajes secundarios que importan en tanto pueden o no hacer de extras en el proyecto del protagonista), particularmente en *Gerónima*, la relación de ella y sus hijos con el territorio es una relación de larga data, inmemorial. Más importante aún es que no aparece la dicotomía ser humano-naturaleza; el film da cuenta de una totalidad, de una relación de mutua correspondencia que se expresa en la forma de habitarlo, sentirlo, recorrerlo, añorarlo: Gerónima y sus hijos forman parte del territorio y éste es parte de ellos. Posición estético-ideológica del film que de alguna manera

logra plasmar la cosmovisión de los sujetos (re)tratados. En *La nave de los locos* el conflicto narrativo pasa precisamente por las diferentes concepciones y usos del espacio que tienen el pueblo mapuche por un lado y la “comunidad blanco-occidental” por otra. Aquí también las relaciones familiares y comunitarias –tanto en materia económica como cultural y simbólica- del pueblo mapuche aparecen remontándose a tiempos antiguos, y los lazos entre ellos, con sus ancestros y con su territorio son fuertes, ya que es la condición de poder seguir existiendo como pueblo. Además el film contrasta la transformación avasallante del espacio que emprende el empresario turístico, antagonista de la historia, con las actividades económicas (rurales y artesanales) de la comunidad que se presentan relacionándose armónicamente -aportando al bienestar comunitario- con la naturaleza y con los otros habitantes del territorio.

Retomando, a diferencia de un momento histórico anterior, en el período de referencia de esta investigación se diversifican los sujetos sociales encarnados en los personajes que habitan o transitan los mundos representados en los films analizados, dividiéndose entre quienes establecen relaciones inciertas, pasajeras y no transformadoras del espacio patagónico y quienes, al ser comunidades originarias, establecen una relación de mutua pertenencia con el mismo.

Diferente es también el imaginario que se plasma en *Guerreros y cautivas* ya que el mismo forma parte de un discurso *residual* que representaba a la región como epopéyica, porque justamente se narra la incorporación de la región a la nación y el proceso mismo de construcción de “lo” nacional. Por lo que este texto fílmico contiene todos los *topoi* de estas narrativas: la dicotomía civilización-barbarie, el sacrificio como condición *sine qua non* de la implementación del progreso, la heroicidad de hombres y mujeres, “criollos” y europeos, que actúan como agentes civilizadores, la hostilidad del paisaje que resalta el hacer de los nuevos habitantes, la frontera como espacio de conflicto, la escuela, la bandera y la literatura como elementos indicadores de la creación- imposición de una cultura e identidad nacional. Estas nociones predominan por sobre la mirada crítica que el film sostiene respecto de la apropiación de tierras por parte de la clase dominante. Aquí obviamente la incidencia de los personajes sobre el territorio y de éste sobre ellos es intensa porque justamente de eso trata *Guerreros y cautivas*: de la conversión del potencial, pero todavía bárbaro, espacio fronterizo en parte integrante de la nación argentina de “ascendencia” europea.

La otra excepción a las generalizaciones antes planteadas es la única otra película del corpus que pertenece a la categoría de *ficción histórica*<sup>275</sup>. Nos referimos a *Flores amarillas en la ventana*, en la que se rememoran audiovisualmente las huelgas de trabajadores de la Patagonia austral de inicios de la década del '20 del siglo pasado. Aquí el espacio también es dicotómico, pero a diferencia de la ideología subyacente en la oposición civilización- barbarie, la tensión se construye entre la posibilidad de ser un espacio en donde primen la libertad y la justicia en contraste con otro donde las clases dominantes querían imponer mayor explotación y desigualdad, masacre mediante. El espacio es otra vez un campo de batalla en donde hay vencedores y vencidos; estos últimos son los que han desafiado el *statu quo* tanto a nivel laboral colectivo (los trabajadores) como a nivel social-“personal” (los amantes que desafían las convenciones clasistas de su entorno). Aquí comparten con el resto de las películas la imposibilidad de la transformación del espacio (si hay un cambio, lo es en el sentido de reforzar y profundizar el orden imperante). Al igual que en *Guerreros y Cautivas* el rol decisivo del Estado está representado a través del ejército, pero a diferencia de ésta, en la que dicha institución aparece pro-moviendo el cambio hacia mejor, en *Flores amarillas*...ostenta su estricta función represiva re-ordenando el entorno a su estado anterior (es decir a un situación previa a la firma del convenio de trabajadores rurales), masacre masiva mediante, y eliminando al héroe trágico de la película (el peón enamorado de la hija de los dueños de la estancia donde trabajaba). Se garantizan a nivel de la narración –a través de la trama principal y de la secundaria- los intereses de la clase dominante, y se reafirma que el territorio patagónico *es* mercancía y no está exento de su lógica. Como ya se señaló, este texto fílmico -al igual que *La Patagonia rebelde*- denuncia como “falaz” el discurso de “lo” nacional y la demarcación entre argentinos y extranjeros en tanto se exhibe como un discurso legitimador esgrimido para invalidar los reclamos locales de los trabajadores y ocultar la extranjería de los intereses que dominan y detentan grandes extensiones del territorio. Se continúa así el imaginario de la Patagonia *trágica* que como bien señala Alejandro Gasel para la literatura –y se aplica a la textualidad de este film- se *corporiza* en la eliminación y diseminación de los cuerpos/alteridades masacrados por el espacio:

---

<sup>275</sup> Recordemos que son aquellas películas que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan en personajes reales pero su enfoque histórico no es riguroso ya que el pasado aquí es utilizado como marco referencial (Caparrós-Lera, 1997: 24-26).

“Las formas políticas de exterminio estatales encuentran una singularidad en los cuerpos insepultos dejados por el territorio en plena masacre. Fosas anónimas, cuerpos sin reconocimiento, abandono y desatención del cuerpo exterminado tiende a marcarse como característica propia. (...) La cuestión del anarquista y el anarquismo como desaparición de un proyecto político cultural que se re concreta y realiza en la zona de la periferia también resulta característica del territorio” (Gasel, 2012: 145-146).

Entonces, a excepción de las películas históricas y de la representación de los pueblos originarios el resto de los personajes-sujetos aparecen imposibilitados de transformar su entorno, y proliferan en pantalla relaciones eventuales, precarias, efímeras, fortuitas o aleatorias. Sus itinerarios biográficos y espaciales no son transitados en términos de proyecto a futuro. A veces su llegada a la Patagonia obedece al fracaso de su proyecto de vida en otro lugar o a la casualidad, y cuando los tienen esos proyectos son a corto plazo, se desvían en el camino o fracasan. Muchos de ellos no establecen lazos con el resto de los habitantes del lugar, o sus vínculos comunitarios son débiles. Estas biografías signadas por la carencia o el fracaso para proyectar(se) permiten concebir a la *incertidumbre* como cronotopo identitario, lo cual es un indicio sintomático de los cambios que el neoliberalismo globalizador produjo en las subjetividades contemporáneas.

Algunos de los films también expresan esa mutación o “fragilización” de las identidades en la forma en que el territorio opera como una poderosa fuerza transformadora de la subjetividad de los personajes-sujetos (en *La nave de los locos*, *El viento se llevó lo qué*, *Gerónima*, *Guerreros y cautivas*, *Flores amarillas en la ventana* y *Caballos salvajes*). Arrolladora fuerza, buscada o no, que muchas veces se metaforiza en los textos filmicos a través del movimiento del viento, como potencia ingobernable. Así la construcción de los personajes y de las historias oscila矛盾地 entre la historización de la región y los sujetos -en tanto la configuración identitaria es un proceso constante-, y cierta esencialización de lo “natural”, el “salvajismo” o lo indomable. El viento también es una figura ambivalente que se interpreta como símbolo de movimiento-cambio constante “que rearma al nuevo sujeto de una manera constante que no se detiene y siempre vuelve a comenzar” (Gasel, 2012: 146), pero más generalmente como sinónimo de un territorio indómito.

Como venimos analizando, en términos generales los textos filmicos de nuestro corpus expresan sintomáticamente la incertidumbre y la desencialización de las

identidades siempre en proceso de re/de/construcción. Este elemento indicial de la contemporaneidad se relaciona, aunque desde otras formas, con una figura que ancla su relación discursiva escrita con Patagonia desde el siglo XIX: nos referimos a la figura del *viaje*. El escritor Ángel Uranga dice que la “Patagonia comienza con un viaje” (2011), ya que gran parte de la tradición literaria que “construyó” la Patagonia –desde una mirada foránea- asocia a la región con dicha experiencia. Los viajes y sus narraciones, fueron parte de los procesos políticos, económicos y culturales necesarios para la n(d)ominación del territorio por parte de las clases dominantes y la inclusión del mismo en la vasta –por imperial- modernización capitalista. Viajes de “descubrimiento”, extrañamiento, búsqueda, exploración, nominación, eliminación de alteridades y sojuzgamiento, cuyas experiencias convertidas en narraciones configuraron/textualizaron parte de la tradición historiográfica. Y también de los mitos incorporados a los imaginarios que –aunque de manera residual- todavía producen una mediación efectiva en las percepciones y concepciones para mirar, pensar y decir la región. En el corpus analizado entonces la relación viaje-Patagonia es resemantizada en numerosos casos y de forma diversa, en parte, porque los viajes que recorren nuestros films tienen disímiles motivos y adquieren, en su recorrido, distintos sentidos, a veces incluso, contrapuestos.

Otra vez en *Guerreros y cautivas* el viaje vuelve a ser una gesta fundacional que incluye, como tal, la historización de las re-nominaciones espaciales que implicó el repoblamiento patagónico vía expansionismo estatal: al iniciarse la narración el pueblo se llama Trapalcó para, al final, adquirir el nombre del héroe civilizador del film, el Coronel Garay. Este cambio forma parte de uno de los ejes centrales de toda la narración de *Guerreros y Cautivas* y que nos permite adjetivar el traslado de la protagonista como un viaje *identitario*. Aquí la re- configuración identitaria va en dos direcciones: el espacio se altera por la agencia de los sujetos y éstos son a su vez modificados por el espacio; a excepción de los pueblos originarios cuya identidad, bestial y desindividualizada, aparece como esencia inmutable. Salvo ellos, todos los “arribados” a Patagonia devienen en personas diferentes, especialmente la heroína del film. La identidad nacional se construyó-inventó mediante un proceso histórico, admitirá el film, pero una vez concluido no hay lugar para la hibridación y mucho menos para la convivencia de culturas diferentes: la Nación argentina es “blanca” y viajó desde el Atlántico, afirma *Guerreros y cautivas*.

En otros films el viaje se inicia motivado por una ilusión. Lo interesante aquí es que en todos los viajes de este tipo, las películas ponen en escena el mito de la Patagonia como tierra promisoria para luego deconstruirlo. Quienes llegan al Sur con la ilusión de concretar un film como en *La película del rey*, conseguir y permanecer en un empleo como en *Mundo Grúa*, vivir en un territorio sin guerras como en *Flores amarillas en la ventana*, escaparde los peligros y características de la vida urbana como en *El viento se llevó lo qué*; ya sea a nivel de la narración como de la puesta en escena esa ilusión –por los motivos que sea- nunca se cumple. Es decir que la Patagonia aparece como “un objeto de deseo” que las propias narraciones se encargan de imposibilitar. Los films, entonces, expresan indistintamente el tipo de experiencias que el ajuste estructural neoliberal va marcando en los cuerpos y las subjetividades de los personajes-sujetos: los caminos y proyectos truncos, las pérdidas reiteradas, la incertidumbre. Como decíamos, los personajes son impotentes ante el entorno que en general se les opone de manera impersonal o intangible (quizá también aquí la presencia *invisible* del viento metaforice esto). Las causas o motivos de los fracasos nunca se elucidan ni queda claro de dónde vienen ni quiénes son los responsables. La excepción es *Flores amarillas...* en la que claramente los antagonistas están corporizados por personajes concretos, los terratenientes respaldados por el Estado, que hacen primar los intereses de esa clase por sobre la de los trabajadores y los amantes rebelados. Así se escenifica la irreconciliable diferencia entre las clases sociales también en la periferia de la nación y del mundo, en donde como ya dijimos, adquiere ribetes trágicos.

La otra experiencia de viaje muy recurrente es la del *escape*, y esto nos remite a una asociación que ya señalamos en el análisis de uno de los films que es la noción de un mítico y genérico Sur (así en mayúsculas y singular, subrayando su uniformización esencialista), a la que ha abonado la literatura y el cine norteamericano, en donde “el Sur” remite inequívocamente a la libertad/liberación de los personajes que atraviesan la frontera para dejar atrás una opresiva vida anterior, un posible castigo o iniciar una renovación espiritual. Esta noción también aparece en algunos de los textos fílmicos de este corpus en donde la Patagonia es el destino al que los personajes llegan escapando de conflictos familiares, laborales o bélicos, de unos perseguidores concretos –ya sea fuerzas policiales o asesinos a sueldo-, del ritmo y vicisitudes de la vida en las grandes ciudades, de la pobreza, de la vida prostibularia o de un pasado traumático. *Caballos salvajes*, en parte por su pertenencia genérica al *road movie*, quizá sea el film que más

estereotípica y explícitamente postule la idea del viaje de escape al sur como sinonimia de la libertad y el encuentro con otra forma de vida, espiritual (en el sentido de oposición a la ambición materialista que signa a la gran ciudad). Para que no queden dudas de ello la canción que musicaliza una de las secuencias de viaje en la ruta versa: “*Búsquenme, me encontrarán en el país de la libertad*”. En *Flores amarillas...*, por ejemplo, el viaje no es puesto en escena pero sí se enuncian recurrentemente los motivos de la llegada de todos los personajes, que escapan de la pobreza (Ricardo y Margarita), de la guerra (Frederick y Helmut) y de su “estigma” social (Teresa). Los grandes espacios vacíos que se muestran a través de numerosos planos, están asociados a lo deshabitado como condición para una vida en armonía y apacibilidad, hasta que – como ya se ha analizado- el devenir de los eventos cambie la forma de habitar y percibir el entorno. El viaje como escape por hartazgo es el de Soledad, la protagonista de *El viento se llevó lo qué*, quien decide escaparse de su empleo de taxista en la gran ciudad, de sus ruidos, sus ritmos y sus riesgos, y la Patagonia surge como casual destino que resulta ser idealizadamente un lugar con características inversas a su lugar de origen: la calma permea tanto al espacio natural y como al social, fusionándolos.

La cuarta experiencia de viaje que aparece es la de *búsqueda*. A diferencia de los viajes de exploradores, cronistas, científicos y políticos de los siglos anteriores, las contemporáneas búsquedas de estos personajes particulares son modestas y no van asociadas a proyectos expansionistas ya sea estatales o de clase que conviertan a la Patagonia en espacio productivo/cristianizado/civilizado/Hogar/Patria. Tampoco aparecen como búsquedas proyectadas en el tiempo o con gran planificación; aquí la prisa o la inmovilidad absoluta, la casualidad y el desvío forman parte de esas búsquedas algo erráticas e inciertas. A algunas de éstas ya nos hemos referido en tanto la ilusión, como por ejemplo en *La película del rey*, actúa como motivación de un proyecto original, pero sus constantes vicisitudes y fracasos hacen de la improvisación un método para la concreción imposible de la película que están rodando.

Pero es sobre todo en las tres últimas películas del corpus –*Mundo grúa, Invierno mala vida* e *Historias mínimas*- donde lo que acabamos de exponer se evidencia más claramente. En *Mundo grúa* la búsqueda es clara porque el objetivo es primordial: hallar empleo. No obstante el protagonista debe adecuarse, sin mediar formación ni tiempo, a las nuevas reglas del juego de la oferta y la demanda de mano de obra: aprender en pocos días a manejar grúas, someterse a exámenes médicos, viajar allí donde aparezca la posibilidad de un puesto de trabajo, improvisar el manejo de otras

máquinas, decidir entre el inseguro desenlace de la lucha colectiva lejos de su casa o la precaria supervivencia cerca de sus afectos. Nuevamente lo fortuito y lo incierto imprimen características particulares a la –otra vez- infructuosa búsqueda de este trabajador, que funciona como alegoría de toda una clase social que vivía en Argentina una de las situaciones más graves de su historia debido a los inéditos niveles de desempleo, que conllevaban altísimos grados de precarización y flexibilización laboral. En el film el fracaso del protagonista viene a poner en imágenes la desarticulación del imaginario de la Patagonia como tierra promisoria, ya que los motivos de su infortunio en Comodoro Rivadavia son los mismos que los de Buenos Aires: las formas que asume la lógica económica del sistema de organización social. De esta manera el film no cristaliza lo local sino que lo inserta en la región, la nación y el mundo en movimiento constante. Es decir, inscribe a la Patagonia en un espacio más amplio y en un tiempo histórico concreto en el que la situación de la clase obrera era por demás desfavorable.

En *Invierno mala vida* la búsqueda vehiculiza la narración del film, pero puede interpretarse de las más diversas maneras ya que –como hemos indicado en el capítulo dedicado a su análisis- la poetización/alegorización de lo real propicia la multiplicidad de recepciones e interpretaciones espectoriales. Por otro lado, la película misma metaforiza desde la construcción simbólica de su relato un mundo en decadencia sugerido a partir de las ruinas del pasado, la deshabit(u)ación, la inmovilidad y la pulsión escópica. Y su estructura fílmica abierta juega con la indistinción entre lo fantástico, lo imaginario y lo real. Entonces el núcleo de la trama, la *búsqueda* del vellisco de oro, puede metaforizar múltiples cuestiones. Como por ejemplo lo quasi químérico que resultaba concretar un largometraje en la Argentina de fines del siglo XX, o lo difícil que era para las clases subalternas conseguir y mantener un empleo, asociado esto último a la necesidad de aceptar tareas inadmisibles requeridas por los dueños o jefes de las empresas a fin de no ser despedidos. Como en *Mundo grúa*, en este film la historia comienza cuando el protagonista encuentra aquello que buscaba y el conflicto se desata cuando lo pierde (en este caso se lo roba su cómplice; la solidaridad intraclase del film anterior en *Invierno malavida* desaparece). Su reemplazo exitoso por una falsa oveja dorada puede simbolizar la posibilidad de desquite de los sectores más castigados y exploliados por las clases dominantes o la invitación al sostenimiento de las utopías como forma de resistencia. Con respecto a la búsqueda, si bien tiene un objetivo fantástico pero claro, es un tipo de búsqueda errática con desvíos deseados e

indeseados. Está además mediada por engañosos relatos de la misma, por sueños, por accidentes y por la embriaguez constante del protagonista. Es una búsqueda en la que la casualidad prima por sobre la causalidad, y quizás el imprevisto éxito del personaje sólo tenga por explicación la suerte (o la sospecha de que acaso también sea parte de un sueño, nuestro o de él).

En *Historias mínimas*, tal como versa el título del film, se narran búsquedas a través de viajes cercanos (en el sentido de que los personajes se mueven dentro de la misma provincia - Santa Cruz- y el lugar de llegada no supone un entorno radicalmente distinto al de origen) en los que los objetos/objetivos son en apariencia insignificantes: un perro, una torta y un electrodoméstico. Sin embargo esos objetos encarnan otras búsquedas intangibles, quasi universales, sublimadas, como la del amor, la expiación o el reconocimiento. La dilatada extensión del espacio patagónico representa la autopercepción de esos sujetos históricos subalternizados (una mujer desempleada, un trabajador precarizado, un anciano abatido), que son “mínimos” en tanto han sido colocados en la periferia de un todo social que intenta convencerlos de su prescindencia. Ellos resisten la soledad y las carencias impuestas, a partir de la búsqueda de esos pequeños objetos que les permiten la esperanza que, como apuntaba Benjamin, “sólo nos ha sido dada a los desesperanzados” (1986:88). Por otro lado la Patagonia es el espacio-lugar de los personajes y su viaje no es definitivo ni los transforma por completo. La región patagónica se configura así como un territorio cotidiano –aunque periférico- en donde la resistencia a la globalización neoliberal es asumida de manera individual e inconsciente, desarticulando el imaginario de lo desértico pero proponiendo otro: el de un territorio incontaminado de conflictividad social explícita.

En estos viajes existen diferentes representaciones, algunas de ellas enfrentadas. Lo inaugural y la Patagonia como potencialidad deja paso a otro imaginario en el que – a veces- la región tiene una historicidad de larga data y se encuentra poblada, pero sus habitantes, vivencias y experiencias son vistos/representados como exóticas alteridades.

La otra noción que también ha sido profusa y prolongadamente asociada a la Patagonia es la de *frontera*, que al igual que el viaje aparece en múltiples acepciones y sentidos. En *Guerreros y cautivas* conviven en tensión dos de esas acepciones. Por un lado presentará la frontera como lugar complejo de encuentros y desencuentros, de conflictos y negociaciones constantes entre diferentes culturas, conformando una cultura fronteriza en el sentido de que los sujetos de la misma se trastocan en el proceso

de contacto. Sin embargo finalmente se impondrá la noción más tradicional: la de frontera como límite, si bien móvil, en la que el avance de un espacio nacional – conformado exclusivamente a partir de lo blanco/occidental- elimina el *otro* espacio, el indígena, que aparece entonces como puro pasado.

La otra noción de frontera –y la que aparece más recurrentemente en nuestro corpus- es la de periferia en oposición al centro. La frontera pierde su complejidad al dejar de ser *umbral* (Bajtín, 1989), es decir unidad de espacio-tiempo de encuentro entre los sujetos cuyas tensiones y negociaciones permanentes (re)territorializan sus experiencias. Hay una insistencia en representar a la Patagonia –y homogeneizarla- como un espacio exclusivamente no urbano. Es decir que se construye a partir de lo que no es, y donde subyace una fuerte identificación dicotómica: urbano/complejo/variado frente a rural/bucólico/uniforme. Al uniformizar la forma de habitar el espacio geográfico y cultural necesariamente se le restan características sociopolíticas e históricas conflictivas. Lo no urbano viene asociado a un imaginario sobre Patagonia en el que predomina la (*pura*) *naturaleza* por sobre las tramas siempre en conflictivo movimiento de la cultura, la sociedad y la política. De esta manera la región es desplazada de la historia y se

“constituye como una cronotopía geofísica con propiedades determinantes para identidades que encontrarían en las particulares condiciones terrígenas su razón de ser. Es decir, habría un modo de ser patagónico, y ese modo estaría fijado por las condiciones naturales del territorio” (Mellado, 2015:26).

A su vez de esta idea de frontera como ex-centricidad o periferia se desprenden dos representaciones, una de las cuales se erige como imagen *responsiva*<sup>276</sup> de la idea anterior. La Patagonia se propone en algunos films como marginalidad alegórica de una amplia región como es Latinoamérica o todos los países del hemisferio sur en cuanto comparten su condición de países capitalistas dependientes. Por ejemplo en *La película del rey* el espacio patagónico –desde sus mesetas desoladas hasta el silencioso orfanato- metaforiza la devastación socio-económica, política, cultural y estética impuesta por las dictaduras latinoamericanas. Las vacías superficies de la Patagonia no representan la falta de historia, la vacancia, la deshabitación o la posibilidad, sino que contrariamente

---

<sup>276</sup>Recordemos que con este término se alude a que “toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera que sea su forma)”Bajtín (1979: 258).

se señalan como pruebas del arrasamiento que causaron aquellos procesos dictatoriales. La Patagonia como frontera, entonces, es expresión metonímica del lugar asignado a Latinoamérica - mediante un proceso histórico concreto a través del cual las clases dominantes impusieron a sangre y fuego la hegemonía del capital financiero-, en el marco de la desigual distribución de trabajo, riqueza y poder en la que el mundo se divide.

La noción de frontera que emerge en *El viento se llevó lo qué* contiene, no sin tensión, los dos análisis anteriores. En dicho texto filmico el espacio se configura como una periférica alteridad radical respecto del centro urbano del que proviene la protagonista. Este centro es representado ambivalentemente ya que por un lado es peligroso y represivo y al mismo tiempo generador exclusivo de arte, conocimiento, información, en una palabra de cultura, que llega a la frontera/margen de manera retrasada, distorsionada e incompleta. Como en *La película del rey*, también supone alegóricamente una cronotopía argentina, pero aquí –quizá con cierta mirada colonial- es pensada como un espacio marginalizado por la concentración geopolítica del poder, la información y la cultura, que le deja a la periferia la única posibilidad de re-crear la suya a partir de los desechos del centro.

Por otro lado “sabemos que atravesamos fronteras pero también sabemos que las fronteras nos atraviesan” (Camblong, 2009:127). En algunos films lo fronterizo metaforiza el proceso de ajuste estructural neoliberal que imprime en la configuración identitaria de los personajes-sujetos una subjetividad *border*. Es en *Invierno mala vida* donde quizá estas subjetividades –*zombies* como las denomina Gonzalo Aguilar- se expresan en todas sus dimensiones: poéticas, metafóricas, históricas, individuales y colectivas. Pero también pensemos en todos los personajes de *La película del rey* y de *El viento se llevó lo qué*; en las formas de experientiar el espacio de Gerónima y su familia en la película que lleva su nombre; en el pueblo mapuche representado en *La nave de los locos*; en las transformaciones de los protagonistas de *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana*; en las resignaciones y resistencias de los personajes de *Historias mínimas*; en los obreros que trabajan junto al protagonista de *Mundo Grúa* en Comodoro Rivadavia; en los personajes secundarios de *Caballos salvajes*:son los excéntricos, los fracasados o los excluidos de los beneficios del orden, la población ‘sobrante’ para el gran capital concentrado. En ellos también aparece esa “estancia fronteriza” de la que habla Ana María Camblong en la que lo paradójico, la aporía, en fin, el *umbral*, es la forma característica de habitar/ser en la frontera:

“Nuestra estancia movediza, esquiva y excéntrica instalada en el deslinde, habitando el borde, resulta ‘irrelevante’ o, lo que es lo mismo: insignificante...La ‘estancia entre’ instaura un espacio tercero que deslinda lo uno y lo otro, los mantiene en fricción, los mezcla, los confunde y los pone en crisis. (...) [L]o parojoal está inextricablemente enroscado en los regímenes vigentes, en las estrategias políticas y las distribuciones económicas. No hay paroja porque sí, porque exista un lugar llamado frontera donde se crían o proliferan parojoas/aporías como si fueran parte de la flora o del paisaje. No podríamos, no deberíamos buscar o enunciar leyes universales de la discontinuidad y los confines. Hay historia, hay acontecimiento y hay responsabilidad política en los avatares aporéticos del margen extremo” (Camblong, 2009: 127-131).

Por otro lado, en la posmodernidad la cultura y el arte han dado un salto cualitativo respecto de su condición de mercancía para el capital, no sólo a través de la estetización de los bienes de consumo sino también de la espectacularización de lo cotidiano y de la simulación o des-realización de lo real. No es casual, entonces, que en los films analizados la Patagonia –en tanto con-fin o margen-sea transitada por artistas que intentan real-izar la cultura pero cuyos intentos no encuentran lugar en estas coordenadas cronotópicas (como el cineasta de *La película del rey* y su productor, el actor francés en decadencia de *El viento se llevó lo qué* e incluso el músico que conoció el éxito en el pasado pero ahora hace “changas, siempre changas”<sup>277</sup> de *Mundo grúa*).

En definitiva, la frontera también aparece como un proceso de subjetivación –referido a los personajes individuales pero como miembros de las clases subalternizadas- mediante el cual a los personajes-sujetos se los ha despojado de derechos y de certezas desdibujándoseles su “horizonte de expectativas”, entendido como el encuentro entre la esperanza y la memoria. Esto se ve puntualizado claramente en *Gerónima*, film cuyo fuerte tono denuncialista no alcanza sólo a la diégesis o al contenido de lo narrado sino también a su estructura y estrategias estilísticas, las que implican una reflexión respecto de las formas en que esas denuncias pueden dar cuenta de las voces-miradas, en fin, culturas, violentamente silenciadas. En este film la estructura particular del guión, el género de docuficción y la mixtura de materiales visuales y sonoros le permiten al equipo realizador cuestionar las formas de unas

---

<sup>277</sup> Extraído del film.

prácticas –en este caso estatales- y unos discursos –el discurso médico occidental- para señalar el despojo histórico continuado al que fueron sometidos los pueblos originarios de Nuestra América. Aquí en el desenlace del texto fílmico la subjetividad de Gerónima violentada por el hombre, el Estado y la ciencia médica traspasa con ímpetu la frontera de “la” racionalidad para –en su enajenación total-, cuestionar “el dominio consolidado y omnímodo de la razón”. El film se abstiene entonces de formular *una* proposición de la región en tanto lo que postula es que se trata de una construcción histórica en la que cada cultura la vive, la entiende, la rememora y la añora según sus particularidades.

Retomando, entonces, la frontera en el corpus analizado

“se trata no sólo de un hábitat, sino también de un modo de habitar. Los habitantes del borde se habitúan a los *desbordes* y a los *contrasentidos*. Se podría decir que el habitante de la frontera es un habitué de la entropía” (Camblong, 2009: 131)<sup>278</sup>.

Por último, en otros films la Patagonia como oposición al centro aparece en toda su ex-centricidad, en el sentido de un confín que extrema su particularidad para proveerlo, exotismo mediante, de una calidad de lugar único. Si bien los textos son disimiles, muchos de ellos le imprimen una asociación de espectacularidad al paisaje – en tanto espacio para la contemplación-, exagerado en su gigantismo, que claramente abona el discurso turístico de la Patagonia *for export*. Operación que tiene implicancias mucho más profundas que la de simple convite mercantil a foráneos de distintas latitudes para que conozcan y compren (en) la región. Ya que –como señalamos anteriormente- esas características supuestamente excepcionales alcanzan, dicen los textos, a los habitantes patagónicos al ser representados como

“alteridades a través del exotismo, lo que aseguraría su comerciabilidad, y la neutralización de los rasgos sociopolíticos e históricos conflictivos, a través de la uniformización de dicho exotismo. Estos dispositivos, vinculados con lo que Žižek llama el racismo posmoderno, muestran la propia contradicción del proyecto ideológico liberal-democrático que ‘tolera’ al otro nominal y folklórico, pero desconoce y descalifica a los otros reales. (...) La folclorización de la Patagonia argentina se implanta, entre otros procedimientos simbólicos, a través de la reproducción de un imaginario que la propone como *pura naturaleza*” (Mellado, 2015: 26).

---

<sup>278</sup> Las cursivas nos pertenecen.

Si bien la película que contiene y difunde inequívocamente dicho imaginario es *Caballos salvajes*, esta exotización homogeneizante se despliega también, aunque en menor medida, en *El viento se llevó lo qué*, *Historias mínimas* y *La nave de los locos*.

Todos los films, aunque por motivos y de maneras divergentes, exhiben las marcas del momento histórico en el que fueron producidos. Por un lado las características distintivas que adquirió la globalización neoliberal en la formación económico-social argentina permearon los modos de producción de los films –ya sea por su dificultad, ya sea por sus innovaciones tecnológicas, ya sea por las incorporaciones de otras formas de producción y de lenguajes que diversificaron el discurso cinematográfico-. Las cada vez mayores dificultades de acceso al financiamiento, a veces imposible para los noveles cineastas, promovieron la incursión en maneras alternativas de concreción de largometrajes como por ejemplo las cooperativas, los extensísimos tiempos de rodaje y la búsqueda de financiamiento privado por nuevos circuitos (como los festivales internacionales o los canales de televisión). Estos modos de producción alternativos o novedosos, terminaron por reflejarse en una poética determinada, y dan cuenta de los intensos cambios económicos, políticos, sociales, culturales y tecnológicos de la globalización neoliberal que impactaron directamente en las prácticas, los productores y los resultados de la realización cinematográfica en Argentina. Las marcas de esos procesos –el social general y el de producción particular- se exhiben indistintamente en la textualidad de los films (por ejemplo el modo alternativo de tiempos extensos y concepción no industrial se observa en *Gerónima*, *Invierno mala vida* y *Mundo grúa*, y en menor medida en los dos films de Sorín aquí analizados).

Por otro lado ya hemos mencionado el desplazamiento de la representación de Patagonia desde discursos didactizantes que la promueven como baluarte del proyecto nacional o que la asocian al vacío como espacio en el que todo está por hacerse, en el sentido de potencialidad productiva. En el período que abarca nuestra indagación, hemos reconocido una mayor pluralidad de textos en cuanto a que sus postulados estético-ideológicos resemantizan otros imaginarios asociados al territorio. Algunos de ellos activan una representación de Patagonia *for export* a partir de dotarla de una naturaleza exótica o una inmensidad enigmática para la contemplación o la aventura transitorias de viajeros-consumidores contemporáneos. Tácitamente el territorio “se presenta como un objeto de mercado para ser vendido a un público (norteamericano y europeo) que compraría ese producto *for export*” (Gasel, 2012: 146). Este corrimiento

expresa y difunde a nivel simbólico uno de los cambios que el neoliberalismo produjo en el territorio en el plano económico-material. Es decir que si sostenemos que las prácticas culturales pueden responder a discursos dominantes, emergentes o residuales, y si pensamos en la funcionalidad que la mutación epocal neoliberal le designó a la región patagónica, nuestro análisis permite concluir que esta representación forma parte de las prácticas culturales dominantes de la época.

Quizá esto explique –en parte- la recurrencia de otras imágenes que si bien no son equivalentes, están en afinidad con el imaginario turístico. Nos referimos a la Patagonia uniformemente representada como *no urbana*. La utilización de tales términos busca subrayar la construcción de la región a partir de lo que *no* es: la ciudad. Si no hemos utilizado la palabra “campo” o “rural” es porque los elementos, o más específicamente los signos icónicos, no describen un espacio que dé cuenta de un tipo de vidaespecífico. El “mundo rural” con todas sus particularidades, problemáticas sociales, ambientales y económicas y sus diversidades subregionales, parece no ser perceptible para los equipos realizadores de los films analizados (las excepciones a esto son *Gerónima* y *Flores amarillas en la ventana*, aunque ello obedece a su condición de relato histórico de un conflicto rural). Las imágenes más recurrentes son las de pequeñas localidades escasamente pobladas (excepto *Mundo grúa* que insinúa en muy pocos trazos la ciudad de Comodoro Rivadavia) y las de lugares de paso apostados a lo largo de caminos y rutas. Esta *no urbanidad* a su vez suele estar acompañada de otra cualificación: la de lo *antiguo*. En esto podemos leer vestigios residuales de una representación asociada a cierta idealización de la Patagonia como un lugar *otro* –donde la mismidad/normalidad sería la caótica gran ciudad moderna- al que la modernidad civilizatoria no ha alcanzado en su totalidad o avanza a ritmos más pausados (recordemos las reflexiones de Sorín: “en la Patagonia los tiempos son otros”; “la cultura no ha cavado ahí, las cosas son geológicas, tienen otros tiempos”). La naturaleza parece predominar sobre la cultura, con lo que la Patagonia no sólo es otro lugar sino que también parece ser un “viaje en el tiempo”. El gigantismo naturalista ya no está ligado al imaginario del territorio como castigo, pero contiene suficiente hostilidad (aunque sea por la carencia de comodidades) y rusticidad que hacen que la sola llegada o desplazamiento de los sujetos en el territorio impliquen una aventura. Imágenes/nociones que indirectamente constituyen eficaces complementos de la representación turística ya mencionada.

En otros films (o parojojalmente en tensión dentro de un mismo film) las imágenes de inmensidad, infinitud o espacio vacío son resemantizadas en clave

alegórica para dar cuenta de una cronotopía del despojo y de la enajenación material y subjetiva. Aquí el espacio no es un paisaje naturalizado sin agenciamiento humano, tampoco es sinónimo de una naturaleza sin gente o una celebración posmoderna de la diferencia sino una metáfora de lo que el proceso de ajuste neoliberal nos legó tanto en términos económicos y sociales –materiales- como en sus manifestaciones culturales y simbólicas. La Patagonia puede pensarse entonces como el “paisaje después de una derrota” que tan acertadamente describía el texto del historiador Adolfo Gilly (1994) para pensar las características de la historia reciente de la región latinoamericana.

Recapitulemos: por una lado advertimos la puesta en escena de la labilidad de los lazos sociales o su fragmentación; los proyectos empequeñecidos, fracasados o la falta misma de proyectos; el desempleo o la precarización laboral; la apropiación del territorio por la fuerza y los intentos de imposición de una cultura sobre otra; y la proliferación de sujetos subalternizados en la pantalla (por ejemplo mayor presencia de los pueblos originarios, ahora corridos de su representación negativa para ubicarlos en el otro polo de la dicotomía). Además avistamos la falta de épica y de discursos didactizantes; la devastación de las subjetividades; los relatos ex-céntricos, fragmentarios, autorreflexivos; la poetización/alegorización de lo real y la profusión de intertextualidades; la representación problematizada; el cuestionamiento sobre la mirada y la evidenciación de la mediación lingüística de los films. Todo ello demuestra cabalmente cómo las mutaciones de las condiciones sociohistóricas modifican los regímenes de visibilidad. Y a su vez revalidan que las permanencias y cambios de la configuración socio-económica e identitaria de una región determinada pueden ser percibidos y analizados desde la textualidad fílmica como producto(re)s de su época.

Hemos evidenciado, por fin, que –ya sea por las diferencias entre los films, por sus ambivalencias o contradicciones- existe cierto grado de diversificación en las historias y los sujetos, y hemos comprobado el grado de correlación dialógica entre los textos y el contexto, lo que nos habilita a ratificar la productividad del análisis fílmico para problematizar históricamente la región patagónica. Esta indagación permite a su vez insertar a los textos fílmicos dentro de un conjunto más amplio de discursos –como los literarios- que “elaboran las distintas cartografías discursivas de la región desde diferentes lugares geopolíticos de enunciación, que pluralizan y complejizan el imaginario regional” (Mellado, 2015: 45).

Podemos constatar historias, sujetos, figuras y cuestionamientos emergentes que descreen de las esencializaciones, de las narrativas hegemónicas, de la transparencia de

la representación y del discurso, de la presencia excluyente de héroes o pioneros, de culturas únicas o historizaciones que comienzan con el Estado nacional, de la estabilidad de las identidades y de los espacios “puros”, que denuncian las consecuencias empobrecedoras, masacradoras, genocidas u opresoras de ciertos procesos históricos más o menos cercanos. Sin embargo todavía siguen obliteradas muchas imágenes necesarias para que se terminen de desarticular presupuestos generalizantes y uniformizadores. Faltan una multiplicidad de signos icónicos, diálogos y narrativas que traduzcan/transmitan audiovisualmente lo que desde la renovada historiografía regional se ha enunciado claramente:

“no es posible construir una imagen homogénea de la Patagonia, por cuanto hay características específicas importantes y fácilmente identificables en cada uno de los subespacios que la integran” (Bandieri, 2006:403).

Sobre todo restan también otras elecciones estético ideológicas que den cuenta no sólo de las relaciones impuestas en el espacio por la hegemonía del capital financiero y sus devastadoras consecuencias, sino también de las singulares maneras en que los sujetos resistieron (y resisten) esa imposición a nivel colectivo, maneras de las que la historiografía regional reciente ha dado cuenta (y de la que nos hemos nutrido para referenciar y conocer contextualmente el período de nuestra investigación). Resistencias, derrotadas unas ganadas otras, que claramente forman parte de las nuevas relaciones que establecieron los sujetos con el territorio. Es decir, restan las imágenes que narran las variadas y múltiples formas de la conflictividad social que han atravesado y constituido el territorio patagónico en los años de esta investigación. Faltan también las imágenes que sospechen de los límites nacionales de la región, ya que desde la historiografía, la literatura y la geografía regionales se ha evidenciado cómo la historia y la(s) cultura(s) de la región no pueden comprenderse “de espaldas” a Chile:

“la Patagonia nos remite a un espacio histórico social que no se reduce a una territorialidad geográfica, ni a una unidad administrativa sobre determinada por el Estado, sino que representa una región cultural que, en cuanto tal, posee una configuración que va más allá de los límites políticos nacionales, abarcando espacios socio-culturales que los exceden” (Palermo, 1998: 65).

En síntesis, abogamos por las imágenes “negadas” que exhiban una mayor pluralidad de historias, de voces y de espacios para contribuir desde el discurso

cinematográfico a esas otras *cartografías imaginarias* interrumpidas por piquetes y cortes de rutas, con trabajadoras y trabajadores en lucha, fábricas recuperadas, puebladas, tractorazos y otros *azos*, paros y marchas, antiguas y nuevas formas de socialización y solidaridades, de negociaciones y conflictos, que conforman el pasado reciente signado por luchas desiguales y contingentes que forman parte de la historia y las memorias de la región patagónica. Lo que pretendemos es subrayar que existe una tensión permanente *en* el discurso, en las prácticas, en los cuerpos, en las subjetividades, siendo la memoria un signo (o un síntoma), justamente, en *disputa*, un campo de batalla cotidiano y en permanente mutación. Y que el cine es uno de los escenarios principales a través del que se despliega ese campo de batalla.

Hemos llegado al final de este itinerario, que no solamente es parcial sino que fue recorrido como uno de los caminos posibles para comprender la historia reciente de la región desde las representaciones que sobre ella produjo la cinematografía argentina entre los años 1986-2002. Entendiendo al cine como parte integrante de la cultura de la cual procede, es decir como uno de los elementos constitutivos de las relaciones sociales, e inscribiéndonos dentro de lo que Nelly Richard denomina “materialismo crítico de la imagen y la palabra” (Richard, 2006: 37), esta investigación se inserta dentro de una tradición que ya ha legitimado el análisis cinematográfico desde la reflexión historiográfica. Pero la singularidad de nuestra indagación radica en haber articulado la “construcción histórica regional” (Bandieri, 2006) con algunas posibles interseccionalidades entre el cine y la historia, que en definitiva sirve para re-pensar la propia noción de región patagónica. Para ello hemos echado mano no sólo de los aportes de la historiografía regional renovada, sino también de los estudios literarios y geográficos que vienen contribuyendo al análisis crítico de las “cartografías imaginarias” de la Patagonia. En este camino, ya comenzado por otras y otros investigadores, se inscriben nuestras páginas. A la vez, el texto fílmico es comprendido aquí en su dimensión *intertextual* (esto es: las películas se relacionan con otros textos y se influyen mutuamente), lo cual permite no sólo relacionarlo con una realidad preexistente sino también con otros sistemas de representación. Por lo que el corpus seleccionado de la presente investigación, pensado en clave de intertextualidad, incentiva el inicio de otros itinerarios posibles: 1) la incorporación de los textos fílmicos a un conjunto discursivo más amplio, literario y artístico, producido en Argentina en el período abordado; 2) la indagación comparativa entre la escritura fílmica sobre la región proveniente de ambos lados de la cordillera; 3) la consideración

de las imágenes, historias y narraciones sobre Patagonia realizadas por el cine documental; 4) la pesquisa y comparación de textos fílmicos producidos *en/desde* Patagonia por equipos realizadores habitantes de la región (que habilita la pregunta sobre la existencia, o no, de un cine o audiovisualidad patagónicos); 5) la profundización de algunas de las líneas aquí iniciadas, por ejemplo a través del seguimiento de las representaciones de algunos sujetos históricos particulares (las mujeres, los pueblos originarios, los trabajadores, por enumerar algunos). Todo ello nos permitirá matizar, corregir, complementar y avanzar en las afirmaciones -siempre provisionarias- aquí expuestas.

Nuestra investigación fue transitada con una mirada no regionalista pero sí situada, desde la cual observamos nuestro objeto de estudio. Para ello fue necesario nutrirnos de préstamos y resignificaciones transdisciplinares, un saber de “otro modo”, en términos de Zulma Palermo, que resista a las pretensiones excluyentes (universalizantes o globalizadoras) de los lugares de producción de conocimiento. Se trata de sostener la posibilidad de

“cruzar la reflexión estética sobre la problemática significante de los lenguajes artísticos con la urgencia de una sostenida crítica a la hegemonía neoliberal y con la apuesta de la imaginación a diseñar nuevas fuerzas de emancipación subjetiva” (Richard, 2006: 10).

A partir de la relaciones entre el cine y la sociedad creemos haber aportado no sólo al conocimiento de la siempre constante des/re/configuración identitaria de la región patagónica, sino también a la puesta en crisis de las representaciones hegemónicas como momento ineludible de la constitución de otros imaginarios y otras memorias necesarias para la construcción alternativa de nuevas formas de organización social.

## 16. Bibliografía

### Teoría general:

- Adorno, Theodor (2005) *Teoría estética*, Madrid: Akal.
- Augé, Marc (1993) *Los no lugares: espacios del anonimato: Antropología sobre modernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl (1975) *Teoría y estética de la novela*, Barcelona: Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijaíl (1979) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Bajtín, Mijaíl (1994) *El método formal de los estudios literarios*, Madrid: Alianza.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter (1986) *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Benjamin, Walter (1994) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” en: *Discursos interrumpidos*, Madrid: Planeta- Agostini.
- Bruxelles, S. y de Chanay, H. (1998) “Acerca de la teoría de los topoi: estado de la cuestión”, Escritos, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, México: Universidad Autónoma de Puebla, N° 17-18
- Calabrese, Omar (1994) *La edad neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Campione, Daniel (2007) *Para leer a Gramsci*. Buenos Aires: CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Campione, Daniel (s.f) “Algunos términos utilizados por Gramsci”, Mimeo.
- Casullo, Nicolás y otros (1996) *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la Modernidad*. Buenos Aires: U.B.A.- Oficina de Publicaciones del C.B.C.
- Cuesta Bustillo, Josefina (2007) “La odisea de la memoria”, Inédito para Curso de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- D'Atri, Andrea (2002) “Igualdad y Diferencia” Revista *Lucha de Clases*, Nro. 1, Noviembre. En: <http://www.clasecontraclase.cl/generoTmarxista.php>
- De Lauretis, Teresa (1996) “La tecnología del género” en *mora nº 2*; Bs As, UBA, noviembre, 1989.
- Durán, Diana (2004) “El concepto de Lugar en la enseñanza” en: *EcoPortal. El directorio ecológico y natural*. Disponible en: [http://www.ecoportal.net/Contenido/Temas\\_Especiales/](http://www.ecoportal.net/Contenido/Temas_Especiales/)
- Eagleton, Terry (2006) *La estética como ideología*, Barcelona: Trotta.
- Eagleton, Terry (2013) *Marxismo y crítica literaria*, Buenos Aires: Paidós.
- Fischer, Ernst (1993) *La necesidad del arte*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Gramsci, Antonio (1970) *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, México: Siglo XXI.

Gramsci, Antonio (1971) *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gramsci, Antonio (1974) *Pasado y presente*, Buenos Aires: Granica.

Gramsci, Antonio (2004) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Gramsci, Antonio (2009) *Antología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Groppi, Bruno (2000) Seminario: "Memoria colectiva e identidad nacional. Tres sociedades frente a su pasado: Francia, Alemania e Italia.", Centro de Estudios Históricos y Sociales Delegación Zonal Trelew - Sec. de Extensión, Investigación y Graduados de la Facultad de Ciencias Económicas, Trelew, UNPSJB, Mimeo.

Grüner, Eduardo (1990/91) "¿Otro discurso sin sujeto? Apuntes sobre el poder, la cultura y las identidades sociales" en: *El Cielo por Asalto* N°1, pp. 161-188.

Grüner, Eduardo (1999) "Ese crimen llamado arte" en: *Razón y Revolución*, nº 5, pp. 171-181.

Grüner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires: Norma.

Grüner, Eduardo (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires: Paidós.

Grüner, Eduardo (2004) "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura" en: *La Puerta Revista de Arte y Diseño*, Año 1, N° 1, Dirección de Publicaciones y Posgrado FBA. La Plata, pp. 58-68.

Grüner, Eduardo (2005) "Foucault: Una política de la interpretación" en Revista: Topos & Tropos. N° 3, Córdoba, Verano, 2005. ISSN 1668-8899. Disponible en: <http://www.toposytopos.com.ar/N3/decires/gruner.htm> Consultado: 8 de abril de 2015.

Grüner, Eduardo (2006) "Lecturas culpables: Marxismo(s) y la praxis del conocimiento" en: Borón, Atilio; Javier Amadeo y Sabrina González (comps.) *La teoría marxista hoy. Balances y perspectivas*, Buenos Aires: CLACSO.

Grüner, Eduardo (2011) "¿Qué clase(s) de batalla es la 'batalla cultural'?" en: *Página/12*. Debates. Sábado 11/6/11, 2 p. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/debates/32-169889-2011-06-11.html>

Grüner, Eduardo (s.f) "Del experimento al laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones" En: Revista *Nombre Falso. Comunicación y sociología de la cultura*. Sección Apuntes de comunicación, medios y cultura. Disponible en: <http://www.nombrefalso.com.ar>

Gruzinski, Serge (2007) *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona: Paidós.

Gutiérrez Donoso, Patricio (2009) "Antonio Gramsci y las clases subalternas" en: *Estudios Contemporáneos. Espacio de estudio y difusión de las Ciencias Sociales*, Valparaíso, Septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.ecos.cl/2009/09/antonio-gramsci-y-las-clases.html> Consultado: 4 de agosto de 2015.

Hall, Stuart (2003) "¿Quién necesita 'identidad'?" en: Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.

- Hauser, Arnold (1969) *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Madrid: Guadarrama.
- Jameson, Fredric (1999) *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (2012) *El postmodernismo revisado*, Madrid: Abada.
- Jodelet, Denise (1984) “La representación social: fenómenos, conceptos y teoría” en: Moscovisi, Serge (comp.) *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona – Buenos Aires- México: Paidós.
- Kohan, Néstor (2001) “¿Por qué Gramsci hoy?” en: *Revista Sudestada. Cultura, política y actualidad*, Año 10, Nº 97, pp. 13-15.
- Kohan, Néstor et al. (2003) *Introducción al pensamiento marxista*, Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo/La Rosa Blindada.
- Koselleck, Reinhart (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- Lash, Scott y Urry, John (1998) *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Leciñana Blanchard, Mayra (2005) “La crisis del sujeto desde el feminismo filosófico” [En línea]. V Jornadas de Investigación en Filosofía, 9-11 de diciembre de 2004, La Plata. En: *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2005. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.104/ev.104.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.104/ev.104.pdf). Consultado: 4 de abril de 2015.
- Lenin, Vladimir (1981) *Obras escogidas*, Moscú: Progreso.
- Lukács, Georg (2009) *Historia y conciencia de clase: estudios de dialéctica marxista*, Buenos Aires: RyR.
- Ossandón, Carlos (1988) “La cultura de las clases subalternas en Gramsci” en: *Andes*, año V, nº 7, Santiago de Chile.
- Ouviña, Hernán (2010) “El joven Gramsci y el desafío de la renovación del marxismo. Primera parte” [CLASE] En: Curso virtual “Teoría y praxis en el pensamiento de Antonio Gramsci: sus aportes para analizar la realidad latinoamericana”. Programa Latinoamericano de Educación a Distancia, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989) *Tratado de la argumentación*, Madrid: Gredos.
- Petrich, Perla (2005) “La diferencia como determinante de la alteridad. El espinoso tema de las etnias. Presentación.” En: *Revista Amerique Latine. Histoire et Memoire*. Nº 10. Disponible en: <http://alhim.revues.org/document97.htm>.
- Podestá, Jorge y Tarditi, Roberto (1998) "Apuntes teórico metodológicos para el estudio de las crisis: el aporte de Antonio Gramsci", en PIMSA DT Nº 10, Buenos Aires.
- Quiroga, Ana (1996) “Planificar la esperanza” en: Revista *Fin de Siglo*, Nº Especial, Octubre, pp. 14-15.
- Ricoeur, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España: Arrecife.

Rojas Mix, Miguel (2006) *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires: Prometeo.

Roulet, Florencia (1998) “¿Quiénes son los pueblos indígenas? Algunas reflexiones sobre el trasfondo político de un problema de definición” en: *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Vol. 3, N° 7, pp. 24-52.

Traverso, Enzo (2007) “Historia y memoria. Notas para un debate” en: Franco, Marina; Levin, Florencia (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires, pp. 67-96.

Volóshinov, Valentín (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Godot.

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.

Žižek, Slavoj (1998) *Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.

#### **Teoría cinematográfica y análisis fílmico:**

Aumont, Jacques (1992) *La imagen*, Barcelona: Paidós.

Aumont, Jaques y Michel, Marie (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires: La Marca.

Bazin, André (2006) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, (7<sup>a</sup> edición).

Bordwell, David (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós Comunicación.

Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997) *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.

Carmona, Ramón (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.

Comolli, Jean Louis (2010) *Cine contra espectáculo* seguido de *Técnica e ideología: 1971-1972*, Buenos Aires: Manantial.

Deleuze, Gilles (2008) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles (2009) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós, 1985.

Eisenstein, Sergei (1990) *La forma del cine*, México: Siglo XXI.

Eisenstein, Sergei (1999) *El sentido del cine*, Madrid: Siglo XXI.

Freire, Héctor (2004) “El cine y la memoria” en: *Revista Topía. Psicoanálisis, sociedad, cultura*. Año XIV, N° 41, pp. 18-19.

Jameson, Fredric (1995) *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.

Keska, Monika (2009) “Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca”, Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/18276532.pdf> Consultado: 27 de abril de 2015.

Martínez Rubio, José (2014) “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua” en: *Castilla. Estudios de literatura*, N° 5, Valladolid, pp. 26-38. Disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/291>. Consultado: 3 de mayo de 2015.

Metz, Christian (1973) *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta.

Metz, Christian (2001) *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

Ribes, José (2006) “El héroe clásico en el relato cinematográfico” En: *Área abierta*, N°13, pp. 5-8. Universidad Complutense de Madrid. ISSN 1578-8393. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606130005A> Consultado: 2 de abril de 2015.

Romaguera I Ramio, Joaquín; Alsina Thevenet, Homero (eds.) (1998) *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuela. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

Russo, Eduardo (1998) *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires: Paidós.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

Speroni, Blanca (s.f) “El problema de la representación de la realidad en la cinematografía de Federico Fellini” en: [http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/representacion\\_realidad\\_fellini\\_006\\_5.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/representacion_realidad_fellini_006_5.htm) Consultado: 29 de abril de 2015.

Stam, Robert (2001) *Teorías del cine. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.

Silva Escobar, Juan Pablo y Raurich Valencia, Valentina (2010) “Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)” en: *Aisthesis*, N° 47, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 64-82, ISSN 0568-3939. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812010000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100005&lng=es&tlng=es). 10.4067/S0718-71812010000100005. Consultado: 03 de septiembre de 2015.

Tschilschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar (eds.) (2010) *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert.

Ventura, Fran (2009) “Wong Kar-Wai, el Hombre contra el instante. Estética de una filosofía”. Para 6º Congreso SOPCOM, pp. 3421-3432. Disponible en: [http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom\\_iberico/sopcom\\_iberico09/paper/viewFile/334/318](http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/334/318). Consultado: 07 de abril de 2015.

Xavier, Ismael (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Zavattini, Cesare (1970) *Zavattini: sequences from a cinematic life*, New Jersey: Prentice-Hall.

### **Textos teóricos y metodológicos sobre cine e historia:**

Arreseygor, Gabriela, Bisso, Matías y Raggio, Sandra (1999) "Teoría y práctica de la relación cine e historia" en: *Cuadernos del Centro de Investigación Socio-Históricas*, Año IV, N° 5, Fac. Humanidades, Universidad Nacional de La Plata.

Burke, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.

Caparros Lera, José María (1997) *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid: Alianza.

Casetti, Francesco (1994) *Teorías de cine. 1945-1990*, Madrid: Cátedra.

Costa, Antonio (2005) *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós.

Fernández, Arturo (1985) "El cine y la investigación en ciencias sociales" en: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Buenos Aires: del Sol-CLACSO.

Ferro, Marc (1980) *Cine e historia*, Barcelona: Gustavo Gilly.

Gubern, Román (1989) *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.

Hueso, Ángel (1983) *El cine y la historia del siglo XX*, Sec. de Publicaciones, Univ. Santiago de Compostela.

Kracauer, Sigmund (1995) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.

Lacolla, Enrique (2003) *El cine en su época. Aportes para una historia política del filme*, Córdoba: del Corredor Austral/ Ferreyra.

Lagny, Michele (1997) *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa.

López, Marcela y Rodríguez, Alejandra (2009) *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

Monterde, José Enrique (2001) *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid: Akal.

Nigra, Fabio (coord.) (2012) *Visiones del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires: Imago Mundi.

Piccinelli, Mariana; Dadamo, Florencia y Della Mora, Leandro (2012) "Cine e historia en la Argentina: un estado de la cuestión" en: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n° 27 pp. 171-195. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esboços/article/view/2175-7976.2012v19n27p171> Consultado: 22 de enero de 2014.

Porton, Richard (2001) *Cine y anarquismo*, Barcelona: Gedisa.

Prislei, Leticia (2003) "Fotografía y cine. La 'lectura' de la imagen en perspectiva histórica" en: *Entrepasados. Revista de historia*. Año XII, N° 23, pp. 13-21.

Ranalletti, Mario (1998) "El cine en la investigación y en la enseñanza de la Historia Contemporánea" en: Revista *Espacios*, Nº 24, Fac. Filosofía y Letras, UBA.

Rosenstone, Robert (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona: Ariel.

Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sorlin, Pierre (1996) *Cine europeo, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona: Paidós.

Tranchini, Elina (2005) "Hollywood y Eisenstein filman multitudes: representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase" en: *Revista Sociohistórica*. Cuadernos del CISH, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Primer y Segundo Semestre de 2004, Nº 15/16, pp. 129-156.

Tranchini, Elina (2007a) "La película del rey y La Patagonia Rebelde. Historias fílmicas como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino" para XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico).

Tranchini, Elina (2010a) "El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de la cuestión" en: *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios sobre cine y audiovisual (ASAECA), Nº 2, ISSN 1852-9550 Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf2/Articulo%20Elina%20Tranchini%20editado%20AM07102010.pdf>. Consultado: 21 de enero 2014.

### **Historiografía y textos críticos sobre cine argentino:**

Acosta, Mónica y Sasiaín, Sonia (2007) "Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso", para XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico)

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amado, Ana (2009) *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.

Baccaro, Adrián (2004) "Raúl Tosso. El genocidio histórico" en: Satarain, Mónica (comp.) *Plano Secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, Buenos Aires: La Crujía, pp. 166-171.

Berardi, Mario (2002) "La retórica del sentimiento: argumentos y argumentaciones. Una investigación sobre cine y sociedad" en: Revista *Otro campo. Estudios sobre cine*, <http://www.otrocampo.com/5/retorica.htm>

Blasco, Dolores; Menache, Denise (2012) "El Asadito y Mundo Grúa: Cine gris como síntoma de la crisis en la Argentina de fin de siglo XX" VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1731/ev.1731.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1731/ev.1731.pdf) Consultado: 30 de julio de 2015.

Calcagno, Luciana y Soriano Barea, Griselda (2010) “*El acto en cuestión: la posibilidad de una crítica posmoderna*” en: Actas II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires: ASAEC - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. ISBN: 978-987-25871-2-3 1 Disponible en: [http://www.asaeca.org/aactas/calcagno\\_luciana\\_soriano\\_griselda.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/calcagno_luciana_soriano_griselda.pdf) Consultado: 4 de abril de 2015.

Calistro, Mariano (1984) “Aspectos del Nuevo Cine.” En: AA. VV. *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL, pp.109-135.

Cartoccio, Eduardo (s.f) “Lo político en el Nuevo Cine Argentino: el caso de Mundo Grúa” <https://es.scribd.com/doc/101351446/Mundo-grua-politica> Consultado: 25 de julio de 2015

D’Espósito, Leonardo (1999) “Perlas entre municiones” en: Revista *El Amante*, año 08, N° 86, p. 15.

Drueta, Santiago, Mansilla, Héctor y Klimovsky, Pedro (2005) *A la luz del trabajo. Las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los 90*, Buenos Aires: Comunicarte.

Ferreira, Fernando (1995) *Luz, cámara...memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires: Corregidor.

Finkel, Raúl (2004) “Tener o no tener. Cine, trabajo y marginalidad” <http://www.cinesinorillas.com.ar/articulos/tenerono.htm>

Getino, Octavio (1998) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: CICCUS.

Golzman, Valentín (2014) “Aportes del cine a la historia de la lucha de clases” en: Tesis 11, número 108, Disponible en: <http://www.thesis11.org.ar/aportes-del-cine-a-la-historia-de-la-lucha-de-clases>. Consultado: 8 de julio de 2014.

González, Horacio (2003) “Sobre *El Bonaerense* y el Nuevo Cine Argentino” en: *El ojo mocho*, N° 17.

Juliano, Ana Verónica (2010) “Notas a propósito de *La película del rey* (1986) de Carlos Sorín” en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 45, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/reysorin.html> Consultado: 28 de abril de 2015.

Kriger, Clara (2009) *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Luka, Ezequiel (2003) “Alejandro Agresti” en: Peña, Fernando (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba- Colección Constantini.

Lusnich, Ana Laura (2007) *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.

Lusnich, Ana Laura (ed.) (2005) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.

Mallimacci, Fortunato y Marrone, Irene (comps.) (1997) *Cine e imaginario social*, Buenos Aires: Ofic. de Publicaciones, CBC-UBA.

Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra (2001) *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires: Corregidor.

Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra (2004) *Un diccionario de films argentinos II (1996-2002)*, Buenos Aires: Corregidor

Martínez, Adolfo (2004) *Diccionario de directores del cine argentino (de comienzo del sonoro hasta nuestros días)*, Buenos Aires: Corregidor.

Martínez, Carlos Dámaso (2012) “Borges: la narración literaria y el cine” en: *Orillas Revista anual de estudios hispánicos*, N° 1, Padua: Padova University Press. Disponible:

[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_1/15Damaso\\_fueraderutas.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/15Damaso_fueraderutas.pdf)

Consultado: 7 de mayo de 2015.

Montes, Nahuel (2012) “Lo público y lo privado en el Nuevo Cine Argentino” en: *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, N° 71, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Octubre, ISSN 1668-5547 Disponible

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35007/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35007/Documento_completo.pdf?sequence=1) Consultado: 27 de julio de 2015.

Peña, Fernando (ed.) (2003) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba- Colección Constantini.

Pérez, María Sol (2003) “Inviero mala vida” en: Peña, Fernando (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba- Colección Constantini.

Rangil, Viviana “En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel” en: Rangil, Viviana (ed.) *El cine argentino de hoy entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos, pp. 209-220.

Rinesi, Eduardo (1993) “Imágenes del desierto, ideología de la Nación” en: González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comps.) *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires: Manuel Suárez.

Rodríguez, Alejandra y López, Marcela (2007) “Una de indios y soldados en la frontera sur. Identidad y subalternidad en un western argentino: *Guerreros y cautivas*” en: *Film Historia* Dossier Latinoamérica <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2007/uno/cautivas.htm> Consultado: abril de 2011.

Romano, Eduardo (1991) *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Catálogos.

Ruiz, Santiago y Triquell, Ximena (2012), “Cuando la forma es política: Dispositivos narrativos en Historias Mínimas (Sorín, 2002) e Historias Extraordinarias (Llinás, 2008)” en: Savoini, Sandra y De Olmos, Candelaria (comp.) *¿Cómo nos contamos? Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*, Córdoba: Ferreyra, pp.139-157.

Sánchez, Silvia (2005) “El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma” en: Lusnich, Ana Laura (ed.) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.

Schäffauer, M. K. (2003) “El medio como rastro de una memoria ausente” en: Revista *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, Nº ½: Memoria del arte/memoria de los medios, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/> Consultado: 09 de marzo de 2015

Tabarozzi, Marcos (2013) “Apuntes sobre las imágenes cinematográficas de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti” s. d. e. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31775/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31775/Documento_completo.pdf?sequence=1) Consultado: 6 de abril de 2015.

Tal, Tzvi (1998) “Del cine-guerrilla a lo 'grotético'”. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*” en: *Estudios interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, Vol. 9, nº 1, Universidad de Tel Aviv.

Tal, Tzvi (2000) “Viejos republicanos españoles y joven democratización latinoamericana: imágenes de exiliados en películas de Argentina y Chile: ‘La historia oficial’ y ‘La frontera’” en: *Espéculos. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid

Tal, Tzvi (2005 a) “Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: ‘Machuca’ y ‘Kamchatka’” en: *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, Nº 38, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.136-151.

Tal, Tzvi (2005 b) *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires: Lumiere.

Urraca, Beatriz (2010) “Los lenguajes del recuerdo en *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti” en Revista *Imagofagia*, Nº 1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual –ASAEC-; ISSN 1852-9550. Disponible en: <http://www.asaec.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf/urraca.pdf> Consultado: 5 de abril de 2015.

Varea, Fernando (2000) *El cine argentino en la historia argentina 1958-1998*, Rosario, del Arca.

Veaute, Adrián (2005) “Sesgar el discurso civilizado. Una aproximación a la idea de barbarie en el cine argentino” en: Lusnich, Ana Laura (ed.) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 99-110.

### **Historiografía sobre América Latina y Argentina:**

Andújar, Andrea (2005) “De la ruta no nos vamos. Las mujeres piqueteras (1996-2001)” para *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Rosario.

Andújar, Andrea (2014) *Rutas argentina hasta el fin: mujeres, política y piquetes. 1996-2001*, Buenos Aires: Luxemburgo.

Balardini, Sergio (200) “Prólogo” en: Balardini, S. (compilador) “La participación social y política de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo”, Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101023014828/balardini.pdf> Consultado: 1 de abril de 2015.

Basualdo, Eduardo y Azpiazu, Daniel (1981) *Cara y contracara de los grupos económicos. Estado y promoción industrial en la Argentina*. Buenos Aires: Cántaro.

Bonvillani, Andrea; Palermo, Alicia Itatí, Vázquez, Melina y Vommaro, Pablo (2008) "Juventud y política en la Argentina (1968-2008). Hacia la construcción de un estado del arte." En: *Revista Argentina de Sociología* [en línea], Año 6, Número 11, noviembre-diciembre 2008, pp. 44-73 Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26911765004>, ISSN 1667-9261. Consultado: 2 de abril de 2015.

Feld, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid: Siglo Veintiuno.

Gilly, Adolfo, Gutiérrez, Raquel y Roux, Rhina (2006) "América Latina: mutación epocal y mundos de la vida." En Basualdo, Eduardo (comp.) *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*, CLACSO: Buenos Aires. Obtenida el 15 de enero de 2014 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101101023845/basualdo.pdf>

Gilly, Adolfo (1994) "Paisaje después de una derrota: Fragmentación y resocialización de las demandas y los movimientos" en: *El cielo por asalto*, año III, nº 6, verano 1993-1994, pp. 37-45.

Iñigo Carrera, Nicolás (2000) *La estrategia de la clase obrera. 1936*, Buenos Aires: PIMSA- La Rosa Blindada.

Iñigo Carrera, Nicolás (2009) "La situación de la clase obrera en la Argentina del capital financiero" en: *Revista Theomai. Estudios sobre sociedad y desarrollo*, Primer semestre, ISSN 1515-6443 Disponible en: <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero19/ArtCarrera.pdf> Consultado: 2 de agosto de 2015.

Iñigo Carrera, Nicolás, Cotarelo, María Celia y Podestá, Jorge (1999) "Las estructuras económico sociales concretas que constituyen la formación económica de la Argentina" en: *PIMSA, Publicación del Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina*, Buenos Aires.

Jauretche, Arturo (1983) *Libros y alpargatas. "Civilizados o bárbaros"*, Buenos Aires: Los Nacionales.

Kropff, Laura (2005) "Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas". En: Dávalos, Pablo (comp.) *Pueblos Indígenas, Estado y Democracia*, pp. 103-132, Buenos Aires: Grupos de Trabajo, CLACSO. Disponible: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/davalos/CapKropff.pdf> Consultado: 4 de abril de 2015.

Marcaida, Elena...et. al. (2006) "Los cambios en el Estado y la sociedad Argentina (1880-1930)" en: Scaltritti, Mabel... [et. al.] *Pasados presentes: política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*, Buenos Aires: Dialektik.

Peña, Milcíades (1972) *De Mitre a Roca. Consolidación de la Oligarquía Anglo-Criolla*, Buenos Aires: Fichas.

Prado, Comandante (1976) *La guerra al malón 1877-1879*, Buenos Aires: Xanandu, 1907.

Quijada, Mónica (2004) "De mitos nacionales, definiciones cívicas y clasificaciones grupales. Los indígenas en la construcción nacional argentina, siglos XIX a XXI" en:

Ansaldi, Waldo (comp.) *Calidoscopio latinoamericano. Imágenes históricas para un debate vigente*, Buenos Aires: Ariel Historia, pp. 425 -450.

Scribano, Adrián y Schuster, Federico (2001). “Protesta Social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura” en: *Revista OSAL* No. 5. CLACSO. Argentina. Disponible en: [www.clacso.org.ar/clacso/.../revista-osal-no-5](http://www.clacso.org.ar/clacso/.../revista-osal-no-5) Consultado: 7 de enero de 2015.

Svampa, Maristella (1994) *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Svampa, Maristella y Pereyra, Sebastián (2003) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires: Biblos.

Svampa, Maristella; Bottaro, Lorena y Sola Álvarez, Marian (2009). “La problemática de la minería metalífera a cielo abierto: modelo de desarrollo, territorio y discursos dominantes” en: Svampa-Antonelli (editoras) *Minería Transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, Buenos Aires: Biblos.

#### **Historiografía y textos críticos sobre Patagonia:**

Aiziczon, Fernando (2007) *El clasismo revisitado. La impronta del trotskismo en la politización del sindicato ceramista: Zanón Bajo Control Obrero, Neuquén 1998-2006*, Labour Again Publications Disponible en: <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/aiziczon.pdf> Consultado: 12/12/2014.

Albouy, Fernández y Vicini, Gustavo (2003) “Disciplinamiento de la mano de obra y estrategia obrera: La experiencia de los trabajadores ceramistas de la Fábrica Zanón y los trabajadores desocupados del MTD” para *IXº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén

Amory, Dean (2013) *Las Principales Leyendas, Mitos, Historias y Cuentos de Chile*, Bélgica: Edgard Adriaens.

Andújar, Andrea (2004) “Memorias desafiantes, historias conflictivas: las mujeres en los cortes de ruta. Neuquén, 1996”, para *III Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*, Universidad Nacional de Rosario.

Bandieri, Susana (2005) *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires: Sudamericana.

Bandieri, Susana (2006) “La Patagonia: mitos y realidades de un espacio social heterogéneo” en: Gelman, Juan (comp.) *La Historia Económica Argentina en la encrucijada: Balances y perspectivas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Historia Económica-Prometeo Libros, 2006, pp. 389-410.

Barbería, Elsa (1995) *Los dueños de la tierra en la Patagonia Austral, 1880-1920*, Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Bayer, Osvaldo (1998) “El Far South: latifundistas y anarquistas” en: Schneier-Madanes (dir.) *Patagonia. Una tormenta de imaginario*, Buenos Aires: Edicial.

Bayer, Osvaldo (2004) *Los vengadores de la Patagonia trágica*, tomos I y II, Buenos Aires: Booket.

Beinstein, Jorge (1993) *Dinámica global de la economía patagónica*, LUDEPA-SME/INTA-GTZ.

Beinstein, Jorge (1994) "Patagonia: historia y crisis" en: *Todo es Historia*, año XXVIII, nº 327, octubre, pp. 74-83.

Bohoslavsky, Ernesto (2008) *La Patagonia: de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Bonifacio, José Luis (2007) "La organización de los trabajadores desocupados en Neuquén Capital durante los años noventa. La experiencia de la Coordinadora de Desocupados", para *Iº Jornadas de Historia Social de la Patagonia*, Neuquén.

Caprano, Raquel, López, Leticia y Palacios, Dora (2004) *ALUAR: ¿privado o estatal?* Avance de Tesis de Licenciatura, Trelew: UNPSJB, Mimeo.

Cerutti, Débora y Silva, María Pía (2011) "Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC): Cinco Años de Resistencia y Lucha Socioambiental" en: *Revista Arena*, N°2. Disponible en: <http://www.huma.unca.edu.ar/revistarena/images/stories/masimagenes/estantes/documentos/NRO2-1-2011/PRISMA/Cerutti-Silva.pdf> Consultado: 4 de enero de 2015.

Cicciari, María Rosa (2001) "Trayectorias laborales en espacios sociales urbanos afectados por el proceso de reestructuración productiva. Estudio de caso: Comodoro Rivadavia en los años '90". Ponencia en el 5º Congreso de la ASET. Obtenida el 3 de febrero de 2014 de <http://www.aset.org.ar/congresos/5/aset/PDF/CICCIARI.PDF>.

Cicciari, María Rosa, Prado, Mariano y Romero, Julio (1997) "Cambios en las oportunidades de empleo y nuevos emprendimientos en el complejo petrolero de Santa Cruz Norte (1993-1995)." en: Salvia, Agustín y Panaia, Marta (comps.) *La Patagonia privatizada. Crisis, cambios estructurales en el sistema regional y sus impactos en los mercados de trabajo*, CEA, Ofic. de Publicaciones CBC, Buenos Aires.

Crespo, Edda (2000) "Cien años no es nada... Patrimonio, imaginarios urbanos y políticas sociales de conmemoración. Caleta Olivia 1995-1999", Informe de Avance, UNPA.

D'Amelio, María Elena, Galaretto, Martha y Prado, Mariano (1997) "El lado oscuro de la reestructuración. Empleo, desempleo y precariedad laboral en Caleta Olivia, 1993-1995" en Salvia, Agustín y Panaia, Marta (comps.) *La Patagonia privatizada*, CEA – CBCUNPA, Buenos Aires.

Delgado, Julia (2003) "Condiciones de trabajo y calidad de vida de los trabajadores rurales de la ganadería ovina en Santa Cruz" [en línea]. Tesis de grado. Disponible en: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.492/te.492.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.492/te.492.pdf) Consultado: 11 de julio de 2014.

Ebelot, Alfredo (1968) *Frontera Sur. Recuerdos y relatos de la campaña del desierto*. Buenos Aires: Kraft.

Escobar, Paz (2007a) "Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)" para XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico)

Escobar, Paz (2007b) "El espacio como alegoría del conflicto de clases. Análisis del filme *La Patagonia Rebelde*". En: *Pasado Por-venir. Revista de docentes, estudiantes e investigadores del Departamento de Historia FHyCS*. Año 2 N° 2, UNPSJB, sede Trelew, ISSN 1669-9599, pp. 43-62.

Escobar, Paz (2007c) "Pensar la Patagonia desde sus representaciones cinematográficas. Algunas reflexiones sobre la utilización del cine como aporte al estudio de la historia de la región" para 'I Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia "Problemas de representación de pasados recientes en conflicto"' CEFICSOH. Facultad de Humanidades, UNCo, Neuquén, Editorial Educa, ISBN 978-987-604-057-0 (formato electrónico).

Escobar, Paz (2011) *Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*, Trelew: Jornada.

Escobar, Paz (2014) "Escenas de la Patagonia neoliberal: las representaciones de las actividades económicas en películas argentinas filmadas en la región (1985-2006)". En: *Revista Estudios del ISHir* Vol. 4, núm. 8 (2014) ISSN 2250-4397. Unidad Ejecutora en Red ISHir/CONICET. Disponible en: <http://www.revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR/issue/view/33>

Espinosa, Gabriela Mariel (2011) "Palabras en el agua: Patagonia y microrrelato". En: *Cuadernos del CILHA*, Año 2, N°12, pp. 71-79. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152011000200008&lng=es&tlang=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000200008&lng=es&tlang=es). Consultado: 4 de abril de 2015.

Falco, Alejandro (2005) "Prólogo" en: Gatica, Mónica... [et.al.] *Patagonia: desarrollo y neoliberalismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 7-8.

Favaro, Orietta e Iuorno, Claudia (2008) "Sujetos, política y conflictos en la Patagonia Argentina." En: Iñigo Carrera, Nicolás y Calveiro, Pilar (edit.) *Luchas contrahegemónicas y cambios recientes de América Latina*, Buenos Aires: Clacso, pp. 299-338.

Gasel, Alejandro (2012) "De cuerpos y territorios. Itinerarios de la Patagonia Austral en la narrativa argentina reciente (1982-2008)" [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.305/te.305.pdf> Consultado: 15 de julio de 2015

Gatica, Mónica (2000) *Industrialización, Proletarización y Subproletarización. ¿Una nueva identidad para la mujer en Trelew?* Informe Final- SCyT, UNPSJB.

Gatica, Mónica (2012) "De trabajadores rurales a agentes de conservación: ¿cómo articularse desde la Patagonia, reconociéndose, y no a partir del extrañamiento?" para: 17º Conferencia Internacional de Historia Oral, Mimeo.

Gatica, Mónica y López, Susana (1999) "Memorias, múltiples y fragmentadas. Una aproximación al análisis de algunos vectores de memoria en Patagonia" para *IV Congreso argentino-chileno de estudios históricos e integración cultural*, Actas, Trevelin.

Gatica, Mónica y López, Susana (2004) "Pensar la Patagonia en América Latina, memorias en conflicto" para *2das Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.- Escuela de Historia- Centro de Estudios de Historia Obrera, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Gatica, Mónica; López, Susana (2005) "Distintas conceptualizaciones del desierto: desde el imaginario a la Patagonia real. Historia, memoria y exilio". En: *Revista Anuario*, Universidad Nacional de Rosario

Gatica, Mónica; López, Susana; Monedero, María Laura y Pérez Álvarez, Gonzalo (2005) *Patagonia: desarrollo y neoliberalismo*, Buenos Aires: Imago Mundi.

Gatica, Mónica; López, Susana; Pérez Álvarez, Gonzalo y Monedero, María Laura (2003) “Una aproximación a los diseños políticos para Patagonia. De la integración al ajuste neoliberal. El caso Chubut” SECYT- UNPSJB.

Gaudio, Guillermo (2007) *Patagonia, pasado, presente, futuro: una visión histórica, geopolítica y estratégica*, Buenos Aires: Librería Histórica.

González, Alicia (2009) “Mujeres productoras y representaciones sociales: Movimiento de Mujeres en Lucha de Río Negro y Neuquén” en: *Revista Pilquen*, Viedma, n. 11, dic. 2009. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-31232009000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232009000100003&lng=es&nrm=iso). Consultado: 08 de enero de 2015.

Grenier, Philippe (1998) “Historias para ver” en: SCHNEIER-MADANES (dir.) *Patagonia. Una tormenta de imaginario*, Buenos Aires: Edicial.

Ibarra, Horacio (1997) *Patagonia Sur. La construcción interrumpida de un proceso de desarrollo regional*, Trelew. FHCS-UNPSJB, Mimeo.

Ibarra, Horacio y Hernández, Carlos (2005) *Estado, economía y sociedad. Trelew y su hinterland: 1989-1999*, Informe de investigación, SCyT-UNPSJB.

Lavalle, Alejandra (2007) “Problemáticas de los recursos naturales oro, hierro, sal y carbón” en: AA. VV. *Patagonia Total. Antártida e Islas Malvinas*, Colombia: BarcelBaires, pp. 894- 906.

López, Susana (2003) *Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)*, La Plata: Al Margen.

López, Susana; Gatica, Mónica y Pérez Álvarez, Gonzalo (2008) “‘Son errores que tuvimos que pasar para después en un futuro no volverlos a hacer.’ La experiencia de Jaime, un ex trabajador de YPF.” En: Pasquali, Laura (comp.) *Historia social e historia oral: experiencias en la historia reciente de Argentina y América Latina*, Rosario: HomoSapiens, pp. 145-170.

Luque, Elida y Martínez, Susana (2003) *Conflictos sociales en la provincia de Santa Cruz*.

*Los años noventa*, PIMSA, Buenos Aires.

Luque, Elida y Martínez, Susana (2006) “La situación de los trabajadores desocupados del petróleo en la zona norte de la provincia del Santa Cruz” para *VII Jornadas Grupo Hacer la Historia*, Buenos Aires.

Luque, Elida, Auzoberría, Miguel, Martínez, Susana y Ávalos, Nelson (2003) “Nueva articulación del capitalismo de estado en Santa Cruz: sus efectos en los grupos sociales, las alianzas políticas y la ideología. Los años noventa”. Informe Final de Proyecto de Investigación, SCyT, UNPA.

Luque, Elida, Ruffa, Mario y cols. (2000) “De la génesis a la crisis de una estructura económica (Santa Cruz entre 1940 y los 90)” en: *Revista Contraviento*, Río Gallegos: Contraviento/ La Madrid.

Marques, Daniel (1999) “Entre la crisis del valor social del trabajo y la fragilidad de la identidad del trabajador” en: Salvia, A. (comp.) *La Patagonia de los noventa: sectores que ganan, sociedades que pierden*, Buenos Aires: La Colmena.

Marques, Daniel y Palma Godoy, Mario (1993) *Comodoro Rivadavia en tiempos de cambio. Una propuesta para la revalorización de nuestras identidades culturales*, Comodoro Rivadavia: Proyección Patagónica.

Martínez, Susana (2003) “Yacimientos Carboníferos Fiscales y el paternalismo como estrategia empresarial” en Actas IXº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Córdoba (formato electrónico).

Mases, Enrique y Galucci (eds.) (2007) *Historia de los trabajadores en la Patagonia*, Neuquén: EDUCA.

Mellado, Luciana (2015) *Patagonia se dice en plural* - 1a ed. - Comodoro Rivadavia: el autor, E-Book, ISBN 978-987-33-6870-7.

Miralles, Glenda (2004) *Entre la casa y el galpón ¿hay lugar para el sindicato? Las mujeres en el sindicato de la fruta en el Alto Valle del Río Negro*, Neuquén: UNCo.

Miralles, Glenda (2007) “El sindicato, el galpón y la casa: las mujeres en el Sindicato de la Fruta (1953-1996).” En: Gallucci, Lisandro y Mases, Enrique (eds.) *Historia de los trabajadores en la Patagonia*, Neuquén: UNCo.

Miralles, Glenda y Radonich, Marta (2003) “De trabajadoras familiares y asalariadas de los Valles de los ríos Negro y Neuquén.” En: Masseroni, Susana (Comp.) *Trabajo Femenino: distintos ámbitos y abordajes*, Buenos Aires: IGG-UBA, pp. 69-85.

Palermo, Zulma (1998) “Historiografía, literatura y región”, en: *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*, Año I, nº 1, noviembre, 61-74.

Pellegrini, Jorge (1998) *Gerónima*, Buenos Aires: Cinco.

Pérez Álvarez, Gonzalo (2005) *Cambios en la estructura económica social y luchas en Trelew: una aproximación desde el estudio de los movimientos de desocupados y los cortes de ruta entre Marzo de 2002 y Diciembre de 2003*. Tesis de Licenciatura en Historia, Trelew, UNPSJB, Mimeo.

Pérez Álvarez, Gonzalo (2008) “La experiencia obrera en el noreste del Chubut. Una aproximación desde los conflictos en las fábricas Modecraft y Aluar” para: Terceras Jornadas de Historia de la Patagonia, San Carlos de Bariloche.

Pérez Álvarez, Gonzalo (2009) “Aunque parezca la red no está vacía. Lucha de los obreros pesqueros del noreste de Chubut, 1990-2005.” En: *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, N° 2, Mar del Pata, pp. 171-183.

Pérez Álvarez, Gonzalo (2011) “Paternalismo, experiencia obrera y desarrollo del régimen de gran industria” en: *Revista Mundos do Trabalho*, vol. 3, n° 6, julio-dezembro, pp. 130-150. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/viewFile/1984-9222.2011v3n6p130/22739>. Consultado: 12 de enero de 2015.

Pérez Álvarez, Gonzalo (2013) *Patagonia. Conflictividad social y neoliberalismo. El noreste del Chubut (1990-2005)*, Buenos Aires: Imago Mundi.

Petruccelli, Ariel (2005) *Docentes y piqueteros. De la huelga de Aten a la pueblada de Cutral Co*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

Portas, Juan Carlos (2001) *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*, Comodoro Rivadavia: Ameghino-Editorial Universitaria Patagónica.

Rithner, Juan Raúl (2001) "La Patagonia en el cine. Cine, sur y bandoleros." Para el *III encuentro de culturas del Sur del Mundo*, Trelew, Noviembre.

Salguero, Pablo (2011) "Los peones rurales en la literatura patagónica: representaciones de una ausencia" para: IV Jornadas de Historia Social de la Patagonia Santa Rosa, 19 y 20 de mayo. Disponible en: <https://sociohistoricos.files.wordpress.com/2011/11/ponencia-salguero.pdf> Consultado: 9 de julio de 2014.

Salvia, Agustín (1999) (comp.) *La Patagonia de los noventa: sectores que ganan, sociedades que pierden*, Buenos Aires: La Colmena.

Salvia, Agustín y Panaia, Marta (1997) (comps.) *La Patagonia privatizada. Crisis, cambios estructurales en el sistema regional y sus impactos en los mercados de trabajo*, CEA, Ofic. de Publicaciones CBC, Buenos Aires.

Sayago, Sebastián (2001) "La literatura como instrumento ideológico. Un estudio de la Patagonia representada en las narraciones de la Revista Argentina Austral "En: Revista *Nombre Falso. Comunicación y sociología de la cultura*. Sección Apuntes de comunicación, medios y cultura. <http://www.nombrefalso.com.ar> Consultado: 25 de enero de 2014.

Sosa, Carlos Hernán (2006) "Últimas tarjetas postales del exterminio patagónico. Tramas identitarias, reparos científicos y usurpación discursiva en Gerónima de Jorge Pellegrini" en Revista: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, N° 14, Departamento de Lengua y Literatura / Coordinación de Postgrado en Literatura, Universidad Simón Bolívar; Caracas; pp. 149 – 170. Disponible en: [http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios\\_28/Sosa.pdf](http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios_28/Sosa.pdf) Fecha consulta: 3 de mayo de 2015.

Taranda, Demetrio, Matus Ana y Maqueda, Guillermo (2003) "Procesos de constitución de movimientos piqueteros en la provincia de Neuquén", para *IX Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba.

Taranda, Demetrio, Matus Ana y Maqueda, Guillermo (2005) "Movimiento de los Trabajadores Desocupados (MTD): de la emergencia a la cotidianeidad. Un estudio de caso en la zona oeste de Neuquén capital" para *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Tranchini, Elina (2010b) "El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico" en: *Romance Quarterly*, Volumen 5, Number 4, Philadelphia, ISSN 0883-1157, pp. 257- 271.

Trpin, Verónica (2007) "Sindicato rural en el Alto Valle del Río negro. La presencia de las mujeres en UATRE" para *II Jornadas de Historia Social de la Patagonia*, Neuquén.

Uranga, Ángel (2011) *El eco de la tierra. Ensayos patagónicos, 1997-2011*, Trelew-Jornada.

Vejsbjerg, Leila (2007) "Destinos turísticos en espacios naturales de la Patagonia: las Áreas Naturales Protegidas" y "Paleoturismo en Patagonia". En: AA. VV. *Patagonia Total. Antártida e Islas Malvinas*, Colombia, BarcelBaires, pp. 933-947 y 1062-1076.

**Diarios y revistas:**

*Ámbito Financiero*, Diario

*Clarín*, Diario

*Crónica*, Diario

*El Mundo*, Diario (España)

*Jornada*, Diario

*La Nación*, Diario

*La prensa*, Diario

*La razón*, Diario

*Página/ 12* Diario

*Tiempo Argentino*, Diario

*ABCe*, Revista (España)

*El Amante*, Revista

*El Heraldo de Cine*, Revista

*Gente*, Revista

*Haciendo Cine*, Revista

*La Nación*, Revista

*Sin Cortes*, Revista

*Viva*, Revista

**Sitios web:**

<https://es.wikipedia.org>

<https://huincacine.com>

<https://plaguexyz666.wordpress>

[www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)

[www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)

[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)

[www.patagoniaexpress.com](http://www.patagoniaexpress.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

**Bibliotecas y filmotecas consultadas:**

Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken” (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).