

## La historia regional en clave filmica. Distintas representaciones de Patagonia en el film *Salitre*<sup>\*</sup>

Paz Escobar\*\*

### **Introducción**

El cine argentino es objeto de análisis por parte de los historiadores ya que se constituye en fuente para la historia y en agente que narra de otra manera acontecimientos y formas de vida del pasado, resignificándolos desde una perspectiva subjetiva y estética<sup>1</sup>. Es importante entonces tener en cuenta que el cine –en tanto agente- forma parte de los soportes materiales que construyen y difunden disímiles representaciones, identidades y memorias, entendidas éstas como expresiones de la complejidad de la lucha de clases. Es por ello que preguntarse por la significación social del cine equivale a preguntarse por la representación –en este caso de la imagen en movimiento- como vehículo y terreno de la ideología.

Partiendo de estas premisas, y si nos preguntamos por las la construcción histórica de la Patagonia como región y el lugar que las representaciones ocupan en ella, debemos volver nuestra mirada sobre las películas filmadas en la región.

No son pocos los films que desde los inicios del cine argentino<sup>2</sup> y hasta nuestros días eligen a la Patagonia como entorno para el desarrollo de sus relatos o que narran episodios históricos de la región. La atención a cada uno de ellos, y en una etapa posterior, a su conjunto nos permitiría contestar el interrogante general anteriormente planteado<sup>3</sup>. Sin embargo hemos elegido el film *Salitre*<sup>4</sup> porque –si bien no es una película que se destaque estéticamente o en la historia del cine argentino<sup>5</sup> - no ha sido analizada hasta el momento y tiene la interesante particularidad de que a partir de un único film podemos entrever diferentes nociones sobre la Patagonia y su historia<sup>6</sup>. Aunque veremos que una de ellas se impondrá por sobre las demás. Nuestro interrogante central es si el predominio que alguna de las representaciones tiene en una época determinada tiene que ver con las distintas concepciones ideológicas –plasmadas en textos filmicos- que determinados sectores sociales tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia.

Por otra parte la historia que narra el film está ubicada en un espacio muy concreto de la región: el Alto Valle del río Negro. Por el contrario no está

ESCOBAR, Paz “La historia regional en clave filmica. Distintas representaciones de Patagonia en el film *Salitre*”, en **Historia Regional**, Sección Historia, ISP N° 3, Año XXII, N° 27, 2009, pp. 189-209.

especificada la ubicación temporal aunque sí queda claro –mediante leyendas gráficas- que el relato transcurre en un tiempo pasado al de la producción de la película (se estrenó en abril de 1959).

Una parte de este artículo se detendrá en la descripción del contexto histórico de la región para responder al interrogante sobre cómo la congruencia o incongruencia entre un film y su contexto socio-histórico permite comprender mejor las formas en que los sujetos interpretan la realidad en la que viven y la resignifican.

Los demás apartados desplegarán el análisis de la construcción filmica de *Salitre*, atendiendo especialmente a la historia que narra, el devenir del relato, la construcción de los personajes y la adhesión a un género cinematográfico y estilístico que nos permitirán visualizar los *efectos de sentido* portadores de valoraciones y tipologías sociales dominantes<sup>7</sup>. De esta manera podremos inferir con qué pasado, o más precisamente con qué noción de la historia de la región, nos vincula este film.

### ***El alto valle del Río Negro: el mito de un oasis productivo***

Atendiendo al contexto regional, si hasta mediados de la década del '40 la estructura económica de la región patagónica se caracterizó esencialmente por un predominio del capitalismo de economía privada con acento en la actividad agropecuaria, hacia los '50 comenzó la transición hacia otra estructura denominada «capitalismo de estado en enclaves». A excepción de Río Negro, que integraría junto con Mendoza, Tucumán, Jujuy, Salta y San Juan otra estructura definida como «capitalismo de economía privada con peso del campo». La misma tiene pocas ramas industriales, con un importante peso del proletariado y de la población agrícola<sup>8</sup>.

Precisamente *Salitre* fue filmada en Río Negro y Neuquén y aborda una problemática muy concreta de la región del alto valle, por lo que nos detendremos en la especificidad de ésta.

Concebido como región abarca también los valles inferiores de los ríos tributarios del Negro, Limay y Neuquén, prolongándose más allá de los límites políticos entre las provincias de Río Negro y Neuquén. Este criterio es admitido en razón de la homogeneidad económico-social del área<sup>9</sup>.

Ockier señala que las nuevas condiciones económicas del mercado mundial emanadas del desarrollo del capitalismo en su fase monopolista impusieron a los sectores dominantes la necesidad de concluir con «el problema del indio», o sea con el problema de la apropiación de la tierra. Así la región del Alto Valle del río Negro quedó integrada bajo la soberanía del Estado argentino como resultado de la operación militar mal llamada «Conquista del Desierto».

Para esta autora el Alto Valle no constituiría ninguna excepción en cuanto a la forma en que fueron distribuidas las tierras conquistadas al indio<sup>10</sup>. Las

leyes que en la región reglaron su distribución fueron muy similares a las que se aplicaron en la región pampeana. En este sentido Bandieri<sup>11</sup> explica que aunque el término «colonización» fue empleado oficialmente para referirse al proceso de distribución de tierra pública después de la ocupación militar, esto no implicó un acceso directo del pequeño propietario a extensiones moderadas de tierra. El Estado compensó los compromisos adquiridos con los sectores que financiaron la campaña *contra el indio*<sup>12</sup> y retribuyó a miembros del ejército nacional que la llevaron adelante<sup>13</sup>.

Para Ockier se produjeron consecuentemente importantes concentraciones de propiedad mediante la aplicación de un marco legal que excluyó a las mayorías, reproduciendo el patrón de distribución de la época colonial. Desde el mismo acto de la expedición militar el Estado está presente como factor decisivo en la historia del Alto Valle. A partir del carácter de aquél –el que le confieren los sectores sociales que lo hegemonizan– es que puede discernirse tanto el tipo de legislación que facilitó la apropiación latifundista del suelo, como la alianza con el capital monopolista inglés para la construcción del ferrocarril y las obras de riego. Este capital irrumpe muy tempranamente en el Alto Valle en concordancia con el tipo de apropiación y el destino agroexportador impuesto al país por la alianza entre aquél y el sector hegemónico de las clases dominantes. Los intereses de dicha alianza se concretaron en la región a través de la «modernización» que produjo significativas transformaciones: construcción del ferrocarril, de los diques reguladores de las crecientes de los ríos y de las obras de riego; orientación de las producciones regionales hacia el mercado mundial; promoción de la fruticultura mediante la importación y desarrollo de las variedades frutales y la introducción de las técnicas de producción más modernas; desarrollo de la infraestructura de acopio, acondicionamiento de empaque incorporando también en la esfera de la circulación las técnicas más adelantadas del mundo; acelerado impulso de la producción y exportación de manzanas y peras. En síntesis, un notable desarrollo de las fuerzas productivas<sup>14</sup>.

Las obras de riego fueron el impulso de los cambios producidos en las formas de realización económica de la propiedad territorial. Justamente a partir de tales obras fue que la parcelación y venta del suelo constituyó la forma preponderante de percepción de la renta confiriendo al Valle, en tal sentido, su *especificidad*. Por ello los cambios que se produjeron de allí en más se fundamentan en el papel del regadío.

Hasta la década de 1930, durante la denominada «etapa de la alfalfa», los terratenientes realizaron su monopolio bajo dos formas. La mayoría mantuvo incultas sus tierras con la expectativa de que el progreso social valorizara su propiedad; un grupo minoritario las puso a trabajar bajo formas derivadas de modos de producción anteriores, en una relación típica entre campesinos sin capital y dueños de la tierra.

Para Bandieri y Blanco a partir de la plena integración a la economía nacional, la región sufrió un cambio sustancial en su conformación social y productiva. La incorporación progresiva de superficies regables produjo un proceso de subdivisión que se consolidó hacia la década de 1930 con la definición económica regional por la producción frutícola intensiva, sobre la base de pequeñas explotaciones de carácter familiar<sup>15</sup>. De hecho, para estas autoras, puede probarse que el modelo productivo instalado en el lugar, sobre todo en la etapa de dominio del capital británico, fue exitoso y permitió a estos chacareros una interesante posibilidad de acumulación. Por lo que el sujeto social característico del desarrollo económico del valle fue hasta los años '70 el pequeño productor propietario<sup>16</sup>.

Esta forma específica de realización económica de la propiedad latifundista se convertirá en principal recién entre 1930 y 1950 aproximadamente. La magnitud de este proceso de subdivisión se advierte al considerar que, como resultado de su apropiación original, alrededor del 70% de la superficie total se repartió entre 20 propietarios con extensiones de entre 17.000 a 500 hectáreas; mientras que en la década de 1960 la superficie promedio de las explotaciones era de 10 ha y el 75% de ellas abarcaba menos de 20 ha. En esa época se inicia la reconcentración de la propiedad, que se aceleraría a partir de 1976.

En síntesis, la reconversión productiva de la alfalfa por la frutivicultura en el Alto Valle fue un lento y gradual proceso durante el cual la aparición, desarrollo y constitución en sujeto social mayoritario de un pequeño productor propietario –chacarero– fue resultado de una alternativa histórica que los terratenientes hallaron para la realización de la renta, ya que la pequeña propiedad campesina se concretó luego de pagar el tributo requerido por aquellos<sup>17</sup>.

Si nos atenemos a la historia que refiere el film analizado y a que su ubicación temporal no es precisada con exactitud –si bien ubicada preteritamente al año de producción de la película– cabe resaltar entonces que, siguiendo nuevamente a Bandieri y Blanco, los comienzos de de los denominados «pioneros» fueron particularmente duros. Esto se debió a que, en general, no contaron con el capital suficiente que les permitiera afrontar los ciclos productivos y muchos de ellos además de diversificar sus cultivos debieron emplearse como peones en la obras de riego o para trabajos en chacras de otros productores. Tales circunstancias se vieron agravadas por el costo de la tierra, ya que los pequeños propietarios ya no tuvo acceso a parcelas baratas que, como vimos, sí tuvieron los grandes propietarios en el periodo anterior. Por el contrario debieron comprar su superficie a las compañías colonizadoras o particulares cuando las tierras del valle ya se habían valorizado a consecuencia de las obras de riego y la llegada del ferrocarril. Los precios eran altos y pocas las facilidades teniendo en cuenta que cinco años para amortizar la deuda inicial era un

plazo relativamente corto. Si bien la explotación de recaía, generalmente, en la mano de obra exclusivamente familiar, la manutención de ésta no aliviaba las dificultades.<sup>18</sup>

Por cierto que hubo distintos tipos de colonización y las experiencias de colonización de organizaciones empresarias privadas, como es el caso de Villa Regina, efectivamente no fueron las que más facilitaron la instalación de los colonos.

Las características mencionadas en estas últimas líneas podrían dar cuenta del contexto en el que se desarrolla el relato de este drama social –rural titulado *Salitre*. Por eso el personaje principal va a decir desesperanzado «*pero es un comienzo que no termina nunca*»<sup>19</sup>.

### **La historia**

*Salitre* gira en torno a Daniel Santos y Elena, una joven pareja de recién casados que llega al Valle del río Negro para tomar posesión de 6 ha compradas a una compañía colonizadora. Allí conocen a Don Ricardo, el administrador de la compañía, que los ayuda de diferentes maneras. La pareja trabaja duramente para poner en condiciones la tierra, tener un lugar donde vivir y empezar a cosechar los frutos de su trabajo. Pero Don Ricardo se enamora silenciosamente de Elena y toda su ayuda tiene por objetivo estar cada vez más cerca de ella. La pareja tiene un hijo, Lito, de quien Don Ricardo es el padrino. Pocos años más tarde, al anochecer se levanta una tormenta de arena y se incendia la casa de un colono vecino. En la confusión Lito se escapa, desaparece y días después lo encuentran muerto. Daniel se encierra en su silencio y Elena parece enloquecer. Paralelamente los problemas en el campo se acrecientan y el salitre deja de ser sólo una amenaza para convertirse en una realidad que arruina las vides y todo lo que está en el campo de Daniel y Elena. Pero esto no es producto sólo de la mala suerte sino también de algunas decisiones de Don Ricardo, que al ser rechazado por Elena provoca perjuicios en el campo de los jóvenes. Finalmente la pareja, que está a punto de dejar de serlo pues prácticamente no se hablan, deciden salvar lo único que les queda que es su relación. Para eso parten de esa tierra que para ellos es sinónimo de desgracias. Don Ricardo, desesperado, trata de retenerlos y como no lo consigue se quita la vida delante de ellos, quienes sin inmutarse le dan la espalda y siguen su camino.

### **Salitre: un melodrama en una Patagonia «real»**

En términos estilísticos *Salitre* está construida dentro de los códigos del cine clásico<sup>20</sup>. Si bien en la utilización de la cámara sigue predominando una pretensión de neutralidad, de contar *la historia*, hay algunos encuadres inusuales (que escapan a la categoría de *normal*<sup>21</sup>) para este tipo de cine, que aportan

posibles direcciones de sentido al film. Asimismo, está realizado con un cuidado por lo estético evidenciado en una muy buena fotografía.

Podríamos pensar a este film como melodrama o por lo menos con componentes muy importantes de este género. Berardi plantea que todo el cine argentino del período que va desde fines de los '40 hasta finales de los '50 «está marcado, de una forma u otra por la potente matriz del *melodrama*... De algún modo el melodrama opera una reducción, al jugar los 'grandes problemas' en la pequeña escala de lo cotidiano... Las vidas de la 'gente común se invisten de grandeza y heroísmo, y adquieren sentido merced a su densidad pasional»<sup>22</sup>.

*Salitre* es precisamente una historia de «gente común» luchando *heroicamente* por concretar sus sueños de ser una *familia próspera* y contribuir a la colonización de esas tierras «*lejanas*». Contiene también otros elementos melodramáticos, como el azar y el destino predeterminados, los personajes ineficaces ante la fatalidad, personajes sufrientes, héroes trágicos (y en este caso a la vez cotidianos), el debate entre la pasión y la razón, la trasgresión a la regla y, en el final, el castigo consumado (porque el melodrama siempre buscó ejemplarizar<sup>23</sup>).

Por otra parte, *Salitre* no sólo aborda una problemática muy concreta de una región particular de la Patagonia sino que lo hace desde la construcción realista del *mundo representado*<sup>24</sup> en el relato. De esta manera la historia, si bien ficticia, al transcurrir en un mundo (en este caso rural) que es construido con la intención de producir un fuerte efecto de lo real da como resultado una historia posible. Hay un nexo entre lo real y lo ficticio y entre lo particular y lo general (la historia de Daniel y Elena *pudo haber sido* la historia de miles de colonos que llegaron al Alto Valle de Río Negro). Este nexo está explicitado en la leyenda inicial: «*A los hombres y mujeres que pagan con su sacrificio el rescate de las tierras nuevas.*» Y reafirmado en la leyenda final: «*Esta es la historia verídica de unos precursores que dejaron en el surco abierto todas sus esperanzas. Pero no fue estéril su dolor porque sobre sus huellas floreció el desierto en la tierra prodigiosa que hoy es el valle de Río Negro.*»<sup>25</sup>»

Creemos que la característica de verosimilitud con relación al medio patagónico se debe en parte a que la obra original pertenece a Diego Newbery<sup>26</sup>, autor cuya familia y vida están profundamente relacionadas con la región donde transcurre su obra. Se trata de un autor patagónico adaptado por un equipo realizador cuyos integrantes provienen de los grandes centros urbanos del país (básicamente Buenos Aires) e incluso del exterior. Excede los límites de este trabajo el complejo abordaje de las relaciones entre cine y literatura, ya que estamos realizando un análisis inmanente del film y no nos hemos propuesto como objetivo hacer un análisis comparativo entre la obra literaria original y su transposición a la pantalla. Queda para una nueva aproximación interrogarnos sobre las implicancias de esta operación. Pero sí debemos tener claro que la misma siempre supone una interpretación ideológica del texto base; es decir,

se crea un texto nuevo, aunque esa creación no parte desde cero sino que debe mantenerse dentro de los límites que impone el texto original.

Aunque *Salitre* no contiene todos los tópicos que caracterizan a las narraciones de frontera, sí aparece muy fuertemente la estrecha relación entre el paisaje y los personajes. De hecho, se observa la transformación progresiva de estos últimos en su interacción con el paisaje, en este caso hostil.

Estos son algunos de los principios compositivos del modelo que Ana Laura Lusnich (2007) denomina «drama social-folclórico»<sup>27</sup>: la descripción del entorno dramático que se distingue por su amplitud, el carácter rústico del paisaje, las condiciones climáticas adversas y la degradación de ese entorno al mismo tiempo que los sujetos dramáticos.

Otra particularidad de los personajes es que están contruidos a partir de una marcada *gestualidad*. El fuerte componente emocional de la película, característico del melodrama, conlleva una representación visual muy importante de los sentimientos de los personajes, que son expresados a partir del gesto. Se transparentan a punto tal que los personajes pueden engañarse entre ellos pero no al espectador. El amor, la pasión, la tristeza, la desesperación, la locura, el enojo, el cansancio, la decepción, el deseo, etc. son constantemente evidenciados en los primeros planos.

Finalmente, es interesante observar que el título de este film conlleva en sí mismo una concepción de la Patagonia como *obstáculo*. En clara contraposición a otras películas rodadas en la región –por ejemplo el film *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940), título que subraya los recursos naturales de la región y su potencial económico -, *Salitre* es la nominación de un obstáculo<sup>28</sup>, de una característica negativa del suelo que reduce las posibilidades de producción del mismo. Sin embargo esta aseveración debe ser matizada, porque precisamente lo significativo de este film es que distintas concepciones de la Patagonia se suceden y contradicen en el transcurrir del relato (y más allá de él). Las formas en que estas concepciones aparecen y batallan en el film son el objeto de nuestro análisis.

### **Los personajes**

Como en otros films rodados en Patagonia, encontramos personajes principales que llegan al territorio: Daniel (interpretado por Enzo Viena) y Elena (interpretada por Eda Vermont) por un lado y Don Ricardo (interpretado por Conrado Corradi) por otro. De hecho la película comienza con la llegada de la pareja y finaliza con su partida. En el caso de Don Ricardo, que ya está en la región cuando comienza el film, su ajenidad es explicitada por él mismo a través de los diálogos en los que en reiteradas ocasiones menciona el momento de su llegada. Por ejemplo: -»*Aquí hay que hacerlo todo con paciencia. Cuando yo llegué a estas tierras no había más que arena y*

*arbustos por todos lados. Era un lugar para beduinos...»; o «Yo vine un día con más entusiasmo que usted (a Daniel), después me fui quedando»; o (dirigiéndose a Elena) «Yo vine aquí con más entusiasmo que su marido pero solo.»*

Al igual que en otros films rodados en la región la «llegada» de los personajes tiene que ver con una concepción de la Patagonia como desierto, ya sea como vacío geográfico y/o de civilización, es decir como naturaleza ignota susceptible de ser aprovechada. Esta concepción es evidenciada muy concretamente en los diálogos, por ejemplo al principio del film *Don Ricardo* anima a los recién llegados: *«Quédense tranquilos que les irá bien. La tierra está virgen y esperando que le claven el arado.»*

Los personajes son los que traen consigo la civilización y el progreso a través de su trabajo, en este caso a través del trabajo rural y más específicamente la extensión de la producción frutivíticola.

Daniel y Elena son dos jóvenes recién casados que vienen de la ciudad (no se sabe de cuál). Se los presenta vestidos de forma limpia y pulcra pero modesta, hablan correctamente<sup>29</sup> y tienen un bagaje cultural amplio (por ejemplo, ella escucha y extraña la música clásica y *«soñaba con la danza»*). No le temen a las labores arduas pero deben aprender absolutamente todo sobre las tareas del campo. Podría pensarse que provienen de la pequeña burguesía urbana.

Lo que más destaca a estos personajes es el amor que sienten el uno por el otro, de ahí que sea difícil analizarlos por separado ya que cada acción de uno de ellos se justifica reiteradamente en relación con el otro. Esencialmente son la caracterización del «buen esposo-padre» y la «buena esposa- madre», cada uno con los roles bien diferenciados de acuerdo a las concepciones dominantes de cada género. A él se lo ve trabajando constantemente en innumerables tareas en su propio campo y como obrero (en la construcción y limpieza de canales de riego), y a ella ayudándolo o realizando los quehaceres domésticos.

Si en el melodrama la «gente común» adquiere grandeza y heroísmo, Daniel se erige en el héroe trágico que lucha denodadamente de forma casi sobrehumana pero no puede vencer al destino y finalmente fracasa. Los personajes son conscientes de la magnitud de su sacrificio, que se explicita en diferentes diálogos. Por ejemplo, en una escena clave en donde por primera y única vez (hasta el desenlace) Elena le pide a Daniel que se vayan: *«¡Vámonos Daniel! ¡Vámonos de aquí! Todo ha sido sacrificio desde que llegamos. Un esfuerzo salvaje, animal. Todavía estamos a tiempo»*. D:- *«No pensé nunca que quisieras irte»*. E:- *«Es por vos Daniel. No puedo seguir viendo tu sacrificio, es mucho tiempo viviendo sólo para morir.»*

En este caso las fuerzas superiores (no humanas) tienen que ver con las condiciones climáticas y naturales (fracasa su cosecha de papas, cae una tormenta de granizo y estropea sus vides, un vendaval de tierra provoca la muerte de su hijo).



Elena es el prototipo de la esposa-madre abnegada, paciente y trabajadora. Trabaja a la par de su marido, realiza las tareas domésticas, cría a su hijo y su único anhelo es el bienestar de su familia. La paciencia y el equilibrio forman parte de sus características. Jamás se queja de las arduas tareas ni de las interminables privaciones materiales (dice que lo único que extraña es la música) y su abnegación es tal que ni siquiera se permite las quejas esperables en uno de los momentos invariablemente doloroso como es el parto<sup>30</sup>. La decencia de Elena jamás se pone en cuestión a lo largo del film. Podemos observar los intentos silenciosos de Don Ricardo por hacer que Elena le corresponda pero ella nunca duda sobre el amor que siente hacia su marido, ni siquiera cuando la muerte de su hijo pone en crisis su matrimonio. No se deja tentar por las comodidades y la protección que le ofrece Don Ricardo, y cuando finalmente éste le explicita sus intenciones ella le responde con dos fuertes cachetadas.

Don Ricardo es el administrador de la compañía de tierras que conforma la Colonia «Libertad». Es quien se encarga de hacer que los colonos cumplan con sus pagos (la compañía les entrega la tierra y herramientas, que ellos deben pagar en cuotas), recibir los planteos referidos a problemas, mediar entre los vecinos, transportar a los recién llegados, etc. Se diferencia del resto de los personajes por su vestimenta que, aunque adecuada al ámbito rural, es más elegante; por ejemplo, usa botas de montar mientras los demás usan alpargatas. También habla correctamente y escucha música clásica. La casa que construye se distingue ostensiblemente de los ranchos que hay en la colonia<sup>31</sup>. A pesar de estas diferencias su relación con los colonos es cotidiana y cordial; no aparecen relaciones de pugna entre éstos y él como representante de la compañía.

Este personaje ocupa el lugar de antihéroe, en tanto constituye una amenaza de disolución familiar y provoca de diferentes maneras la ruina del campo de la pareja. Sin embargo no está construido como un personaje indiscutiblemente «malo»; más bien es alguien que se deja llevar por la pasión que le despierta Elena, es alguien que está «enceguecido» por el amor. Sus acciones alternan la ayuda y el perjuicio a la pareja de acuerdo a su único objetivo que es enamorar a la protagonista. En general cada acción de perjuicio es precedida por un rechazo de Elena, ya sea tácito o manifiesto. A través del montaje queda evidenciada la relación que hay entre lo pasional y lo económico. Por ejemplo, luego de la escena en que Elena rechaza a Don Ricardo y le pega sigue un primer plano de un canal de riego abriéndose; la cámara se aleja y observamos que es Matías (el contratista que trabaja en el campo de Don Ricardo) el que lo abre, riéndose. Por escenas anteriores ya sabemos que el agua va a arruinar el campo de Daniel Santos. El personaje de Don Ricardo se debate, prácticamente todo el film, entre la razón y la pasión pero se deja llevar por la segunda y finalmente esa trasgresión a la regla («desear la mujer del prójimo») es sancionada, ya que no sólo no consigue el amor de Elena sino que termina de perder la razón y acaba con su propia vida.

Otros personajes que tienen relevancia en el devenir de la trama son Matías (Mario Savino), el contratista<sup>32</sup>, Maruca, su mujer, y Rosalba, la hija de ésta. Matías trabaja en la preparación del campo de los diferentes colonos, a través de la recomendación de Don Ricardo, y es el capataz de las obras de riego. La caracterización de Matías es claramente negativa. Caracterización que no deja de tener un sesgo discriminatorio cuando se indica a través de distintos diálogos que es «mestizo». Además es señalado como alcohólico y muy fugazmente se atribuye a esto la causa de su pobreza. Por ejemplo, en la primera escena en la que aparece este personaje lo observamos pescando en el río y le explica a Don Ricardo, cuando este le reprocha por el incumplimiento de sus tareas: - *Pero patrón, algo hay que darle de comer a la hija de la Maruca, ¿no? Hay que engordarla a ver si se la llevan pronto.* DR:- *Si no te chuparas lo que te pago no tendrías problemas.*

Matías es interesado (quiere a través de su hijastra acceder a los bienes de Don Ricardo) y pervertido (se sugiere un posible abuso sexual hacia Rosalba). Aunque, por otra parte, la forma de presentar estas características reviste cierta ambivalencia: por un lado es sancionadora y por otro aparecen como conductas asociadas a las duras condiciones de existencia. En este sentido la violencia para estos personajes es algo cotidiano, que en el film no aparece en las imágenes pero sí en los diálogos (dicho sea de paso el lenguaje que utilizan, marcadamente rural, resalta su diferencia social con los protagonistas). Por ejemplo: Don Ricardo a Maruca: - *Quiero ver a Matías, ¿por dónde anda?* Maruca:-*Cuando no hay pa'comer se le da por sacar algo del río. Si quiere le mando a ésta que es pa'lo único que sirve.* DR: *Déjela.* Maruca a Rosalba: -*¿Por qué no saliste corriendo a buscar al Matías? ¡Un día de estos te voy a deslomar!*

En las películas de los años '40 y '50 el lugar de la mujer se organiza en torno a las figuras dicotómicas de la esposa y la prostituta. En este film, si la primera es ocupada por el personaje de Elena, el de Rosalba ocupa la figura opuesta. Pero el lugar de la prostituta le es impuesto desde la mirada (y la dominación) masculina; más ampliamente podríamos pensar que ocupa el lugar de mujer-objeto. Cuerpo-objeto apropiado quizás por Matías y posible medio para el ascenso social de éste y su mujer. Mujer- objeto, representada arquetípicamente a través de la escena en la cual se baña desnuda en el río vista por los ojos lascivos de Matías mediante los cuales accedemos a verla. Objeto totalmente invisible para Don Ricardo que sólo la observa por primera y única vez como mujer -posible objeto de deseo- cuando Matías le llama la atención sobre ello: «*Cuando se mude le voy a mandar a Rosalba pa'que lo cuide. ¿La vio patrón? Ya está entradita en carne*». Pero a diferencia de sus mayores Rosalba es desinteresada, y su amor hacia Don Ricardo es legítimo. Podemos observarlo en su mirada: lo mira hacia arriba como algo inalcanzable

porque comprende la distancia social que los separa y que hace que los ojos de Don Ricardo se fijen en la otra mujer, totalmente distinta a ella: «*Solo tiene ojos pa' esa*» admite con marcado resentimiento. Y es la comprensión de esta distancia lo que la hace asumir su invisibilidad ante Don Ricardo y quedarse muda, casi como una espectadora más, ante el desenlace trágico del relato (es ella, además de Elena y Daniel, quien verá a la distancia cómo Ricardo se suicida, y remarcará su impotencia ante los hechos con un grito que ni siquiera es tal, es un grito ahogado).

### ***Patagonia como tierra prometida: «el rescate de las tierras nuevas»***

Es significativo que la imagen inicial del film después de la leyenda inaugural consista en un tren acercándose hacia la cámara. La figura del ferrocarril ha sido impuesta -desde su aparición- como la representación del progreso. Por ello, si inmediatamente luego de leer «*el rescate de las tierras nuevas*» observamos la locomotora de un tren que se aproxima hacia la estación, la primera asociación que puede establecerse es la del avance de la *civilización* sobre el *desierto*, desierto que debe ser ganado →*rescatado*»- a través de distintos medios, y uno fundamental es el ferrocarril. Esta idea no sólo se reduce a un lugar común que asocia el ferrocarril al avance del progreso en diferentes lugares del planeta sino que tiene una connotación muy específica para la historia de la Patagonia y más aún para la del Alto Valle del río Negro<sup>33</sup>.

Asimismo, del ferrocarril desciende otro elemento que en la película aparece como civilizador: la *familia*. En primer lugar Daniel y Elena están casados legalmente; aunque la consumación de su casamiento es un acto anterior a la historia narrada, los diálogos se encargan de aclarar su estado civil dentro de la misma escena en que se los ve dirigiéndose a dormir al mismo cuarto y en el que -aunque elidido- se sabe mantienen relaciones sexuales. El nacimiento de su hijo termina de constituir esta familia, es la objetivación de una relación romántica, parte del proyecto común que ellos tienen en ese lugar y es lo único que Elena expresa como deseo propio. Cuando Daniel ingresa a su rancho inmediatamente después del nacimiento de su hijo se acerca a la cama en la que se encuentran Elena y el bebé a su lado y se produce el siguiente diálogo: D: - *Hasta ahora no supe darte nada de lo que te prometí*. E: - *Era lo único que quería.. (mirando hacia el cielo) se llamará Daniel, quiera Dios que sea como él*.

Que constituyen una familia católica termina de confirmarse mediante el bautismo de este hijo varios meses después (escena en la que aparecen otras familias; contrariamente a otras películas, en las que en las fiestas populares sólo hay hombres y mujeres, pueden observarse numerosos niños de distintas edades).

Por otra parte, a diferencia de otros films cuyos relatos transcurren en la región<sup>34</sup> y en donde la misión civilizadora quedaba exclusivamente en manos de los hombres, aquí hombres y mujeres trabajan a la par aportando al mejoramiento de sus campos. Durante las primeras escenas de trabajo aparecen en montaje paralelo<sup>35</sup>, y con música de fondo alegre, situaciones en las que un colono le enseña a Daniel a usar el arado mientras que una vecina ayuda a Elena a hacer los ladrillos de adobe para la construcción de su casa. A través de los diálogos se remarca la participación pareja de ambos cónyuges en la proyección de sus vidas y en el trabajo diario. Y también Don Ricardo explica lo que él entiende es un fracaso (ser sólo el administrador de la compañía y no haberse convertido en productor próspero) por la falta de una mujer que lo acompañe; en reiteradas ocasiones expone con diferentes palabras la idea (o mejor dicho, lugar común) de que «detrás de todo gran hombre siempre hay una gran mujer».

Queda claro que es el tipo de familia como la de Daniel y Elena la que conforma un factor civilizador. La contra versión de la familia civilizadora es la familia «autóctona» constituida por Matías, Maruca y Rosalba: la pareja no está legalmente casada y Rosalba es hija de un hombre del que no se tienen mayores datos y «*quién sabe por dónde andará*», repite Maruca remarcando esta característica de familia «no-decente».

Por otro lado, no deja de ser sugestivo que la colonia a la que pertenecen se llame *Libertad*, nombre que asocia la región a las tierras vacías y abiertas a las que se accede libremente, casi sin trabas legales y/o administrativas (que como vimos estuvo muy lejos de ser la realidad de los colonos del Alto Valle).

Sabemos que Daniel y Elena no vienen purgando una historia pasada pero igualmente su llegada marca un corte primordial en sus vidas, que en este caso tiene que ver no con la expiación de alguna culpa sino con la proyección de un futuro más libre, y esta libertad está asociada a la posibilidad de ser propietarios. Esta idea de la región queda resumida en un solo plano que aparece luego de que los protagonistas descienden del tren. Los vemos a la distancia en el ángulo inferior derecho de la pantalla, están de espaldas a la cámara observando el paisaje que tienen en frente, es decir mirando la Patagonia, que para ellos es una promesa<sup>36</sup>.

### **Patagonia como obstáculo: «...la tierra hiere al ser herida»<sup>37</sup>**

En el transcurso del film, básicamente desde lo narrativo y reforzado con diferentes recursos cinematográficos, va a ir modificándose esa imagen de la Patagonia promisoriosa, trocándose progresivamente en una imagen negativa. Por una parte tanto el paisaje como los conflictos humanos (en este caso entrelazados los pasionales con los económicos) van dificultando, cuando no frustrando, los planes y las esperanzas de la pareja. Esa tierra no sólo no les

rinde frutos sino que además les quita el suyo: Lito, su hijo, muere durante una tormenta de arena (cuando Daniel se dirige a ayudar a un vecino al que se le incendia el rancho, quien, junto con su esposa, fallecen).

La hostilidad del paisaje se ve reforzada por las acciones humanas que se desarrollan en unas determinadas relaciones sociales. Por un lado la compañía es un elemento de presión constante que no admite demoras en los pagos pero a la vez no cumple con su parte. En reiteradas ocasiones escuchamos a los colonos quejarse por la mala calidad de los canales de desagüe. Es decir que si bien el salitre aparece como una amenaza constante, es el desempeño de la compañía, movida por la especulación, lo que hace posible que esta amenaza sea una realidad.

La misma connotación negativa van adquiriendo gradualmente las imágenes de trabajo. Al inicio de la película observamos a los colonos vecinos colaborando con Daniel y Elena, el campo de éstos mejorado (luego del desmonte y la nivelación de sus hectáreas), la construcción de la casa. Todo ello acompañado de música extradiégética festiva. Hay un plano-secuencia que puede considerarse como punto de inflexión entre estas dos concepciones del trabajo. En él observamos a la pareja, esta vez solos, que trabaja su campo: él ara y ella siembra (todavía acompañada de música alegre). Un primer plano de la cara de Elena revela su cansancio y bebe agua de un gran botellón. Inmediatamente después aparece éste en primer plano muy cerca de la cámara ocupando toda la mitad izquierda de la pantalla y más atrás vemos a la pareja que continúa con sus labores (abruptamente la música se volvió inquietante). Este plano anticipa el devenir de la narración, ya que es el agua (en realidad el exceso de ella) lo que hace revenir el salitre. Además es interesante porque presenta un recurso natural -en este caso el agua- como algo que no tiene intrínsecamente una valoración positiva o negativa sino que la misma depende del marco de relaciones sociales (y por ende de poder) en que esté utilizado.

Aquí podemos seguir a Raymond Williams para quien hay historias y paisajes que forman parte de la composición social de la tierra (esto es su distribución, sus usos y su control), dicho con sus palabras: «Se puede y es provechoso indagar las historias contenidas en un paisaje pintado, un paisaje descrito, el paisaje de un jardín finamente diseñado y la arquitectura paisajista, pero, en cualquier análisis definitivo, debemos relacionar esas historias con la historia común de una tierra y su sociedad.»<sup>38</sup>

A partir de la escena descrita la composición fílmica cambia, la música ya no es alegre, la iluminación se hace más oscura, los personajes aparecen más sucios y con expresiones más serias y cansadas. En las imágenes de la construcción de nuevos canales lo vemos a Matías dando órdenes y desde sus ojos -desde arriba- observamos a los trabajadores. Luego sólo se los repre-

senta a través de sus manos con herramientas o sus pies y las palas cavando. Es decir, ya no aparecen personas íntegramente sino solo partes de cuerpos que trabajan. La música ha sido reemplazada por el sonido ambiente en el que se escucha la voz de Matías gritando para que intensifiquen el trabajo y el sonido de las herramientas en la tierra.

Otro aspecto que se ve progresiva pero muy acentuadamente modificado es la caracterización de la pareja protagonista. Su semblante joven, el ánimo entusiasta y el trato amable van desapareciendo y ellos envejecen, desesperan, agreden y finalmente ya no pueden ni siquiera expresar emoción alguna ante una nueva muerte que ocurre frente a sus ojos. Simplemente dan la espalda al cuerpo sin vida de Don Ricardo y a la cámara y se alejan por el extremo superior izquierdo de la pantalla dejando atrás la Patagonia (que para ellos comienza a ser, en términos temporales, pasado). Y es con su alejamiento de espaldas al paisaje -por el lugar opuesto al que se veían en la primera escena, con ellos de frente al mismo- como termina la película<sup>39</sup>.

En definitiva es la historia de un fracaso, la contraversión de la historia oficial de la colonización del alto Valle del río Negro como avanzada en el desierto, como una historia de pioneros exitosos donde las familias se asentaron libremente y construyeron ese «oasis productivo». A través de una historia individual y de corte melodramático se cuenta la historia de aquellos que retornaron a su lugares de origen o fueron a otros lugares en los que consideraron que las condiciones de vida eran menos arduas. Este fenómeno del retorno (para la historia de Argentina en general) no ha sido suficientemente estudiado y parece haber sido una situación común y de importancia.

### **Patagonia(s) «plurales»**

Acabamos de decir que *Salitre* es la historia de un fracaso. Pero inmediatamente después de la imagen final aparece la leyenda que ya citamos, pero que conviene recordar: «*Esta es la historia verídica de unos precursores que dejaron en el surco abierto todas sus esperanzas. Pero no fue estéril su dolor porque sobre sus huellas floreció el desierto en la tierra prodigiosa que hoy es el valle de Río Negro.*»

Conviene detenernos en el análisis de la función que tienen los epílogos en un film. Al respecto Lusnich plantea que es característico de esta época la construcción de *relatos enmarcados* (mediante la aparición de títulos expositivos, prólogos y aperturas, de epílogos y miradas finales). Los mismos, propone la autora, implican el posicionamiento de los directores, guionistas, productores e instancias reguladoras frente a términos como civilización-barbarie, ciudad-campo, cultura-naturaleza, en relación con los programas políticos, económicos y sociales imperantes. Esos «marcos» se caracterizan por proveer la unidad ideológica, proporcionando modelos de identificación con-

cretos y universos morales que sustentan un conjunto de valores tradicionales: amor a la patria, esfuerzo y superación personal, el bien común, el progreso, etc. Es decir funcionan para adoptar la visión hegemónica de la historia.<sup>40</sup>

Así es que, en *Salitre*, desde afuera de la diégesis todo adquiere otra connotación. La Patagonia negativa vuelve a ser recurso (el desierto fue convertido en tierra *prodigiosa*) y el fracaso ya no es tal sino que es un sacrificio necesario para el progreso de una región determinada. La historia individual ficcional queda entonces matizada en tanto parte de una historia real (la *historia verídica*) más amplia en donde la pérdida es una condición necesaria para la construcción del progreso de un pueblo, una región, un país. En definitiva este cuestionamiento a la historia hegemónica de la colonización queda invalidado mediante esta leyenda que vuelve a hablar de la avanzada sobre el desierto y el triunfo de la civilización, sacrificios mediante.

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»<sup>41</sup>.

Es interesante preguntarse también por los *inserts* que se intercalan con el resto de las imágenes sin relacionarse directamente con éstas y que no cumplen ninguna función dramática: paisajes que aparecen en lentos *travellings* y que muestran el río, los álamos, un amanecer (en estos *inserts* no aparecen imágenes «ventosas» ya que en la película el sonido y la imagen del viento cumplen una función dramática anticipando las desdichas). Tanto la selección de imágenes que se insertan como la forma en que se presentan las mismas remiten a una tercera noción de la Patagonia –Patagonia espectáculo- asociada a la contemplación de la naturaleza y a la explotación turística.

Al contrario de lo planteado por Grenier<sup>42</sup> que propone tres imaginarios de la Patagonia, obstáculo-recurso-espectáculo, en diferentes etapas que van sucediéndose unas a otras desde el siglo XVI hasta fin del siglo XX, este film discute, a la vez que superpone, las diferentes visiones. Evidentemente no es una cuestión de temporalidad sino de concepciones ideológicas sobre la historia y proyectos para Patagonia que los distintos sectores sociales tuvieron (y tienen), derivados de diferentes modelos de desarrollo económico para Argentina en su correspondiente inserción dentro de las relaciones económicas internacionales del capitalismo.

En síntesis, el análisis de la construcción fílmica de *Salitre* (atendiendo a la historia que presenta, los giros que toma el relato, las formas narrativas y la elección de determinadas estrategias estilísticas) nos permite concluir que si bien contiene expresiones de resistencia que cuestionan las concepciones dominantes sobre Patagonia, en definitiva difunde el discurso hegemónico, ya

que se rescata la avanzada sobre el territorio, asociada a la idea de progreso (es decir, la Historia en singular y con mayúscula como ininterrumpida e inevitable), en detrimento de los sujetos sociales anónimos que aparecen como sacrificables (las historias en plural y con minúscula) en pos de ese proyecto que lleva en su interior, necesariamente, el conflicto.

## **RESUMEN**

### **La historia regional en clave filmica. Distintas representaciones de Patagonia en el film *Salitre***

Conocer la construcción histórica de Patagonia como región implica comprender el lugar que ocupan las representaciones en ella. Esto nos lleva a volver nuestra mirada sobre las películas filmadas en la región.

Partimos de dos interrogantes: ¿En qué medida un film que narra una historia individual puede funcionar como representación de los procesos colectivos? ¿Con qué pasado nos comunican las películas filmadas en Patagonia?

La elección de *Salitre* se debe a que nos permite aproximarnos a representaciones contrapuestas de la región. Las formas en que estas concepciones asoman y batallan en el film guiarán nuestro análisis.

*Palabras claves:* Historia – Patagonia – Representaciones - Cine

## **ABSTRACT**

### **The regional history through films. Different representations of Patagonia in the film *Salitre***

Knowing the historical construction of Patagonia as a region implicates comprehending the rol that representations have got in it. This point guides us to pay attention to the movies filmd in the region.

We start from two questions. ¿In what way a film that narrates an individual story can function as a representations of collective process? ¿Which past the movies filmd in Patagonia connect us with?

The choice of *Salitre* is owing to the possibility of approaching us to contrasted representations of the region. The manners in which these conceptions appear and fight will guide our analysis.

*Key words:* History – Patagonia - Representation – Film

Recibido: 23/03/09

Aceptado: 17/07/09

Versión final: 14/08/09



## Notas

- \* Una versión parcial de este artículo formó parte de la Tesis de Licenciatura en Historia *Cine e Historia: la Patagonia en imágenes (1930-1976)*. FHCS-UNPSJB, Trelew, marzo de 2006.
- \*\* Licenciada en Historia. Docente e Investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia. Sede Trelew. Becaria doctoral del CONICET. E-mail: pazescobar@hotmail.com
- 1 ACOSTA, Mónica y SASIAIN, Sonia. «Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso», para XIª Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2.007, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico).
- 2 Según Juan Carlos Portas los primeros documentales filmados en la región fueron *Viaje de S E. presidente de la Nación por las costas del sur y Territorio Nacional y Tierra del Fuego*, datan de 1911. De ambos quedan sólo sus títulos rastreables en la prensa de la época. PORTAS, Juan Carlos **Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo**, Ameghino y Univ. de la Patagonia, 2001, pp.20-21.
- 3 Para una referencia analítica de otras películas rodadas en Patagonia y que transmiten diferentes representaciones de la región puede consultarse: ESCOBAR, Paz «Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)» para XIª Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico).
- 4 Blanco y Negro. Dirección: Carlos Rinaldi. Guión: Hugo Moser sobre la novela de Diego Newbery. Intérpretes: Enzo Viena, Edda Vermond, Conrado Corradi, Susana Mayo, Mario Savino, Integrantes del Teatro Amancay de la Pcia. de Neuquén. Fotografía: Américo Hoss. Música: Juan Ehlert. Escenografía: Gori Muñoz. Montaje: Gerardo Rinaldi. Producción: Novart. Distribución: David Goldberg. Fecha de estreno: 16 de abril de 1959. Datos extraídos MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra. **Un diccionario de films argentinos (1930-1995)**, Corregidor, Buenos Aires, 2001, p.519.
- 5 Es importante señalar que el director de este film, Carlos Rinaldi (1915-1995), no pertenece a la joven generación de cineastas que se conocerá como «nuevo cine argentino» y que rompió con los cánones narrativos y estéticos predominantes en el cine argentino hasta el momento. Ni pertenece tampoco a los de la «vieja guardia» (Soffici, Torres Ríos, Mugica, etc.) sino a una «generación intermedia» (su primer film, *La cuna vacía*, es de 1949). En líneas generales esta generación repetirá con bastante mediocridad fórmulas de supuesto éxito popular, permitiéndoles estar en actividad y estrenar por lo menos una vez al año. Rinaldi se encuentra entre los que más filmaron por esa época (9 películas en 10 años) junto con Enrique Carreras en primer lugar (24 películas en 10 años), Julio Saraceni (13), Román Viñoly Barreto (16) y Leo Fleider (9)). Es contra este tipo de cine que, en la década del '60, surgirá del ambiente cineclubístico y del cortometraje lo que la crítica denominará «Nuevo Cine Argentino». En: CALISTRO, Mariano. «Aspectos del Nuevo Cine» en: AA. VV. **Historia del cine argentino**, CEAL, Buenos Aires, 1984, pp.109-135.
- 6 Podría compararse esta visión más «plural» o complejizada de Patagonia que aparece en *Salitre* con la de otros dos films rodados en la misma década y que también podrían encuadrarse en el modelo que Ana Laura Lusnich denomina de «drama social-folclórico», nos referimos a *Los Troperos* (Juan Sires, 1953) y *La Tierra del Fuego se apaga* (Emilio Fernandez, 1955). Para referencias de estos films pueden consultarse los trabajos de LUSNIH, Ana Laura **El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino**, Biblos, Buenos Aires, 2007 y ESCOBAR, Paz «De prostitutas, indios y héroes: imágenes

- de frontera en el filme *La Tierra del Fuego se apaga*», para I<sup>o</sup> Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales, Comodoro Rivadavia, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, U.N.P.S.J.B, 2007 ISBN 978-950-763-081-1 (formato electrónico).
- <sup>7</sup> SAYAGO, Sebastián. «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, 2001. [http:// www.nombrefalso.com.ar](http://www.nombrefalso.com.ar)
- <sup>8</sup> IÑIGO CARRERA, Nicolás y otros. «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, 1.999
- <sup>9</sup> Además existe una continuidad geográfica ya que las márgenes izquierda del curso inferior del Neuquén y superior del Negro dan lugar a la formación de un valle de 130 kilómetros de largo y de un ancho que oscila entre 3 y 12 kilómetros. El clima es netamente continental, seco, caracterizado por inviernos y veranos bien marcados. Por su latitud goza de condiciones de luminosidad excepcionales. Las lluvias son escasas e irregulares, de modo tal que todo intento de agricultura sin riego sería infructuoso. En: OCKIER, María Cristina. «Propiedad de la tierra y renta del suelo. La especificidad del Alto Valle del Río Negro», Buenos Aires, Documento de Trabajo N<sup>o</sup> 1, Centro de Investigaciones de Historia Económica y Social, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1987.
- <sup>10</sup> Para una visión de este proceso desde la cinematografía argentina es interesante el film *Guerreros y cautivos* (Cozarinsky, 1994) cuya historia es situada en la actual provincia de Río Negro hacia 1880.
- <sup>11</sup> BANDIERI, Susana **Historia de la Patagonia**, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- <sup>12</sup> Ley de Empréstito Nacional N<sup>o</sup> 947, de 1878.
- <sup>13</sup> Ley de Premios Militares N<sup>o</sup> 1628, de 1885.
- <sup>14</sup> OCKIER, María Cristina, **op. cit.**, p. 50.
- <sup>15</sup> BANDIERI, S. y BLANCO, G. «Explotación familiar y acumulación de capital en el Alto Valle del río Negro: el pequeño productor frutícola en la etapa de dominio del capital británico», en **Realidad Económica**, Buenos Aires, Instituto Argentino para el Desarrollo Económico (IADE), 1997, pp. 121-122.
- <sup>16</sup> BANDIERI, Susana y BLANCO, Graciela «Las colonias frutícolas del Alto Valle rionegrino» en: AA. VV. **Patagonia total. Antartida e Islas Malvinas**, BarcelBaires, 2007, pp. 341.
- <sup>17</sup> Para una profundización de estos temas remitimos a OCKIER, María Cristina; **op. cit.** y OCKIER, M. C. «Las cooperativas de riego como instrumentos particulares de apropiación elitista de tierras («Colonia General Roca» –Río Negro), Rosario, 1.988, mimeo. Otra postura al respecto puede encontrarse en BANDIERI, Susana **Historia de la Patagonia**, Sudamericana, Buenos Aires, 2005 y BANDIERI, Susana y BLANCO, Graciela. «La fruticultura en el Alto Valle del río Negro. Auge y crisis de una actividad capitalista intensiva», en **Revista de Historia**, Neuquén, Departamento de Historia, Universidad Nacional del Comahue, n<sup>o</sup> 2, noviembre, 1.991, pp. 127-141; BANDIERI, S. y BLANCO, G. «Pequeña explotación, cambio productivo y capital británico en el Alto Valle del río Negro», en **Quinto Sol**, N<sup>o</sup> 2, Univ. Nac. de La Pampa, Sta. Rosa, 1998; y BANDIERI, S. y BLANCO, G. «Explotación familiar...»; **op. cit.**, pp. 121-141.
- <sup>18</sup> BANDIERI, Susana y BLANCO, Graciela «Las colonias frutícolas...», **op. cit.**, p. 345.
- <sup>19</sup> Extraído del film.

- <sup>20</sup> Es conveniente, aunque sea de forma resumida, hacer algunas disquisiciones sobre un concepto tan importante y controvertido como es el de «cine clásico». Podría pensarse que decir «cine clásico estadounidense» es una tautología ya que no puede ignorarse la hegemonía impuesta por Hollywood sobre las formas de hacer cine en todo el mundo. Lo que no significa desconocer que cada cinematografía nacional tiene sus particularidades porque nunca están escindidas de los procesos económicos y políticos de las respectivas sociedades. En líneas generales lo clásico como modo estilístico está basado en cierta estabilidad en las formas y predominio de la lógica narrativa, es decir los materiales están en función de la narración. El cine clásico pretende ocultar las marcas de que ese relato está siendo construido; el espectador debe asistir a él como testigo presencial y privilegiado de los acontecimientos. En términos históricos esta modalidad abarca el período comprendido entre 1915 y 1960, fechas aproximadas y discutibles. Pero más importante es comprender que este modo de representación cinematográfica, consolidado en los '30 con el afianzamiento del proceso industrial, es parte del discurso hegemónico de la burguesía que, entendido como una interpretación natural y objetiva del mundo, constituye la base de dominación ideológica del siglo XX. En contraposición, en la década del '60 el impacto, con diferentes vertientes, de lo que muy ampliamente se denomina *cine moderno* (y que puede rastrearse en diversas manifestaciones de vanguardia de la década del '20) tiene que ver precisamente con una crisis de esa dominación ideológica en la que se evidencia la artificialidad de la concepción burguesa del mundo. En el cine se expresa como una fuerte ruptura con el cine anterior y básicamente se trata de mostrar la artificialidad de esa construcción que es una película. La bibliografía al respecto es sumamente extensa; véase por ejemplo: CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta un texto fílmico**, Cátedra, Madrid, 1991; RUSSO, Eduardo. **Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia**, Paidós, Buenos Aires, 1998; COSTA, Antonio **Saber ver el cine**, Paidós, Barcelona, 2005; AUMONT, Jaques y MICHEL, Marie **Diccionario teórico y crítico del cine**, La Marca, Buenos Aires, 2006.
- <sup>21</sup> El encuadre alude al punto de vista de la cámara y tiene infinidad de posibilidades en cuanto a la angulación e inclinación de ésta. Se distinguen tres grandes categorías. Las de la angulación se denominan: *normal*, picado y contrapicado. La primera sitúa a la cámara a la altura de los ojos (nótese que ello implica que existe una convención según la cual la altura de los ojos de un adulto señala el punto de vista general). En cuanto a la inclinación, la normal es aquella en que las figuras, ocupando una posición vertical en el interior del encuadre, forman un ángulo recto con la parte inferior y superior del mismo. Sin embargo puede alterarse su posición de manera que las imágenes aparezcan inclinadas hacia la derecha o hacia la izquierda. Seguimos a CARMONA, R. **op. cit.**
- <sup>22</sup> BERARDI, Mario. «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.html>, 2.002
- <sup>23</sup> Claudio España citado en MOORE, María J. y WOLKOWICZ, Pablo. «Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950» en: LUSNICH, A. L. (ed.) **Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano**, Biblos, Buenos Aires, 2005, pp. 61-83.
- <sup>24</sup> *Mundo representado* designa la realidad representada en las narraciones. Esta representación expresa la *visión del mundo* (Goldmann, 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, S. **op. cit.**
- <sup>25</sup> Esta leyenda tiene diferentes connotaciones, por lo que volveremos sobre ella. Aquí quere-

mos hacer una observación sobre el tiempo en el que transcurre el film. Al igual que otras películas sobre la región, la narración de una historia de mujeres y hombres que viven en condiciones precarias es ubicada en un tiempo pasado indefinido mediante este característico uso de la época que son los carteles. Claudio España sostiene que la negación del conflicto es una constante en las décadas del '40 y '50 y cuando aparece se esconde dentro de la fórmula recurrente del *flashback*: «Para evitar una interpretación que configurase la historia en relación con la realidad social, política o económica del momento se arrojaba la acción hacia el pasado y habría que suponer que cualquier connotado crítico no era cosa de aquel presente. En otras ocasiones, el artificio fue colocar un cartel, al comienzo o al final de la película, donde se indicaban que los hechos narrados pertenecían al pasado» España citado en MOORE, M. y WOLKOWICZ, P. **op. cit.** p. 81.

<sup>26</sup> La familia Newbery se instaló en la zona de Neuquén a fines del siglo XIX. George (padre de Diego) y Ralph Newbery (padre de Jorge Newbery, el aviador) eran odontólogos; el segundo atendió a Roca durante su campaña y por ello recibió tierras en las inmediaciones del Nahuel Huapi. Así mismo oficiaron de vicecónsules honorarios de Estados Unidos. En algunos sitios de internet se describe a la familia Newbery como «expertos arrieros y hábiles en tareas rurales».

<sup>27</sup> LUSNIH, Ana Laura **El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino**, Biblos, Buenos Aires, 2007.

<sup>28</sup> El salitre es la concentración por evaporación de las sales (en general cloruro de sodio) que contiene naturalmente el agua en el suelo cuya fuente de origen es el riego o la napa freática cercana a la superficie. La característica más importante es la topografía baja o deprimida. Ing. Agrónomo J. Luque. INTA-EEA Chubut. Comunicación personal.

<sup>29</sup> Como bien señala Berardi las modalidades de la lengua diferencian a los personajes en muchos sentidos, incluso socialmente. BERARDI, Mario. «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.html>, 2002.

<sup>30</sup> Como es característico en las películas de esta época, el momento del parto es representado por la espera de Daniel y Don Ricardo afuera de la casa y la salida de una vecina que les avisa que es un varón y que no hay complicaciones. Daniel se dirige al interior de la casa y Don Ricardo le pregunta a la mujer sobre el estado de Elena. Esta le responde: «*Bien, la pobrecita no dijo ni jay!*»

<sup>31</sup> En una escena la cámara sigue al sulky que traslada una bañadera hacia la casa recién construida. Es evidente la intención de expresar esta diferencia social, que tiene una función dramática porque el objetivo de Don Ricardo es mostrarle a Elena las comodidades materiales que puede tener a su lado. Finalmente será explicitado en palabras cuando Don Ricardo le declara su amor a Elena: «*¡Esta casa es suya, todo es suyo! ¡Porque lo hice pensando en usted! ¡Quiero salvarla, Elena!*»

<sup>32</sup> La figura del contratista ya está presente durante la llamada «etapa de la alfalfa», contratado por los terratenientes para desmontar, destroncar, nivelar y construir acequias y desagües. Los contratistas se ocupaban de estos trabajos mediante la utilización de hacheros y braceros a cambio de un precio por hectárea. OCKIER, María Cristina. «Propiedad de la tierra...» **op. cit.**

<sup>33</sup> Con respecto a la época en que se tiende el ramal Bahía Blanca- Neuquén (que como dijimos, junto a la construcción de las obras de riego constituyeron los puntales del proceso de reconversión productiva del valle hacia la fruticultura), Susana López explica: «Era muy común en esos momentos ver al ferrocarril como *civilizador*, símbolo del *progreso*, vinculado con Gran Bretaña, país que los construía y financiaba. Se lo asociaba a una

función de argentinizar las regiones por donde transitaba, en el sentido de modernizarlas, que fue como el Estado oligárquico constituyó la nación. Por ejemplo, quien realizó la crónica del desenvolvimiento de la empresa Ferrocarriles del Sud, de capitales británicos que se extendió desde Bahía Blanca a Neuquén, titulaba uno de sus capítulos: '*La primera conquista del desierto fue llevada a cabo por el ejército argentino. La segunda por el Ferrocarril del Sud*' Rogind, 1937 citado en LÓPEZ, Susana. **Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)**, Al Margen, La Plata, 2.003: 148.

- <sup>34</sup> Un ejemplo de la visión diferente respecto del lugar de los diferentes géneros en el proceso de población del territorio puede encontrarse en análisis del film *La tierra del fuego se apaga* en: ESCOBAR, Paz. «De prostitutas, indios y héroes: imágenes de frontera en el film *La Tierra del Fuego se apaga*» para I Jornadas de Investigación en Ciencias, Sede Comodoro Rivadavia, FHCS- UNPSJB, 27 al 30 de Noviembre, 2007, ISBN 978-950-763-081-1 (formato electrónico).
- <sup>35</sup> Es una forma de montaje que pone en contacto dos acciones simultáneas y que ocurren en espacios diferentes, aunque unidas dramáticamente.
- <sup>36</sup> El análisis de este plano aislado podría llevar a otra interpretación que es la del paisaje amenazante, los personajes se ven muy pequeños ante él y podría anticipar la impotencia de ellos ante el mismo. Pero creemos que, siguiendo el concepto de construcción filmica en que las imágenes adquieren sentido en relación con las otras, este plano tiene otro equivalentemente inverso en el desenlace de la historia, que analizaremos más adelante.
- <sup>37</sup> Extraído de un resumen de la película aparecido en medio no identificado con el título «Salitre», fecha: 16-4-1959 (el mismo día del estreno). Museo Municipal del Cine «Pablo C. Ducrós Hicken», Buenos Aires.
- <sup>38</sup> WILLIAMS, Raymond «Agradables panoramas» citado en LUSNIH, Ana Laura **El drama social-folclórico...**, p. 69.
- <sup>39</sup> Otro detalle sugestivo es que en el plano inicial en donde ellos observan por primera vez el lugar Elena está vestida de blanco y es rubia. En el último plano está vestida completamente de negro, obviamente mucho más desaliñada, e inclusive lleva un pañuelo negro que le cubre el cabello.
- <sup>40</sup> LUSNIH, Ana Laura **El drama social-folclórico...**, op. cit., p 76.
- <sup>41</sup> SÁNCHEZ, Silvia. «El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma» en: LUSNICH, Ana L. (ed.) **Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano**, Biblos, Buenos Aires, 2005, p. 59.
- <sup>42</sup> GRENIER, Phillippe «Historias para ver» en: SCHNEIER-MADANES (dir.) **Patagonia. Una tormenta de imaginario**, Edicial, Buenos Aires, 1998.

