



Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras  
y Silvana Flores (editores)

## **Cine y revolución en América Latina**

Una perspectiva comparada  
de las cinematografías de la región



IMAGO  
MUNDI



COLECCIÓN ESTUDIOS DE NUESTRA AMÉRICA

Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.)  
Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las  
cinematografías de la región. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.  
352 p. 22x15 cm  
ISBN 978-950-793-169-7  
1. Cine Latinoamericano. I. Lusnich, Ana Laura, ed. lit. II. Piedras, Pablo, ed.  
lit. III. Flores, Silvana, ed. lit.  
CDD 778.5  
Fecha de catalogación: 26/12/2013

©2014, Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (editores)  
©2014, Ediciones Imago Mundi (<http://edicionesimagomundi.com>)  
Distribución: Av. Entre Ríos 1055, local 36, CABA  
Tapa: fotograma de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), con Ángel Ma-  
gaña, Enrique Muñio y Sebastián Chiola  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en Argentina. Tirada de esta edición: 500 ejemplares

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2014 en Guttenbook, Güi-  
rardes 2727, San Martín, Provincia de Buenos Aires, República Argentina.  
Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser  
reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún me-  
dio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia,  
sin permiso previo por escrito del editor.

Índice general

Presentación y agradecimientos . . . . .	XI
Introducción	
<i>Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores</i> . . . . .	XIII
1 Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente	
<i>Andrea Cuarterolo</i> . . . . .	1
2 La construcción fílmica de la identidad nacional. Héroe y adversarios en las luchas independentistas de Argentina y México	
<i>Alejandro Kelly Hopfenblatt</i> . . . . .	19
3 Las representaciones de la Patria en formación en el cine rioplatense del período clásico-industrial	
<i>Soledad Pardo</i> . . . . .	33
4 De indios, trenes y pistolas: las huellas del <i>western</i> en el cine argentino y mexicano	
<i>Alejo Janin</i> . . . . .	45
5 Besos y balas. Los usos del melodrama en las películas de temática revolucionaria en México y Argentina durante el período clásico-industrial	
<i>Fabio Fidanza</i> . . . . .	57
6 <i>Si mi sangre piden, mi sangre les doy</i> : (algunas) consideraciones sobre la representación de la familia en el cine mexicano y argentino sobre revoluciones y revueltas sociales	
<i>Canela Ailen Rodríguez Fontao</i> . . . . .	71
7 De cananas y rebozos: la representación de la mujer en el cine y la fotografía sobre el México revolucionario	
<i>Gabriela de la Cruz</i> . . . . .	85
8 La figura del revolucionario en el cine clásico a través de sus estrellas: los casos de Pedro Armendáriz y Ángel Magaña	
<i>Pablo Lanza</i> . . . . .	101

9	La representación de conflictos sociales campesinos en los cines clásicos argentino y mexicano: un análisis comparado <i>Jorge Sala</i> . . . . .	.113
10	Revolución y «revolución» en los documentales y noticieros mexicanos y argentinos (1950-1956) <i>Javier Campo</i> . . . . .	.127
11	Gauchos y <i>cangaceiros</i> : la representación del héroe revolucionario en los cines industriales argentino y brasileño <i>Silvana Flores</i> . . . . .	.143
12	El héroe ausente. Las figura del líder, del pueblo y del intelectual en el cine marginal brasileño y en el cine <i>underground</i> argentino <i>Paula Wolkowicz</i> . . . . .	.161
13	La representación de los conflictos sociales y la articulación pasado-presente en los cines argentino y brasileño de los años cincuenta <i>Natalia Christofolletti Barrenha</i> . . . . .	.177
14	El cine con Vargas y Perón: apuntes sobre la relación entre el Estado y la cinematografía en los casos brasileño y argentino <i>Gloria Ana Díez</i> . . . . .	.191
15	La productividad de los intercambios entre ficción y documental en el cine cubano y en otros exponentes latinoamericanos <i>Alicia Aisemberg</i> . . . . .	.205
16	Entre la modernidad y la revolución. Tensiones y complejidades figurativas del sistema de personajes en la «década prodigiosa» del cine cubano <i>Iván Morales y Marcos Adrián Pérez Llahí</i> . . . . .	.223
17	Huellas enunciativas y autoconciencia narrativa en la representación de los procesos revolucionarios y revueltas antiimperialistas en el cine latinoamericano de la modernidad <i>Javier Cossalter</i> . . . . .	.241
18	Las representaciones del proceso revolucionario cubano en el cine de Cuba y Argentina a partir de la Rectificación de Errores y Tendencias Negativas <i>Anabella Castro Avelleyra y Jimena Cecilia Trombetta</i> . . . . .	.255
19	Memorias culturales heterogéneas. Una aproximación comparada a las representaciones de las revoluciones independentistas (1970-2010) <i>María Gabriela Aimaretti</i> . . . . .	.271

20	Versiones de la independencia: la representación cinematográfica de las luchas independentistas latinoamericanas y su relación con las discursividades ideológicas contemporáneas (1992-2010) <i>Marcelo F. Cerdá</i> . . . . .	.289
	Autores . . . . .	.305
	Bibliografía . . . . .	.311
	Índice de autores . . . . .	.326

El presente libro es el resultado de un proyecto de investigación realizado por los integrantes del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre el Cine (CINE) con dirección de la Dra. Ana Laura Luschich, que formó parte de la programación científica de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBA) entre 2011 y 2012. Es nuestro deseo agradecer a dicha institución por haber evaluado nuestro proyecto y por haber brindado un rol activo en la realización de este tipo de trabajos académicos.

De las instituciones y bibliotecas que apoyaron nuestra investigación, queremos expresar nuestra gratitud a la biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducruet Hickey, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y a la biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, encabezada por Adrián Muñoz Astibizaga, agradecemos a la Biblioteca del Congreso de la Nación y a la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Por otra parte, destacamos la valiosa colaboración de la Compañía Chilena, de la Compañía de MAM de Río de Janeiro y del ICAIC de Uruguay; investigadores y personalidades vinculadas al mundo cinematográfico realizaron aportes destacados y ofrecieron información y materiales invaluable para algunos de los ensayos aquí publicados. A todos ellos queremos retribuir la grata colaboración. Edgardo Barona (México), Néstor Cordero Carriles (México), Juan Antonio García Borrero (Cuba), Héctor Raúl Heñiger (Brasil), Manuel Jesús González Navegante (México), Mariana Mestana (Argentina), Ángel Miguel (México), Jorge Perugorría (Cuba), Mary Varela (Uruguay) y Mónica Villarreal (Chile).

La publicación, cuyos trabajos fueron presentados de forma preliminar en el Segundo Simposio Iberoamericano de Estudios Cooperados a las Cine y Audiovisual, llevado a cabo en Buenos Aires en diciembre de 2012, se realizó con el habitual compromiso ético por los integrantes de nuestro grupo de trabajo que componen el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre el Cine. Queremos manifestar nuestro sincero agradecimiento a todos quienes lo integran, por confiar en la labor colaborativa y asumirla en el tiempo.

## Capítulo 13

# La representación de los conflictos sociales y la articulación pasado-presente en los cines argentino y brasileño de los años cincuenta\*

Natalia Christofolletti Barrenha\*\*

.....

El cine de ficción ha sido uno de los principales lenguajes artísticos utilizados para la representación del pasado. Como afirma David Lowenthal respecto de la literatura, la ficción es un componente importante para la comprensión histórica:

«Algunas novelas utilizan la historia como telón de fondo para personajes imaginarios; otras transforman en ficción las vidas de personajes reales, insertando episodios inventados entre los acontecimientos verdaderos; otras distorsionan, agregan y omiten. Como en la ficción científica, algunos pasados ficcionales son paradigmas del presente, y otros son exóticamente diferentes; ambos inventan el pasado» (1998, pág. 126).

Las películas son condicionadas por la historia, pero no son necesariamente su reflejo —no son un reflejo mecánico, como no lo es ningún discurso—. De acuerdo con Rosenstone (2010), los films se componen a través de invenciones, condensaciones, compresiones, alteraciones y desplazamientos de elementos del pasado con el fin de realizar sus propias interpretaciones. La imagen no ilustra ni reproduce la realidad, sino que la reconstruye a partir de

---

\*. Todos los textos originalmente en portugués fueron traducidos al español por la autora.

\*\* . Nos gustaría agradecer a Gilberto Alexandre Sobrinho, Rodrigo da Silva Pereira y Virginia Osorio Flôres, quienes nos ayudaron en la elección del corpus de películas brasileñas; y especialmente a Silvana Flores, Mônica Campo y Miriam Gárate, que acompañaron el proceso de producción del texto.

un lenguaje que es producido en un cierto contexto histórico. Concordamos con Napolitano (2011), que parte del supuesto de que, independientemente del grado de fidelidad a los eventos pasados, las películas que traban contacto con la historia son siempre representaciones que, además de proyectar las motivaciones ideológicas de sus realizadores, están cargadas de otras interpretaciones e imaginarios que van más allá de las intenciones de autoría, traduciendo valores y problemas contemporáneos a su realización.

De esta manera, buscamos explorar de qué forma algunos conflictos sociopolíticos del pasado fueron convocados y reconfigurados por el cine en función de los condicionamientos dados en el momento de producción, tomando como referencia películas argentinas y brasileñas de la década de los cincuenta, entre las cuales podemos percibir un abordaje que se preocupa por la reproducción de una historia dirigida por la clase dominante o por el alejamiento de tal propuesta: *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *O sobrado* (Walter George Durst y Cassiano Gabus Mendes, 1956) y *El último perro* (Lucas Demare, 1956). Para comprender cómo dichos films construyen sus interpretaciones sobre tales conflictos, nuestra reflexión seguirá un itinerario trazado alrededor de la exposición de los proyectos políticos con los cuales las obras dialogan y del estudio de aspectos textuales y estéticos, como el uso del espacio y las relaciones entre los personajes. En nuestro análisis dividimos el corpus en dos grupos debido a las diferencias de sus propuestas: en la primera parte, nos dedicaremos a las películas *Sinhá Moça* y *El último perro*, que desarrollan una mirada más conservadora y elitista del pasado, en oposición a *Las aguas bajan turbias* y *O sobrado*, producciones a las cuales nos acercamos en la segunda parte del capítulo, que se preocuparon por destacar el papel de los sectores populares en conflictos sociales que generaron importantes conquistas para la sociedad (especialmente en el campo de las leyes laborales).

### El pasado de las *sinhás*\* generosas y los civilizadores valientes

En los años cincuenta, denominados «los años dorados» en Brasil, la sociedad brasileña vivía reordenamientos fundamentales de índole económico y social impulsados por la transición del país de lo rural a lo urbano, del exclusivismo agrario hacia la primacía económica industrial.

Profundos cambios mundiales estaban en movimiento e, internamente, la coalición de poder entre oligarquía y burguesía sufría reestructuraciones importantes, mereciendo reflexiones específicas sobre temas que parecían cristalizados, como la vocación agraria brasileña, el papel de las elites, las re-

\*. *Sinhá* era la manera en que los esclavos generalmente llamaban a sus señoras –el término es justamente la abreviación de «señora»–. *Moça*, en portugués, significa «joven». La protagonista de *Sinhá Moça* nunca es llamada por su nombre, sino solamente como *Sinhá Moça*.

laciones raciales y clasistas y tantas otras cuestiones. Nuevos actores tomaban el escenario y carecían de esas meditaciones porque las mismas planteaban novísimos dilemas (Ferreira Tolentino 2001, pág. 18).

Estas son cuestiones con las cuales *Sinhá Moça* y *O sobrado* dialogan directamente, aunque de maneras diversas. *Sinhá Moça* fue realizada por la Companhia Cinematográfica Vera Cruz, la «Hollywood tropical» – como fue denominada por la prensa de la época (De Moura Delfim Maciel 2011) – que nació en 1949 en el centro de una ideología nacional desarrollista que creía en las posibilidades de avance de la industria brasileña de las artes. Durante la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de San Pablo pasó por profundos cambios, con un desarrollo industrial intenso que la afirmó como capital económica del país. La burguesía, enriquecida por ese ímpetu de progreso, también deseaba convertir a San Pablo en la capital cultural de Brasil: así, nacieron el Museo de Arte Moderno (MAM), el Museo de Arte de San Pablo (MASP), el Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), la Bienal de Arte; hubo una multiplicación de conciertos, escuelas de arte, conferencias, filmotecas, revistas de divulgación cultural. Como comenta Galvão (1981), hay que comprender a Vera Cruz<sup>1</sup> en tanto manifestación de una burguesía fuerte, que no se limita a sostener creadores que produjeran para su consumo exclusivo, sino a implementar una producción artística basada en instituciones, creando un equipamiento para la difusión de la cultura. En ese contexto, el cine es fundamental: es el arte del siglo xx, la más moderna entre las artes, dialoga con un gran público y, además, es un arte industrial (Catani 2002).<sup>2</sup>

*Sinhá Moça*<sup>3</sup> retrata el período que precedió a la abolición de la esclavitud en Brasil (el último país de las Américas en hacerlo, el 13 de mayo de 1888)<sup>4</sup> tematizando la lucha de *Sinhá Moça*, hija del gran terrateniente Coronel Fe-

1. «La elección de “Vera Cruz” – nombre fundador de aquello que después se transformó en la nación brasileña [antes de ser denominado “Brasil”, el territorio era llamado “Vera Cruz”] – para nominar a una compañía de cine traía en sí aires pioneros y también de nacionalismo, tema de gran importancia en la década de 1950» (De Moura Delfim Maciel 2011, pág. 54). Aunque había en Brasil actividad continua y rentable con las populares *chanchadas* de las productoras de Río de Janeiro Cinédia y Atlántida (nacidas en las décadas de los treinta y cuarenta respectivamente), tales películas no eran consideradas dignas de llamarse «cine», tomando así Vera Cruz la misión de «fundar» el cine brasileño.

2. Entre 1949 y 1953, surgen en San Pablo alrededor de dos decenas de productoras de películas. La mayoría quiebra tras una o dos realizaciones, con excepción de tres abultados emprendimientos sostenidos por grupos industriales: Vera Cruz, Maristela y Multifilmes (Catani 2002).

3. El argumento de *Sinhá Moça* está basado en el libro homónimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, mujer del director del Banco do Estado de São Paulo, uno de los financistas de Vera Cruz.

4. Es interesante recordar que en 1951, dos años antes de la realización de *Sinhá Moça*, fue promulgada la ley Afonso Arinos, la cual por primera vez criminalizaba

reira. La joven retorna al poblado de Araruna, tras educarse en San Pablo, al mismo tiempo que Rodolfo Fontes, hijo del médico del pueblo, que vuelve a finalizar sus estudios de abogacía también en la vibrante metrópolis. Abolicionista apasionada, Sinhá Moça intenta convencer al Coronel de la necesidad de libertad de los esclavos, pero sus reclamos son tomados solamente como un discurso rebelde. Rodolfo es considerado por todos como defensor del mantenimiento de la esclavitud, lo cual genera un obstáculo para el amor entre él y la heroína. Sin embargo, secretamente el joven abogado estimula y coordina la campaña de los abolicionistas junto con el cura del poblado, Fray José.

En la película de Tom Payne, la abolición de la esclavitud no es solamente el telón de fondo de la historia de amor, sino que el conflicto sirve para alejar o unir a la pareja, protagonista de las acciones que buscan libertar a los esclavos en Araruna. Ellos no le otorgan voz al negro, pero se comportan como abogados defensores (literalmente), protectores y articuladores de sus acciones. En un momento, Rodolfo compara a los esclavos con los niños para agradar al Coronel Ferreira, pero sus actitudes no distan mucho de ese discurso que se devela falso: al relacionarse con los negros, el héroe los trata como a infantes, reprendiéndolos por actitudes que él considera equivocadas, orientándolos paso a paso, y afirmando que ellos necesitan sus instrucciones (caso contrario, la lucha por la liberación estaría condenada al fracaso).

Tras la divulgación de la carta que traía la noticia de la abolición de la esclavitud en Brasil, Rodolfo detiene al negro Justino cuando este intenta hacer una reverencia, apretando su mano e indicando la igualdad entre ambos; sin embargo, Rodolfo aparece más alto que Justino en el encuadre, caracterizando al abogado como el más importante en ese proceso, y confirmando la perspectiva paternalista del pasado que el film está representando. Destacamos además la importancia de la Iglesia en el episodio, personificada en Fray José, el cual es caracterizado como un santo que se expone a diversos peligros para proteger a los esclavos y articular la liberación. Como afirma Jean-Claude Bernardet acerca de la mayoría de los dramas históricos producidos entre 1910 y 1970 en Brasil, «el relato se basa en actos y figuras “heroicas”, comúnmente presentando una historia hecha por la clase dominante, entrando el pueblo como ornamento, o para comprobar que la clase dominante siempre fue bondadosa y se preocupaba por los intereses populares» (1988, pág. 12).

Hay una visión de la historia comprometida con el ocultamiento de la dominación, que camufla los conflictos y las divergencias o que, cuando estos aparecen, son mostrados idealizados bajo la forma de una lucha del bien contra el mal. La profundización en cuestiones políticas o ideológicas de los

el racismo, haciendo que cualquier práctica de prejuicio de raza fuera caracterizada como contravención penal.

hechos históricos no importa, siendo la historia y la política negadas en favor de los valores abstractos de libertad y justicia. Además, el papel activo del negro es despreciado en la liberación.

Por otra parte, es interesante analizar cómo *Sinhá Moça* representa el espacio y los personajes de la gran propiedad agrícola en el momento en que la urbanización se convierte en sinónimo de progreso y en el que la composición de la élite refleja la transformación económica, ya que las clases altas pasan de ser conformadas por terratenientes a estarlo por el sector industrial.

A pesar de la opulencia de la *casa-grande*,<sup>5</sup> en todo momento hay señales del atraso del campo: Sinhá Moça verbaliza en diversas ocasiones los pensamientos arcaicos de Araruna al compararla con San Pablo, e incluso amenaza con volver a la metrópolis por no soportar la barbarie que impera en la finca. Este atraso es materializado en la pizarra de la estación ferroviaria: «El tren del ejército llega con tres horas de demora».

Aunque haya indicios de decadencia y una demostración de que las ideas de la oligarquía agraria quedaron en el pasado, la aristocracia paulista no pierde todo su vigor. Eso es señalado en *Sinhá Moça* por medio del Coronel Ferreira, que nunca se configura como un villano: aunque esté a favor de la esclavitud, lo hace debido a la dificultad de encontrar mano de obra, y se exhibe como un hombre de buen corazón y grandes acciones –esto se hace evidente, por ejemplo, al pedir que los castigos contra los negros no sean muy duros–. El rol del antagonista es ocupado por el capataz Benedito, y su obrar es castigado con la muerte.<sup>6</sup>

En *El último perro*, por su parte, acompañamos los sucesos de la Conquista del Desierto<sup>7</sup> en la Posta del Lobatón, uno de los fortines del inmenso y bárbaro interior de la Argentina donde las diligencias, en dirección al sur, hacían sus paradas. La película de Lucas Demare, inspirada en la obra homónima de Guillermo House lanzada en 1945, trae reminiscencias del *western* tanto por

5. Caserón en el cual vivía la familia propietaria. Cerca de la casa estaba la *senzala*, galpón donde dormían los esclavos.

6. La idea de que un personaje u otro pueden flaquear, pero nunca la élite, es repetida en otras películas de los estudios paulistas. En el primer capítulo de su libro, Ferreira Tolentino (2001) hace un interesante análisis de la decadencia moral y económica del imperio del café según el cine de la burguesía paulista. Las películas examinadas en el texto son *Terra é sempre terra* (Tom Payne 1952, Vera Cruz), *O comprador de fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951, Cinematográfica Maristela) y *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954, Multifilmes). Además, Tolentino trabaja otras representaciones de lo rural en el cine de la década, como el *cangaço* y la figura del *caipira* (campesino simple).

7. Campaña militar que el gobierno de la República Argentina desarrolló entre 1869 y 1888 contra los pueblos indígenas, buscando el dominio de la región pampeana y de la Patagonia.

su organización, como por la puesta en escena elaborada en función de la potencialidad del espacio y del indio como enemigo de la civilización.

Los malones, en este film, son representados como grupos sin identidad, que no portan un discurso y solamente gritan, al unísono, una letanía tribal incomprensible. Nunca se tiene en cuenta la motivación de los indios, cuya acción es siempre significada como destructiva: ellos no luchan por un territorio o por comida, sino que simplemente llegan, matan, queman lo que encuentran por delante y se retiran. De acuerdo con Romano (1991), el exceso de crueldad de los malones contribuye a realzar el coraje y a engrandecer el papel histórico de quienes sacrificaron sus vidas en las luchas de frontera. Mientras tanto, la violencia del hombre blanco es justificada por la necesidad de protección de la «gente de bien» que ocupa esos espacios con la intención de civilizarlos. Incluso Cantalicio, que podría configurarse como el villano, tiene su parte de bondad y sus traiciones son legitimadas por el amor que siente por María Fabiana, la heroína del film, lo que establece la maldad como un atributo exclusivo del indio.

Por lo tanto, el mal se dispone como algo exógeno. Como analiza Lusnich (2014), retomando las nociones de Wolf (1993),<sup>8</sup> es posible relacionar *El último perro* con el diseño topográfico y escénico denominado «locación», ya que las acciones dramáticas están concentradas en la posta,

«(...) trazando perímetros visibles que limitan y discriminan sensiblemente los espacios a partir de pares antitéticos (interior/exterior; conocido/foráneo). Transformados en “mojones de civilización” tempranos, la circulación de los individuos que tienen la misión de instaurar un nuevo orden político-social sucede en el interior de ese universo visiblemente reducido, reservándose las salidas hacia ese “otro espacio” (el de la barbarie) a los momentos de las incursiones militares. Este diseño topográfico se sustenta en una dualidad material y simbólica (el coto de la civilización se rige por una ley y un orden; el espacio abierto impone el peligro y la ambigüedad); asimismo, se exhibe como un espacio móvil, en permanente transformación, ya que supone la expansión periódica del primer orden (la civilización) sobre el segundo (la barbarie)» (Lusnich 2014).

8. «Hay films en que la topografía demarca y expande otras coordenadas, connota e informa algo más que lo referido a su valor de uso para relato de personajes. Va a haber un género que se ocupe de tematizar el espacio: el *western*. Y dos de las varias grandes líneas del *western* referirán a esta tematización del espacio: *los westerns de locación* y *los westerns de travesía*. En *los westerns de locación* el pueblo o la ciudad se constituyen como límites y permiten la discernibilidad de los espacios (...). Al revés, en *los westerns de travesía* el espacio es la materia abierta que entraña dificultad e impide su discernibilidad» (Wolf 1993, pág. 45).

Tal como Hollywood reinventaba la tradición del hombre estadounidense por medio del *western*, tornando pintoresco y aceptable el violento proceso de expansión de la frontera agrícola de Estados Unidos, *El último perro* suprime implicaciones históricas y mantiene el carácter aventurero de las agresiones que se daban en la pampa, que es transformada en campo de batalla. Los entornos no son imparciales y descriptivos, sino que el paisaje físico yermo justifica la violencia y conyuga el paisaje humano y social. Como sostiene Lusnich, *El último perro* representa la Conquista del Desierto desde una perspectiva tradicionalista y aún militarista, exacerbando los tópicos que caracterizan a la narrativa de frontera anterior a las teorías poscoloniales (como el uso de la fuerza o la exposición de las estrategias de combate y de exterminio del enemigo), haciendo

«(...) eco de un pensamiento netamente antidemocrático que exalta y promueve las prácticas discursivas y artísticas que aceptan de forma natural las intervenciones militares en la vida política. En sus formas narrativas y espectaculares, generan nuevas tensiones entre términos históricamente contrapuestos (el héroe militar/el héroe civil, el gaucho bárbaro/el gaucho heroico, la pampa salvaje/la pampa como campo de batalla), representando los hechos y procesos revolucionarios del pasado político a la luz de una revolución restauradora que se opone a los valores del pacifismo, el colectivismo y la democracia» (ibíd.).

Como afirma Romano, *El último perro* forma parte de un grupo de películas<sup>9</sup> «que contribuyen a proveer de un pasado épico, la lucha contra el indio, a la burguesía nacional en ascenso que durante esos años aspiraba a retomar el destino económico y político del país, conculcado hasta ese momento a los intereses británicos por la élite dirigente» (1991, pág. 112). El autor agrega que en esas películas siempre aparece una leyenda final<sup>10</sup> que no deja dudas acerca de la interpretación que el espectador debe hacer de lo que vio, con un propósito didáctico.

Los abordajes de *Sinhá Moça* y *El último perro* se aproximan entre sí debido a que se preocupan por la reproducción de una historia dirigida por la clase dominante. Veremos ahora cómo *Las aguas bajan turbias* y *O sobrado* se alejan de esa propuesta.

9. Además de *El último perro*, el autor destaca *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945).

10. La leyenda de *El último perro* dice lo siguiente: «Sobre esta pampa amasada con sangre, en estos lugares heroicos jalonados por los huesos de diez generaciones, hoy cruzan los pacíficos arados, pacen las bestias y se levantan los pueblos y ciudades. ¡También es patria lo que no tiene estatua!».

### El pasado de los *mensúes* enamorados y los empleados audaces

*Las aguas bajan turbias* transcurre en las plantaciones de yerba de Misiones, noreste de Argentina, adonde son llevados numerosos trabajadores tras un dudoso reclutamiento en Posadas, la capital de esa provincia. El viaje, prometedor en un principio, se transforma en un descenso al infierno –un infierno verde–<sup>11</sup> incluso antes de que los empleados de los yerbatales, conocidos como *mensúes*, puedan descender del barco: un cadáver que viene boyando los encuentra en el camino, como si estuviese anunciando una manera de retornar de aquel destino, siendo el río cómplice silencioso de la violencia que los esperaba en los montes. El terror preanunciado por el muerto se concreta en la inhumana rutina de labores pesadas y en las continuas estafas y abusos (que incluyen desde violaciones hasta un abanico de torturas físicas y psicológicas) perpetradas tanto por los patrones como por los capataces.

Los yerbatales en medio de la selva y del río, espacios de acción de los personajes, no son neutros, pues cargan consigo muchas significaciones que contribuyen para el desarrollo del relato. El constante sonido del viento en las hojas de los árboles, junto con sus altas copas que raramente permiten ver el cielo, reafirma la condición de clausura a la cual los trabajadores están sometidos y que el río ya había declarado en el prólogo. Ni en sus miserables cabañas pueden sentirse cómodos: aunque no exista el grito insistente de los capataces, las sombras están al acecho. Para Marta Casale y Alejandro Kelly Hopfenblatt, «el espacio adopta un rol activo y una influencia determinante sobre quienes se desenvuelven en él» (2009, pág. 191), constituyéndose como un territorio cerrado, opresivo y sombrío, donde la huida o la modificación radical del entorno son los dos posibles recorridos que llevan a la salvación. Están todos sometidos a las leyes implacables de esa realidad mayor que, por sus características físicas, condiciona el desarrollo de los acontecimientos, el modo de evolución de los conflictos, siendo el yerbatal un elemento de función dramática preponderante. Así, este espacio se transforma en un complejo terreno de conflictos y luchas.

Según Lusnich (1991), entre 1945 y 1952 Argentina vivió una serie de modificaciones a nivel micro y macroestructural; etapa que significó la transformación de la sociedad tradicional en una sociedad industrial. *Las aguas bajan turbias* evidencia las características de ese período histórico y se organiza como un modelo sociocultural de transición, en el que elementos de los nuevos y de los viejos tiempos cohabitan en un largo proceso. Siguiendo a esta autora, entre esos elementos podemos mencionar la estructura social y la política económica, social y obrera.

Al hablar de los principios básicos de la estructura social, Lusnich observa en el film la coexistencia de una sociedad tradicional, representada por los

11. En España el film tuvo el título «El infierno verde».

peones (que poseen familias extensas y se reúnen en una aldea común; estratificación social rígida y predeterminada; autoridad ejercida por una figura carismática o temible; valores vinculados a la tierra, la sangre, la tradición y la religión) y la sociedad industrial, representada por el par amoroso de la trama, que adelanta nuevas formas de vinculación (grupo nuclear reducido a la pareja que se aparta del espectro familiar, emigrando de la aldea; estratificación social menos cerrada –el lugar corresponde al éxito logrado en la cadena de producción– autoridad ejercida por leyes y reglas emanadas desde los sindicatos; valores vinculados a la razón, el cambio, la voluntad y el progreso individual). Tales ideas servirán de modelo a los peones, que al adherir a esa manera de organizarse devienen de ser un grupo desarticulado a formar un grupo unido con conciencia de clase.

Al referirse a la política económica, la autora destaca el llamado que hace el film a la industrialización y la necesidad de que esta alcance a los peones rurales. Mientras la economía tradicional es representada por la labor de los trabajadores en el yerbatal –basándose en las actividades agrícolas o ganaderas de carácter manual o artesanal en grandes latifundios administrados por capital extranjero, haciendo la repartición claramente desigual– la economía industrial aparece como una nueva posibilidad, cuyos beneficios son conocidos por medio de una carta proveniente de Posadas, que evoca a una sociedad de personas o empresas, con participación de los obreros en el manejo y el control de la producción, automatizada y repartida igualmente (condiciones apoyadas por el Estado). Cuando se refiere a la política social, el film demuestra la necesidad de los derechos del trabajador, de la ancianidad y de la familia y la minoridad (objetivos básicos de la nueva política social descriptos en la Constitución de 1949) al representar la situación dramática e inhumana a la que es sometido el ciudadano cuando se ignoran tales objetivos (ibíd.).

Con respecto a la política obrera, el film muestra la organización de los *mensúes* con el objetivo de enfrentar a sus verdugos a través de la actuación de los hermanos Santos y Rufino Peralta, que, a medida que avanza la narración, se destacan por sobre los otros trabajadores al ubicarse al frente de la lucha contra la opresión. A pesar de sus roles como líderes populares, los intereses de ambos se direccionan mayormente a la huida de los yerbatales para vivir la plenitud de sus vidas amorosas con Amelia (otra *mensú*) y Flor de Lis (meretriz de Posadas), respectivamente. Mientras tanto, los trabajadores promueven la destrucción y consecuente cambio definitivo de las condiciones de trabajo (quemando las construcciones y matando a los superiores), ahora regidas por los sindicatos.

Según Garavelli (2014), *Las aguas bajan turbias* fue tildada alternativamente de comunista y peronista y tuvo que enfrentar fuertes resistencias y censura –aunque el prólogo y el epílogo impongan un distanciamiento



histórico de la narración con respecto a la época peronista –. <sup>12</sup> Gustavo Aprea señala:

«El film incluye un prólogo y un epílogo en los que se explica al espectador que la explotación de los mensúes es una cuestión ya superada gracias a la acción del gobierno. El prólogo ubica los sucesos narrados en una temporalidad lejana pero indefinida, mientras que el epílogo contrasta el ambiente trágico descrito en la historia con el nuevo presente progresista que vive la región gracias a la acción del gobierno (...). Las secuencias que distancian lo narrado en el tiempo son un recurso formal de muchas ficciones europeas o hollywoodenses de la época. Inclusive forma parte de la propuesta de los cineastas soviéticos. En el caso de *Las aguas bajan turbias* este mecanismo se enmarca dentro de las características de la retórica peronista. En ella se condensan las tradiciones de la izquierda como la glorificación de las luchas populares, un tipo de manejo de los estilos dominantes en los medios y la aparición de componentes propagandísticos ligados a la ideología de la derecha nacionalista» (2014). <sup>13</sup>

Además, la sindicalización de las bases en el film se aleja respecto de aquella empleada por Juan Domingo Perón, quien sometió los sindicatos al Estado y personalizó su organización por medio de decretos y no de leyes emanadas del parlamento (Lusnich 1991). De esa manera, «el hecho de que un conjunto de trabajadores se sublevara de forma independiente no era una representación que se quisiera extender a través del cine» (Garavelli 2014), ya que no agradaba a los lineamientos hegemónicos la idea de que las acciones de los trabajadores pudieran ser conducidas por aquellos que no se identificaban con el peronismo.

Como concluye Lusnich, *Las aguas bajan turbias* propone una relación respecto a la realidad histórica del momento que nos permite comprenderla

12. El film está basado en la novela *El río oscuro* (1943), del dirigente del Partido Comunista Alfredo Varela, preso político en aquellos años. Hugo del Carril, peronista militante y amigo de Perón y Evita, decide junto a Varela eliminar el nombre del autor de los créditos e insertar la aclaración que aquellos hechos narrados eran cosa del pasado, para pelear lo menos posible con la censura. Además de su orientación política, Varela, al referirse al sindicalismo, habla de Revolución – así, con mayúscula – lo que aumentaría la aversión del gobierno al relato (España 2006).

13. De acuerdo con España, los mensajes insertos en el prólogo/epílogo de *Las aguas bajan turbias* «eran corrientes en las películas argentinas, en torno de 1950, antes y después: por lo común, se empleaba el flashback, como dispositivo narrativo y diegético, a la vez que preventivo de ocasionales censuras, para que quedara claro que la acción había sucedido mucho antes de que el espectador ingresara en la sala. Por las dudas... los flashbacks habían reemplazado a los insistentes carteles preventivos iniciales, porque se los tenía por advertencias intimidantes» (ibíd., pág. 11).

«como uno de los tantos medios de socialización, al comunicar y difundir valores, conductas, prácticas que podrán ser adoptadas por los receptores» (1991, págs. 192-193), además de proporcionar reflexiones sobre la permanente división del país entre ciudad (Buenos Aires) y campo (interior), la exclusión de regiones periféricas condenadas a la producción de materias primas para el mercado exterior, la preocupación por la difusión de la doctrina peronista y, especialmente, la repercusión de la política obrera que se discutía en aquel momento.

La acción en *O sobrado* transcurre en una fecha precisa: del 24 al 27 de junio de 1895 (cuando la Revolución Federalista <sup>14</sup> estaba a punto de terminar), durante el acoso al *sobrado* <sup>15</sup> de la familia Terra Cambará, última resistencia republicana en la ciudad ficticia de Santa Fé. Licurgo Cambará, jefe político republicano, se aísla en el *sobrado* con sus parientes, algunos de sus correligionarios y empleados, resistiendo los ataques de los federalistas, comandados por Alvarino Amaral, su adversario político y enemigo personal. Realizada por la Cinematográfica Brasil Filmes, *O sobrado* está relacionada con la reanudación de la producción vinculada a Vera Cruz: <sup>16</sup> fue la primera película rodada en sus estudios tras dos años de inactividad. La elección de este guión fue condicionada por cuestiones prácticas más que estéticas o temáticas: los derechos de la historia, parte del libro *O tempo e o vento* <sup>17</sup> (Érico Veríssimo, 1949), ya estaban comprados, y las filmaciones podrían ser realizadas fundamentalmente en estudios.

Mientras se encuentra acosado en el *sobrado*, Licurgo insiste en no pedir tregua a los enemigos para que su esposa Alice, próxima a tener un hijo, y uno de los empleados, Tinoco, que está herido, sean atendidos por un médico, configurando su personaje como el de un hombre intransigente. Como comenta Da Rosa Pereira (2011), pese a que un pedido de tregua en esas circunstancias era militarmente aceptable, el orgullo y la testarudez de Licurgo encuentran justificación en otro ámbito que no es el de la guerra, sino el de la rivalidad histórica entre las familias. Así, explicitando su rudeza y

14. Tras la proclamación de la República en Brasil (1889), el Partido Federalista de Rio Grande do Sul (cuyos integrantes eran conocidos como *maragatos*) reclamó mayor autonomía del Estado y la adopción del sistema parlamentarista, lo que generó un conflicto con los miembros del Partido Republicano Rio-Grandense (denominados *pica-paus*), representante del poder central, entre los años de 1893 y 1895.

15. *Sobrado*, en portugués, es una casa con planta baja y primer piso.

16. La Companhia Cinematográfica Vera Cruz tuvo una actividad intensa y produjo 18 largometrajes hasta 1953. Sin embargo, una serie de situaciones determinaron la quiebra de la productora y sus estudios fueron abandonados hasta las filmaciones de *O sobrado*.

17. *O tempo e o vento* está constituido por tres novelas: *O continente*, *O retrato* y *O arquipélago*, y recrea acontecimientos e historias de dimensiones épicas que narran 200 años (1745-1945) de la provincia de Rio Grande do Sul a través de una familia, mezclando datos y personalidades históricas con elementos ficcionales.

soberbia a través de las decisiones que toma en el conflicto y de las relaciones que entabla con los otros personajes, el protagonista se va construyendo exclusivamente de manera negativa. Entre las figuras que interactúan con Licurgo y pautan su personalidad, nos parece interesante destacar a su cuñada Maria Valéria, a Antero, uno de los peones y al propio *sobrado*, que funciona como un personaje.

Licurgo y Maria Valéria viven en un enfrentamiento constante: no solamente debido a su romance mal resuelto en el pasado, que instiga el trato agresivo entre ellos sino, principalmente, porque la cuñada es la única que se opone y cuestiona las actitudes del jefe de la casa. Licurgo posee una postura de líder y en todo momento da órdenes directivas, pero en realidad no vemos ninguna acción concreta de su parte. Maria Valéria, sin embargo, es quien hace que la casa funcione: es ella quien raciona y comparte la comida, cuida de los enfermos y de los niños, mantiene el orden y lucha por el pedido de tregua, la opción más razonable para la ocasión.

La fachada y el fondo del *sobrado* son mostrados desde diversos ángulos en el inicio de la película a través de la perspectiva de los *maragatos* –y será la única vez que se exhibe la construcción entera, sin estar fragmentada en los planos–. El comienzo de cada escena no indica el espacio de la acción (plano de situación), y el interior de la casa, lugar de poder de Licurgo (quien, aunque sea intendente de Santa Fé, no posee ningún control o autoridad fuera del *sobrado*), funciona como un laberinto –no porque la arquitectura sea confusa, sino debido a efectos de la puesta en escena: no es posible darse cuenta de la cantidad de ambientes y su disposición–. Tampoco se muestran los trayectos, las transiciones, los desplazamientos: nunca hay imágenes de los caminos recorridos por las personas. Mostrar el tránsito de algo es colocar en escena el momento en que una situación se transforma –y por eso la ausencia de esas transiciones en *O sobrado*, ya que no hay lugar para el cambio en el microcosmos gobernado a mano de hierro por el patriarca Cambará–. El *sobrado* es el único aliado de Licurgo en el film. Solamente Maria Valéria y Antero se atreven a salir de ese «fortín» sin ser muertos.

Antero es un personaje que gana importancia a medida que las condiciones dentro de la casa empeoran: faltan comida, agua, municiones, e incluso hombres, ya que muchos mueren en los combates bajo las balas que provienen de afuera. Antero se impone como justiciero de los débiles y de las minorías en el juego entre Gervásio y el negro Damião (algunos de los presentes en la casa), además de defender a la india Ismália Caré (amante de Licurgo) y asumir la responsabilidad por las canciones que los hombres resuelven entonar para relajarse sin temer reprimendas del patrón. Al final, es posible ubicar la importancia de la función dramática de Licurgo al paso que Antero se opone a él. Licurgo es estático, no evoluciona y es presentado como un hombre duro e inhumano, cuya resistencia dentro del *sobrado* es considerada un gran hecho solamente por él mismo (ya que las derrotas

personales ofuscan completamente el éxito del acoso). Cuando Antero se relaciona con Ismália con extremo romanticismo, cualidad de la que sin duda carece Licurgo, la confrontación entre los dos se instaura definitivamente y tiene su ápice en la insurrección de Antero contra el patrón, llevando al centro de la trama el despertar de la conciencia de la explotación de los empleados y de la lucha de clases.

Conforme señala Da Rosa Pereira (2011), la película ignora los conflictos específicos que motivaron la Revolución Federalista, situándola únicamente como telón de fondo para desarrollar el combate esquemático entre patrón y empleado, en una versión del conflicto héroe *versus* villano.

*O sobrado* presenta el pasado como un disfraz o motivo para tratar cuestiones contemporáneas a su producción. Muchas películas históricas, como *O sobrado*, desplazan los problemas del presente al pasado, con el objetivo de apelar a su autoridad o utilizar la historia como un artificio, sin necesariamente representarla a partir de sus especificidades, que constituyeron la precondición del presente (ibíd., pág. 61).<sup>18</sup>

*O sobrado* nos revela más sobre los conflictos de clase de los años cincuenta que de la Revolución Federalista: en ese momento, entraban en escena en Brasil el movimiento obrero y sindical urbano (y su relación con el Estado y mediadores), así como los partidos y grupos que cuestionaban el orden establecido, otorgando un nuevo parámetro para los movimientos sociales.<sup>19</sup>

## Palabras finales

El discurso sobre el pasado está relacionado con el presente y sus luchas políticas. A partir del estudio de estas películas producidas en Argentina y Brasil en los años cincuenta, buscamos analizar la representación de los conflictos sociales y la articulación del pasado histórico con el presente en que fueron realizadas.

18. Recomendamos consultar el trabajo de Da Rosa Pereira (2011), en el cual el autor analiza el modo en que las obras cinematográficas y literarias representan el proceso histórico en el mundo retratado. Si bien todas las películas de nuestro corpus están basadas en obras literarias, aquí no nos interesa establecer esa comparación. Sin embargo, en el caso específico de *O sobrado*, vale el paréntesis enmarcado por Pereira: en el libro, el conflicto entre Licurgo y Antero es insignificante, mientras que es el centro de la película. Eso se refleja, incluso, en la elección del actor que interpreta Antero, más alto que Licurgo, contribuyendo al fortalecimiento del personaje en su contraposición al villano y atendiendo a la organización total del film, ya que el Antero de Veríssimo es descrito como una persona de baja estatura.

19. Tras decenas de paros entre 1951 y 1952 por todo el país, 1953 fue un año histórico debido a la gran huelga de «los 300 mil» que paralizó la ciudad de San Pablo. Aunque los paros estaban prohibidos, los sindicalistas eran apoyados tanto por los trabajadores como por la población, y salieron victoriosos del conflicto –era la primera victoria del movimiento obrero–.

Entre los puntos en común que pudimos advertir en nuestro corpus, se encuentra la configuración de una narrativa lineal que ofrece una visión de la historia progresiva (en la cual se plantea que las cosas mejoraron o se encuentran en ese proceso). Todos los films también concentran sus narrativas en individuos o pequeños grupos que ejemplifican o representan grandes acontecimientos, haciéndonos penetrar en las dinámicas de la vida familiar o compartir la experiencia de «personas comunes». Mientras se desarrolla el conflicto central, son insertados elementos clásicos de la narrativa melodramática, que de cierta manera matizan las cuestiones expuestas. Con excepción de *El último perro*, las películas también se aproximan entre sí en lo que respecta a la representación de los esclavos, los mensúes y los correligionarios de Licurgo: travellings recorren sus rostros y cuerpos en la *senzala*, en el barco, o recostados en un rincón del *sobrado*, lo que no promueve una individualización y otorga importancia al problema social. Además, en todas ellas el espacio actúa como un personaje, que tiene un papel activo en el desarrollo de la trama: ya sea como una naturaleza que determina las acciones (*Las aguas bajan turbias*), como el ambiente rural esclavista y agroexportador que se opone al urbano y civilizado (*Sinhá Moça*), como aliado del villano (*O sobrado*), o como reducto de civilización (*El último perro*).

Sin embargo, hay un alejamiento entre las películas en cuanto a la representación de la historia construida por una mirada dominante y a la participación del pueblo como agente histórico. En *Sinhá Moça* y *El último perro* se narra una historia comprometida con una visión tradicionalista y conservadora, con la disolución de una cadena de culpas y responsabilidades. Las películas nos ofrecen un pasado homogéneo, cerrado y acabado. La violencia implicada en la esclavitud y en la Conquista del Desierto tenía muchos cómplices y contradicciones, y las películas los hacen desaparecer en favor de la eficacia del melodrama y de la representación de una historia triunfante. Por otra parte, aunque la historia nos sea ofrecida con un «final feliz» en *Las aguas bajan turbias* y *O sobrado*, hay un desplazamiento del protagonismo en las transformaciones sucedidas en nuestro pasado: tales cambios vienen de la mano de los trabajadores, hasta entonces coadyuvantes en el proceso histórico.

Según Collingwood, «el pasado simplemente como pasado es totalmente incognoscible, solamente el pasado residualmente preservado en el presente es cognoscible» (en Lowenthal 1998, pág. 67). De esa manera, las películas miran al pasado buscando interferir en las discusiones del presente: a través de sus relatos es posible acercarnos no solamente a los momentos que ellas buscan representar, sino también a las cuestiones en boga en la década de los cincuenta.