

**Representación y revolución
en el cine latinoamericano
del período clásico-industrial:
Argentina, Brasil, México**

Ana Laura Lusnich (coord.)



Serie Avances de Investigación nº 73

Madrid, marzo de 2012

Estos materiales están pensados para que tengan la mayor difusión posible y que, de esa forma, contribuyan al conocimiento y al intercambio de ideas. Se autoriza, por tanto, su reproducción, siempre que se cite la fuente y se realice sin ánimo de lucro.

Los trabajos son responsabilidad de los autores y su contenido no representa necesariamente la opinión de la Fundación Carolina o de su Consejo Editorial.

Están disponibles en la siguiente dirección:
<http://www.fundacioncarolina.es>



CeALCI- Fundación Carolina
C/ General Rodrigo, 6 – 4º.
Edificio Germania
28003 Madrid
www.fundacioncarolina.es
cealci@fundacioncarolina.es

Publicación electrónica
ISSN: 1885-9135

Proyecto CeALCI 18/10



Representación y revolución en el cine latinoamericano del período
clásico-industrial: Argentina, Brasil, México

Ana Laura Lusnich (coord.)

Andrea Molfetta

Pablo Piedras

Natalia Barrenha

María Berenice Fregoso

Clara Garavelli

Andrea Cuarterolo

Silvana Flores

Jorge Sala

Javier Campo

Joelma F. dos Santos

Índice

I.- Desarrollo de la investigación

1. Introducción: Representación / Revolución. Ejes de la investigación, por Ana Laura Lusnich
2. Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente, por Andrea Cuarterolo
3. De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina, por Ana Laura Lusnich
4. La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino, por Jorge Sala
5. *Las aguas bajan turbias*, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico, por Clara Garavelli
6. Relación cine y prensa del Zapatismo con breves coyunturas del anarquismo argentino, español y brasileño, por María Berenice Fregoso Valdez
7. Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, por Pablo Piedras
8. La Revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), por Javier Campo
9. La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente, por Joelma Ferreira dos Santos
10. La figura del *cangaceiro* como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político, por Silvana Flores
11. La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo en el gobierno de Getulio Vargas, por Natalia Barrenha

II.- Actividades complementarias de la investigación

1. Catalogación y elaboración de una base de películas estudiadas
2. Organización de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILA)
3. Realización del *Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*

I.- Desarrollo de la investigación

Introducción: Representación / Revolución. Ejes de la investigación

Por Ana Laura Lusnich

El cine latinoamericano exploró con asiduidad los hechos cruciales de su historia política gestando relatos pregnantes tanto en la ficción como en el campo de las prácticas documentales. Entre estos, los procesos y hechos revolucionarios que definieron la liberación de América Latina del poder español y portugués a comienzos del siglo XIX, y aquellos que plantearon en las primeras décadas del siglo pasado una oposición radical a gobiernos dictatoriales y a situaciones de exclusión de amplios o acotados segmentos de la población (la Revolución Mexicana, los movimientos indígenas y rurales en Brasil y Argentina, las huelgas y luchas reivindicatorias de obreros en los espacios urbanos, particularmente), se constituyeron en núcleos expresivos y semánticos que produjeron numerosos títulos en el período clásico-industrial y en las cinematografías de mayor crecimiento en la región: Argentina, Brasil y México¹. En un contexto en el cual el medio cinematográfico promulgaba la consolidación de una industria de alto consumo interno de productos y una pujante distribución internacional, sustentadas ambas orientaciones en obras cinematográficas que perfeccionaron su calidad fotográfica y exploraron algunas estrategias ya probadas en las cinematografías centrales –el Star System, el sistema de géneros, el sistema de estudios, en mayor o menor medida-, los hechos y procesos revolucionarios produjeron representaciones diversas que oscilaron entre el testimonio y el espectáculo, dotando en muchas ocasiones a los textos filmicos de ambas tendencias.

Partiendo de la existencia de un corpus extenso y localizable de películas argentinas, brasileñas y mexicanas que en el período clásico-industrial abordaron los sucesos revolucionarios que caracterizaron a la región ofreciendo con estas

¹ La circunscripción de la investigación a estos países responde a la capacidad de producción, distribución y exhibición de las cinematografías nacionales en el período tratado. De acuerdo con los parámetros de los estudios comparados, indica la posibilidad de reconocer situaciones de comparación que amplifican las perspectivas del campo de las relaciones internacionales a las supranacionales. De esta manera, la producción sistemática de películas, la conformación y la estabilización de mercados de exhibición internos (y aún externos) y la localización de un conjunto singular de films destinados a poner de manifiesto los procesos y sucesos revolucionarios se constituyen en tres parámetros de comparación paralela y/o integral destacados que serán recuperados de forma simultánea o individual en este trabajo.

representaciones distintos modos de comprender la historia y las prácticas políticas, la presente investigación planteó y desarrolló tres objetivos principales.

En primer lugar, a partir del recorte teórico-metodológico propuesto (la comparación paralela o simultánea de los films y cinematografías), se analizaron las representaciones filmicas de los hechos y procesos revolucionarios que los films del período clásico-industrial exhiben en las tres cinematografías hegemónicas de América Latina. El desarrollo de este tema implicó la redacción de diez artículos, de los cuales presentamos en este informe las versiones finales de cada uno de ellos, las que fueron sometidas a discusión y revisión en los meses transcurridos. Los artículos, escritos por investigadores especializados de Argentina, Brasil, México y España, contemplaron el análisis fílmico y el reconocimiento de distintas modalidades narrativas y espectaculares de representación de los hechos y procesos revolucionarios, así como otros problemas de real incidencia en el tema: la intervención del Estado y de las instituciones mediadoras en la realización de los films, la recepción polémica de algunos títulos que conforman el corpus de estudio, la formulación de visiones homogéneas acerca del pasado histórico, la participación de la cinematografía en la producción cultural de una época. Con el propósito de intervenir de forma activa en la producción y circulación de conocimientos sobre cine entre investigadores de la Comunidad Iberoamericana, el segundo de los objetivos fue el de constituir la *Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano* (RICILA), órgano que se creó con las intenciones de nuclear a los profesionales que habitualmente focalizan sus estudios en temas claves como el propuesto por este proyecto, propiciar métodos comparados que se preocupen por indagar en los aspectos comunes -así como en los diferenciales y propios de cada cinematografía-, y consolidar a futuro un programa sistemático de actividades conjuntas. En tercer lugar, con el interés de participar activamente en la difusión y promoción del cine latinoamericano, y especialmente de los films estudiados en esta investigación, se proyectó y desarrolló la conformación de una base de películas en formato DVD, la cual se rigió mediante un sistema de catalogación efectivo para, próximamente, ponerse a disposición de instituciones e investigadores iberoamericanos. A estos fines, se cursaron solicitudes de donación y copiado de películas a diversas instituciones. A su vez, se ha elaborado una Base Excel de con el registro de todos los datos principales de las películas.

De forma complementaria a estos propósitos, con el objetivo de reunir al equipo internacional de nuestra investigación, discutir los trabajos realizados y difundirlos, realizamos el *Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*, concretado en la sala Cortázar de la Biblioteca Nacional de Argentina los días 5 y 6 de diciembre de 2011. Se obtuvo para su realización un subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, financiándose parcialmente la actividad con los recursos ya asignados por el CeALCI y la Fundación Carolina.

Antecedentes sobre el tema investigado y lineamientos de trabajo

Sobre los aportes que integran los antecedentes del tema estudiado y exhiben el estado actual de la cuestión, reconocemos tres áreas histórico-críticas centrales: los estudios comparados sobre cine latinoamericano; los estudios sobre cinematografías nacionales, con especial atención en aquellos que analizan y reinterpretan las filmografías realizadas en la etapa que nos compete, y los estudios que han tratado el problema de las representaciones documentales y ficcionales de los procesos revolucionarios en América Latina².

Los estudios comparados de dos o más cinematografías latinoamericanas constituyen una perspectiva que se ha incrementado y expandido en las últimas décadas. Numerosos autores abordaron la historia paralela o simultánea de las cinematografías de América Latina, proponiendo la formulación de criterios de periodización novedosos y alternativos tanto como el reconocimiento de algunos problemas específicos sobre el tema propuesto en esta investigación. En líneas generales, los estudios realizados por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagrón (*Les cinemas de l'Amérique Latine*, 1981), Julianne Burton (*Cinema and social change in Latin America*, 1986), Peter Schumann (*Historia del Cine Latinoamericano*, 1987), Zuzana Pick (*The New Latin American Cinema. A Continental Project*, 1993), José Carlos Avellar (*A ponte clandestina: Birri*,

² Dada la amplitud de estudios comprendidos en estos apartados, la recuperación puntual de los títulos y autores se realiza en cada uno de los trabajos individuales de esta investigación. Especialmente fecundos e imposibles de citar de forma correcta son los títulos relativos a los estudios sobre las cinematografías nacionales.

Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorías de cinema na América Latina, 1995), Paulo Antonio Paranaguá (*Cinema na América Latina*, 1984; *Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, 2000; *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003) y Alberto Elena y Marina Díaz López (*The cinema of Latin America*, 2003), incorporan para la comprensión de la cinematografía regional tesis diferenciadas y en líneas generales contrapuestas, que difieren en lo referido a las dimensiones del tiempo tratado (generándose de esta manera estudios diacrónicos y estudios sincrónicos, según las ocasiones) tanto como en la aceptación de una identidad cinematográfica latinoamericana. Quienes la aceptan (Avellar, Burton, Pick) coinciden en localizar en los años '50 y '60 la radicalización del lenguaje y de las prácticas cinematográficas, así como la creciente exhibición y promoción de los proyectos políticos y sociales de ruptura de carácter supranacional. Frente a esta posición, con especial mención de los estudios de Paranaguá, los investigadores que niegan o problematizan la existencia de una plataforma común de producción y creación en América Latina, optan por diseñar modelos de estudios comparados en base a parámetros o situaciones de comparación específicos, que se ajustan a cada etapa de desarrollo o a ejes transversales de análisis³.

De acuerdo con este amplio y heterogéneo panorama textual, la presente investigación procuró conciliar dos modalidades frecuentes en el campo de los estudios comparados. En primer lugar, dado que los investigadores participantes residen en diferentes países y dominan diferentes áreas del estudio cinematográfico, se actualiza la modalidad de la "historiografía paralela", si bien como ya se ha señalado existen varios ejes de estudio que permiten traspasar el panorama nacional hacia una perspectiva internacional. De forma complementaria, comprendiendo la necesidad de trazar ejes transversales de comparación que permitan conocer los aspectos que acercan y alejan a las cinematografías nacionales, se han seleccionado un conjunto de "sistemas de relevancia", los cuales aclaran los rangos de contraste que constituyen la base teórico-

³ En un artículo actualmente en prensa, titulado "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", presento y analizo las diferentes modalidades que asumieron los estudios comparados sobre el cine latinoamericano, entre las que se encuentran la historiografía paralela, la comparación asimétrica, el ascenso de nuevos aspectos (lo social, lo étnico, lo regional, lo genérico, las identidades múltiples) que desplazan como eje de discusión la serie histórica, y la proposición de sistemas de relevancia específicos que engloban a los textos filmicos a partir de criterios novedosos y creativos.

metodológica de la investigación y también delimitan y precisan la situación de comparación. Estos aspectos, que en el contexto de nuestra investigación incluyen al menos tres sistemas de relevancia centrales (a. la circunscripción del estudio a las cinematografías industrializadas del continente, Argentina, Brasil y México; b. la constrictión del análisis al período histórico correspondiente al cine clásico-industrial y a alguna de sus modalidades inmediatamente anteriores; c. la representación de los procesos y sucesos revolucionarios y el reconocimiento de las variantes históricas y particulares que se fueron forjando a lo largo del tiempo), dejan en claro que la información factual interesa sólo en la medida en que es de significación para preocupaciones presentes y de cierto grupo de personas. De esta forma, como expresó el historiador Chris Lorenz, “los desarrollos historiográficos tienen que ser analizados en relación con el horizonte de expectativas del público a quien se dirige” (2005: 41); en este caso, especialistas o lectores interesados no precisamente en los datos o sucesos históricos sino en la potencia representativa y constructiva del cine de dichos procesos.

Otro conjunto de estudios ha tratado hasta el momento el tema de las representaciones documentales y ficcionales de los procesos revolucionarios, constituyéndose la mayoría de ellas en los referentes teóricos y metodológicos principales de nuestra investigación. Entre estas, destacamos la tesis doctoral de Rafael de España (*Las sombras del encuentro – España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, 2002), que se concentra en el estudio de un amplio corpus filmográfico realizado en Estados Unidos, Europa y América Latina sobre la conquista española, la época colonial y los procesos de independencia del poder español. Fue necesario retomar y profundizar, a su vez, dos obras publicadas por Octavio Getino y Susana Velleggia de forma colectiva o individual: *El cine de “las historias de la revolución”*, 2002, y *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, 2009. La publicación del historiador Tzvi Tal (*Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de liberación y el Cinema Novo*, 2005) proveyó una lectura comparada de dos proyectos cinematográficos que corresponden al cine político y social en América latina: el Cinema Novo y el grupo Cine Liberación siendo material de consulta en los trabajos destinados a la cinematografía brasileña. Finalmente, han sido de suma productividad los textos que analizan el tema

elegido mediante casos nacionales, con particular interés en aquellos centrados en las filmografías argentina, brasileña y mexicana. Entre estos, se destacan: David Wood, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, en revista *Secuencia*, No 75, México, septiembre-diciembre 2009; AA.VV.; *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, 2010; Zuzana Pick, *Constructing the image of the mexican revolution. Cinema and the archive*, Austin, Texas University Press, 2010; Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinema bresilien*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987; Randal Johnson y Robert Stam, Robert (Eds.), *Brazilian cinema*, New York, Columbia University Press, 1995; Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, y Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Hipótesis y problemas de investigación

La significación del problema de investigación reside en la proposición de una perspectiva comparada del cine latinoamericano tanto como en la comprobación de la trascendencia que han alcanzado los films realizados en el período clásico-industrial en el contexto cinematográfico regional. Creemos que el problema de investigación adquiere, asimismo, una relevancia especial en el contexto de la conmemoración del Bicentenario en varios países latinoamericanos, ya que las nociones clave de la investigación propuesta, “Representación” y “Revolución”, resignifican sus sentidos habituales a favor de dos dimensiones que las vinculan y nivelan: la primera intenta dar cuenta de las representaciones que en las décadas de 1920 a 1950 el cine elaboró de las gestas y procesos revolucionarios a fines de participar de los discursos ideológicos y culturales contemporáneamente en circulación; la segunda pretende relevar y analizar las rupturas y las transformaciones periódicas del lenguaje y de las prácticas cinematográficas, entendiendo que los films estudiados exhiben y cultivan distintas líneas expresivas. En función de estos niveles, propusimos dos hipótesis de trabajo que fuimos ajustando y

desarrollando a lo largo del tiempo y que pueden finalmente formularse de la siguiente manera:

a) La propuesta de una perspectiva histórica y crítica comparada de las cinematografías latinoamericanas posibilita conocer de forma global y sistemática los procesos de producción, distribución y exhibición de las películas en el continente, así como vislumbrar el lugar que ocupó el medio y la Institución cinematográfica en determinadas coyunturas histórico-políticas comunes o cercanas. La gestación de un relato homogéneo del pasado (y sus posibles quiebres o diversificaciones) es uno de los problemas de investigación que asumió gran importancia en el desarrollo de los trabajos que componen la investigación.

b) Durante el período clásico-industrial que en América Latina se extiende durante las décadas del 30, 40 y hasta promediada la del 50 (y en algunas ocasiones en fechas precedentes), las cinematografías de Argentina, Brasil y México produjeron representaciones variadas de los procesos y hechos revolucionarios pasados y contemporáneos. Estos modelos narrativos y espectaculares incluyen documentales, ficciones testimoniales y ficciones espectaculares. De sumo interés resultan aquellos títulos que sintetizan los diferentes lineamientos y que reúnen en un relato filmico los elementos espectaculares y el afán por testimoniar (y dar a conocer) ciertos hitos decisivos de las historias nacionales y regionales.

Si en líneas generales ambas hipótesis constituyen presupuestos teóricos y analíticos de forma conjunta y/o complementaria en todos los artículos elaborados, es posible reconocer por las dimensiones y características de los temas y problemas tratados tres grupos distintivos de textos.

Uno de ellos, compuesto por los artículos de Andrea Cuarterolo, Ana Laura Lusnich, Joelma Ferreira dos Santos, Javier Campo y Pablo Piedras, se circunscriben a las cinematografías argentina, brasileña y mexicana del período silente y clásico-industrial con los objetivos de probar la intervención del cine en la producción de discursos audiovisuales e históricos sobre hechos revolucionarios presentes y pasados. Precediendo a los paradigmas propiamente historiográficos (tesis que sostiene Javier Campo respecto de los documentales mexicanos silentes centrados en la Revolución), participando junto con otras áreas de la cultura y el arte en la configuración de un

imaginario colectivo en la época del primer Centenario (ideas expuestas por Andrea Cuarterolo), fijando el discurso militarista y antidemocrático en los guiones y relatos de un amplio conjunto de films históricos que retoman las grandes gestas del pasado nacional (hipótesis sobre la cual trabaja Ana Laura Lusnich), o procurando exponer formas de representación de sesgo autoral sobre la brasilidad y los imaginarios que se originaron a partir de los sucesos de la Revolución mexicana (temas tratados por Joelma Ferreira dos Santos y Pablo Piedras, respectivamente, a partir de las filmografías de Humberto Mauro, Fernando de Fuentes y Emilio Fernández), el cine se convirtió en su fase silente y con mayor fuerza en las décadas del 30, 40 y 50 en un medio potente y capaz de producir y hacer circular discursos variados sobre el devenir histórico, legitimando en algunas ocasiones los que gozaban de mayor aceptación institucional y social, o plasmando miradas disidentes en otras.

El segundo grupo de textos, integrado por los artículos de Natalia Barrenha, Clara Garavelli y María Berenice Fregoso Valdez, se interesa en las complejas relaciones que establece el medio cinematográfico con el Estado y con aquellos organismos intermediarios y reguladores de la actividad (las publicaciones especializadas preferentemente), a fines de explicar una serie de temas estrechamente vinculados. Clara Garavelli analiza el estreno en España de un film emblemático del argentino Hugo del Carril, *Las aguas bajan turbias*, reconstruyendo el período previo al estreno a través de las actas y documentos dados a conocer por el régimen franquista y evaluando la recepción de la crítica una vez presentado en 1954. Natalia Barrenha se dedica al estudio de la producción del Instituto Nacional de Cine Educativo de Brasil, creado en 1937, institución que formaba parte y promovía un proyecto mayor articulado en el gobierno autoritario de Getulio Vargas (el Estado Nuevo). María Berenice Fregoso Valdez, por su parte, analiza las representaciones (positivas y negativas) del zapatismo en el cine mexicano, así como la revisión de este ejército libertador en una serie de medios impresos de Argentina, Brasil y España, ejerciendo estos una reinterpretación del fenómeno mexicano a luz de coyunturas políticas y sociales locales.

Los artículos de Jorge Sala y Silvana Flores exploran algunos niveles particulares de los relatos filmicos, más específicamente el diseño de la puesta en escena y el sistema de personajes. Jorge Sala expone el dominio en la representación de los conflictos

políticos y sociales de los espacios abiertos y naturales del interior del país, en un conjunto de films clásicos del cine argentino. *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), visibilizaron las disputas económicas y sociales en las que intervinieron trabajadores rurales en las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX; en estos films, la representación del interior de la Argentina trascendió el plano de mero contexto para adquirir notoriedad en tanto su inscripción en la pantalla viabilizaba la apertura a nuevas coordenadas sobre las cuales perfilar una serie de dilemas políticos y sociales. Por su parte, Silvana Flores establece el panorama narrativo y audiovisual en el que se ha insertado la mítica figura del *cangaceiro* en el cine brasileño, en el contexto del proceso de transición del clasicismo cinematográfico durante los años cincuenta y la llegada de una renovación/revolución estético-ideológica a partir de la década del sesenta. Enmarca las revueltas de estos héroes/bandidos como parte de un entramado histórico y social compartido en América Latina, con un vasto intertexto en la literatura regional, especialmente en las figuras del bandolero latinoamericano y el gaucho argentino.

La directora de este proyecto de investigación y los integrantes del equipo queremos agradecer profundamente a la Fundación Carolina y al Programa de ayudas CeALCI habernos otorgado el subsidio. Gracias a este financiamiento hemos podido reunir un equipo internacional de investigadores jóvenes y realizado un trabajo de investigación que, en lo personal y grupal, creemos significa un aporte original y sustantivo al estudio de nuestra disciplina.

Bibliografía

AA.VV. (2010), *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional.

Avellar, José Carlos (1995), *A ponte clandestina. Teorías de Cinema na America Latina*, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo.

Burton, Julienne (1986), *Cinema and social change in Latin America*, Austin, University of Texas Press.

De España, Rafael (2002), *Las sombras del encuentro – España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial.

Elena, Alberto, Marina Díaz López (2003), *The cinema of Latin America*, London, Ed. Wallflower.

Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira.

Hennebelle, Guy y Gumucio Dagrón, Alfonso (1981), *Les Cinémas de l'Amérique Latine d'Aujourd'hui*, París, Ed. Lherminier.

Johnson, Randal y Stam, Robert Stam, Robert (Eds.) (1995), *Brazilian cinema*, New York, Columbia University Press.

Lorenz, Chris (2005), “Historiografía comparada: problemas y perspectivas”, *Revista Memoria y Sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Vol 9, No 19, Julio-Diciembre.

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Paranaguá, Paulo Antonio (1984), *Cinema na América Latina*, Brasil, L&PM Editores.

Paranaguá (1987), *Le cinema bresilien*, Paris, Editions du Centre Pompidou.

Paranaguá, Paulo Antonio (2000), *Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, L'Harmattan, Paris.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Pick, Zuzana M. (1993), *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press.

Pick, Zuzana M. (2010), *Constructing the image of the mexican revolution. Cinema and the archive*, Austin, Texas University Press.

Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac & Naify.

Schumann, Peter (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.

Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine liberación y del Cinema Novo*, Buenos Aires, Ed. Lumiere.

Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Santo Domingo, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/Secretaría de Estado de Cultura de la República.

Wood, David (2009), “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, en revista *Secuencia*, No 75, México, septiembre-diciembre.

Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente

Por Andrea Cuarterolo

Yo desearía que en Buenos Aires (...) en una celebración nacional se hiciese revivir la vida antigua americana, desde los tiempos incásicos y los días de Moctezuma hasta la Independencia, y más acá aun, y que todo fuese dirigido por un artista de gusto y de saber y representado por actores hábiles; que el cuidado arqueológico e histórico, en los talantes, los tipos, la indumentaria, fuese concienzudamente guardado, y que se diese al pueblo el regalo de un hermoso espectáculo, hermoso e instructivo. (...)Falta, pues, nada más que un alguien capaz, por ejemplo, que emprenda la tarea. Y si se aplica el cinematógrafo, tanto mejor. ¿No dicen que el pericón nacional causó gran sensación en la Corte romana y en el Palacio de Madrid? ¿Qué sería, con nueva vida, la pompa de un Huaino Capac, una fiesta azteca, una carga de caballería en tiempo de San Martín, o una noche de terror en tiempo de Rosas? Luego, para final, presentación del progreso moderno.
Rubén Darío⁴

La llegada del siglo XX trajo a la Argentina los primeros síntomas de malestar, ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, fundamentalmente italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la propiedad de la tierra, concentrada en manos de un puñado de terratenientes, hizo que esas masas se radicaran sobre todo en los ámbitos urbanos, especialmente en Buenos Aires, principal puerta de entrada de los contingentes europeos. Transformada en una Babel frenética y cambiante, la ciudad creció en forma desproporcionada, provocando problemas de vivienda, salubridad y pobreza. A la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional vio sumarse una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. La sociedad argentina parecía fracturarse, volviendo urgente la necesidad de construir una identidad nacional sobre nuevas bases. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue

⁴ Véase DARÍO, Rubén. “Evocaciones artísticas”, *Páginas de arte*, Obras Completas, tomo I. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 651-2.

dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculizado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social,⁵ y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. La educación fue, sin duda, el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres, y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en el medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo

El proceso de conformación de la identidad nacional, que alcanzaría su cristalización hacia la época del primer Centenario, tuvo dos vertientes, que aunque coincidían en esta meta principal, se oponían en lo que respecta a sus categorías de análisis. La vertiente positivista, por un lado, había comenzado a instalarse desde fines del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales latinoamericanos, y tenía como objetivo principal la construcción de la Nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio. Esta doctrina se desarrolló en la Argentina como una suerte de culminación del pensamiento sarmientino, en el contexto de la cultura científicista de fines del siglo XIX y principios del XX. Nacido fundamentalmente de las ideas de pensadores como Augusto Comte y John Stuart Mill, el positivismo sostenía que el único conocimiento auténtico era el conocimiento científico, cuyo objetivo consistía en la explicación causal de fenómenos a través de leyes generales y universales. Sin embargo, fueron las ideas del determinismo biologicista europeo, especialmente las teorías de Herbert Spencer y sus intentos de aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología, las que tuvieron mayor influencia sobre los cultores del positivismo vernáculo. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Es así que

⁵ Entre las medidas propias de esta línea de acción podemos mencionar la ley de residencia de 1902, que permitía expulsar del país a cualquier extranjero que "comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público", y la ley de defensa social de 1910, que, ampliando la anterior, reglamentaba la admisión de extranjeros en el territorio argentino.

muchos de nuestros pensadores analizaron el tema de los “males latinoamericanos” y la consecuente dificultad de América Latina para entrar en la modernidad, dentro de ese marco biologicista, que implicaba un fuerte racismo. El positivismo se instaló en el país de la mano de intelectuales y científicos como José Ingenieros, Florentino Ameghino, Carlos Octavio Bunge o José María Ramos Mejía en un período histórico caracterizado por la consolidación del proceso de unificación nacional, un sorprendente crecimiento económico y social, y una exitosa secularización cultural propulsada por el Estado. Alcanzó en la Argentina “una penetración imposible de subestimar, ofreciéndose tanto como una filosofía de la historia que venía a servir de relevo a una religiosidad jaqueada cuanto como un organizador fundamental de la problemática sociopolítica de la elite entre el 80 y el Centenario” (Teran, 2004: 18). En ninguna forma ajena a la problemática de la construcción de la nacionalidad, esta doctrina acentuó el rol civilizador y nacionalizador de la escuela, impulsando las primeras reformas educativas, y en 1884 enfrentó a católicos y liberales en torno a la polémica sobre la escuela laica.

Al igual que el positivismo, la vertiente nacionalista otorgó a la escuela un lugar preponderante, y coincidió en la necesidad de “fortalecer el rol del Estado a través del monopolio de la educación nacional como instrumento de integración de los nuevos grupos sociales, a fin de asegurar la eficacia y la continuidad del proyecto civilizatorio en su dimensión integracionista” (Svampa, 1994: 87-88). Sin embargo, si para los intelectuales positivistas ese ideal civilizatorio estaba asociado al binomio civilización-progreso, para la corriente nacionalista, en cambio, la unificación nacional era posible sólo a través de una recuperación de la tradición. Esta vertiente tuvo sus fuentes de inspiración externas en el tradicionalismo del escritor y político francés Maurice Barrés, en ciertos autores de la generación española del 98 como Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu, y más cercanamente en el espiritualismo del escritor y político uruguayo José Enrique Rodó, plasmado en su obra *Ariel*.⁶ En la Argentina, el nacionalismo estuvo representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, que organizaron sus ideas en torno a tres ejes fundamentales: el rescate de la historia

⁶ Véase RODÓ, José Enrique. *Ariel*. México, Novaro, 1987 (originalmente publicado en 1900) Para más datos sobre los referentes externos del nacionalismo vernáculo véase SVAMPA (1994).

argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional, y la exaltación de la cultura criolla. En la ideología nacionalista, la barbarie sarmientina adquirió por primera vez rasgos positivos y fue reemplazada por una nueva barbarie, asociada al progreso materialista de las grandes urbes.

El cine argentino del período silente⁷ recogió muchas de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos, pero al menos en sus primeras dos décadas, cada corriente privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista se instaló sobre todo en el cine noticiario o de actualidades, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. El discurso nacionalista, en cambio, estuvo asociado a una serie de películas históricas que hicieron irrupción al calor de la euforia patriótica del primer Centenario y que fundaron, algo tardíamente, el cine de ficción en la Argentina⁸. Teniendo en cuenta que, al igual que en otros países de Latinoamérica (Chile, México, Bolivia), estos primeros films argumentales surgieron precisamente en un momento de conmemoración y reflexión acerca de los procesos fundacionales de la historia nacional, nuestra hipótesis para el presente trabajo es que el cine de ficción se instaló en la Argentina ante la necesidad de representar esos sucesos altamente simbólicos con medios expresivos que excedían los del cine de actualidades. En efecto, el género argumental permitía, mucho más fácilmente que el documental, rescatar la historia patria y operar con símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor. La Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia⁹, como sucesos patrióticos claves del pasado nacional

⁷ Debemos aclarar que el cine de este período nunca fue en verdad silente pues estas primeras películas tuvieron siempre algún tipo de acompañamiento sonoro (música en vivo, relatores que leían o explicaban los intertítulos, ensayos de sincronización con discos, etc.). Por una exigencia terminológica, utilizamos entonces el calificativo de cine silente o cine mudo para referirnos a aquellos films producidos entre 1896 y 1927 (o 1933, para el caso de la Argentina) en los que no se había incorporado todavía la tecnología de sonorización óptica, consistente en la transformación del sonido en ondas de luz, que eran grabadas fotográficamente de forma directa sobre la película.

⁸ Utilizamos el calificativo de cine de ficción en oposición al cine noticiario o de actualidades que caracterizó a los primeros años de vida del nuevo arte y cuyo principal exponente mundial es la obra de los hermanos Lumière. El cine de ficción implica la presencia de una mínima historia situada en tiempo y espacio, en la que se articulan una serie de eventos mediante relaciones de causa y efecto. En nuestro país la primera forma adoptada por el cine de ficción fue la del film histórico. En el presente artículo utilizaremos los términos cine de ficción, cine argumental y cine narrativo como sinónimos.

⁹ Se conoce como “Revolución de Mayo” a la serie de acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar entre el 18 de mayo de 1810 –fecha de confirmación oficial de la caída de la Junta de Sevilla– y el 25 de

fueron temas recurrentes de estos primeros films de ficción. Sin embargo, lejos de proponer una representación fiel o precisa de la historia vernácula, estos films pretendían simplemente fortalecer y difundir lo que el historiador Nicolás Shumway (1995) ha denominado “ficciones orientadoras de la nacionalidad”. Estos relatos tenían como propósito desarrollar un sentimiento de pertenencia englobado en las ideas de lo nacional y de un destino común, exacerbando las mitologías que sirvieron para legitimar esos particulares órdenes políticos. Dada la dimensión simbólica de estos primeros films, resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad nacional. Sin embargo, como argumenta Héctor Kohen, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que, en la Argentina de fines del siglo XIX, los especialistas fueron un producto de importación.¹⁰ Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine argentino: el belga Henri Lepage, el austriaco Max Glücksman, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi y Alberto Traversa, son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia, hablada en varios idiomas.

El cinematógrafo de Babel. El rol de los inmigrantes en los inicios del cine argentino

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables de la figura de otro inmigrante europeo: Mario Gallo. Este pianista italiano, oriundo de la ciudad de Barletta, llegó al país en 1905 y su temprana instrucción musical le permitió encontrar rápidamente trabajo en los teatros de *varieté* y posteriormente en los nuevos cinematógrafos, acompañando en el piano la exhibición de las, por entonces, películas

mayo de ese mismo año –fecha de asunción de la Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII– en la ciudad de Buenos Aires, por entonces capital del Virreinato del Río de la Plata. Como consecuencia de dicha revolución fue depuesto el virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros y reemplazado por la Primera Junta de Gobierno. Estos eventos iniciaron el proceso de surgimiento del Estado Argentino, sin proclamación formal de la independencia, pues la Primera Junta no reconocía la autoridad del Consejo de Regencia de España e Indias, pero aún gobernaba nominalmente en nombre del rey de España Fernando VII –que había sido depuesto por las Abdicaciones de Bayona y reemplazado por el francés José Bonaparte. Aun así, los historiadores consideran a dicha manifestación de lealtad (conocida como la “máscara de Fernando VII”) una maniobra política que ocultaba las intenciones independentistas de los revolucionarios. La declaración de independencia de la Argentina tuvo lugar posteriormente durante el Congreso de Tucumán, el 9 de julio de 1816.

¹⁰ Véase Kohen, (2005).

mudas. En las salas oscuras de estos verdaderos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su verdadera vocación y no tardó en abandonar la música para dedicarse de lleno al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Ajuria, un español que había llegado a la Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un exitoso negocio alrededor de la exhibición y el canje de películas. Gallo se incorporó a la empresa como corredor y agente de operaciones, pero pronto convenció a De Ajuria de acompañarlo en la arriesgada aventura de la realización cinematográfica. Juntos hicieron varias de las primeras películas argumentales del país, el español a cargo de la producción y el italiano, verdadero hombre orquesta, a cargo de la mayoría de los rubros técnicos, desde la dirección hasta el asesoramiento de vestuario.

Además de la ya mencionada experiencia técnica, la actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas nacionales tuvo otro motivo evidente. Como declararían en su vejez el cineasta Mario Gallo, “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria” (Couselo, 1978: 1). En efecto, para los hijos de Europa, que venían a la Argentina a *hacer la América*, ésta fue una forma de integración nacional, una manera de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción. “Lanza tus rayos luminosos sobre la pantalla”, dice Julián De Ajuria, “para que vean las bellezas de la Argentina, hoy mi patria adorada, y sepan lo contentos y felices que vivimos, mostrándoles las ciudades, las instituciones, los panoramas, las vidas y costumbres, la generosidad del pueblo con el extranjero; para que vean que vivimos entre la abundancia y el progreso, que no nos faltan afectos y sentimientos” (1946: 23). Estos testimonios permiten arrojar luz sobre la posición ideológica de estos pioneros y sobre un objetivo compartido por la mayoría de ellos: convertir al nuevo arte en un instrumento de educación patriótica. Las salas cinematográficas, sostenía De Ajuria, “necesitan producción nacional con temas patrióticos y argumentos dramáticos en los que se reflejen la vida, el hogar y las costumbres argentinas con amplitud y sentimientos universales” (1946: 19). Según el autor, el cine debía esforzarse por:

Dar vida a los próceres, destacar los hechos históricos, fomentar el patriotismo, elevar los sentimientos del pueblo, deleitar con fines útiles, indicar los deberes de cada ciudadano, que son la virtud y el trabajo; condenar el desorden, el error y el vicio, y guiar a todos por el buen camino [pues] (...) a fin de instruir a sus conciudadanos por medio del cinematógrafo (...) la nación les confía tácitamente [a los autores dramáticos] el cargo de censores de la multitud ignorante (1946: 18-19).

Sin embargo, si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la tradición nacional, las fuentes estéticas y narrativas de estos primeros films de ficción provenían, al igual que sus creadores, del Viejo Continente. En un intento por rescatar al séptimo arte de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco, en Francia hacía furor desde 1908 el llamado *film d'art*, un nuevo movimiento que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las artes por entonces legitimadas. Heredero directo de los antiguos *tableaux vivants*, este género tuvo su primer éxito con *El asesinato del duque de Guisa* (André Calmettes/Charles Le Bargy, 1908), una película que condensaba, en sus escasos veinte minutos de duración, todos los elementos que harían popular a este cine dentro y fuera de Europa.

La historia, temática privilegiada de los exitosos *films d'art* fue, como vimos, motivo predilecto de los primeros films de argumento argentinos. Los impulsores de este movimiento recurrieron también al teatro y a las letras en busca de asuntos nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Se adaptaron, así, reconocidas obras de la literatura universal y se encargaron guiones a los más prestigiosos escritores de la época. Siguiendo este ejemplo, los fundadores del cine de ficción en la Argentina llevaron a la pantalla las primeras versiones de algunos de los clásicos nacionales, como *Amalia* de José Mármol o *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales. Autores de la talla de Joaquín de Vedia, José González Castillo, Horacio Quiroga, Enrique García Velloso o Belisario Roldán ayudaron, así, a “dar voz” a un cine que aunque aún no podía “hablar” tenía ya mucho que decir.

De la misma manera que el *film d'art* se sirvió de reconocidos actores teatrales de la *Comédie Française* para prestigiar sus producciones, estos pioneros del cine argumental, involucraron en sus proyectos a los más celebres exponentes de las tablas vernáculas. Pablo y Blanca Podestá, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Eliseo Gutiérrez o Elías Alippi fueron sólo algunos de los intérpretes que imprimieron sus rostros en estas primitivas películas argentinas. Sin embargo, este acercamiento del cine al teatro trajo, además de pomposas ropas de época, fondos de cartón pintado y ademanes ampulosos, un marcado retroceso en el lenguaje cinematográfico. Si en el cine de actualidades, la cámara había comenzado a adquirir movimiento, los films de ficción la regresaron a su primitiva posición de distanciada inmovilidad, en un claro intento de reproducir la visión privilegiada del espectador teatral.

Está claro que los primeros cineastas nacionales debieron buscar su fuente de inspiración en el cine foráneo a causa de la inexistencia de una tradición cinematográfica narrativa local. Sin embargo, esta inicial predilección por el *film d'art* estaba estrechamente relacionada con su condición de inmigrantes y revelaba una preocupación eminentemente europea: la de convertir al cine en arte. En los Estados Unidos, donde al igual que en la mayoría de las naciones americanas, no existía un legado artístico semejante, esta inquietud no tuvo cabida y su cine, sin ningún tipo de ataduras, se desarrolló libre y aceleradamente. Era evidente que las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés no tenían futuro y era la cinematografía estadounidense la que finalmente impondría el rumbo a seguir. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción filmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y la historia de la cinematografía nacional cambió su rumbo. Las películas realizadas por Mario Gallo y otros pioneros de la época durante los primeros años del período silente fueron los exponentes de un tipo de cine que, incluso al momento de nacer, ya tenía firmada su sentencia de muerte.

Del bronce a la pantalla. La Revolución de Mayo en el cine

Como adelantamos, la enseñanza de la historia y su papel preponderante en el proyecto educativo fueron uno de los principales ejes explotados hacia principios del siglo XX por la corriente nacionalista. Los defensores de este discurso sabían que la identidad era básicamente la construcción de un relato, en el que el pasado fundacional de la Nación y las hazañas de los héroes que participaron en su construcción eran elementos fundamentales. Como sugiere Nicolás Shumway, cada vez que “los políticos quisieron unificar al pueblo bajo una bandera común, o legitimar un gobierno, la apelación a las ficciones orientadoras de una nacionalidad preexistente o de un destino nacional resultaron inmensamente útiles” (1995: 17). En 1909, Ricardo Rojas publicó, a pedido del gobierno, un informe de educación en el que dejaba clara la posición de los nacionalistas con respecto a la importancia de la historia y la educación patriótica:

El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y de las Humanidades. El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de los viejos núcleos morales, (...) el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio (...) comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles (1909: 87).

La historia oficial que predominó en los libros escolares fue la porteña y liberal, de la cual Bartolomé Mitre era el principal artífice. En obras como *Historia de Belgrano y la independencia argentina* o *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, el gran estadista trazó las coordenadas de un país que para él no existía antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Este fue el relato histórico del que se apropió el cine argumental de la época del Centenario y no es casual que la primera película de ficción estrenada en el país se titulara precisamente *La Revolución de Mayo* (1909)¹¹. El film, dirigido por Mario Gallo, es básicamente una ilustración de los conocidos episodios

¹¹ En 1982, un informe realizado por Diana Klung para el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” probó que la primera película argumental argentina fue *La Revolución de Mayo* y no *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) como había sostenido la crítica por más de setenta años. La información recopilada permitió, además, conocer la fecha de estreno de *La Revolución de mayo*, que exhibida originalmente el 22 de mayo de 1909, es considerada, a partir de entonces, la primera película de ficción argentina.

mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los paraguas, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti¹² repartiendo escarapelas, la infaltable presencia de los vendedores ambulantes. Como sostiene Irene Marrone:

Ya desde el primer acto, la conspiración de los patriotas en la quinta de Don Nicolás Rodríguez Peña se presenta como un acto consciente en el que el acontecer externo (caída de Sevilla en manos francesas) figura como dato para adelantar o retrasar un movimiento ya existente. No se trata en el film “una revolución sin revolucionarios”, ni se presenta el hecho como una respuesta pragmática frente al derrumbe de la monarquía hispana bajo cuya autoridad la mayoría espera volver, tal como aseguran algunos historiadores en la actualidad. Se representa el 25 de mayo de 1810 desde su nacimiento, como si se tratara ya de una república independiente, cuando en realidad la Primera Junta gobernaría en nombre del Rey Fernando VII. (Marrone, 2010).

De los quince cuadros que originalmente componían la película, hoy sólo se conservan diez¹³. Cada uno de ellos está precedido por un intertítulo informativo que

¹² Domingo French y Antonio Luis Beruti fueron dos patriotas revolucionarios que lucharon en la Guerra de la Independencia argentina contra el poder español. Ambos formaban parte del ala más radical del partido patriota (los futuros morenistas), y cumplían la importante misión de agitar las calles en favor de la salida política alentada por este grupo. Junto a otros jóvenes, se los llamaba los “Chisperos”. La mitología patria los suele considerar como los creadores de la escarapela de la Argentina pues el 25 de Mayo de 1810 ambos repartieron cintillas que identificaban a los patriotas para ingresar a la Plaza Mayor. Lo cierto es que la escarapela argentina azul y blanca que hoy conocemos fue instituida recién dos años después por el amigo de ambos: Manuel Belgrano.

¹³ El primer cuadro reproduce la “célebre reunión en casa de Rodríguez Peña, en la que se resuelve aplazar el movimiento revolucionario hasta la caída de Sevilla en poder de los franceses”. En el segundo, “la mayoría de los jefes convocados por el Virrey le manifiestan que no cuenta con ellos porque apoyan al pueblo”. En el tercero, “los cabildantes reciben con júbilo la resolución del Virrey, que les es comunicada por Castelli y Rodríguez”. En el cuarto titulado “La escarapela nacional”, “French y Berutti reparten cintas azules y blancas para que los patriotas sean reconocidos”. En el quinto, “el Cabildo está deliberando; y French y Berutti entran diciendo que el pueblo desea saber lo que se trata”. En el sexto, “Berutti escribe en un papel el nombre de los que deben formar la nueva junta”. En el séptimo, “el Cabildo está indeciso. Berutti presenta la lista. ¿Adónde está el pueblo?”. En el octavo, “los patricios y algunos patriotas esperan impacientes la resolución del Cabildo”. En el noveno “los miembros de la nueva junta prestan el juramento de práctica”. Finalmente en el décimo, “Saavedra dirige la palabra al pueblo”. Es imposible asegurar con exactitud el contenido de los cuadros faltantes, pero la revista *Caras y Caretas* en su número extraordinario del Centenario reproduce en un artículo titulado “La semana de mayo. Reconstrucción fotográfica” varias imágenes del film, incluso algunas pertenecientes a planos perdidos. Entre ellos, hay uno en el que los

anuncia una situación representada a continuación por los actores, sin un significativo aporte de información adicional. La escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple y para los exteriores se ha recurrido a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que a causa de un defecto en la iluminación parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el “realismo” ni la fidelidad histórica se encontraban en las preocupaciones de estos primeros cineastas. El objetivo de estos films no era la reconstrucción del pasado argentino, sino la difusión de símbolos y mitologías nacionales de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve evidente al analizar el último cuadro de *La revolución de mayo*. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, Gallo vuelve a tomar la misma escena pero desde una perspectiva lateral. En ese momento vemos en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del general José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* moderno observa la escena desde las alturas. El film termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando "Viva la República". La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film,¹⁴ funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, una "metáfora de la futura gloria de esa patria naciente" (Caneto, 1996: 98). Este recurso alegórico constituye quizás la única utilización por parte de Gallo de un lenguaje puramente cinematográfico en una película eminentemente teatral. Sin embargo, lejos de desentonar con el resto del film, el truco visual refuerza el mensaje nacionalista¹⁵ e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la patria.

Hasta 1911, fecha en que la revista *Caras y Caretas* incorpora a sus páginas una sección exclusivamente dedicada al cine, no hubo en la prensa local una crítica cinematográfica especializada que nos pueda aportar información sobre las características

revolucionarios Martín Rodríguez y Juan José Castelli se entrevistan con el virrey Cisneros para pedirle la renuncia y otro en el que varios patriotas reunidos frente al Cabildo celebran el anuncio de los nuevos miembros de la Junta de gobierno.

¹⁴ José de San Martín se mudó junto con su familia a España siendo aún un niño y realizó allí sus estudios militares. Regresó a la Argentina el 9 de marzo de 1812, a la edad de 34 años.

¹⁵ Cabe aclarar que, como en el caso de las escarapelas de French y Beruti, la bandera argentina en la que aparece envuelto San Martín no fue creada hasta 1812.

de estos primeros films o sobre la acogida que tuvieron al momento de su estreno. No obstante, los pocos avisos que publicitaron *La Revolución de Mayo* en los periódicos de la época rescataban sobre todo su origen autóctono y sus valores educativos y morales. Por ejemplo, la cartelera cinematográfica del diario *La Nación* la describía, en el día de su estreno, como un “espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias”¹⁶ y en su edición del día siguiente agregaba que se trataba de la primera cinta “exhibida en el país de un episodio nacional”.¹⁷ La película, originalmente estrenada el 22 de mayo de 1909 en el cine Ateneo, volvió a proyectarse en mayo del año siguiente aprovechando el eufórico fervor de los festejos del Centenario, que seguramente atrajeron nuevo público y ampliados dividendos.

La segunda película de ficción exhibida en el país que vuelve sobre este período revolucionario y fundacional de la historia vernácula fue *El himno nacional*, también llamada *La Creación del himno*. Además de su director, Mario Gallo, este film comparte con *La revolución de mayo*, el afortunado hecho de haber sobrevivido, aunque de forma incompleta, hasta nuestros días. Estrenada en el año 1909, la cinta rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña y su argumento, a cargo del escritor José González Castillo, recoge los míticos episodios de esta historia enseñada en todas las escuelas. A pedido de la Asamblea General Constituyente, el Fray Cayetano Rodríguez y el diputado Vicente López y Planes compiten en la creación de un himno que, de manera heroica, resuma los ideales de la Revolución de Mayo. En un raptó de inspiración romántica, López y Planes compone en una noche el patriótico canto, logrando la unánime aceptación de la asamblea y del propio Fray Cayetano, quien admirado retira su propia letra. El film finaliza con una reunión en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson¹⁸, donde una veintena de actores con trajes de época se reparten en sillas o parados alrededor de un piano. Vicente López y Planes recita para la concurrencia las estrofas del canto concluido. A continuación, y sorpresivamente, una insólita leyenda anuncia: “El General San Martín canta el himno”. El militar vestido de uniforme hace su

¹⁶ *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.

¹⁷ *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.

¹⁸ Patriota argentina casada primero con Martín Jacobo Thompson y luego con Juan Washington de Mendeville. En su hogar se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino y, según la mitología patria, ella fue quien interpretó las primeras estrofas.

entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano. Al igual que en *La revolución de Mayo*, Gallo se permite una licencia poética y hace participar al prócer de este histórico momento. Es como si la ausencia del "padre de la patria" en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional resultara inadmisibles.

La Revolución de Mayo y *La creación del himno* no fueron ejemplos aislados, sino que Mario Gallo siguió explotando esta temática histórica en varios otros films estrenados, casi de forma simultánea, en el mes del Centenario. Existe muy poca información sobre estas últimas películas que hoy están y probablemente seguirán perdidas, sin embargo, sus títulos, algunos escasos datos en las carteleras de los periódicos de la época y los testimonios incluidos en las primeras historias del cine, permiten esbozar someramente su contenido argumental. Uno de estos films es *Güemes y sus Gauchos*, que contó también con la pericia técnica de Mario Gallo y tuvo como protagonista al actor Adolfo Fuentes. Exhibida por primera vez el 22 de mayo de 1910 y reestrenada "a pedido general"¹⁹ del público en agosto de ese año, la cinta sin duda exaltaba la figura del histórico caudillo y héroe de la independencia.

Como adelantamos, además del rescate de la historia argentina, la corriente nacionalista explotó otros dos ejes en muchos sentidos complementarios: la reivindicación del interior rural como reducto de la identidad nacional y la exaltación de la cultura criolla. Una nueva concepción de lo bárbaro asociado ahora a las masas de inmigrantes extranjeros que invadían el país, llevó a que los pensadores nacionalistas reconsideraran los términos de la barbarie pasada. "Esa barbarie tan calumniada por los historiadores", dice Ricardo Rojas,

fue el más genuino fruto de nuestro territorio y de nuestro carácter. La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas. Había más afinidades entre Rosas y su pampa o entre Facundo y su

¹⁹ *La Prensa*, cartelera de espectáculos, Buenos Aires, 19 de agosto de 1910.

montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que quería gobernar. La Barbarie, siendo gaucha y puesto que iba a caballo, era más argentina, era más nuestra. Ella no había pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea (1922: 135).

Otros escritores, como Manuel Gálvez, realizaron incluso una recuperación positiva de esa barbarie rural, depositaria a sus ojos de la conciencia nacional y del espíritu patriótico. El novelista propuso fomentar el provincialismo como forma de salvar la identidad argentina, rescatando del desprecio de la historiografía oficial a los caudillos provinciales que, sin saberlo, “salvaron al país (...) de su precoz desnacionalización [y] (...) fueron los oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad” (Gálvez, 1910: 124-25). El rescate de próceres no liberales como Martín Miguel de Güemes, asociados por años a la barbarie y el atraso, fue entonces una de las novedades introducidas por el discurso nacionalista en los estudios históricos.

Menos polémicos eran los personajes de *La batalla de San Lorenzo*, exhibida por primera vez en mayo de 1910 en el Salón Americano y reestrenada en agosto de ese año en el cine Olimpo. Filmar en exteriores no era una empresa sencilla a principios del siglo XX, sin embargo Gallo logró en esta cinta un considerable despliegue de extras en la ribera del Río de la Plata, obteniendo, según el historiador Claudio España, un resultado de cierta espectacularidad.²⁰ Estaba interpretada por Eliseo Gutiérrez, Enrique de Rosas y Enrique Serrano y, teniendo en cuenta el título, seguramente tenía al general San Martín como uno de sus protagonistas. Es muy probable que el celebrado prócer fuera también el personaje principal de *El Paso de los Andes*, otro film histórico estrenado en mayo de 1910 que, sin embargo, no puede atribuirse con certeza a Mario Gallo. Al igual que *La batalla de San Lorenzo* y otras producciones del director italiano, esta película fue reestrenada en agosto de 1910 en el recién inaugurado Cine Olimpo. Este palacio del séptimo arte, manejado por la Empresa Cine-Patria, tuvo una especial predilección por los films de contenido nacional. Las películas allí exhibidas se publicitaban en la cartelera de espectáculos del diario *La Prensa* con el slogan “Lección práctica de

²⁰ Véase España (1996: 469).

historia”,²¹ promoviendo sin duda el tono altamente didáctico de sus argumentos. En esa misma línea se encontraba también el siguiente film de Gallo, *La batalla de Maipú* (1913), que narra los principales episodios de este conflicto bélico en el que se enfrentaron el ejército realista, al mando del general Mariano Osorio, y las fuerzas patriotas revolucionarias, compuestas por una coalición de cuerpos militares chilenos y soldados del Ejército de los Andes al mando de José de San Martín. La película, rodada también en exteriores y con profusión de extras, contó con la colaboración del Regimiento de Granaderos a Caballo y, según relata Pablo Ducrós Hicken, en la escena del célebre abrazo entre San Martín y O’Higgins, Eliseo Gutiérrez y Enrique Serrano, que interpretaban a dichos personajes, se entrelazaron de forma tan impetuosa sobre los caballos, que terminaron rodando por el suelo²².

Ya a mediados de la década de 1910, el primer largometraje que abordó el tema de las revoluciones independentistas del poder español fue *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915). Su guionista y director, Enrique García Velloso era un dramaturgo argentino con una predilección especial por el género histórico que no sólo transitó en varias de sus obras teatrales, como *El chiripá rojo* (1900) -sainete ambientado en la época de Rosas- o *Mamá Culepina* (1916) -que relata los avatares de una cuartelera que sigue a las tropas de Lucio V. Mansilla- sino también en varios de sus films, entre los que se encuentran *Amalia* (1914), *Un romance argentino* (1916) y la mencionada *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Aunque esta última película se encuentra perdida, la existencia de un completo programa de mano, profusamente ilustrado, con el que se promocionó la cinta al momento de su estreno, permite reconstruir someramente su argumento. La primera parte, centrada en la figura de Mariano Moreno, narra algunos de los aspectos más sobresalientes de la vida de este prócer: el desarrollo de su vocación intelectual, la odisea de su viaje a Chuquisaca, su romance con María Cuenca, su retorno a Buenos Aires y su vinculación con los patriotas que enfrentarían al virrey Cisneros. En la segunda parte, sin duda la más didáctica, se abordaban, en rigurosa cronología, los principales episodios de la Revolución de Mayo,

²¹ *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1910, cartelera de espectáculos.

²² Véase Ducrós Hicken (1955).

desde la lectura de la *Representación de los Hacendados*,²³ hasta el juramento de los miembros de la Primera Junta de gobierno. García Velloso basó su guión en las *Memorias* de Manuel Moreno, hermano de Mariano y en la *Historia de Belgrano y la independencia argentina* de Bartolomé Mitre, de la cual extrajo algunos fragmentos que utilizó en los intertítulos del film. La película se apropia del punto de vista de esta historia oficial y narra los sucesos históricos que conducen a la revolución de forma maniquea y evitando todo posible punto de conflicto o polémica. Como relata Miguel Couselo, nada queda en este film de la encendida biografía que García Velloso escribe de Moreno para su *Historia de la literatura argentina*. Mientras en este texto el dramaturgo “enfaticaba el individualismo del prócer, los conflictos entre su presumida vocación sacerdotal y sus tendencias intelectuales y políticas, la fricción con su padre a propósito de su no profesión religiosa y sus amores en Chuquisaca, el despertar político que muchos de sus allegados consideraban improbable, su cesarismo político en el terreno de las definiciones revolucionarias, sus roces con Saavedra, su retiro, su ostracismo, su viaje y su muerte” el film prescindía de esas coyunturas y mostraba “la Revolución de Mayo como un proceso monolítico, de una sola oposición abrupta: los realistas de un lado, los patriotas –apolitizados absolutamente, solidarios en todo- del otro” (Couselo, 2008: 21).

A diferencia de los ingenuos y esquemáticos films de Gallo, García Velloso intentaba presentar en el plano artístico una reconstrucción histórica fiel que contribuyera a otorgar verosimilitud al relato. Según narra un cronista de la época en la revista *Caras y Caretas*, “el autor tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir las escenas, la indumentaria, los personajes que la más exquisita escrupulosidad histórica necesitase” (De Aldecoa, 1915). Así el film fue rodado, en lo posible, en sus escenarios reales, como sucede en las escenas que transcurren en el convento de San Francisco. En otros casos, se recurrió a una cuidada puesta en escena, como se evidencia en la larga secuencia filmada frente al Cabildo, cuya asombrosa fidelidad contrasta fuertemente con los rudimentarios

²³ La *Representación de los Hacendados* fue un informe económico preparado por Mariano Moreno, en 1809, que describía la situación económica del Virreinato del Río de la Plata y solicitaba al virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros que dejara sin efecto la cancelación del libre comercio autorizada por éste meses antes. En este documento Moreno formulaba fuertes críticas al proceder económico del régimen colonial, sustentándose en las ideas de los liberales económicos europeos, que comenzaban a conocerse en América. Este escrito y los debates que generó, lograron que se abriera la aduana, aunque en forma limitada.

telones pintados utilizados por Gallo apenas cinco años antes. La película costó unos setenta mil pesos, una suma muy elevada para la época, y contó en su elenco con célebres artistas teatrales y más de cuatrocientos extras.

El afán didáctico que predominaba en la mayoría de los films históricos analizados, es también aquí un elemento esencial, como lo señala el prólogo del film reproducido en el programa de mano que, bajo el título de “Enseñar deleitando”, reza:

Los episodios de la película *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* nos llevan a través de una época grandiosa de la historia patria: nos hacen ver en todos sus detalles, con la fuerza de lo real, de lo vivido, hombres, situaciones y momentos agitados que son y serán siempre de interés palpitante para todo argentino, para todo americano.²⁴

De hecho, el film estrenado el 20 de abril de 1915 en el Palace Theatre de Max Glücksmann, contó con un preestreno privado especial para miembros del Consejo Nacional de Educación el 14 de ese mismo mes, poniendo en evidencia el tipo de espectador modelo al que aspiraba la película y la importancia que tenía para estos primeros cineastas el valor educativo y patriótico que imprimían a sus obras.

El lema “instruir deleitando” vuelve a aparecer de la boca de Julián de Ajuuria en un enciclopédico libro que el productor español publicó varios años después de sus primeras aventuras cinematográficas con Mario Gallo y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi una vida en el mundo del cine. A pesar de la distancia histórica que separa a este documento de sus primeros films, el libro es un valioso testimonio que pone en evidencia la posición que estos pioneros tenían respecto al cine y respecto a su función dentro de la sociedad. En el prólogo De Ajuuria escribe:

²⁴ Reproducido en el programa de mano del film.

El cine es ya una de las fuerzas de nuestra época, el mejor medio de difundir ideas y sentimientos políticos y culturales, un instrumento de expansión para el comercio y las industrias, un vehículo que nos pone al alcance de todos los pueblos (...) siempre que lo empleemos para el fin con que ha nacido: *instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia* (De Ajuria, 1946:17).

De Ajuria, que al margen de sus incursiones en el cine nacional había formado su fortuna como distribuidor de cine norteamericano en la Argentina, era un profundo admirador de las películas estadounidenses. Su sueño era realizar un film histórico argentino con la grandilocuencia y espectacularidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó al millón de dólares²⁵. Nació así *Una nueva y gloriosa nación* (1928), que fue dirigida por el norteamericano Albert H. Kelley con la supervisión de De Ajuria y contó con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre Manuel Belgrano y la hija de un aristócrata español que secretamente abraza la causa patriota, el film se sumerge en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo en 1810 y sigue las acciones de este prócer argentino hasta la batalla de Tucumán²⁶. La película fue interpretada por importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis X. Bushman -que había participado en una serie de célebres films como *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) o *Romeo y Julieta* (Francis X. Bushman/ John W. Noble, 1916)- en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el rol de Mónica. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh y que, unos años antes, en colaboración con el actor argentino

²⁵ Véase Curubeto (1993: 180).

²⁶ La batalla de Tucumán fue un enfrentamiento bélico que tuvo lugar el 24 y 25 de septiembre de 1812 en las inmediaciones de la ciudad argentina de San Miguel de Tucumán, en el transcurso de la Guerra de Independencia contra el poder español. El Ejército del Norte, al mando del general Manuel Belgrano, derrotó a las tropas peninsulares del brigadier Juan Pío Tristán, que lo doblaban en número, frenando la avanzada realista sobre el noroeste argentino. Junto con la batalla de Salta, librada el 20 de febrero de 1813, el triunfo de Tucumán permitió a los rioplatenses confirmar los límites de la región bajo su control.

Héctor Quiroga, había dirigido en el país la recordada película *Juan sin ropa* (1918). La cámara, por su parte, estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur. El film contó además con una cuidada y costosa puesta en escena. Las crónicas de la época afirman que la réplica del Cabildo de Buenos Aires le insumió a De Ajuria la exorbitante suma de quince mil dólares. Se contrataron además asesores históricos para reconstruir lo más fielmente posible los escenarios y el vestuario y se utilizaron más de dos mil extras en las escenas de masas. La película fue estrenada el 10 de marzo de 1928 en el Teatro Cervantes, pero tuvo un preestreno, en febrero de ese año, en la residencia particular del presidente Marcelo T. de Alvear, al que asistieron importantes personalidades de la época²⁷. Unos días después de la proyección, Alvear envió a De Ajuria una elogiosa carta en la que afirmaba que el film constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, “tan necesaria para la formación del espíritu nacional”²⁸. Los valores educativos del film fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine —al que denominaba el “arte del silencio”— por el mal uso que de él se hacía “en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo”, rescató “el mérito general de la obra y formuló votos porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados”²⁹. El film fue, de hecho, utilizado como auxiliar pedagógico por diferentes instituciones educativas. El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurren a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película³⁰.

De Ajuria declaró haber realizado este film “henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo argentino” y “con el fin de magnificar el concepto argentino ante todas las naciones de la tierra, divulgando los nombres de los próceres de la historia patria y el

²⁷ Véase *Revista del Exhibidor*, N° 51, 20 de febrero de 1928, p. 6.

²⁸ Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946: 691).

²⁹ Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946: 692).

³⁰ Véase *La Película*, N° 618, 26 de julio de 1928, p. 27.

origen de nuestra nacionalidad” (De Ajuria, 1946: 19). La idea de que el cine debía servir como un medio de educación para las nuevas masas de inmigrantes fue también sumamente enfatizada por los medios de prensa de la época, que exaltaron sobre todo la vocación didáctica y patriótica del film. En una de las crónicas más iluminadoras a este respecto, el diario *La Razón* opinó, por ejemplo, que:

En un país de aluvión como el nuestro, espectáculos que recuerden los sacrificios que costó hacer patria son de una gran importancia, un auxiliar inestimable de la buena obra nacionalista ¿Y qué instrumento mejor que el cinematógrafo para ello? Esa muchedumbre cosmopolita que se vuelca en las salas de proyecciones cinematográficas, que no han tomado nunca un texto de nuestra historia en sus manos, aprende a conocernos mejor, a respetarnos más, sabiendo lo que costó a nuestros mayores el ideal de constituir una nación libre. Y *Una nueva y gloriosa nación*, cualesquiera sean las objeciones que puedan formularsele, cumple dignamente con esa misión³¹.

Como se desprende de estos testimonios, el surgimiento del cine de ficción en la Argentina no puede ser estudiado fuera de este particular e irrepetible contexto político-social. En efecto, el flamante género argumental fue sumamente operativo a los discursos nacionalistas imperantes en las primeras décadas del siglo XX y a su proyecto de homogenización nacional fuertemente basado en la educación patriótica. Los pioneros del cine, la mayoría de ellos inmigrantes que encontraron en este arte una forma de integración, adhirieron a las preocupaciones de las élites vernáculas y paradójicamente enfocaron sus relatos hacia esos momentos fundacionales de la Nación, donde el país se levantaba contra el yugo de la “madre patria”, de la que muchos de ellos provenían. Como vimos, el género de ficción aportó además, nuevas posibilidades temáticas y expresivas que sirvieron eficazmente para la difusión de esas mitologías nacionales propuestas por la historiografía oficial. La Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia, instalados como una suerte de “grado cero” de la historia patria, fueron

³¹ Crítica del diario *La razón*, reproducida en De Ajuria (1946: 674).

los hitos a los que el cine volvió una y otra vez en busca de esa identidad vulnerada o amenazada por la cada vez más notoria presencia disruptiva del extranjero.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- BERTONI, Lilia Ana (2007), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CANETO, Guillermo et al. (1996), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.
- COUSELO, Jorge Miguel (1978), “Al gran cine argentino ¡Salud!”, en *Diario Clarín*, sección espectáculos, 25 de mayo, p.1.
- COUSELO, Jorge Miguel (2008), *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/ INCAA/ Universidad del cine.
- CUARTEROLO, Andrea (2010), “El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario”, en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, Madrid, Instituto Ibero-Americano de Berlín/ GIGA Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo/ Editorial Vervuert, N° 39, septiembre, pp. 197-210.
- CUARTEROLO, Andrea (2012). “Construyendo la nación. El cine argumental argentino del primer Centenario”. En: Margarita Gutman y Rita Molinos (editoras), *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización*, Buenos Aires, Editorial Infinito/ Observatorio Latinoamericano de la New School University (OLA), 2012, pp. 383-400.
- CURUBETO, Diego (1993), *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*, Buenos Aires, Planeta.
- DARÍO, Rubén. “Evocaciones artísticas”, *Páginas de arte*, Obras Completas, tomo I. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950

- DE AJURIA, Julián (1946), *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- DE ALDECOA, León (1915), “¡Películas nacionales al fin! *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Un grandioso esfuerzo argentino”, en *Caras y Caretas*, N° 863, 17 de abril.
- DEVOTO, Fernando J. (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo (1955), “Orígenes del cine argentino. Nuevas Etapas III”, en *Revista El Hogar*, 7 de enero, s/p.
- ESPAÑA, Claudio (1996), “El cine argentino”, en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Vol II, pp. 464-482.
- GÁLVEZ, Manuel (1910), *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. editor.
- LÓPEZ, Ana M (2000), “Early cinema and modernity in Latin America”, en *Cinema Journal*, 40.1, Fall, pp. 48-78.
- KOHEN, Héctor (2005), “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 5, marzo, pp. 31-46.
- _____ (2004), “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”. En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia, Università Ca’ Foscari di Venecia, Disponible en: http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html (Acceso noviembre de 2009).
- MARRONE, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- _____. “Usos de la memoria patria en el cine del centenario”. En: Nieto Ferrando, Jorge Juan. *1808-1810 Cine y guerras de la independencia*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

- ROJAS, Ricardo (1922), *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”. [primera edición, 1909].
- ROMERO, Luis Alberto (2007), *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SHUMWAY, Nicolás (1995), *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé.
- SVAMPA, Maristella (1994), *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- TERÁN, Oscar (2000), *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin de siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TERÁN, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico - industrial en Argentina

Por Ana Laura Lusnich

Este artículo tiene por objetivo analizar las claves ideológicas y textuales que caracterizan a un amplio conjunto de films argentinos estrenados en las décadas del 30, 40 y 50, que representan las grandes gestas del pasado desde una perspectiva tradicionalista y aún militarista³². Más allá de los visibles cambios históricos y políticos sucedidos en esa franja temporal y de la emergencia de perspectivas historiográficas y culturales revisionistas³³, los films ajustan los relatos a los preceptos y tópicos que habían quedado materializados en el campo político nacional entre 1930 y 1943, etapa de la historia argentina factible de ser recordada a partir de dos denominaciones significativamente contrapuestas: “Década Infame” (en clara alusión al golpe de Estado de corte cívico-militar que abre el período y promulga un sistema fraudulento de gobierno instrumentado por la coalición que se instala en el poder), y “Revolución Restauradora” (categoría que aclara los objetivos de la elite gobernante de cuestionar y revertir el proceso de democratización social y político concretado en Argentina en 1916 con la asunción de Hipólito Yrigoyen a la presidencia)³⁴.

³² En la Argentina, el cine clásico-industrial se extendió desde 1933, momento en que irrumpe la sonorización óptica de las películas, hasta mediados de la década del cincuenta, coyuntura en la cual se materializa la desarticulación del sistema de estudios y se reformulan las prácticas de producción y exhibición. En estas décadas, el cine histórico comprendió dos formas de estructurar los relatos y abordar los acontecimientos: la biografía y la ambientación histórica, modelos que contraponen el diseño de relatos de vida individuales y la representación de coyunturas o procesos políticos, económicos y sociales, respectivamente. Las películas estudiadas en este artículo pertenecen a la segunda modalidad.

³³ Corrientes revisionistas en el campo historiográfico local circularon desde 1920 y especialmente 1930, como una forma de cuestionamiento e impugnación del orden político instituido. Autores como Adolfo Saldías, Ernesto Quesada y David Peña, son antecedentes de la nueva interpretación del pasado argentino.

³⁴ La etapa que se inició el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de Estado cívico-militar que derrocó al Presidente Hipólito Yrigoyen y finalizó el 4 de junio de 1943 con el golpe de Estado militar que derrocó al presidente Ramón Castillo, se conoce como “Década infame”. La otra denominación señalada, “Revolución Restauradora”, se acuña con el interés de señalar aquellos aspectos militaristas y aún antidemocráticos que caracterizaron a los gobiernos de esta época.

Principios constructivos y organizativos de los relatos

Sobre el conjunto de films estudiados y sus directrices narrativas y espectaculares, es posible reconocer tres aspectos centrales que serán desarrollados en este escrito. El primero de ellos manifiesta la relación que la Institución cinematográfica -las empresas, productores, directores y guionistas en general- y el cine de ambientación histórica analizado entabla con el tiempo histórico, situación que se traduce en las situaciones y coyunturas políticas y sociales que dan cuerpo a los relatos y en los puntos de sintonía que estos adquieren con el presente, esa década infame que en el campo del cine parece prolongarse más allá de 1943. Así, frente a los films ficcionales gestados en el contexto del primer centenario de la Revolución de Mayo (de los cuales el artículo de Andrea Cuarterolo presenta una eficaz interpretación), y trazando claras disidencias con los que a la luz de las corrientes revisionistas y nacionalistas que desde mediados de los años '40 plantean propuestas reivindicatorias de los segmentos populares y especialmente de los sectores rurales (temas de los cuales Jorge Sala y Clara Garavelli elaboran destacados análisis), los films que nos ocupan narran las gestas del pasado nacional estableciendo -en cada relato filmico y como efecto de corpus esencialmente- una diacronía en la que los hechos se equiparan en su densidad o dimensión histórica. De esta manera se elabora una serie de acontecimientos que recorre la confrontación con el poder español, la oposición a las invasiones inglesas de 1806 y 1807, los sucesos de la Revolución de Mayo de 1810, la concreción de la Primera Junta de Gobierno Patrio, y el posterior proceso de ocupación y unificación del territorio argentino por parte de los sectores gobernantes. Esta operación narrativa (que se hace evidente mediante la estructura de la cabalgata temporal en uno de los films estudiados: *Caballito criollo*, Ralph Pappier, 1953), considera a estos sucesos equivalentes, disipa el carácter revolucionario o de resistencia de algunos de ellos, y más aún, establece una relación de necesidad entre los dos vértices de la secuencia mencionada. Paradójicamente, la revolución independentista del poder español se asocia sin mediación alguna, a la Conquista del Desierto, la campaña militar que el gobierno de la República Argentina libró entre 1869 y 1888 contra los pueblos mapuches y tehuelches con el propósito de lograr el dominio sobre los territorios de la región pampeana y la Patagonia. Contemporáneamente a la filmación de estas películas, el desplazamiento de

las dos nociones afectadas –el fenómeno involucra la reconversión de la Revolución en la Contrarrevolución- implica una segunda asociación: el hincapié en esos últimos tramos del encadenamiento histórico, fundamentalmente los relativos a la unificación del país y a la organización de un territorio económicamente rentable, se corresponden con la exaltación de los principios que defendían los restauradores de los años '30: el retorno a un estadio de la historia argentina relativamente estable, dirigido por las familias patricias.

Un segundo aspecto que reúne a los films estudiados es la adopción en la elaboración de los relatos de una materia narrativa preexistente: un conjunto de textos literarios y dramáticos que pertenecen a autores clave del patrimonio cultural argentino, y que aparecen regulados en función del sistema de poder dominante. Así, de acuerdo con los procesos de transposición del material narrativo al campo del cine, es posible afirmar que el paradigma que rige la interpretación de los autores requeridos por los films analizados es la producción del emblemático escritor y ensayista Leopoldo Lugones comprendida entre 1905 (fecha de publicación de *La guerra gaucha*) y 1930 (año en que publica *La grande Argentina* y *La Patria Fuerte*), modelo textual que en sus cambios históricos se distancia progresivamente del universo republicano del ochenta. Si, como expresa Noé Jitrik, en los primeros años del siglo XX Lugones se anticipa a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo y “comienza su viaje intelectual hacia la seguridad que da el pasado, hacia el mito protector y aislante, a través de los arquetipos de la nacionalidad” (1960: 21), *Historia de Sarmiento* (1911), *El payador* (1916) y el “Discurso de Ayacucho” (1924), sus obras inmediatamente posteriores, elaboran un extenso corpus que promueve nuevos mitos destinados a reubicar en el panorama político a la elite tradicional desplazada del poder en 1916, con el triunfo de Yrigoyen en las elecciones nacionales. Estas ideas se radicalizan luego, con la adhesión del autor a posiciones y grupos nacionalistas y antiliberales que confiaban en el uso de la fuerza como metodología política. En agosto de 1930, apoyando el golpe militar que encabeza el general José Félix Uriburu, Lugones da a conocer *La grande Argentina* y *La Patria Fuerte*, pareja de obras que, siguiendo a María Inés Barbero y Fernando Devoto: “modela un proyecto de país que aparece como alternativo al de la Generación del 80, en el que se

cuestiona la validez del modelo agroexportador, el ingreso irrestricto de extranjeros, la política internacional y el sistema político” (1983: 46).

Como es posible apreciar, entre 1937 y 1956, fecha de realización y estreno de las películas que integran nuestro corpus de análisis, un sector de la industria cinematográfica argentina retoma el modelo político-cultural trazado por los sectores tradicionalistas y castrenses que gobernaron entre 1930 y 1943, haciéndose visible un tercer aspecto unificador de los relatos: el empleo de criterios unívocos de adaptación y escritura de los guiones o libros cinematográficos. Lejos de contemplar al gaucho y al universo rural en general como símbolo de lo nacional -tal había sido el proyecto de *La guerra gaucha* de Lugones e incluso el ideario de los hombres que festejaron el primer centenario de la Revolución de Mayo en 1910-, los films exacerban, tanto en el plano narrativo como en otros niveles del texto filmico, los tópicos que caracterizan a la narrativa de frontera en sus acepciones e interpretaciones tradicionales, anteriores a las teorías postcoloniales³⁵; estos son: a) la exaltación de las figuras militares, b) la exposición de las estrategias de combate y de exterminio del enemigo, c) el uso de la fuerza (y la consecuente desacreditación de la palabra y la razón), d) el sometimiento del gaucho a las normas del Estado, y e) la transformación de vastas zonas del interior de nuestro país en espacio para la batalla.

Estos rasgos instauran un tamiz que se hace eco del despojamiento de los núcleos centrales de los valores de la Ilustración y su resultado en la democracia pluralista y el sufragio universal institucionalizado por Hipólito Yrigoyen en el curso de sus dos presidencias, y su reemplazo por los de Orden, Jerarquía, Respeto y Autoridad. De forma consecuente, se recuperan como materia narrativa ciertos autores que llevaron adelante el proceso de legitimación de las elites gobernantes en sus obras de lucha y frontera. Así,

³⁵ Ana María Hernando distingue al menos dos formas extremas de comprender la frontera y la literatura de frontera; los films estudiados adhieren en gran medida a la primera de ellas: “Precisamente, la lectura de los diferentes libros que podríamos catalogar como *fronterizos*, nos permite advertir una evolución en el concepto de *frontera*. Se superó ya esa connotación inicial o tradicional de frontera de los pueblos latinoamericanos, esa que está registrada –en el caso de Argentina- en las primeras manifestaciones literarias, -*La Cautiva*, o *Una excursión a los indios ranqueles*, por ejemplo-, la que al referente histórico *real* suma un referente literario que parece fijar los márgenes para su tratamiento. La frontera ya no es una línea que divide un espacio. Hoy la frontera se ha transformado, como acaso siempre lo fuera, en un lugar de confluencia, de hibridación y de generación de movimientos, de ideas, de proclamas y expresiones de la historia que se quiere denunciar y contar” (2004: 112).

bajo una óptica destinada a alinear las individualidades, se adaptan *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla (*Viento Norte*, 1937, Mario Soffici), *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, 1942, Lucas Demare), *Frontera Sur*, de Belisario García Villar (*Frontera Sur*, 1943, Belisario García Villar), *Nace la libertad*, de Oscar R. Beltrán (*Nace la libertad*, 1949, Julio Saraceni), *El último perro*, de Guillermo House (*El último perro*, 1956, Lucas Demare), y aún fragmentos del *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, del cual se rescatan algunos núcleos centrales (los de ganar tierras al indio, poblar, transformar el paisaje en tierra para el cultivo y el ganado), que son interceptados por el uso de la fuerza y el rol del militar (*Huella*, 1940, Luis Moglia Barth). El corpus se completa con otros tres ejemplos, *Fortín Alto* (Luis Moglia Barth, 1941), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) y la mencionada *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953), películas cuyos guiones cinematográficos retoman las pautas escriturales mencionadas.

La exaltación de las figuras y de las prácticas militares como motores de las gestas patrias

Uno de los ejes que facilita comprender las operaciones de adecuación de los relatos filmicos a los parámetros que configuran la matriz ideológica-expresiva que nos interesa evaluar es la exaltación de las figuras militares, que se erigen no solo en la fuente emocional de los relatos sino también en los sujetos dramáticos que, con su enérgico desempeño -el uso de la fuerza, la coerción y el sometimiento del enemigo y de la tropa-, aseguran la resolución positiva de los conflictos.

Si nos centramos en *La guerra gaucha*, ejemplo paradigmático del corpus, la amplificación en el film de dos líneas de intriga que se centran en la historia sentimental (la que protagonizan Asunción Colombres, una joven que defiende la causa americana, y Fernando Villarreal, miembro destacado del ejército español) y en la pronta conversión de Villarreal en militar patriota y en focalizador de la historia (en su cargo de teniente asume la dirección del ejército local y de las montoneras lideradas por el capitán gacho Del Carril), pone de manifiesto una distancia considerable respecto del texto literario. Si la obra publicada por Lugones en 1905: “vuelve héroes a los gauchos que participaron en

las guerras de la independencia bajo el mando de Güemes, destacando el papel patriótico del gaucho en el momento en que se estaba construyendo el mito” (Diana Sorensen, 1996: 198), el film de Demare fija el desarrollo de la historia en Villarreal, claro exponente del sector castrense, construyendo con estos nuevos componentes un universo novelesco concreto y diferente. Reforzándose esta jerarquía, se designa un conjunto de personajes que constituyen el entorno social de los protagonistas (el film recupera del texto literario los personajes del cura ciego, la curandera, el “angelito” –el niño-, y el líder gaucho, y les otorga los nombres de Lucero, Eduviges, “General” y Martín Miguel de Güemes, respectivamente); en segundo lugar, reemplaza el desempeño de aquel héroe anónimo y colectivo (las famosas montoneras lideradas por Güemes) por el accionar de una figura militar que cobra primacía dramática a medida que avanza el relato.³⁶ Este esquema se repite en otros títulos del corpus. Cronológicamente, *Frontera Sur*, *Pampa bárbara* y *El último perro* concretan en sus sistemas de personajes una jerarquía equivalente, que coloca en el centro de las acciones libertarias y civilizatorias -se trate de las guerras por la independencia del poder español o del avance sobre las tierras ganadas al indio- a personajes que ocupan altos rangos militares. En su entorno se delinean figuras subalternas que apuntalan el accionar del protagonista, dejándose en claro las insalvables diferencias morales y físicas que los alejan. En cuanto a los gauchos (como sucede en *Viento Norte* y años más tarde en *El último perro*), se hace hincapié en su dudosa moral; son varias las escenas que destacan su picardía, el interés en el juego y la infidelidad. En el caso de los indígenas, la traición parece ser una marca acentuada en los relatos; en un caso extremo, *Frontera Sur*, el personaje de Grana (hija de una cautiva y de un cacique) se destaca por desatar pasiones incontrolables en dos de los hombres que comandan el fortín (el mayor Saravia y el capitán Alonso). Símbolo de la tierra y de la pampa salvaje, Grana maneja los sentimientos y la información provista por estos militares y participa en una emboscada liderada por el cacique Santiago.

³⁶ Esta centralidad dista de los postulados que el autor establecía en el prólogo que abre la obra publicada en 1905: “La *Guerra gaucha* no es una historia, aunque sean históricos su concepto y su fondo. Los episodios que la forman, intentan dar idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por montoneras y republiquetas contra los ejércitos españoles que operaron en el Alto Perú y Salta desde 1814 a 1818 (...) la guerra fue en verdad anónima como todas las grandes resistencias nacionales”. Leopoldo Lugones, “Dos Palabras”, *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Ed. M.Gleizer, 1926, pp. 9-10.

De forma complementaria, otra característica central en la definición del universo narrativo y espectacular de los films es la exposición de las estrategias de combate y el uso de la fuerza. Estos desempeños actualizan en el campo del cine un tipo de accionar particular que recorre los textos adaptados y que, trazando una relación directa entre la producción de discursos literarios y las prácticas políticas, había sido realizado por Leopoldo Lugones tempranamente en su conocido “Discurso de Ayacucho” (1924) y luego en 1930 en *La Patria Fuerte*. Como es posible apreciar, se trata de prácticas que, en mayor o en menor grado, apuntan a la eliminación de un enemigo concreto (el poder español, el desertor, el salvaje, el inmigrante), tanto como a la construcción de un universo ficcional que se distancia de los valores y del lenguaje republicano que había forjado, en el plano de la historia del país, Yrigoyen y muchos de sus contemporáneos.

En el conjunto analizado, esta situación se torna compleja y sumamente sofisticada en el caso de *La guerra gaucha*, film que se nutre no sólo de la participación del Ejército nacional en su lucha contra los españoles, sino también de las dos clases de montonera señaladas por Leopoldo Lugones en el episodio “Estreno” de su obra en prosa homónima: a) las partidas volantes que comprendían a voluntarios, prófugos y desertores del Ejército, generalmente lideradas por gauchos patriotas, y b) los grupos que guarnecían las aldeas de todo tipo de invasores y saqueadores. Trazando una relación directa entre el pasado y el presente histórico, el film hace hincapié en un conjunto de tácticas de combate que coinciden en un discurso y una esfera de acción específicos que tienden a fijar el rol de los sectores castrenses en la sociedad. Más elocuentes son al respecto los films que, filmados entre 1940 y 1945, relatan la ocupación violenta de los territorios ganados al indio: *Huella*, *Fortín Alto*, *Frontera Sur* y *Pampa bárbara*. Si bien estas películas abarcan los múltiples acontecimientos y conflictos que históricamente se sucedieron en el transcurso del siglo XIX, luego de la declaración de la independencia y hasta la asunción a la presidencia de Julio Argentino Roca en 1880, las acciones emprendidas y los resultados obtenidos coinciden con la perspectiva adoptada en la última fase de la Conquista del Desierto concretada por el propio Roca entre 1878 y 1879, decisiva en la ocupación de los territorios y en la definición del proyecto político liderado por Buenos Aires. Con algunos matices, y mediante sendos discursos

pronunciados por cuadros militares, se defiende la estrategia del exterminio violento y rápido del indio en favor de la Patria y del inminente arribo de los colonos a las tierras. Hilario Castro, comandante del fortín La Guardia del Toro –*Pampa bárbara*- organiza su discurso a partir de tres acciones: avanzar, batir y exterminar al indio de manera drástica y frontal. Es imposible no relacionar esta matriz discursiva con las proclamas militares dadas a conocer por Lugones en los años '20 y '30. Como correlato del discurso del personaje de Hilario Castro, Leopoldo Lugones en 1924, celebrando el centenario de la batalla de Ayacucho, destacaba la labor ejercida en el pasado por el poder castrense a través de cuatro verbos de acción: “amar, combatir, mandar, enseñar”.

El sometimiento del gaucho y del indio a las normas del Estado

Otro rasgo que adquiere primacía en el universo ideológico-expresivo de los films es el sometimiento, en algunos tramos del relato, del indio y del gaucho a las normas del Estado. Al uso indiscriminado del cuerpo del gaucho en las guerras por la independencia del dominio español y en la conquista de la frontera interior, se suman el rigor hacia los desertores, los que son severamente castigados, estaqueados y segregados de su entorno (*Pampa bárbara* y *El último perro*). En contraposición, ya hemos visto, aquellos que por motivos sentimentales o por su amor al suelo argentino dejan las huestes del ejército español para sumarse a las filas del patrio (Fernando Villarreal, *La guerra gaucha*), son compensados con honores y distinciones. No escapan de este esquema, incluso, un segmento de figuras femeninas. Paradigmática es la manera en que son sometidas, en el film *Pampa bárbara*, las llamadas “mujeres de mala vida”, muestrario amplio y heterogéneo integrado por las prostitutas, las actrices de corte popular, las mujeres de color y las opositoras al régimen de Juan Manuel de Rosas, todas ellas enviadas al fortín La Guardia del Toro con la intención de que acompañen a los cuadros militares y a los gauchos en el día a día. Frente a las figuras del gaucho y del indio, en su resignación y aún en su heroísmo, estas mujeres son transportadas y luego emplazadas; se trata de individuos que no poseen autonomía y que representan, como lo explican Marcela Castro

y Silvia Jurovietzky, un “yo-mujer doblemente subalterno (por ser mujer y cautiva)” (1994: 153)³⁷.

En el registro de las luchas por el dominio de la frontera interior (el largo proceso de desposesión de las tierras a las poblaciones autóctonas) hacemos hincapié en la idea de que los films del corpus estudiado se nutren preferentemente de la fase liderada por el general Julio Argentino Roca, quien en su cargo de ministro de guerra del gobierno de Nicolás Avellaneda, y posteriormente como presidente electo de la Nación, materializa la colonización y la distribución concentrada de la tierra ganada al indio. En este panorama, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla, provee un material narrativo eficaz que contiene los tópicos habituales de la literatura de frontera en sus etapas avanzadas: la eliminación del indio, la vida en los fortines, la intriga amorosa, el peso de la autoridad sobre los individuos. En su pasaje al cine, la obra de Mansilla ve reducidos los aspectos que en el momento inicial de difusión instauraron en el seno del campo cultural ciertas tácticas y quiebres destinados a expresar las disidencias y el desencanto del autor frente a los escritos de Domingo Faustino Sarmiento y de su presidencia.³⁸ Dentro de ese marco discursivo, el autor recurría a una serie de recursos que incluían el escarnecimiento repetido de la “civilización” por el descuido de sus obligaciones para con los “bárbaros”, así como la corrección de lo propugnado por Sarmiento al proveer a los indios ranqueles de una identidad arraigada en su voz mediante la inclusión del discurso directo y la delineación de sujetos diferenciados. La asimilación de *Una excursión a los indios ranqueles* al campo del cine se inscribe en cambio en las interpretaciones del texto posteriores a la desintegración de su público original (la élite liberal), ocurrido en las primeras décadas del siglo XX con la irrupción de los sectores de inmigrantes en la vida cultural y política. Respecto de las modificaciones operadas por el discurso del poder en los momentos de eclosión del

³⁷ Las autoras enfatizan el significado de estas representaciones femeninas en la siguiente frase: “*Como los caballos, las mujeres son medios de desplazamiento para cruzar distintas fronteras. Fronteras de un proyecto político, fronteras de la hegemonía. Se utilizan como metáfora del orden que se pretende instaurar y para desplazar tanto las causas del sometimiento y la dominación como las impugnaciones que la diversidad esgrime*” (1994: 153).

³⁸ Nacido en San Juan, Argentina, el 15 de febrero de 1811, y fallecido en Asunción del Paraguay, Paraguay, el 11 de septiembre de 1888, Domingo Faustino Sarmiento fue un político, pedagogo, escritor, periodista y militar argentino. Fue gobernador de la Provincia de San Juan (1862 y 1864), Senador Nacional por su Provincia (entre 1874 y 1879) y presidente de la Nación Argentina (1868 y 1874).

nacionalismo posterior a la época del Centenario, David Viñas (1982) sostiene que el discurso literario administrativo de la Argentina no sólo ha exaltado de manera acrítica el texto de Mansilla como un paradigma de relato sobre los indios en el momento previo a la culminación de la campaña de Roca sino que, paralelamente, ha diluido sus elementos históricos y sus rasgos más heterodoxos, hasta reducir al autor a su condición de ameno *causeur*, un “criollo señorial” capaz de percibir al “otro”. Específicamente, los criterios que rigieron la elaboración del guión y del relato filmico son el escamoteo de los componentes críticos de la obra literaria y la exaltación de los ingredientes más pintorescos y anecdóticos.

En la versión cinematográfica de Lucas Demare, *Viento Norte*, el relato se estructura a partir de la historia del joven Miguelito,³⁹ y especialmente de la intriga sentimental que se genera en torno al triángulo amoroso conformado por los personajes de Aniceto Reyes (padre de Miguelito), Malena Reyes (su madre) y el comandante Ledesma (militar enamorado de Malena Reyes). En este universo de sentimientos, el contrapunto que se establece entre los valores y los desempeños de las figuras militares más representativas (el comandante Ledesma ama a una mujer, Malena, y provoca un drama de celos en el que resulta la víctima; el capitán Ramallo seduce sin compromiso a varias mujeres), presenta una situación de contraste que excede la historia amorosa para expresar una coyuntura global. Estas diatribas, destinadas a marcar una posición personal y distanciada de Mansilla del gobierno de Domingo Faustino Sarmiento y de la matanza indiscriminada de las poblaciones indias (y de los desertores que estas cobijan), aparecen en el film diluidas e incluso distorsionadas. En cuanto a la inmoralidad que recorre los comportamientos de las figuras militares y la respuesta del cuerpo social, coincidimos con Eduardo Romano en que el film se interesa en resolver aquella paradoja que plantea que: “la inmoralidad parcial disfruta lo suyo sin sanciones (ni interna a la trama, ni del espectador) y la grave dignidad desemboca en muerte y crimen” (1991: 72-73). Luego de un desarrollo que incluye la muerte del militar que pretende a Malena Reyes, el relato se detiene en dos situaciones clave, una es la recuperación del personaje de Miguelito de las

³⁹La novela incluye 68 episodios, el film recupera la historia de Miguelito, desarrollada en cinco de ellos, del 26 al 30 respectivamente.

tolderías (la intervención del capitán posibilita su unión a María de las Dolores Monteagudo), la segunda es la reivindicación del Ejército nacional en la tarea de exterminar al salvaje y a los gauchos insurrectos, rol destacado por los personajes de Malena y Aniceto Reyes. Esta visión oficialista, que se interesa en homogeneizar los puntos de vista y en modificar los hechos narrados por Mansilla, debe ser atribuida a agentes e instituciones que dominan en el momento de realización del film (año 1937) el campo cultural e ideológico. Se trata de manejos que posibilitan rastrear el grado de coerción y censura ejercido sobre la industria cinematográfica (en este caso el sector del Ejército cómplice del justismo⁴⁰), o que tal vez simplemente explican las adhesiones de un grupo de productores y directores al estado de cosas reinante en el país en el plano político.

En la elección del material narrativo de base tanto como en los criterios centrales de apropiación, el film de 1956 que cierra el corpus tratado (*El último perro*, Lucas Demare), reitera la preeminencia de la ideología nacionalista, concentrada en este caso en las luchas contra el indio en el paraje de la Posta del Lobatón, situada al sur del Río Carcarañá, provincia de Santa Fe. De la novela de Guillermo House, premiada en 1947 con el Primer Premio Nacional de Literatura, el film se nutre del universo novelesco que reúne civiles (principalmente) y militares (en un segundo plano) en un espacio dramático acotado, formando parte del sistema de postas y fortines que caracterizó la conquista del desierto en sus diferentes etapas. Productiva en el campo del teatro y del cine,⁴¹ la novela contiene una matriz fecunda que concilia el desarrollo de la frontera interior y la acción del Ejército nacional, concebido este como “un ejército fundador” (...) “un ejército piloto de la civilización” (Juan José de Urquiza, 1979: 282). En la elaboración del guión y del relato filmico se retoman y potencian dos estrategias presentes en el texto de House: la diferenciación de los sujetos dramáticos y la negación del indio. Si a este se lo desacredita en sus comportamientos y valores (se los califica de asesinos, ladrones y

⁴⁰ Agustín Pedro Justo, militar, diplomático y político argentino, ocupó la presidencia de la Nación entre 1932 y 1938. Su gobierno se caracterizó por la corrupción y el fraude recurrente en las elecciones a cargos públicos.

⁴¹En 1954, con adaptación de Carlos Gorostiza y dirección de Armando Discépolo, la obra fue estrenada en el Teatro Nacional Cervantes; ese mismo año un grupo de productores independientes adquirió los derechos de la novela para realizar la versión filmica.

desprovistos de fe) y se les niega un rostro, un cuerpo y una voz verosímiles (tienen una presencia icónica estandarizada y asumen un comportamiento vandálico), los pobladores de la posta se distinguen según el origen social, el grado de religiosidad y el instinto sexual. Eduardo Romano, autor que defiende esta hipótesis, sostiene que es posible trazar dos grupos de personajes claramente distinguibles: aquellos en los que predomina el “Alma” (aquí se ubican los personajes que se rigen por los códigos morales del linaje – María Fabiana- y la fe -Nicasio Gauna-) y aquellos en los que prima la “Sangre” (personajes con instinto moral, cristianos y sin linaje: Facundo Ortiz y doña Fe; bien personajes que se caracterizan por su instinto sexual y la indiferencia religiosa: doña Juana y su hijo Cantalicio).⁴² Según este esquema, resulta sintomático que María Fabiana se transforme en el paradigma femenino que conjuga los instintos maternos y paternos (la fortaleza de las mujeres en la frontera) y que Cantalicio, el hijo bastardo, traicione a los cristianos al entregar las carretas a los infieles. Por otro lado, la reaparición periódica de este núcleo conflictivo en otros ejemplos (basta recordar el rol jugado por Grana, la protagonista femenina de *Frontera Sur*, que siendo hija de una cautiva y un cacique indio traiciona a los cristianos develando el plan del ejército en las tolderías), erige a la confrontación entre cristianos e infieles y a la jerarquía que adoptan en el conflicto las instituciones del Ejército y la Iglesia en dos temas centrales, que nuevamente establecen lazos y diálogos con las disputas gestadas en los años '30 en el campo político nacional.

Representaciones y funcionalidad de las zonas desérticas y rurales en las gestas patrias: la pampa salvaje, la pampa como campo de batalla

La puesta en escena y el tratamiento de los espacios cumplen en los films estudiados la función de reconstruir y fijar icónicamente el pasado. Por las características que estos sistemas adoptan, es posible distinguir diferentes niveles de análisis que incluyen el diseño específicamente material (la concepción de vastas zonas del interior del país como campo de batalla, terreno idóneo para las diversas gestas militares), tanto como sus inscripciones semánticas e ideológicas. Así, es posible constatar dos situaciones en particular: a) la forma en que sobre determinados espacios se plasman las relaciones

⁴² Aspectos propuestos por Eduardo Romano en su estudio sobre *El último perro* en su libro *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*.

sociales y de poder, que en estos casos manifiesta el predominio y el protagonismo del sector castrense y de sus elementos simbólicos (ejércitos, fortines, armas) por sobre los estamentos civiles, y b) la preeminencia de una composición homogénea del espacio-tiempo, que intensifica la oposición entre las categorías de la civilización y la barbarie y que, en su historicidad, refiere a los tiempos previos a la constitución de la pampa agrícola-ganadera.⁴³

Los films registran en el plano figurativo el avance y la dominación violenta de la civilización sobre la barbarie. Ya se trate de las luchas por la liberación del poder español o por la frontera interior, la pampa y los demás parajes desolados del interior del país se constituyen en un “campo de batalla” en el que se libran las gestas militares que anticipan la consolidación de la Nación. Si pensamos en el programa narrativo de los sujetos y en su proyección espacial y temporal, es posible diferenciar la filiación de las películas a dos diseños topográficos y escénicos distintos: la “locación” y la “travesía”.⁴⁴ Las películas que responden al primero de estos diseños (*Viento Norte, Fortín Alto, La guerra gaucha, Frontera Sur, Nace la libertad, El último perro*), concentran las acciones dramáticas en el fortín, el destacamento militar o la estancia, 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

⁴³ Otro conjunto de films argentinos de la época que establece una variación en el diseño del sistema compositivo descrito es aquella que consigna el avance y la ocupación pacífica de la civilización sobre la barbarie. En esta ocasión, la pampa y otras regiones del país son concebidas como un “espacio vacío” que es necesario amansar y poblar. Si bien este proyecto se presenta como un complemento o una fase subsidiaria de las luchas por la frontera interior y la ampliación de los límites económicos de las ciudades capitales, son otros los criterios de composición y elaboración de las puestas en escena. El itinerario de las caravanas de criollos e inmigrantes (*Esperanza*, Francisco Mugica y Eduardo Boneo, 1949; *Los troperos*, Juan Sires, 1953) y la labor de los educadores y evangelizadores (*El cura gaucho*, Lucas Demare, 1941) tienen como marco espacial y temporal la naturaleza misma en toda su extensión y magnitud.

⁴⁴Retomamos estas nociones del artículo de Sergio Wolf, “El espacio como personaje”, *Film*, Buenos Aires, Abril-Mayo de 1993, 44-47.

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). Significativas son al respecto las escenas finales de *La guerra gaucha*, en las que esa temible periferia (en este caso poblada por las columnas del ejército realista) se moviliza y avanza, sitiando al ejército patriota en una especie de olla natural. De forma previsible, la situación se invierte en el momento en que, con su fuerza física y moral, el ejército patrio doblega al español sobre ese contorno, para luego dominar con sus soldados la geografía circundante. Por su parte, las películas que adscriben al modelo de la travesía (*Huella*, *Pampa bárbara*, *Caballito criollo*), comprenden el espacio como una materia abierta que entraña mayor dificultad y peligro. Dominado por la fatalidad y el azar -en este espacio abierto se incrementan las amenazas de los españoles, indios y gauchos alzados, se exacerbaban las inclemencias del tiempo y de un paisaje inhóspito y salvaje-, las prácticas que imperan en estas locaciones son la supervivencia y el nomadismo. Sin embargo, de acuerdo con estas connotaciones pero especialmente debido a la existencia de proyectos militares y políticos específicos, el espacio es tematizado como una zona de tránsito, que será recorrida en lo inmediato y domesticada y poblada en los años venideros.

Como es posible constatar, uno de los temas que asume mayor productividad y desarrollo en este corpus de films es la construcción visual de la frontera; de acuerdo con lo expuesto por Antonio J. Pérez Amuchástegui, es interpretada como una “entidad histórica” que condensa aquellos problemas que signaron el avance de la civilización y de la ciudad sobre un territorio virgen. Más allá de una marca geográfica que señala los límites entre distintos términos implicados (poblaciones, provincias, naciones), la frontera representa un perímetro que se cruza y se expande de forma sistemática; un territorio dual que se supone desértico y originariamente despoblado, y a su vez, un espacio geográfico en el que se vive y se trabaja en función de una comunidad localizada (el fortín o el destacamento militar). Amuchástegui concluye: “Sin aditamentos, frontera no es un artificio, sino una entidad histórica (...) De allí surge que la frontera no era sólo el lugar militar, sino también ciertas parcelas adentradas en el desierto que la fuerza militar no podía cubrir. Y esta circunstancia exigía reorganizar las tropas en tanto la frontera se extendía” (1981: 1936-137).

Respecto de las pautas compositivas, los films privilegian el empleo del formato apaisado del cuadro y el uso recurrente de aquellos procedimientos y movimientos de cámara que permiten recuperar la dimensión natural del paisaje (*travelling*, panorámica, profundidad de campo, plano general). En segunda instancia, en función del carácter épico de las gestas emprendidas, se valen de un sistema de oposiciones que abarca el contraste de los espacios abiertos, cerrados y/o de tránsito (la frontera móvil), tanto como la confrontación entre el paisaje natural y la construcción de un espacio barroco y cargado de elementos significantes, en los momentos de lucha. En líneas generales, si el encuadre de la naturaleza desértica y salvaje coincide con el empleo de una iluminación paisajística, diáfana y uniforme, las embestidas de los ejércitos y del indio incorporan el rodaje de escenas diurnas o nocturnas que emplean el fuego, los incendios y los contrastes luminosos como elementos expresivos y dramáticos.⁴⁵

Conclusiones generales

Lo analizado respecto de este corpus de films permite visualizar que la dispersión inicial y la heterogeneidad de autores y textos retomados como base o como modelo narrativo adquieren unidad al privilegiarse en el campo del cine los temas y el universo novelesco -episodios, tramas, ambientes- que signan a la literatura de frontera en sus versiones hegemónicas, y que expresan el espíritu de los sectores conservadores y castrenses en distintas épocas de la historia argentina. Su matriz dramático-expresiva, el sometimiento del “otro” en sus múltiples facetas, se consolida en las películas a partir de la “estrategia de la continuidad”, recurso analizado por David Viñas para explicar la Campaña al Desierto como la etapa superior de la conquista española de América iniciada en el Caribe y extendida a través de los siglos hacia América del Sur.⁴⁶ Concordando con Viñas, cada etapa histórica y, en nuestro caso, cada tramo textual, literario y cinematográfico, alude a una anterior y establece un sistema de citas y de referencias explícitas que, en su conjunto, conforman un corpus extenso y sólido que en

⁴⁵La elección de las locaciones y su tratamiento expresivo preocupó a los directores mencionados en este segmento. Sobre las decisiones visuales que guiaron la realización de *La guerra gaucha* es posible consultar: Claudio España, “La guerra gaucha cumple 50 años”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1992.

⁴⁶ Hipótesis de David Viñas formulada en su libro *Indios, ejército y frontera*, pp. 52-53.

el devenir del tiempo reinterpreta (y aún anula) los sentidos originarios –revolucionarios, contra-hegemónicos- de los hitos históricos vinculados a las guerras de la independencia y la consolidación del primer gobierno patrio materializado en 1810.

Ahora bien, si la literatura de frontera puede ser definida según las dos perspectivas enfatizadas en este artículo (aquella que la concibe como un producto discursivo que amalgama los valores de las elites gobernantes con las intenciones del sector castrense y la que la interpreta como párrafo final en el largo discurso de la conquista americana), la reactivación del género en el campo del cine argentino de las décadas del 30, 40 y 50, produce un nuevo segmento textual en el que los términos de la antigua lucha (el sometimiento y la supresión del enemigo) reaparecen asociados a la figura del “contrincante político”. Acorde con la lógica del *establishment* imperante en los años ’30 y aún ’40, el Ejército y sus figuras jerárquicas se trasladan al centro de los relatos, asimilándose en el formato del enemigo y mediante un extraño sincretismo, sectores disímiles: españoles, indios, gauchos, opositores políticos, incrédulos y faltos de fe, mujeres desplazadas por sus hábitos y creencias. Todos aquellos que representaban, según palabras textuales de Leopoldo Lugones difundidas en 1924 en su célebre “Discurso de Ayacucho”, la *disolución demagógica* de la nacionalidad argentina.⁴⁷

Hemos intentado ubicar los films analizados en una coyuntura histórica precisa y formando parte de un pensamiento cultural que, con epicentro en la figura de Lugones, se preocupó por “el reemplazo urgente del proyecto nacional liberal por uno autoritario y corporativista” (Bustelo, 2009: 2). A contrapelo de los historiadores revisionistas que en los años ’30 y ’40 concentran en las figuras de los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta, Ernesto Palacio y José María Rosa, entre otros, la impugnación de las imágenes del

⁴⁷ Oscar Terán explica que, en 1916, el ascenso del yrigoyenismo al gobierno significó el fin de una etapa política, marcada con la retirada temporaria de la clase dirigente hasta entonces en el poder, y el consiguiente ascenso de otros segmentos sociales hasta entonces marginales al campo de la participación pública. En ese contexto, Leopoldo Lugones adoptaría posiciones que desembocarían en un nacionalismo autoritario y militarista. Así en su “Discurso de Ayacucho”, conmemorando la batalla que en otros tiempos puso fin al dominio español en la y que en el presente traía al centro de la escena política el discurso castrense, diría: “Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada (...) Para realizar esos cambios refundacionales ya existe en la geografía argentina el actor necesario: El ejército es la última aristocracia, vale decir, la última posibilidad de organización jerárquica que nos resta ante la disolución demagógica” (citado en Terán, 2004: 40).

pasado de corte liberal-conservador por otras de carácter nacional; y oponiéndose a los movimientos que emergen en estas décadas con las proclamas de Alfredo Palacios y José Ingenieros, defensores del democratismo latinoamericanista, este segmento de films se hace 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.⁴⁸

Bibliografía

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997), “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.

Barbero, María Inés y Devoto, Fernando (1983), “Nacionalismo y orden”, *Los nacionalistas (1910-1932)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bustelo, Natalia (2009), “La figura política de Leopoldo Lugones en los años veinte”, *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, Año 2, nº 5.

Castro, Marcela y Jurovietzky, Silvia (1994), “Fronteras, mujeres y caballos”, en Flechter, Lea (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria Editora.

De Urquiza, Juan José (1979), “La conquista del desierto en el teatro argentino”, *Logos. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Buenos Aires, No 15.

Hernando, Ana María (2004), “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera”, *Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, Número 34.

⁴⁸ “Pacifismo, colectivismo, democracia, son sinónimos de la misma vacante que el destino ofrece al jefe predestinado, es decir al hombre que manda por su derecho de mejor, con o sin la ley, porque ésta, como expresión de potencia, confúndese con su voluntad”. Frase extraída del “Discurso de Ayacucho”, de Lugones.

Jitrik, Noé (1960), “La voz más alta de la oligarquía”, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra.

Lugones, Leopoldo (1979), “Discurso de Ayacucho”, en *El payador y antología de poesía y prosa*, Buenos Aires, Editorial Ayacucho.

Lugones, Leopoldo (1926), “Dos Palabras”, en *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Ed. M. Gleizer.

Lusnich, Ana Laura (2005), “Los relatos de frontera en el cine argentino. Fundamentos de un arte oficial”. *Actas del XII Congreso Nacional de Literatura Argentina: Encuentro de la literatura argentina con el discurso crítico*, Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.

Pérez Amuchástegui, Antonio (1981), “Roca y el problema de la frontera”, AA.VV., *La frontera*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Romano, Eduardo (1991), *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) fronteras*, Buenos Aires, Catálogo.

Sorensen, Diana (1996). “Un clásico corregido. Reescribir los mitos nacionales”, *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Svampa, Maristella (1994, “Radicalismo: la cuestión política”, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Terán, Oscar (2004), “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”, en Terán, Oscar (Coord.), *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Fundación OSDE – Siglo XXI.

Viñas, David (1982), *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Wolf, Sergio (1993), “El espacio como personaje”, *Film*, Buenos Aires, Abril-Mayo.

La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino

Por Jorge Sala

Al pretender enunciar un recorrido que apunte a describir las particularidades de las representaciones audiovisuales de procesos revolucionarios en el marco del cine argentino de ficción del período clásico-industrial⁴⁹ nos encontramos con algunas dificultades relativas a la escasez de figuraciones que dicho modelo concretó alrededor de esta temática. Esta cuestión tienta a pensar en una condición minoritaria o prácticamente ausente dentro de aquel programa estético. A diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre con otra cinematografía contemporánea como es el caso de la mexicana en la que el tópico revolucionario montó un sistema sólido que estuvo casi desde los orígenes de la misma adherido a la construcción de relatos y géneros tan diversos -desde la comedia al melodrama o el cine social-, en el caso argentino la inscripción de estos temas ha sido a todas luces reducida con relación al resto conjunto de la producción nacional de esos años. Si bien, más allá de estos datos meramente cuantitativos, debe reconocerse la existencia de obras paradigmáticas dedicadas a la elaboración de representaciones sobre las luchas independentistas del país durante el Siglo XIX⁵⁰, la concreción de relatos que tematizan otros tipos de expresiones revolucionarias como son las que resultan de los enfrentamiento entre sectores sociales antagónicos como el de los trabajadores y patrones ha sido prácticamente nula. Las razones de esto son diversas y posiblemente respondan tanto a motivos internos cuanto a otros estrechamente ligados a las relaciones variables – y no pocas veces conflictivas-, que el campo cinematográfico sostuvo con la praxis política.

Es esta particular omisión que, aunque resulte ocioso recordar, se concreta al mismo tiempo que el Siglo XX vivía un conjunto de procesos revolucionarios en su evolución, la que nos lleva a preguntarnos sobre esto y a evaluar una serie de obras fílmicas cuyos contenidos se encuentran próximos a las estrategias desarrolladas por

⁴⁹ Según la periodización canónica este modelo se inicia hacia 1933 con la incorporación del sonido óptico y finaliza a mediados de la década del cincuenta con la crisis de los estudios y de este sistema en general.

⁵⁰ Se cuentan entre este grupo varias obras reconocidas y populares como es el caso de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) o *Pampa Bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1946). Estos films han sido abordados en el trabajo de Ana Laura Lusnich.

éstos movimientos en el plano político, particularmente en aquellos relatos centrados en la representación de luchas colectivas protagonizadas por los sectores subalternos.

José Enrique Monterde, en su análisis sobre la representación de la clase trabajadora en el cine formula una noción fundada en la idea de negación de las imágenes de este sector dentro del cine clásico. Una de las razones de esto, según el autor, se debe al carácter industrial-capitalista de este tipo de producciones. Así afirma:

El mismo capital que financia cualquier industria es el que está detrás de la producción cinematográfica. Por lo tanto, *el punto de vista de clase del cine predominante –el cine norteamericano y sus diversos satélites- no puede quedar marginado*, de lo cual debe deducirse que el grado de contradicción a los fundamentos de ese propio esquema estará circunscrito en los límites más o menos fluctuantes que el contexto socio-político imponga” (Monterde, 1997:12 El subrayado es nuestro).

El caso considerado aquí dista parcialmente de estas afirmaciones. Sí han existido representaciones de amplios núcleos de trabajadores y, más específicamente, de las disputas económicas que mantuvieron con los patrones por la obtención de diversas demandas. No obstante, ellas han sufrido, no ya un proceso de invisibilidad sino más bien unas operaciones de distanciamiento a partir de dos criterios: en la mayoría de los casos mediante un desplazamiento temporal que situaba a los conflictos en épocas anteriores al presente y, por otro lado, desde la ubicación de las acciones dentro de un espacio particular como fue el interior del país y más específicamente el ámbito rural. A partir de dichos corrimientos, los films responsables de retratar algunos problemas acuciantes apelaron a una imaginería que se nutría de otras formas culturales locales como fueron la literatura gauchesca, el teatro nativista, la música de las diversas regiones argentinas y la pintura paisajística y telúrica. Fundamentalmente debido a aquella predilección por un tipo de mirada “hacia adentro”, el cine clásico argentino desarrolló una tradición en la cual las manifestaciones de enfrentamientos sociales de distinto tipo actualizaba debates históricos sobre la dicotomía entre capital e interior –o más precisamente entre centro y periferia-.

El presente trabajo propone examinar un corpus acotado de films que actualizan esta problemática -*Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soffici,

1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952)-. A partir del análisis de un conjunto de temas presentes en los relatos asociados a conflictos económicos o sociales, de la caracterización de los personajes con relación a los mismos y de concepciones valorativas sobre el lugar del campo y la ciudad en estos procesos, lo que nos interesa observar, por una parte, es el modo en el que el interior del país trascendió el plano de mero contexto adquiriendo notoriedad al viabilizar la articulación de unos problemas inherentes a sus condiciones intrínsecas. En segundo lugar, nos proponemos detenernos en la descripción de las modalidades de manifestación de estas luchas colectivas presentes en los films para establecer puntos de contacto y diferencias entre las mismas, con vistas a apuntar algunas modalidades de figuración específicas.

Mencionábamos más arriba una hipótesis basada en la idea de inexistencia de representaciones ficcionales sobre movimientos revolucionarios que tuvieran a los trabajadores como protagonistas dentro del cine clásico argentino. Para probar esto, estableceremos un diálogo entre los modos de construcción de los tópicos empleados para la actualización de las tensiones sociales dentro del corpus con la caracterización que elaboran algunos autores clásicos como V.I. Lenin o Hanna Arendt al momento de adjudicar el carácter de revolucionarios a determinados procesos colectivos.

Expresiones de la relación campo/ciudad

Si los films mencionados elaboran narraciones a partir de la expresión de los conflictos vivenciados por las poblaciones del interior del país, lo hacen en gran medida desde una lógica en la que se demarca el contraste entre los espacios en los que se desempeñan los sujetos –la pampa húmeda en *Kilómetro 111*, las plantaciones de yerba del Noreste de Argentina en *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, las zonas desérticas de Santiago del Estero en *Malambo* o las sierras cordobesas en *El cura gaucho*- con aquel otro simbolizado por Buenos Aires concebida como gran urbe y, más precisamente, como sede del desarrollo económico que difiere de las condiciones experimentadas tierra adentro. Alrededor de esta cuestión, Elina Tranchini afirma que:

En lo que respecta a la representación del mundo rural, el cine de las décadas del 30 y 40 transpone las diferencias y oposiciones de clase como oposiciones entre el campo y la ciudad, e identificando al villano con Buenos Aires, sus luces y su mundo, y a la víctima y al héroe con el mundo rural y las formas del trabajo en la estancia, el obraje, el Paraná y la vida de los isleros. (Tranchini, 1999: 148)

Sin embargo, al observar las modalidades de inscripción de las tensiones espaciales en cada uno de los relatos se encuentra que, lejos de exponer unas visiones unívocas, estos desarrollan valoraciones diversas al momento de cargar de significados ideológicos a cada uno de los espacios puestos en juego. Así, las concepciones sobre lo rural y lo urbano que se despliegan permiten apreciar unas mutaciones sobre las concepciones de los espacios urbanos o rurales que generan también direccionalidades diferentes sobre los conflictos que esta dicotomía produce. Por este motivo, la caracterización sobre el tipo de relación que se establece entre campo y ciudad en cada caso se torna imperiosa para lograr dimensionar los sentidos que cada obra en particular pone en juego.

Kilómetro 111, cronológicamente la primera del corpus seleccionado, construye su recorrido dramático desde la puesta en evidencia de las separaciones entre la capital y el interior. Más allá de marcar una distancia geográfica expresada incluso cuantitativamente desde el título⁵¹, lo que separa a estos ámbitos se piensa con relación a las implicancias sociales que tiene sobre los sujetos. Puede afirmarse que ya en esta obra que inaugura unas indagaciones que apuntan a evidenciar la presencia de dos acepciones complementarias al que este tipo de films recurre toda vez que se aborda la noción de “situación”: Por un lado a la *disposición* concreta de los personajes en un determinado territorio y por otro a la *posición* (económica, social) que ellos detentan con respecto a los sectores antagonicos.

El relato de *Kilómetro 111* se vale del tópico espacial para configurar una tensión en la que se tematizan las opresiones y desigualdades con las que conviven los pobladores de la pampa con relación a los intereses de la capital. Un dilema que queda

⁵¹ En Argentina, el Kilómetro Cero, es decir el centro neurálgico desde el que se contabilizan las distancias recorridas por los caminos, se ubica en Buenos Aires.

inscripto en el nombre mismo que recibe el pueblo –y que sirve, como se mencionó, para dar título a la película-. En esta obra, la localidad en la que se suceden las acciones no posee una existencia autónoma que la nomine ni una identidad construida a partir de características propias, sino que su presencia queda trazada exclusivamente como un punto en el mapa que marca la distancia en kilómetros que la separa de Buenos Aires. Y es esta misma distancia que, como se dijo, se configura simultáneamente de modo material y simbólico, la excusa para la elaboración de un drama social que da visibilidad a las condiciones de sumisión, dependencia y engaño en la que viven sus habitantes con relación a los sujetos de la ciudad.

El film de Soffici establece tres núcleos básicos de articulación de dicho conflicto: Por un lado construye la historia de Ceferino (Pepe Arias), Jefe de la estación de trenes y protagonista del relato, quien es despedido de su puesto por fiar a los colonos el flete que permite trasladar el cargamento de trigo hasta Buenos Aires; en segundo lugar la historia de los trabajadores del campo, obligados a vender sus cosechas a acopiadores que operan como intermediarios ante la imposibilidad económica y las dificultades relativas a la distancia que tienen para colocar su producción en el mercado; por último, tenemos la historia de Yolanda, sobrina de Ceferino, y su intento frustrado por convertirse en actriz en Buenos Aires. Puede verse cómo en este caso la problemática del vínculo entre el campo y la ciudad se organiza desde modulaciones que van desde lo individual –Las vicisitudes de Ceferino y Yolanda- a lo colectivo –los colonos-.

En esta obra se puntualiza más cabalmente que en las restantes, siguiendo una lógica maniquea, la concepción de los personajes oriundos del pueblo como ejemplos del trabajo honrado –en la figura del protagonista y de los colonos- por contraposición a la especulación, el desinterés y la explotación de aquellos provenientes de la ciudad o que responden a sus intereses –el acopiador que engaña a los campesinos, el banquero que los traiciona, el inspector del ferrocarril que denuncia a Ceferino al igual que los directivos de la empresa que deciden despedirlo-. El viaje de Yolanda para convertirse en actriz exhibe desde una intención idéntica al volver explícita la forma en que los porteños se aprovechan de la inocencia de la gente del campo.

A diferencia de las restantes obras que conforman el grupo que se considera en este trabajo, este film es el único que actualiza en imágenes a la ciudad, en este caso

Buenos Aires. A partir de la travesía del personaje femenino, así como también en el derrotero de Ceferino una vez despedido de su trabajo, esta se dispone como un espacio hostil opuesto a una inscripción bucólica sobre el campo. La utilización de unas imágenes en las que predominan las tonalidades oscuras y la construcción de planos cerrados se oponen a la claridad con la que se fotografía al pueblo. Yolanda y Ceferino, los personajes que circulan por ambos espacios, se inscriben dentro de los mismos desde lógicas antagónicas. Así es como se inscriben en tanto que sujetos empequeñecidos frente al entorno ajeno, y la puesta en escena justifica esto a partir de la utilización de planos en contrapicado que menguan su figuración en pantalla.

Si este film construía una interpretación maniquea de la relación campo-ciudad a partir de explicitar un contraste visual y temático entre Buenos Aires con el interior del país, en los otros casos la ciudad, o más precisamente todo lo que refiere al exterior de los espacios en los que se desarrollan los dramas, quedan sólo aludidos y nunca llegan a actualizarse en pantalla. En *El cura gaucho*, la historia se sitúa a mediados del Siglo XIX. Desde el texto que oficia de prólogo se enuncia una perspectiva que problematiza aun más la distinción enunciada por el film de Soffici. Desde este texto que precede a las acciones del film de Lucas Demare, se trasciende la dicotomía clásica afirmando una distinción entre dos áreas pertenecientes al campo argentino. Aquí se evidencian las desigualdades entre la zona pampeana, aquella zona campesina que históricamente se formuló como base del progreso económico y civilizatorio en el que se sumergía la nación, de las sierras cordobesas, donde se “mantenía vivo el espíritu rebelde de la montonera”. Lo que el prólogo propone, entonces, es una apertura al reconocimiento de una tensión interna inherente al ámbito rural mismo. Así, en este film lo rural no se piensa desde criterios unívocos sino que en él se explicitan las contradicciones sobre la base de la existencia de zonas privilegiadas y centrales (la pampa húmeda) y de otros ámbitos colocados como periféricos.⁵² La afirmación de una identidad múltiple al momento de caracterizar al ambiente rural será un tema fundamental para comprender la emergencia de expresiones diversas de los conflictos económicos y sociales. Al igual que

⁵² Para un análisis histórico de las diferencias en el desarrollo de las regiones que integran el universo rural argentino remitimos a los trabajos de Osvaldo Barsky y Jorge Gelman (2001) y Daniel Aspiazu y Hugo Nochteff (1994).

en *El cura gaucho*, en las restantes obras el entorno en el que se sitúan las acciones se ubican en unas regiones periféricas con respecto a la Pampa húmeda.

Enmarcado por el contexto histórico, el film de Demare da cuenta del atraso en el que viven los campesinos, aquejados por la miseria y el cólera. Superando a su vez la lógica que separaba a los integrantes de uno y otro ámbito, aquí el cura del título (Enrique Muiño) es el sujeto que ingresa desde el exterior para adentrarse en esta realidad y combatir la barbarie con la religión como principal mecanismo civilizatorio. Concebido de forma positiva, el extranjero se integra a la cultura local pero sólo en la medida en que adopta su mismo código lingüístico y las costumbres del campo.

Tanto *Prisioneros de la tierra* como *Las aguas bajan turbias* toman lugar en un mismo ámbito: las plantaciones de yerba de la provincia de Misiones, situadas al Noreste del país. En la voluntad de ambos films de no representar a la ciudad –que queda sólo sugerida en las escenas iniciales que muestran a los trabajadores antes de partir a las plantaciones- el campo adquiere una dimensión totalizante. En las distintas secuencias, la selva misionera y el río se presentan como zonas de difícil escapatoria para los trabajadores que lo habitan. Maximizando esta lógica, *Prisioneros de la tierra* edifica un relato naturalista en consonancia con los cuentos de Horacio Quiroga⁵³ que le dieron origen, en la idea de que el espacio condiciona el accionar de los sujetos. La tierra se configura para este film como la justificación de las prácticas de explotación, el embrutecimiento de los trabajadores o el alcoholismo de los personajes. Por contraposición, el film de Hugo del Carril abandona todo precepto determinista y pone el foco exclusivamente en el conflicto de los trabajadores. No queda lugar, entonces, para justificaciones que excedan lo social. No obstante, en ambos films el núcleo de las acciones se concentra en la representación de las condiciones inhumanas en las que viven los mensúes. En el film de Soffici, continuando con la línea trazada en *Kilómetro 111*, la situación de miseria de los campesinos es causada por instancias externas. En *Prisioneros...* la figura del capataz Köhner se delinea como el agente de intereses foráneos. Algunas decisiones de puesta en escena remarcan la oposición entre este y el resto de los personajes. Mientras los trabajadores son identificados con la música

⁵³ El film adapta temas de los cuentos “Los destiladores de naranjas”, “Un peón” y “Una bofetada”.

folklórica, Köhner aparece en imagen en repetidas ocasiones seguido por la melodía de la *Sonata al claro de luna* de Beethoven.

En los prólogos que acompañan el inicio de ambos films, el campo se puntualiza como un espacio idílico pero corrompido por las relaciones sociales que se gestan en su interior. En contraste con las escenas iniciales que subrayan la belleza del paisaje, se inscribe desde el prólogo –en el film de Soffici mediante unos carteles explicativos en tanto que en *Las aguas bajan turbias* se recurre a una *voz-over* que, a modo documental, interviene para aportar objetividad al relato- el hecho de que este aparente estado de normalidad pintoresquista que se le presenta al espectador “no ha sido siempre así”. Por contrapartida, el Sur (la ciudad), se erige en espacio en el que la liberación es posible. Los protagonistas buscan, aunque con diferentes soluciones en cada caso, escapar del entorno opresivo, lo que implica un abandono de la vida campesina. De esta manera, a diferencia de lo que ocurre en los otros ejemplos filmicos. La ciudad no se presenta desde una visión negativa. Al contrario de lo que sucedía en *Kilómetro III*, donde Buenos Aires aparece como un espacio hostil, en estos films el Sur constituye el símbolo del progreso que pretende alcanzarse. Según palabras de los personajes, en la ciudad los hombres no son esclavos y son más buenos (en *Prisioneros...*); en el caso de *Las aguas bajan turbias*, es este el lugar donde empiezan a formarse los sindicatos que funcionarán como defensa de los trabajadores.

Si el Sur se cargaba de sentidos positivos en estas obras mencionadas, en un film como *Malambo* se retorna a la concepción que identifica a la ciudad como la responsable del escenario de miseria de los campesinos. Para los personajes de esta película, el Sur es la representación del enemigo que destruyó el paisaje de Santiago del Estero, que cortó el quebracho colorado impidiendo que la lluvia caiga sobre el pueblo, creando las enormes sequías y la hambruna de sus pobladores. La relación entre ambos integrantes que conforman la dupla campo-ciudad los pronuncia una vez más como atravesados por conflictos irresolubles. La segunda se configura como invasora que mediante la transformación del paisaje tiene como objetivo el mentado progreso que, para el caso de esa provincia, representa sólo la destrucción y el empobrecimiento. Contrariamente a la visión positiva que un film como *Las aguas bajan turbias* tiene del desarrollo económico

y social que pregona la ciudad, aquí se parte de la denuncia de las consecuencias negativas que sus acciones han tenido sobre las poblaciones campesinas.

Esta situación argumental tiene sus bases en la historia económica de la Argentina. Desde finales del Siglo XIX y por varias décadas, la compañía inglesa La forestal inició su actividad entre las que figuraban la tala del quebracho en la provincia de Santa Fe y el Norte de Santiago del Estero para la obtención del tanino y la madera para la construcción de tablonés y durmientes de las vías del tren que estaban creándose a lo largo del país. Por este motivo, el ferrocarril aparece en esta película como uno de los elementos que identifican al enemigo a ser derrotado por el movimiento social trazado por el film.

Siguiendo el recorrido que establecimos puede verse en qué medida el campo y la ciudad no aparece de forma idéntica en la totalidad de los films. Si bien en ellos los ámbitos se recortan desde la evidencia del conflicto, las características que adquieren uno y otro se traman alrededor de otras dicotomías –atraso/progreso, libertad/explotación- que en cada caso en particular direccionan los sentidos de las modalidades de luchas sociales que actualizan los relatos.

La escenificación de los conflictos

A través de la identificación de los elementos que encarnan las contradicciones entre el campo y la ciudad han podido trazarse los principales puntos a partir de los cuales emergen las diferentes luchas llevadas a cabo en las películas. A partir del reconocimiento de esta dicotomía, la que, como puede apreciarse, no ha perseguido idénticos sentidos en todos los casos, los conflictos económicos y sociales vivenciados en el interior de Argentina cobran una dimensión distintiva. Lo interesante, más allá de que en cada ejemplo particular las disputas obtengan sentidos diversos, es que en todas ellas se manifiestan en términos de una lucha en el que la violencia explícita y colectiva se transforma en el medio principal de transformación de un estado de cosas. Es esta razón la que probablemente haya permitido pensar a estas expresiones como casos particulares de movimientos revolucionarios, aunque, como discutiremos más adelante, este término no sea el correcto para caracterizar a los procesos sociales visibles en los films.

Se enunció anteriormente la existencia de tres núcleos dramáticos en *Kilómetro 111* en los que confluyen como tema central la cuestión de la distancia entre el interior y Buenos Aires. Particularmente los dos primeros —el periplo de Ceferino y las acciones de los campesinos— resultan interesantes porque en ellos se desarrollan las instancias de lucha grupal contra el enemigo común. Los colonos, tras haber sido repetidamente engañados y estafados por los acopiadores y el banco, deciden incendiar la cosecha antes que malvenderla a aquellos que son identificados como los opositores a las necesidades del pueblo. Mediante este acto, que marca uno de los puntos fuertes de acción dramática, el film pone en escena una actitud que impugna las bases del capitalismo a través del intento de destrucción de la mercancía, el pilar fundamental del andamiaje de este sistema. En estas escenas, construidas a partir de un montaje veloz y una sucesión de imágenes nocturnas en las que prevalece el claroscuro en el nivel visual, el relato produce un viraje en la posición, hasta entonces pasiva, de los trabajadores. Agotadas las vías institucionales, los colonos optan por la rebelión aun a costa de la pérdida de la cosecha. La modalidad de lucha que aparece aquí responde no a una acción destinada a derrotar a los adversarios sino como un gesto que exclusivamente obstaculiza un tipo de relación. Más que una acción revolucionaria, este film propone un movimiento la articulación de un movimiento anárquico que, en última instancia, trae consecuencias sólo para los propios trabajadores sin que por ello logren modificar su situación.

En el relato, ante el advenimiento de las acciones, Ceferino los convence de detener la medida apelando a una decisión que trastoca su identidad de trabajador modelo del ferrocarril convirtiéndose en el antihéroe que está dispuesto a incurrir en trampas para ayudar a los trabajadores. La rebeldía frente a las normas intrínsecas al sistema capitalista que determina el trayecto de los colonos genera, entonces, un viraje también en el personaje principal, el que se inclina por una decisión que impugna los reglamentos de la institución. Al descubrirse que Ceferino transgredió las normas de la empresa y fió a los colonos el precio del envío del trigo, el inspector del ferrocarril lo despide y produce el segundo momento de crisis. El protagonista se traslada a Buenos Aires para dar explicaciones de su accionar al directorio de la compañía. Con esta instancia queda conformado un tercer enemigo que se adhiere al papel que ocupan el acopiador y el bancario. Los directivos del ferrocarril, que en el momento histórico del rodaje del film se

encontraba dominada por intereses ingleses, se presentan como sujetos que desconocen la realidad de la gente del interior. Esta ubicación del enemigo como agente externo a las problemáticas locales –y que el film expone en el largo discurso del protagonista cuando se lo cita a declarar- es la razón que impide a este sector avalar la decisión tomada por Ceferino al momento de contradecir los mandatos de la empresa. Al tomar conocimiento del despido del protagonista, los colonos emprenden la destrucción de la estación de trenes. La violencia en este caso, aparece dirigida contra un enemigo claramente delineado –concebido como externo y, por lo tanto, ajeno a la vida de los locales-, pero sin permitirse ampliarse a unas demandas que no sean las particulares de los sectores en pugna. Por otro lado, los actos de violencia que se producen con el segundo levantamiento terminan de trazar el pacto de solidaridad entre el personaje principal y el entorno.

Probablemente por tratarse de uno de los ejemplos más tempranos de un cine basado en la mostración de los conflictos sociales y económicos, este guarde algunas diferencias con los restantes films considerados aquí. Esta distancia se observa principalmente en la imagen del héroe que se construye en *Kilómetro 111*. Hasta bien avanzada la narración, Ceferino no forma parte de los sectores que sufren la opresión de los poderosos y, consecuente con esto, en su trayecto no participa directamente de los levantamientos y las acciones violentas. Al quedar organizado el punto de vista del relato desde la visión de este personaje, la ideología del film se desliga de una justificación del empleo de la violencia como un medio para alcanzar las demandas.

Por otro lado, la resolución del conflicto en *Kilómetro 111* es positiva pero no por haberse alcanzado mediante las protestas colectivas sino por la intervención del Estado. El final marca el retorno del protagonista y la puesta en funcionamiento de las rutas por parte del gobierno, gestión que viene a paliar el problema de la distancia entre el pueblo y la ciudad⁵⁴. El plano final, en el que una toma general de la ruta transitada por vehículos se muestra atravesada por el flamear de la bandera argentina, colabora en el

⁵⁴ Según Jorge Fodor y Arturo O'Connell, desde la década del veinte se abrió un debate sobre los medios de transporte. Ante la introducción de los automóviles y los enormes precios que las empresas de ferrocarriles ingleses cobraban a los agricultores para el traslado de las mercancías, distintos sectores políticos operaron a favor de la construcción de caminos que pudieran competir con el ferrocarril. (Citado en Aisemberg, 2009:217)

establecimiento de un punto de vista que adhiere explícitamente al desarrollo propugnado por las instituciones.

De manera similar a la trayectoria operada en Ceferino, en *El cura gaucho*, el protagonista atraviesa un proceso de toma de conciencia que origina su conversión y participación dentro de las luchas de los campesinos. Se trata de un personaje histórico – el padre José Gabriel del Rosario Brochero- que, como se mencionó, no es originario de la región sino que llega a ella desde afuera con un impulso civilizatorio que busca adherir a los habitantes a los preceptos de la religión católica.

El film se estructura sobre dos grandes bloques. En el primero se describe la llegada del cura, la renuencia inicial de los pobladores y finalmente el establecimiento de la solidaridad entre la comunidad y el héroe a partir de las acciones emprendidas por este último en primera instancia por su adopción de las costumbres locales y luego en el momento de combatir la epidemia de cólera que azota al poblado. En el segundo tramo, claramente separado del anterior por una elipsis de varios años, se presenta el principal conflicto económico en la que se ve sumergido el entorno. Debido a la falta de agua, el cura intercede frente a las autoridades provinciales para solicitar el acceso a las fuentes de riego propiedad de Vallejo, un latifundista extranjero que se niega a colaborar con la comunidad. Frente a la sequía, los campesinos se organizan para iniciar la lucha por alcanzar esto. En primera instancia son disuadidos por el cura –contrario a la violencia- quien, frente al avance de los pobladores muta su posición inicial para terminar encabezando la disputa que concluirá con la resolución favorable del conflicto y el alejamiento del enemigo.⁵⁵ La acción directa aparece en este caso no sólo como un mecanismo válido de obtención de los recursos sino que, asimismo, supone la transformación del héroe mediante el protagonismo que adquiere en este enfrentamiento. Nuevamente aquí, el carácter institucional de estos relatos emerge al hacer primar a la religión dentro de esta disputa. Aunque el enfrentamiento parece contrario a los preceptos religiosos del personaje, este se vale de ellos para avanzar sobre el enemigo. En el mayor momento de clímax dramático de la escena, cuando los capangas que cuidan la represa

⁵⁵ El trayecto narrativo que desarrolla el film ha sido analizado por Ana Laura Lusnich como un esquema que se repite frecuentemente en los films que representan las luchas por la liberación económica y social de los trabajadores rurales. Según esta autora, el itinerario consta de dos fases: en la primera se busca la unión de los pobladores, en tanto la siguiente persigue la resolución del conflicto económico. (Lusnich, 2007:105-106)

apuntan con sus armas contra la masa, el cura blande su crucifijo, acción que produce la solidaridad de los matones con la reivindicación de los campesinos y la consecuente resolución positiva. En este caso, la violencia queda fuera de escena gracias a la intervención de la religión como acción superadora de las contradicciones sociales. Si, tal como plantea Hanna Arendt (1965), la violencia aparece como inherente a cualquier acción revolucionaria, aquí nos encontramos con una modalidad que sólo construye un esbozo de esta pero a la que se evade mediante la fuerza que adquiere una institución como la religiosa dentro de la sociedad.

A diferencia de los films anteriores, el díptico formado por *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* son protagonizados por campesinos que se constituyen como víctimas directas de la explotación. Tanto Esteban Podeley como Santos Peralta – los héroes respectivos de los films- son mensúes que sufren en carne propia los vejámenes a los que son sometidos los trabajadores. Esta cualidad produce una transformación en la posición y el punto de vista que los protagonistas de este tipo de relatos ocupan dentro de la lucha por la liberación de las condiciones adversas. Opuestamente a lo que ocurre con Ceferino o el cura Brochero, estos personajes son partícipes activos en la organización de las revueltas y son, asimismo, los responsables de convencer al entorno de la necesidad de cambio. En los dos casos, se establecen secuencias en las que se da lugar a este proceso, acción que instaura un doble movimiento de unidad de los trabajadores y de configuración de aquellos personajes como líderes populares. Podeley y Peralta devienen sujetos plenos de las situaciones que desembocan en la lucha directa. Esta posición hace que los films se planteen un salto cualitativo respecto a los anteriores en lo referido a la representación de la violencia. En tanto en los casos anteriores los héroes se mantenían dentro de una medida impuesta por unas ideologías que ante todo defienden la validez de las instituciones, en estos los protagonistas se disponen a llevar a fondo las acciones para el cambio. Pero por otro lado, las motivaciones de ambos protagonistas difieren: Mientras que en Podeley puede observarse la asunción de una conciencia del conflicto social, en el caso de Peralta este tema apunta más a razones internas ligadas a lo melodramático.

Siguiendo este despegue que ambos films realizan sobre la ubicación de los protagonistas es fundamental la secuencia en la que Podeley apela a una violencia

descarnada contra Köhner –el enemigo principal de los mensúes- matándolo a latigazos y abandonándolo río abajo⁵⁶. Del mismo modo, la acción iniciada por Peralta, aunque este no participa de los hechos culminantes sino que logra su cometido de escapar hacia el Sur- se resuelve en un conjunto de escenas de gran vivacidad que desembocan no sólo en la resolución positiva del conflicto sino en la ampliación de las luchas a otros latifundios. Esta extensión de la revuelta a otros terrenos se presenta para el análisis como uno de los puntos alrededor de los cuales este film se asocia a un proceder propiamente revolucionario, en la medida en que se trasciende la demanda de un grupo particular al buscar emparentarla con la de otros sectores próximos. Ahora bien, como puntualiza Clara Kriger en su análisis del film, la huida final del protagonista y su pareja a ese lugar en el que las condiciones sociales son diferentes gracias a la presencia de las organizaciones sindicales y el Estado denota un objetivo en el cual predomina “un mayor hincapié en su calidad de denuncia de un pasado oprobioso que en la viabilidad de que esos trabajadores explotados encuentren alguna forma de organización para producir un cambio” (Kriger, 2009: 195). Nuevamente, al igual que en los films precedentes, la importancia de las instituciones preexistentes como mediadoras de los conflictos dificulta la adjudicación de un carácter revolucionario a las acciones vistas en pantalla.

Siguiendo con esta lógica en la que el punto de vista del relato parte de un personaje activo en la disputa, la construcción del protagonista de *Malambo* resulta de una complejidad mayor que los anteriores. Si bien se trata de alguien perteneciente a la comunidad, el origen de su confrontación con el enemigo no se encuentra directamente ligado al sufrimiento de los campesinos que lo acompañan en la rebelión, sino que este parte del mandato de vengar la muerte del padre a manos del extranjero invasor. A su vez, radicalizando el corrimiento que este cine hizo de la manifestación de los problemas a una temporalidad diferente a la de los espectadores de las obras, aquí el traslado se opera en función de la conversión del relato en la actualización de un mito. El relato toma así estas aristas y se distancia del realismo al apelar para la construcción del personaje de Malambo a la leyenda del Runa Uturunco, fuertemente pregnante en las poblaciones de

⁵⁶ Es de sobra conocida la crítica sobre este film que realizara en su momento Jorge Luis Borges, pero vale la pena citarla para comprender la dimensión que adquiere esta transformación en el rol jugado por un héroe positivo: “En escenas análogas de otro film, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz” (Borges, 1939)

Santiago del Estero. Según Adolfo Colombres, se trata de un ente maligno, mitad hombre y mitad tigre –de ahí su nombre- que obtiene su poder al cubrirse con la piel de este animal y ataca por las noches a los caminantes desprevenidos despedazándolos con sus garras. El autor agrega otra lectura que brinda indicios del porqué de su inclusión en este film. Sostiene que: “por lo común, lo que origina su poder es el gran odio que siente por la sociedad a causa de las injusticias que recibió de ellas, lo que a menudo lo lleva a alejarse de ésta y vivir entre los cerros, sin otro objetivo que el de vengarse de los responsables de su desdicha” (Colombres, 2000: 226). La segunda interpretación es la que se retoma en el film, negando cualquier visión negativa sobre él. El deseo personal de venganza se une a la reivindicación del colectivo a partir de concebir de forma similar al enemigo. El terrateniente no sólo es el responsable de la muerte del padre de Malambo, sino que esta es consecuencia de su decisión de talar el quebracho de la casa familiar. La eliminación de estos árboles por parte de los funcionarios de la empresa extranjera es la causante de la desertificación de la zona y la sequía que produce el malestar en los campesinos. El deseo de venganza personal se une a la disputa de los pobladores y Malambo se convierte en el líder de la revuelta gracias a las cualidades que lo colocan como héroe mítico para el entorno.

La escena central de la rebelión unifica ambas luchas. Los pobladores detienen el tren que transporta el agua para saquearlo y obtener este recurso indispensable para la subsistencia. Las imágenes poseen una enorme carga dramática que se construye a partir de planos de corta duración y de la presencia en pantalla de una importante cantidad de extras que participan de la contienda. En su resolución formal, la escena recuerda a la secuencia de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), por la visualización de un sujeto colectivo completamente anónimo y, además, por la presencia de una madre que alza en brazos a su hijo muerto por las balas de los capangas. Al igual que lo que sucedía en el film soviético, la violencia ejercida contra los inocentes conduce a la identificación de los espectadores con la lucha que ellos llevan a cabo.

Por otro lado, la acción que emprenden los campesinos adquiere un valor simbólico suplementario. La destrucción del tren no sólo busca la consecución del objetivo inmediato –obtener el agua- sino que como gesto de protesta reacciona contra la

principal causante de la sequía que golpea a la población, dado que, como se mencionó, la tala del quebracho sirvió para la construcción de las vías férreas.

En la resolución del conflicto las instituciones ya no juegan un papel protagónico que termina por desarticular el avance del sector que lleva a cabo la violencia. Pero, si bien esto podría marcar un salto con respecto a las modalidades de las restantes obras, la magnificación del carácter mítico de la revuelta imposibilita una identificación de estas acciones con sucesos históricos o con estrategias posibles para gestionar las transformaciones en las condiciones de la sociedad.

La revolución está en otra parte

Del análisis efectuado se desprende la imposibilidad de asociar aquellos procesos colectivos formulados en estos films como variantes de representación de movimientos revolucionarios. Si bien, como se mencionó, el ejercicio de la violencia podría permitir esta caracterización, la ausencia de transformaciones radicales en las condiciones políticas impide tal homologación. Esta falta es la que impide la construcción de una lógica dominada por el sentido de lo nuevo a la que se adhiere la experiencia de libertad de los sujetos. Retomando nuevamente las propuestas de Arendt: “Sólo podemos hablar de revolución cuando está presente este «pathos» de la novedad y cuando ésta aparece asociada a la idea de la libertad. Ello significa, por supuesto, que las revoluciones son algo más que insurrecciones victoriosas y que no podemos llamar a cualquier golpe de Estado revolución, ni identificar a ésta con toda guerra civil.” (Arendt, 35).

Por otra parte, la mayor limitación presente en estos films responde a la imposibilidad manifiesta de trascender el terreno de las demandas inmediatas dirigidas contra un sector específico (ya sean las relativas a la venta de las cosechas, la obtención del agua o la supresión de las condiciones de explotación laboral) para entablar puentes con las luchas de otros sectores que llevarían a determinar una necesidad de ruptura radical⁵⁷. Particularmente en este punto es donde se ubica la imposibilidad de caracterizar

⁵⁷ En diversos textos, Vladimir I. Lenin estableció una diferenciación entre lo que denominaba “revueltas” cuya orientación estaba ligada fundamentalmente a la consecución de demandas económicas inmediatas, de las acciones revolucionarias, en las que se producía un salto de estas hacia la lucha por la transformación de las relaciones de producción y la creación de un nuevo Estado. Esta distinción aparece en varios tramos de

a estos movimientos como revolucionarios. Por ello, es que puede afirmarse que, para el caso argentino, la revolución no sólo ha pretendido estar en otra parte (no en las ciudades, ni llevada a cabo por la clase obrera tal como lo entiende el marxismo clásico) sino que también ha sido colocada en otro lado porque ha quedado eximida de una representación efectiva. Varios de sus elementos identitarios han sido incorporados en estos films, pero en muchos casos sólo han servido para justificar unas reformas implementadas por las instituciones ya existentes. En este sentido puede caracterizarse a las acciones emprendidas como revueltas y no como operaciones revolucionarias que pretenden derribar un orden establecido para instaurar una nueva legalidad.

Con ello no pretendemos quitarle importancia a estos films, importancia que radica fuertemente en su intención de otorgar visibilidad a problemas endémicos de las clases subalternas del interior de la Argentina y de legitimar el uso de la violencia como mecanismo transformador de las condiciones de vida. Formulados en el marco de un modelo institucional que probablemente haya sido la principal causa de estas limitaciones –consciente o no, producto de decisiones políticas personales de los creadores o de imposiciones externas- este cine tuvo el mérito de consolidar una vía política que eclosionaría en las décadas siguientes. El valor de estas obras, en todo caso, fue el de haber abierto una hendidura por la que podían avizorarse temas espinosos mediante unas formas populares y masivas que llegaron a los más amplios públicos.

Bibliografía

AISEMBERG, Alicia (2009), “La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Edit.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

ARENDT, Hanna (1965 [1963]), *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza

su obra. Podemos citar uno de los más significativos a los fines de este trabajo: "Para poder triunfar, la insurrección debe apoyarse no en un complot, en un partido, sino en la clase más avanzada. Esto, en primer lugar. En segundo lugar, debe apoyarse en el ascenso revolucionario del pueblo. Y en tercer lugar, la insurrección debe apoyarse en aquel momento de viraje en la historia de la revolución ascendente en que la actividad de la vanguardia del pueblo sea mayor, en que mayores sean las vacilaciones en las filas de los enemigos y en las filas de los amigos débiles, a medias, indecisos, de la revolución" (Lenin, 1973 [1917]: 13).

- ASPIAZU, Daniel y Hugo NOCHTEFF (1994), *El desarrollo ausente. Restricciones al desarrollo, neoconservadurismo y elite económica en la Argentina. Ensayos de economía política*, Buenos Aires, Norma.
- BARSKY, Osvaldo y Jorge GELMAN (2001), *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Mondadori.
- BORGES, Jorge Luis (1939), “Prisioneros de la tierra”, en *Sur*, Buenos Aires, Septiembre
- COLOMBRES, Adolfo (2000), *Seres mitológicos argentinos*, Buenos Aires, Emecé.
- DI NÚBILA, Domingo (1998 [1959]), *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- ESPAÑA, Claudio (Dir.) (2000), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Tomos I y II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- LENIN, Vladimir I. (1973 [1917]): *El marxismo y la insurrección*, Buenos Aires, Anteo
- LUSNICH, Ana Laura (2007), *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- KRIGER, Clara (2009), “La transformación del infierno verde” en *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- MARANGHELLO, César (2001), “Prisioneros de la tierra y su importancia en la estructuración de un pensamiento argentino”, en VV.AA.: *Soffici. Testimonio de una época*, Buenos Aires, INCAA.
- MONTERDE, José Enrique (1997), *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- TRANCHINI, Elina, (1999), “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación.
- WILLIAMS, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.

Las aguas bajan turbias, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico⁵⁸

Por Clara Garavelli

Los estudios sobre recepción y consumo en Argentina de películas nacionales del período silente y clásico son prácticamente inexistentes. Esto se debe en parte a la relativa juventud de la academia especializada, donde en general predomina el interés por las realizaciones contemporáneas. Por otro lado, este hecho es producto también de la dificultad de tener acceso a las películas de la época, ya sea por la falta de conservación o pérdida del material, por la escasez de archivos abiertos al público, o por el vacío institucional y legal en torno a la regularización y conservación del patrimonio audiovisual. Lo mismo ocurre del otro lado del Atlántico en la península ibérica, y más aún respecto a las producciones provenientes de Latinoamérica. Como ha establecido el historiador de cine Alberto Elena en su pionero análisis cuantitativo de la difusión del cine latinoamericano en su país,⁵⁹ “[...] ni siquiera se dispone de un censo detallado y riguroso de los estrenos de producciones extranjeras en España [...]” (1998: 221), a lo que debe sumarse a su vez el otro aspecto negativo de no existir en dicho país un control de taquilla hasta mediados de los años sesenta (Elena, 1998).

Esta carencia de investigaciones en torno a la recepción genera graves inconvenientes a la hora de comprender no sólo el cine argentino o latinoamericano en general, sino también una parte significativa de la construcción identitaria colectiva que ha hecho posible la consolidación de una comunidad imaginaria. El papel desempeñado por el cine ha sido crucial en el desarrollo de cada una de las naciones del continente, y más aún si tenemos en cuenta que éste ha explorado de forma constante distintos momentos históricos, políticos y sociales, y que ha promovido un sentido de pertenencia e historia común a partir de la divulgación de símbolos e ideas patrias.⁶⁰ Por lo tanto, analizar cómo y qué alcance han logrado algunas de las películas claves del período

⁵⁸ Agradezco a la Dra. María Luisa Ortega los comentarios realizados sobre una de las versiones definitivas de este escrito y a la Dra. Marina Díaz la guía y el material proporcionado para incursionar dentro de los archivos españoles de la época.

⁵⁹ Han pasado trece años de la publicación de este artículo y no se han realizado mayores avances en torno a este tema.

⁶⁰ Véase al respecto el texto de Andrea Cuarterolo dentro de esta compilación, donde se desarrolla, entre otras cuestiones, la importancia del cine silente en la construcción de la nación argentina.

silente y clásico-industrial, tanto en el país de origen como en la antigua reina de la colonia, se vuelve imprescindible para entender los cimientos nacionales (y las dinámicas existentes entre diversos países) que hoy en día están tendiendo a perder toda seña propia ante el avance de la globalización y los discursos transnacionales.

Los hechos y procesos revolucionarios que se han ido sucediendo a lo largo del continente, desde la independencia de la corona española hasta la oposición a los diversos regímenes dictatoriales y a situaciones de exclusión e injusticias que se han ido dando a lo largo del siglo XX, se han visto reflejados en toda la filmografía regional, influyendo en ella de una forma u otra desde los orígenes mismos del medio audiovisual. Un ejemplo muy significativo de esto lo encontramos dentro de una de las cinematografías de mayor crecimiento del continente como la argentina. Existe una línea política y social, un núcleo semántico revolucionario, que atraviesa las distintas etapas de producción cinematográfica del país, otorgándole a ésta una característica particular que la distingue, entre otras, de la europea y la española en concreto.⁶¹

El caso de la película argentina *Las aguas bajan turbias* (1952), dirigida por Hugo del Carril a principios de los cincuenta, es idóneo para observar estas cuestiones. La historia de explotación de los *mensúes* en el Alto Paraná y cómo logran revelarse contra ese régimen tirano que los tenía en condiciones infrahumanas de esclavitud, muestra un tipo de producción cinematográfica nacional de corte revolucionario, pero a su vez eminentemente local y promotor, a partir de la crítica de sus aspectos negativos, de un país mejor para sus habitantes (aunque, como se verá a continuación, esta no ha sido siempre la mirada que se ha tenido sobre la misma). Asimismo, esta película es indicativa de las peripecias por las que atravesaban una serie de producciones entre los años '50 y '80, en las cuales no sólo la temática sino también algunos de los miembros del equipo de realización eran demasiado “controversiales” para la época, lo cual les valió en varias oportunidades el veto de las salas de exhibición.

Al momento de su estreno en Buenos Aires en octubre de 1952, *Las aguas bajan turbias*, ya había sufrido algunos obstáculos para su lanzamiento. Tachada alternativamente de comunista y peronista, en un momento de la historia Argentina donde

⁶¹ Véase para mayor información al respecto las compilaciones realizadas por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009, 2011).

no se admitían ambigüedades políticas, tuvo que enfrentar fuertes resistencias. El nombre del autor de la novela sobre la que estaba basada la película, Alfredo Varela, declarado miembro del Partido Comunista, tuvo que ser borrado tanto de los títulos de crédito de la película como de los artículos críticos que aparecieron en su momento sobre la misma. Sin el beneplácito de Perón, pero logrando evadir la censura local mediante el empleo de flashbacks que apelaban a un tiempo pasado supuestamente superado, logra colarse en cartelera en el cine Gran Rex de Buenos Aires.

No tuvo la misma suerte a la hora de intentar llegar a las costas españolas. Sumido el país en la dictadura franquista desde el final de la guerra civil en 1939, el aparato censor del régimen se empeñó duramente con las películas que hicieran referencia o incitaran a la organización política o sindical. *El Infierno Verde*, título con el que logró llegar a las grandes pantallas de la península el 17 de abril de 1954, sufrió mayores retos del otro lado del Atlántico.⁶² Si bien no tuvo que omitir nombres “problemáticos”, como el del español Guillermo Zúñiga (director de producción, exiliado después de la guerra civil en Francia y Argentina),⁶³ sí debió enfrentar una serie de obstáculos que, hasta fecha reciente, llevó a reconocidos críticos e historiadores del cine a asegurar que éste clásico del cine Argentino nunca había llegado a las pantallas españolas.

Teniendo en cuenta este poder de filtración en las salas comerciales contra todo pronóstico, en el presente artículo se realizará un análisis de la recepción crítica que tuvo la película en España. Desde su paso por las comisiones de censura hasta sus primeras exhibiciones en salas comerciales y la consiguiente respuesta de los críticos, tanto en periódicos como en prensa especializada. Este análisis nos permitirá vislumbrar el carácter revolucionario que tuvo la película, no sólo por su contenido diegético, o por el carácter “controversial” de algunas de las personas que participaron en su producción, sino también (y quizás “sobre todo”) por lograr su exhibición pública y una respuesta de la crítica a pesar de poseer dicho contenido y haber sido realizada con la colaboración de tales personas en tiempos de represión y cancelaciones. Análisis que nos permitirá a su

⁶² De acuerdo a lo que consta en la petición del certificado de exhibición a la Junta de Clasificación y Censura, el título de la película se cambia debido a su casi total coincidencia con la película *Las aguas bajan negras* (1948), del director de cine español José Luis Saenz de Heredia, tradicionalmente asociado al régimen franquista.

⁶³ Véase sobre Zúñiga y sus relaciones con Hugo del Carril: Ortega Gálvez (2011).

vez reflexionar sobre la construcción identitaria argentina a partir de la mirada de ese otro del cual se independizaron y del que han tratado de distinguirse.

“Las aguas bajan turbias” para el *Infierno verde*

Devenida, con el correr de los años, en uno de los clásicos del cine social latinoamericano, *Las aguas bajan turbias* es una de las películas argentinas del período clásico-industrial⁶⁴ que mayor atención ha recibido por parte de la crítica especializada.⁶⁵ Su naturaleza depurada de todo pintoresquismo, pureza y *glamour*, donde se mezcla en lo formal propiedades del género documental, las semillas del futuro cine militante y una ficción de crudos tintes realistas, la ha investido de un carácter singular dentro de la historiografía cinematográfica del país. Este hecho se ha visto enfatizado a su vez por un argumento embebido de un fuerte contenido social y de denuncia que se enfrentaba con algunos ejes programáticos del primer peronismo, que operaba por aquellos momentos de su estreno regulando, entre otras cuestiones, parte de la producción, exhibición y distribución de las películas dentro del país.

A grandes rasgos, la temática del film gira en torno a la explotación sufrida por los trabajadores de la yerba mate, conocidos como “mensúes”, en tierras del Alto Paraná (lo que comprende principalmente las provincias de Misiones y Corrientes) y cómo logran organizarse para hacerle frente a sus verdugos y liberarse de la opresión y la injusticia en la que estaban sumidos. Centrada en las figuras de los hermanos Peralta, se sigue a través de ellos la trayectoria experimentada por los trabajadores, desde su dudoso reclutamiento en Posadas, su viaje río arriba hasta el monte, el arduo día cargado de labores pesadas, las continuas estafas y abusos operados por los patrones y sus

⁶⁴ El teórico argentino Claudio España (2000) ha distinguido tres ciclos o fases dentro del cine de dicho país: el denominado “cine silente”, que abarca desde 1896 a 1932; los llamados “años dorados” o período clásico, que se extiende de 1933 a 1956; y la irrupción de la modernidad y del cine de autor, que comprendería desde 1956 hasta la actualidad del escrito a finales del siglo XX.

⁶⁵ Piénsese, por ejemplo, el lugar destacado que ha tenido dentro de las antologías del cine nacional, como la mencionada de Claudio España (2000), la de Domingo Di Núbila (1959), las que trabajan específicamente el cine político-social, como los dos volúmenes editados por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009-2011), o los casos concretos como el de Ana Laura Lusnich (1991) y Clara Kriger (2009: 187-197).

capataces⁶⁶, la falta de respeto por su vida y sus derechos (con escenas de tortura, violación, despojo de alimentos a niños, etc.), hasta la organización de la sublevación y de la constitución de un posible sindicato. A esta trama principal se le adjuntan ciertos condimentos melodramáticos que se manifiestan, por ejemplo, en la relación que establecen Rufino Peralta (Pedro Laxalt) con la meretriz de la posada (Gloria Ferrandiz), o la de Santos Peralta (interpretado por el propio Hugo del Carril) y Amelia (Adriana Benetti), una de las trabajadoras del monte por la que se enfrenta al capataz y con la cual emprende su huida al final de la película, cuando estallan las revueltas, por el mismo río que los vio llegar.

El hecho de que la tensión dentro de la diégesis vaya en aumento con cada una de las vejaciones sufridas por los mensúes, y cuya única escapatoria mostrada parece ser la organización en sindicatos y el levantamiento violento contra los patrones, le confiere a esta película unos rasgos revolucionarios que se han visto reflejados también fuera de la pantalla a partir de la intervención, como parte del proceso de realización, de personas disidentes con el régimen (tanto en Argentina como en España) o de la aparición pública de la película en las salas comerciales, generando una respuesta transformadora del campo cinematográfico del período a ambos lados del Atlántico al plantarle cara a las prohibiciones existentes.

Entendida en su acepción clásica y literal, la revolución implica una alteración radical y trascendente a nivel estructural producida por razones económicas, políticas, religiosas, sociales, culturales, etc., con el fin de instaurar un nuevo orden o utopía. Anteponiendo los conceptos de libertad y liberación, Hannah Arendt (1973) ha sostenido que las verdaderas revoluciones no son aquellas que simplemente plantean la resolución de una cuestión social particular (inherente a la idea de “liberación”, según la autora), sino las que establecen un espacio de permanente ejercicio de la libertad. Dentro de este rígido esquema incluso la propia Revolución Francesa se ha quedado desplazada (Arendt argumentó que la única verdadera revolución había sido la que condujo a la independencia de los Estados Unidos), por lo que los levantamientos de los trabajadores

⁶⁶ Como comentaba al respecto Pablo Alvira, las estafas que sufrían los mensúes eran continuas, las cuales incluía la “[...] defraudación en el pesaje de la yerba, pagos con vales, altos precios de las mercancías [...]” (2009: 2), además del excesivo cobro del traslado y alojamiento que sumía a los trabajadores en una profunda deuda incapaz de saldarse con el esfuerzo diario.

del Alto Paraná reflejados en *Las aguas bajan turbias* no pasarían a ser sino revueltas menores sin mayor relevancia. No obstante, el término “revolución” es polifacético, y ha sido empleado de diversas formas por teóricos e historiadores, favoreciendo así una lectura más compleja de los fenómenos narrados en el film dirigido por Hugo del Carril.

El académico británico de corte marxista, Eric Hobsbawn (1995), sugiere que la revolución manifiesta unos atributos básicos, como el de ser un quiebre dentro de un sistema que se encontraba sometido a una gran tensión; que tal ruptura haya sido originada de forma súbita y violenta; que las acciones de resistencia que le dieron cabida, generalmente perpetradas por un colectivo de individuos, tengan un contenido social; y que existan una serie de objetivos que lideren ese quiebre hacia un cambio en el estado de la situación. Teniendo en cuenta estos principios fundamentales, en el caso de la película que nos atañe, si bien no presenta las características de la revolución en tanto cambio radical como lo estipulaba Arendt, sí posee esas cualidades principales nombradas por Hobsbawn que implican una ruptura de un orden establecido, tanto a nivel diegético como dentro del contexto de producción y en el campo cinematográfico en el que se desarrolló.

En Argentina no sólo el nombre del autor de la novela sobre la que se basó la película representó un problema, sino también gran parte del argumento. Como bien señala la investigadora argentina Ana Laura Lusnich, la sindicalización de las bases en el film “[...] cobra distancia respecto de la esgrimida por Juan Domingo Perón, que subordinó los sindicatos al Estado y personalizó su estructura a través de decretos y no de leyes emanadas del parlamento” (2000: 106). Por lo tanto, el hecho de que un conjunto de trabajadores se sublevaran de forma independiente no era una representación que se quisiera extender a través del cine, que era considerado una poderosa arma de enseñanza popular, y por ello capaz de infundir la peligrosa idea, de acuerdo con los lineamientos hegemónicos, de que los trabajadores tenían cierta libertad de acción, de la cual, en realidad, no gozaban precisamente los gremios de la época.

César Maranguello, por su parte, en su extenso estudio sobre Hugo del Carril, señaló una serie de trabas por las que atravesó la película en Argentina a raíz de diversas cuestiones políticas. Entre ellas se encuentran las desavenencias entre el director y Raúl Alejandro Apold, encargado de la Subsecretaría de Informaciones a comienzos de los

cincuenta (por aquel entonces un puesto clave en el cine argentino), quien, descontento con las palabras pronunciadas por Del Carril a la vuelta del festival de Venecia, en octubre de 1952 calificó a la película como “prohibida para menores de 16 años”, lo cual, según estipuló el propio Maranguello, era “durísimo para la época” (1993: 10). A pesar de ello, la misma logró mantenerse en cartelera once semanas consecutivas.⁶⁷ Esto provocó la reacción de Apold, que no tardó en acusar públicamente a Del Carril de haber actuado “[...] en una radio uruguaya la noche de la muerte de Evita” (Maranguello, 1993: 10), generándose así una disputa que le valió al director múltiples represalias, entre ellas, la retirada del cartel de *Las aguas bajan turbias* (Maranguello, 1993). Alejandro Kelly Hopfenblatt y Jimena Trombetta, por su parte, consideran que esta retirada de cartelera responde a un caso de censura ideológica típica de la época del primer peronismo, donde las intervenciones estatales sobre materiales fílmicos se vieron incrementadas “sin ningún otro criterio más que el de la reafirmación del proyecto político e ideológico oficialista” (2009: 259). Siendo que el escritor de la novela *El río oscuro* (1943), sobre la que estaba basado el guión de la película, se encontraba en aquellos momentos encarcelado por su militancia como miembro del partido comunista, ésta representaba supuestamente un desafío para tal proyecto, como lo era el mostrar una sublevación independiente por parte de los trabajadores.

La película también ha provocado un cambio importante dentro del campo cinematográfico argentino al hacerle frente a los cánones del cine clásico-industrial a partir de una renovación del sistema de personajes (con tintes más verosímiles y menos glamorosos ante las adversidades), con una filmación en sitios naturales que cumplen una función activa en el desarrollo de la trama (y no un mero telón de fondo) y con los cuales los personajes entablan una relación central que es significativa en la configuración de sus roles.⁶⁸ Asimismo, la ambientación en zonas rurales lejanas a la capital dio visibilidad a otras regiones del país y a sus profundos problemas sociales, creando en cierta medida a

⁶⁷ Sobre este punto existen discrepancias. En la publicación sobre cine y peronismo realizada por Clara Kriger ésta planteó que la película se mantuvo en cartelera nueve semanas (2009: 187), demostrando así que aún resta por investigar sobre las peripecias sufridas por esta película.

⁶⁸ Este aspecto de la película como perteneciente a un modelo alternativo al modelo hegemónico del cine clásico-industrial en Argentina ha sido desarrollado con mayor profusión por Marta Casale y Alejandro Kelly Hopfenblatt (2009) y por Alicia Aisemberg (2009).

partir de la película una justificación para el levantamiento obrero, aspectos que han tenido escasa atención dentro de la cinematografía nacional del momento.⁶⁹

En lo que respecta a la situación del otro lado del Atlántico, *Las aguas bajan turbias* también provocó reacciones renovadoras debido a su contenido y a algunas cuestiones relacionadas con el proceso de producción y exhibición de la película. Del Carril ya había trabajado antes en España para Cesáreo González y su productora Suevia Films. En 1950 filmó allí *El negro que tenía el alma blanca* cuyo guión había sufrido graves cambios por parte de los censores.⁷⁰ Por otro lado, también se había importado una de sus primeras películas como director, *Surcos de sangre* (1950), que había recibido una muy buena acogida en el público local. En esta oportunidad la empresa española encargada de difundir *El infierno verde* en la península ibérica fue su competidora CIFESA (Compañía Industrial de Film Español S.A.). La misma también poseía ciertas particularidades a tener en cuenta a la hora de analizar el impacto que ocasionó la película. Félix Fané, en su libro sobre la productora-distribuidora española, reflexionó sobre una de las posibles causas del hundimiento de la empresa en los sesenta, a pesar de contar con apoyos fuertes dentro del régimen franquista (que en muchas ocasiones le valió la mala fama de estar vinculada a él):

Supongo que las dimensiones de la empresa fueron la causa de su hundimiento. Eso y el no tener en cuenta las exigencias de la política cinematográfica oficial, que, en el mismo momento en que Cifesa se empeñaba en grandes superproducciones, apoyaba económicamente los filmes de pequeño y medio presupuesto (Marti, 1983).

Como fue precisamente el caso de *El infierno verde*, cuyas escenas estaban plagadas de imágenes reprobables para los censores, y que era evidente que seguramente

⁶⁹ Otro ejemplo paradigmático es *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939). Véase sobre este tema el escrito de Jorge Sala dentro de esta investigación. Para profundizar sobre el denominado “drama social-folclórico” que abarca a grandes rasgos las películas argentinas centradas en el universo rural, véase el estudio de Ana Laura Lusnich (2007).

⁷⁰ En el Archivo General de la Administración se guardan dos registros de los informes de censura del guión de esta película. Uno para el argumento escrito por Alberto Insúa, signatura AGA,21,05979; y otro para el guión adaptado de Alberto Moreno, signatura AGA,21,05226.

necesitaria de mucho tiempo y esfuerzo (y, por lo tanto, dinero) el lograr su aprobación y consecuente exhibición en las salas comerciales (si es que lo lograba).

Veamos a continuación de forma detallada la odisea por la que atravesó la película dentro de las distintas comisiones del régimen franquista para comprender la envergadura de la empresa en la que se embarcó CIFESA en su afán de llevar al público español este film argentino, demostrando así el carácter polémico que ésta representaba para los encargados del régimen y qué es lo que significó su ulterior llegada al público de dicho país.

Los informes de censura en España

Antes de finalizar la guerra civil, en febrero de 1938, se aprobó en España, en el territorio dominado por el bando sublevado, la llamada Ley de Prensa, que continuó vigente durante el franquismo hasta 1966. Mediante esta ley que, a partir del 18 de julio de 1951, pasó a estar regulada por el Ministerio de Información y Turismo, se aplicaba sistemáticamente la censura no sólo a la prensa, sino también a la propaganda, el teatro, la radiodifusión y la cinematografía. De esta manera, cualquier tipo de información destinada al público español en general debía pasar por lo menos por el filtro de la censura civil y, si así lo deseaba el estado o la entidad involucrada (dependiendo de sus convicciones religiosas, como era el caso del periódico “Ya”), por una segunda etapa de censura eclesíástica.

Es por ello que, después del éxito conseguido ante el público en las salas de cine argentinas, y teniendo en cuenta las estrechas relaciones mantenidas entre ambos países en lo relacionado con la distribución y exhibición en los territorios del otro de las películas realizadas por cada una de las partes (garantizando así un mercado más amplio y una recaudación mayor para cada realización, impulsando a su vez una creciente producción transnacional al ampliar, entre otros, el *star system* a otras fronteras a partir de contar con un reparto internacional), se creyó pertinente promover la exhibición de *El infierno verde* en España, teniendo que someterla en primera instancia a esas comisiones de censura civiles.

Con tal finalidad, Enrique Songel Mullor, representante de CIFESA, solicitó a la Junta de Clasificación y Censura a fines de noviembre de 1953 el certificado para poder proyectar la película en los cines del país. La misma había sido importada precisamente de acuerdo con el convenio hispano-argentino de cinematografía, que había promovido esa asidua circulación de material audiovisual en los distintos territorios. No obstante las buenas relaciones mantenidas entre ambos países, las primeras reacciones de la Junta fueron de completo escándalo y rechazo y, de acuerdo a lo que figura en la documentación correspondiente en el Archivo General de la Administración (expediente de censura previa número 12172, signatura 36/03468), a mediados de diciembre de dicho año, Francisco Fernández y González, secretario de la misma, certifica su censura prohibiendo su exhibición.

Tras intentar nuevamente su aprobación, el 11 de enero de 1954 la película pasa a la Comisión Superior de Censura, con asistencia del presidente y los vocales Reverendo Padre Antonio Garau, Vicente Llorente, Manuel Torres López, José María Sánchez-Silva y Antonio Fraguas Saavedra, quienes vuelven a prohibirla, en esta oportunidad con informes mucho más detallados sobre su decisión que son indicativos del contenido explosivo de la película y del cambio que ésta operó sobre el campo cinematográfico al haber sido finalmente aprobada.

Entre estos informes vale la pena mencionar, por ejemplo, los comentarios de Llorente, quien ponía el énfasis en la crudeza de las imágenes: “De gran brutalidad toda ella, con escenas de gran inmoralidad en imágenes y en frases, repelentes como la del hombre que sale abrochándose después de abusar de una mujer casada, arrastrándola por la brutalidad de los que se titulan patronos, y a otras muchas por el estilo, hacen la película irreparable”. Esta crítica dejaba entrever la moral fuertemente enraizada en España por el nacional catolicismo, que veía en la realidad social de Argentina (sobre todo de aquella que se alejaba de la capital), un ataque directo a sus valores, privilegiando así la divulgación por lo general de una imagen idealizada proveniente de los tangos, los sainetes y los melodramas populares que circulaban más abiertamente en el período en la península.

Esto se torna incluso más claro en las palabras del Reverendo Padre Antonio Garau, que no hace hincapié tanto en la “inmoralidad”, como sería de esperar dada su

investidura, sino en la “barbaridad”, y sugiere que la Argentina tiene paisajes pintorescos e idílicos que son más apropiados para retratar en una película: “Una dosis intensiva de ‘barbaridad’ y de cobardía y otra no menos intensiva de sensualidad salvaje. [...] Con lo bien que vendría a cierto público conocer estas ‘lindezas’ americanas, ¿Por qué exageraría así Hugo Del Carril?”. Esta idea de que se estaba exagerando la situación de los trabajadores por aquellos parajes del Alto Paraná se repitió posteriormente en la crítica de otros países europeos donde se exhibió la película,⁷¹ restándole así importancia al hecho de que la misma estaba haciendo visible uno de los capítulos ocultos de la historia nacional e incentivando a partir de ella la creación de sindicatos como motor para el progreso social. Esta falta de consideración por la verosimilitud de la trama permite vislumbrar el temor por parte de los círculos hegemónicos europeos de que, a partir del visionado de este film, se incite a la población a tomar las riendas de aquellas situaciones que consideraran injustas o fuera de lugar. Esto fue efectivamente lo que comentó Fraguas Saavedra, otro de los censores que prohibieron la película, en su informe:

[...] un primitivismo feroz lo preside todo. Quizás la política social de la República Argentina exija premiar películas de esta naturaleza. A mi juicio en España esta tendencia no puede ser aprobada ya que tenemos que partir de dos principios: el primero que si existe algo similar al problema que plantea entre nosotros, en nuestra tierra, no podemos incitar a las masas brutalmente, o sea con una película brutal: el segundo es que si no existe esa situación en España tampoco conviene solucionar problemas que no están latentes, que no están vivos, que no tienen vigencia.

Estas palabras demuestran el poder revolucionario del film, cuya exhibición representaba una seria amenaza para los responsables del régimen, que no dudaron en cancelar su distribución en el país. Pero los representantes de CIFESA no se dieron por vencidos en su empresa. Vicente Casanova le escribe el 28 de enero de 1954 al director general de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, citando unos párrafos que ese

⁷¹ Un caso reseñado fue el de la revista francesa *Lettres Françaises* que publicó un artículo sin firma donde valora la dureza de las imágenes como un golpe de efecto exacerbado. Véase al respecto *Di Núbila* (1959: 150).

día publicó el periódico *A.B.C.* de su corresponsal directo en Buenos Aires, donde se habla de lo mucho que se exhiben las películas españolas en la capital de dicho país. Por ese motivo, él le dice que la propia industria nacional puede sufrir “[...] si nosotros aquí prohibimos *El infierno verde*, considerada por ellos como su mejor película y premiada por tanto por el Estado y la Prensa”⁷² y lo incita a reconsiderar la resolución de la Junta.

A partir de allí hay un vacío administrativo. Sin saber exactamente por qué el 12 de febrero de 1954 clasifican la película de “tercera categoría” y el 17 de abril de ese mismo año, irónicamente el “sábado de gloria”,⁷³ fecha significativa para el ala dura de aquellos que más rechazaban su exhibición, y uno de los más importantes para conseguir éxito de taquilla, se estrena en el teatro Rialto de Madrid luego de una fuerte campaña de publicidad en revistas especializadas, incluida la supuesta revista del régimen *Primer Plano*.

Recepción de la crítica española

Muchas películas latinoamericanas habían sufrido ya el recelo del régimen franquista antes que se intentara pedir la aprobación de exhibición de *Las aguas bajan turbias* a la junta de censura. Como ha estipulado Alberto Elena (1999), la simple mención de palabras como “república” o “caudillo” provocaba la inmediata aprensión por parte de los censores, y películas clásicas como *Allá en el Rancho Grande* (de Fuentes, 1936), *Flor silvestre* (Fernández, 1943), o incluso *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939) cuya temática giraba también en torno a la problemática de los mensúes, se verían seriamente afectadas por estas comisiones, teniendo que suprimir parte de sus diálogos o ser directamente descartadas, como fue el caso de ésta última. El mismo Elena creyó, ante semejantes reparos, que la propia película de Hugo del Carril había padecido la misma suerte que la cinta homóloga de Soffici (1999: 236), y el vacío en los archivos sobre los informes de su aprobación no ha permitido aclarar este punto, si no fuera por esa última correspondencia de febrero de 1954 y la aparición, unos meses más tarde, de

⁷² Esta correspondencia se ha hallado también en el Archivo General de la Administración, en el expediente de censura previa de *El infierno verde*, número 12172, signatura 36/03468.

⁷³ “Sábado de gloria” es la denominación que se utilizó hasta el Concilio Vaticano II (celebrado en enero de 1959) para hacer referencia al tercer día del Triduo Pascual. Actualmente se lo conoce como “Sábado Santo”.

las reacciones⁷⁴ ante el visionado de la película por parte de la prensa y las revistas especializadas.

A diferencia de las apreciaciones negativas realizadas por los censores, la crítica de prensa, tanto la especializada como la general, reaccionó ante la película de forma diametralmente opuesta. Lejos de concebirla como un film de un “salvajismo irreparable”, se la consideró como una de las obras maestras del período, con un guión “muy valiente” para los tiempos de prohibiciones y censuras que corrían.⁷⁵ Ese fue, por ejemplo, uno de los comentarios que apareció en la revista *Fotogramas*, de gran divulgación por aquellos años:

Hugo del Carril, el más inquieto realizador del cine argentino, deseoso de apartarse de caminos trillados por la cinematografía de aquel país, y lograr para ella un puesto preeminente en la de todo el mundo, ha llevado a la pantalla un tema fuerte, fortísimo, haciendo gala de gran valentía. El tema en cuestión es algo, de lo que si bien se hablaba en el país vecino, era siempre como un secreto y procurando silenciar y disfrazar con eufemismos, lo que en realidad había sido una inicua explotación de hombres [...] (Muñoz, 1954).

Mediante estas palabras se dejaba sentado, por un lado, la distinción que representaba esta película en relación con el resto de la filmografía argentina (particularmente de aquella que estaba arribando a las costas españolas). Por otro lado, se mostraba el poder que contenían aquellas imágenes que ponían a relucir una realidad tabú dentro de la historia nacional de dicho país y que eran ajenas hasta ese momento al pueblo español. Se dejaba claro entonces que este film venía a manifestar, en mayor o menor grado, un quiebre dentro del sistema cinematográfico de ambos países, los cuales estaban en constante tensión lidiando con la censura y los entretelones políticos. Su presencia en las salas no llega a ser un cambio radical del campo, pero sí una brecha

⁷⁴ Aprovecho esta oportunidad para agradecer a Alberto Elena el haber confirmado la fecha final del estreno de *El infierno verde*, la cual se le presentó posteriormente en su investigación, cuando este artículo sobre los avatares del cine latinoamericano en España ya se había publicado, con su consiguiente errata.

⁷⁵ Esas fueron precisamente las palabras que se emplearon en el periódico *La Vanguardia* del 2 de junio de 1954.

significativa que implicaba una variación del estado de situación que permite pensar *Las aguas bajan turbias* en términos “revolucionarios”.

Resulta interesante observar, a partir de esta crítica, la predilección por un cine social proveniente de Latinoamérica por parte de esta prensa especializada. Una de las revistas que mayor difusión ha tenido en la época es *Primer Plano (revista española de cinematografía)*, y en ella se puede ver con mayor nitidez esta preferencia:

Cuando el cine Argentino ha ido a buscar temas en paisajes y hechos puramente raciales ha acertado. Recordemos *El cura gaucho* y *Pampa bárbara* como dos ejemplos relativamente recientes. En cambio, la despersonalizada imitación de comedias americanas o de vaudevilles franceses le ha venido perjudicando en los últimos tiempos. Y es que, dígase lo que se quiera, eso de que el arte no tiene fronteras no pasa de ser una teoría contra la que están los hechos. El buen cine mejicano es *La Red* y el buen cine brasileño es *O Cangaceiro*. Buen cine argentino es también *El infierno verde* [...] (Gómez Tello, 1954: 20).

Se anticipan así a la tendencia de admiración que cobraría en Europa el denominado “nuevo cine latinoamericano” de los sesenta y sus películas de corte social, militante, revolucionario, propio de la década, que en años posteriores acapararía la atención de los especialistas y del público en general.

Finalmente, resulta revelador que la revista semanal *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, en la cual se reseñaban también otras actividades de ocio, como los toros, el teatro y los deportes, le haya dedicado una gran cobertura a la película a pesar de escandalizarse en otras reseñas de lo permisiva que ha sido la Junta de Calificación al permitir la exhibición de determinadas secuencias o películas. En el número 192 de marzo, por ejemplo, aparece una publicidad de una página completa de su inminente estreno. Luego, en el número 195 de abril, en la sección titulada “Lo que hemos visto” se reseña brevemente lo siguiente: “[...] llega a nuestras pantallas con la fuerza de un argumento fuerte, violento, como el paisaje del Alto Paraná, en donde se desarrolla este relato de gran intensidad dramática” (Bendaña 1954). La violencia en esta frase no es empleada como un término negativo, como sucedía en los casos de los

informes de censura previamente citados, sino como una seña de carácter e identidad digno de mención y aprobación. Asimismo, la contratapa de este número presentaba la publicidad del cartel de la película diciendo: “Hoy, sábado de gloria, solemne estreno”, otorgándole aún mayor visibilidad y estatus a la película. En el número siguiente aparece también publicidad de la película en media página en la que se estipula que se trataba de un “gran éxito. 2da semana”, y en la sección titulada “Películas en cartel – Lo que más nos ha gustado de los 10 estrenos del sábado de gloria” se alaba el film y la forma en que se llevó a cabo ese argumento tan delicado: “*El infierno verde*, [...] nos demuestra que Hugo del Carril es un buen director. El atisbo prometedor que descubrimos en “Surcos de sangre” es ya una realidad en esta traducción a la imagen del argumento de Eduardo Borrás [...]” (Barbero, 1954).

Consideraciones finales

Como se ha repetido en numerosas oportunidades, *Las aguas bajan turbias* logró filtrarse a las pantallas de los cines argentinos gracias a su apelación, desde los planos de situación, a un tiempo pasado ya superado. A un nivel macropolítico, la sublevación de los trabajadores desarrollada en el argumento no va más allá de unas revueltas anecdóticas, porque no han cambiado el sistema general del estado que estaba vigente en el tiempo filmico. No obstante, si se considera el universo microsocioal de la historia, la súbita y violenta reacción de los trabajadores de los yerbatales que, de acuerdo a lo establecido por la voz en off que aparece sobre el final de la película, se propagó por todo el norte del país, sí poseía características revolucionarias (como las mencionadas por Hobsbawn) que despertó varias alarmas a la hora de llevar esta historia a las salas, tanto argentinas como españolas. Ese contenido explosivo le costó varios enfrentamientos, sobre todo en un plano burocrático, a ambos lados del Atlántico, demostrando en su peregrinar un poder transformador de la rigidez legal en la que estaban sumergidas ambas instituciones cinematográficas.

Bibliografía

- Aisemberg, Alicia (2009), “La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Alvira, Pablo (2009), “El infierno verde. ‘Las aguas bajan turbias’ y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)”, en *Revista Naveg@merica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, N° 3, pp. 1-26.
- Arendt, Hannah (1973), *On Revolution*, Middlesex: Penguin books.
- Barbero, Antonio (1954), “Películas en cartel – Lo que más nos ha gustado de los 10 estrenos del sábado de gloria”, en *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, Madrid-Barcelona, Año XVI, número 196, 24 de abril.
- Bendaña, Jesús (1954), “Lo que hemos visto. En el Rialto”, en *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, Madrid-Barcelona, año XVI, número 195, 17 de abril.
- Borrás, Eduardo (2006), *Las aguas bajan turbias*, Buenos Aires, Biblos-Argentores.
- Cabrera, Hugo (1989), *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Casale, Marta y Alejandro Kelly Hopfenblatt (2009), “La formulación del espacio en el cine clásico-industrial: el cine social y las alternativas al modelo hegemónico”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino, Vol. I y II*, Buenos Aires, Cruz de Malta.
- El infierno verde*, en *Archivo General de la Administración*, Alcalá de Henares, número de expediente 12172, signatura 36/03468, código de referencia ES.28005.AGA/1.2.1.1.1.167.345.1.1//36/03468.
- Elena, Alberto (1999), “Avatares del cine latinoamericano en España”, en *Archivos de la filmoteca*, n° 31, pp. 229-241.
- _____ (1998), “La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa”, en Cerdán, Josetxo y Pérez Perucha (coord.), *Tras el sueño: Actas*

- del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Madrid, Cuadernos de la Academia, nº2, pp. 221-230.
- España, Claudio (dir.) (2000), *Cine Argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Félix Fanés, Enric Dobó (1982), *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, D.L.
- Gil, A. 2009. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Gómez Tello (1954), “El infierno verde”, en *Primer Plano (revista española de cinematografía)*, 25 de abril, año XIV, número 706, p.20.
- González Ballesteros, Teodoro (1981), *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- Hobsbawn, Eric (1995), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Jimena Trombetta (2009), “Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Kruger, Clara (2009), *Cine y Peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine Argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- _____ (2000), “Las aguas bajan turbias (1952), Hugo del Carril”, en España, Claudio (director general), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933 – 1956. Volumen II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 104-106.
- _____ (1991), “La aguas bajan turbias, un modelo de transición”, en *Ciudad-Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, publicación de las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (CAIA), Coedigraf.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería.

-
- _____ (eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Maranguello, César (en prensa), “Las tareas y los días de Guillermo Zúñiga en el cine Argentino”, en: biografía sobre Zúñiga que prepara la UNED para fin de este año (aún no está determinado el título definitivo del volumen).
- _____ (1993), *Los directores del cine argentino. Hugo del Carril*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Marti, Octavi (1983), “Un libro sobre Cifesa rompe con el tópico existente sobre la productora valenciana”, en *El País online*, http://www.elpais.com/articulo/cultura/FANES/FELIX/ESPANA/FANQUISMO/libro/Cifesa/rompe/topico/existente/productora/valenciana/elpepicul/19830130elpepicul_13/Tes, consultado el 15 de junio de 2011.
- Muñoz, A (1954), “*El infierno verde*”, en *Fotogramas*, año IX, 16 de abril, suplemento especial del número 281.
- Ortega Gálvez, María Luisa (coord.) (2011), *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*, Madrid, ASECIC, UNED.

Relación cine y prensa del Zapatismo con breves coyunturas del anarquismo argentino, español y brasileño

Por María Berenice Fregoso Valdez

Emiliano Zapata era el hijo de Gabriel Zapata y Cleofas Salazar, su padre murió cuando él tenía 17 años y recurrió a su maestro Emiliano Vara como figura paterna. De Vara aprendió muchas cosas, podríamos decir de Zapata que era un hombre que desde joven procuró cultivarse, leía y escribía muy bien, además tenía como segundo idioma el *náhuatl*, que en aquellos tiempos era una lengua comúnmente hablada en varias zonas del estado de Morelos y en otras regiones del centro de México.

De acuerdo a los usos y costumbres de su comunidad natal, Anenecuilco, en el año 1909 fue nombrado líder de esta, por lo que recibió valiosos documentos; los más importantes eran los que daban testimonio del derecho de propiedad sobre las tierras otorgados desde fechas en que los españoles llegaron a dominar México. Poder que fue anulado por las Leyes de Reforma (1859-1860). Cansado de las precarias condiciones en el campo debido al dominio de las haciendas en la industria agrícola y resentido por el arrebato de las tierras a sus paisanos, Zapata decidió levantarse en contra del régimen de Porfirio Díaz, quién ascendió al poder en 1876 prologando y favoreciendo las injusticias agrarias que afectaban a los campesinos en todo el país. Otra motivación que lo llevó a iniciarse en la lucha, fue que desde el norte el político Francisco Ignacio Madero arrancaba la revuelta contra Porfirio Díaz con la toma de Ciudad Juárez en 1911, suceso que es considerado el parte aguas de la Revolución mexicana. Esta rebelión se apaciguó con la renuncia y exilio de Díaz del país; aunque en este punto todo apuntaría a que la situación mejoraría, cuando Madero llegó a tomar la dirigencia del país, la resolución a los conflictos del campo se fue postergando, cosa que desesperó a Emiliano Zapata llevándolo a rebelarse contra Madero a pesar de que en tiempos pasados lucharon por un fin en común.

Madero trató insistentemente que Zapata no estuviera en su contra, pues lo respetaba y temía, pero la presión por parte de los ricos y poderosos hacendados era demasiada, ya que evidentemente no les convenía que las tierras fueran recobradas. Muy

pronto Zapata engrosaría el Regimiento con el que en un principio combatió a Díaz, conocido como el Ejército Libertador del sur; este era compuesto en su mayoría por personas del campo que querían hacer la Revolución en pro de los derechos de la tierra, también lo apoyaron, aunque en menor medida, intelectuales como los Hermanos Flores Magón y el licenciado Antonio Díaz Soto y Gama.

La revuelta zapatista y el cine

El zapatismo fue un movimiento que por su carácter campesino e indígena provocaba en ciertos estratos sociales discriminación, al considerarlo constituido por huestes bárbaras, estereotipo que se intensificó al romper relación su dirigente Emiliano Zapata con Francisco I. Madero. Por lo anterior el cine, medio ya usado por las diferentes facciones revolucionarias en México, documentó al Ejército Libertador del Sur en menor medida. A partir de estas consideraciones, en primera instancia este trabajo repasará brevemente la poco conocida filmografía zapatista desde sus orígenes, haciendo hincapié en la manera que estos materiales fílmicos hacían propaganda al interior del país en pro y en contra del Ejército libertador del sur.

El movimiento suriano poseyó la aceptación y asesoramiento de intelectuales de bases principalmente anarquistas, lo que impulsó relaciones con simpatizantes en España por medio de la publicación *Tierra y libertad*⁷⁶, homónima de la frase que en México popularizarían los Hermanos Flores Magón, y que serviría de lema al zapatismo. En Brasil se hacían replicas de las ideas anarquistas mediante publicaciones *A vos do trabalhador* y en Argentina el impacto fue mayor debido a la irrupción estadounidense al puerto de Veracruz en el año de 1914. Aquel hecho captaría la atención sobrepasando la postura anarquista para apoyar una antiimperialista, promovida principalmente por Manuel Ugarte. Personaje que realizaría importantes esfuerzos de propaganda pro México en aquel país.

⁷⁶ Publicación quincenal editada por primera vez en el año de 1888, solo se mantuvo por un año reapareciendo diez años más tarde en forma de suplemento para *La revista blanca*. En 1903 se consolida como diario hasta que es censurada durante la dictadura de Primo de Rivera.

Los testimonios documentales de tipo visual poco a poco han ganado su reconocimiento dentro del aporte que hacen en conjunto con la historiografía. En lo que respecta a la cinematografía, específicamente hablando de la filmografía silente del zapatismo, diremos que es una temática poco estudiada, al grado que pareciera no existir. Son ya varios los estudios dedicados al cotejo y recreación de los hechos históricos por medio de imágenes fotográficas, o su interpretación mediante las películas de ficción, pero poco se ha contextualizado el movimiento suriano por medio de sus películas testimoniales que también sirvieron de propaganda, esto en parte porque hasta ahora solo se tenían referencias escritas de su existencia, y no se habían ubicado las escenas existentes en los diferentes acervos de México. Si revisamos los listados mexicanos que se han realizado de películas de la Revolución mexicana, veremos que el primer documental donde intervienen las huestes de Zapata es el *Viaje del señor Madero al sur* (Alva, 1911). Este film se realizó a partir de que Gustavo I. Madero decidió hacer una gira a los estados de Morelos y Guerrero, para promover su campaña de pacificación, pues tenía como objetivo principal el pactar el desarme de fuerzas pertenecientes a aquellas regiones. En dicha película el personaje principal es evidentemente Madero y la intervención de los surianos es meramente de escoltas, el dirigente morelense Emiliano Zapata poco figura; más relevancia posee el líder guerrerense Ambrosio Figueroa, por lo que no podemos catalogar a esta película de propaganda suriana. Después de la anteriormente mencionada no existe documentación de que los zapatistas hayan tenido presencia en las pantallas sino hasta febrero de 1913 en la película de Guillermo Becerril *La revolución felicista*, en la que solo se mostraba en una de sus escenas, lo que un programa describe como “zapatistas fusilados por las fuerzas rurales en la colonia Juárez” de la ciudad de México.⁷⁷

En 1914 surgieron dos películas cuya intención sí era netamente propagandística, una en contra del movimiento zapatista: *Sangre hermana* realizada por Samuel Carretero, Ernesto Torrecilla y Antonio Ocañas, quienes pasaron varios meses en Morelos

⁷⁷ Jablonska y Leal, *La revolución mexicana en el cine. Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional (1991: 48).

“recorriendo los puntos más peligrosos”.⁷⁸ A pesar de que en estos años Antonio Ocañas y Salvador Toscano trabajaban conjuntamente, el nombre de Toscano no aparece en la referencia que nos proporciona la autoría de esta película, lo que marca a esta obra como una iniciativa particular de Ocañas, apartada del trabajo que realizaba con el ingeniero pionero del cine mexicano. La película favorecía al bando federal y fue realizada para complacer la causa “huertista”. Aurelio de los Reyes reflexiona: “igual que Porfirio Díaz, Huerta utilizó el cine, pero no para atraer la admiración hacia su persona, sino para conmover a los espectadores a fin de que apoyara su política” (1996: 140).⁷⁹ *La revolución zapatista* es el título del otro film, este con intención de promover a las huertes surianas y crear simpatía hacia ellas. De esta obra no conocemos quien es el autor, aunque en las descripciones de las escenas aparece recurrentemente como personaje principal el Dr. Alfredo Cuarón, por lo que podríamos suponer que este tuvo que ver en la realización.

Las películas testimoniales realizadas con relación al conflicto en Morelos sirvieron en efecto como herramientas de propaganda y sensibilización en pro o contra de los zapatistas. Estas obras eran visualmente muy parecidas: había en ellas escenas de ahorcados, incendios, revolucionarios, soldados federales, ejecutados. La inclinación por un bando o por otro se definía principalmente por las descripciones y los adjetivos que debieron contener los intertítulos de las cintas. Éstos, de hecho, tuvieron una función muy parecida a la de los pies de fotos que describían, comentaban y adjetivaban las imágenes que aparecían en los impresos noticiosos de la época.

La investigación sobre estas cintas comprobó que la cinematografía del zapatismo no fue un medio que afectara significativamente la concepción general respecto a los ejércitos surianos al interior del país y tampoco se han ubicado evidencias de que estos films se hayan exhibido fuera de México. Básicamente lo que más influenció en la manera en que se percibía al Ejército Libertador del Sur fueron los medios impresos.⁸⁰

⁷⁸ Sin autor, *El país*, sábado 10 de enero de 1914.

⁷⁹ De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de sueños. Volumen I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas.

⁸⁰ Consúltase Fregoso Valdez, Berenice (2011)., *La imagen cinematográfica del zapatismo 1911-1949*, Cuernavaca, Tesis de Maestría del Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.

La mayor parte de la prensa de la ciudad de México era contraria al movimiento suriano. Las *élites criollas*, en general, temían una lucha que pusieran en peligro sus intereses y sus bienes, les molestaba el caos generado por las maneras violentas e “irrespetuosas” con que los surianos reclamaban sus derechos.⁸¹ Ricardo Pérez Montfort subraya la noción antindígena y anticampesina que imperaba en los niveles medios urbanos, el temor de hombres y mujeres de las clases acomodadas a los estratos pobres. Lo que nos lleva a un fenómeno peculiar, la profunda ambigüedad de la imagen nacional, pues desde el Porfiriato tardío se había estereotipado una imagen del “pueblo” que, sin definirse por completo, indiscutiblemente se relacionaba con lo rural,⁸² y por ende comulgaba en alguna medida con la imagen de los zapatistas.

Durante la Revolución la prensa de la ciudad de México, evidenció un fuerte racismo. Había quejas de “atrocidades físicas” realizadas en las cercanías de la ciudad de México por individuos identificados por el calzón de manta, armados con machetes y de piel morena “señal esta última de que, inconfundiblemente, eran miembros de una raza inferior”. Si los perpetradores de alguna fechoría eran “reconociblemente blancos” (...) sus actos seguían siendo humanos. Que el ‘pueblo’ se pusiese a ejecutar víctimas era ‘indio’, subhumano y monstruoso”.⁸³ La película *Sangre hermana* extendía hasta el cine este racismo. En los programas de estas proyecciones apreciamos descripciones de escenas donde se mostraba las mismas acusaciones con que se estereotipaba y discriminaba a los morelenses en la prensa, aunque sus imágenes tenían cierta ambivalencia, proyectando como mexicano al “hermano” campesino que daba muerte al federal.

En parte como respuesta a los ataques emitidos por la prensa, Zapata trataba de mostrarse como un hombre correcto. El cuidado en su vestimenta y la dignidad de sus acciones revelaban el gusto de ser un charro⁸⁴ hecho y derecho, pero también respondían,

⁸¹ Gómez, José Jorge estudia “el patético caso de las élites mexicanas de servirse del pasado indígena para reivindicar un pasado histórico glorioso, que no sería el resultado del trabajo de los propios indígenas”, en *El camaleón ideológico: nacionalismo, cultura y política en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2008.

⁸² Véase en Pérez Montfort, Ricardo, “Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913”, en AA.VV, *Estudios sobre el zapatismo*, INAH, México, 2000.

⁸³ Womack Jr, John, *Zapata y la Revolución mexicana*, Siglo XXI, México (2008: 98).

⁸⁴ Charro: Arquetipo nacional mexicano dedicado a la ganadería, simil de gaucho argentino o el vaquero norteamericano. Consúltese Pérez Montfort, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*, CIESAS, México.

quizás, a su deseo de manifestarse como un hombre íntegro, respondiendo a las crónicas difamatorias que remarcaban, por ejemplo, su supuesto alcoholismo. Zapata respondía a los ataques de la prensa burguesa sobre todo a través de comunicados. Algunos intelectuales escribieron textos para difundir sus planes y propuestas. Pero ni al caudillo ni a sus principales colaboradores les pareció importante difundir su imagen a través del cine. Es claro que conocían el medio, pero no resultó para ellos demasiado relevante, tal vez por el contexto rural en que se desenvolvía el movimiento. Quizás también obró en contra cierto pudor de parte de Zapata por verse en imagen animada, decoro que, evidentemente, no tuvieron ni Villa ni otros caudillos sobre los que se tomaron muchas más fotografías y películas.

Existieron escasas publicaciones en pro del zapatismo. Katz afirma: “No hubo ninguna alianza con los terratenientes ni con la clase media local. Con algunas excepciones, los pocos simpatizantes y portavoces intelectuales del movimiento no procedían de Morelos sino de la ciudad de México”.⁸⁵ Fortaleciendo esta afirmación, referente a los casos de apoyo externo por parte de *los intelectuales de clase alta* pertenecientes a la izquierda y centro-izquierda que emitieron publicaciones en México como *Regeneración* o *El diario del Hogar*,⁸⁶ la primera fundada por los Magonistas con bases profundamente anarquistas, editada en 1910 en los Ángeles, se hallaban siempre pendientes e informando de los sucesos que acontecían en México. Para 1913 este semanario identificaba a Zapata con los intereses verdaderamente revolucionarios e inclusive lo defendía enérgicamente ante rumores que esparcían en otras publicaciones:

Miente el papel de escusado que se llama “El Paso del Norte”, al decir que Emiliano Zapata milita bajo las órdenes del bandolero Venustiano Carranza; que se rebeló contra Huerta porque éste no le aseguró la gobernatura de Coahuila, donde aumentar más sus riquezas.⁸⁷

⁸⁵ Katz, Friedrich, *Revolución, Rebelión y Revolución*, Colección Problemas de México, México, Ediciones Era, (2004, 484).

⁸⁶ Ver diagrama en James D. Cockcroft, *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI (2002: 200).

⁸⁷ Sin autor, “Noticias de la Revolución”, *Regeneración*, sábado 6 de diciembre 1913.

Regeneración era pues abiertamente anti carrancista, lo que alimentaba la empatía de los surianos que lo combatían; la misma publicación lamentaba que otras, con supuesta postura igualmente anarquista, no apoyaran a los zapatistas:

Zapata (...) por sus actos de expropiación, de entrega (y no de venta como lo hace Carranza) de la tierra a los campesinos, para que libremente la cultiven (...), y por muchos actos más netamente revolucionarios, que él y los individuos que le siguen han llevado a cabo, merece las simpatías de los verdaderos anarquistas. Sin embargo, en la prensa anarquista a que aludo, se ataca virulentamente a Zapata y se azuza a los trabajadores en contra de este revolucionario suriano y sus compañeros.

¿Cómo explicarse conducta tan extraña?

Supongo que para evitarse persecuciones, los periódicos obreros mexicanos, que han nacido aprovechándose de las circunstancias propicias actuales, en la que Carranza se ve forzado a dar ciertas libertades mientras logra hacerse fuerte, quieran abstenerse de atacar abiertamente al negrero de Cuatro Ciénegas, Venustiano Carranza; pero eso no justifica que lleguen al grado de alabarlo (...) y que azucen contra Zapata y compañeros que, hasta hoy combaten aún honradamente por la libertad económica del proletariado. Base de todas las libertades.⁸⁸

Es así que la línea editorial de este semanario favorecía a los surianos. Evidentemente esta misma, la anarquista, delimitaba al público receptor. La ventaja que poseía *Regeneración* constaba en su amplia distribución desde Francia y Estados Unidos, país donde por un periodo se editó, causando cierto impacto en Uruguay,⁸⁹ Brasil, y así mismo en Buenos Aires. El investigador Pablo Yankelevich reflexiona acertadamente sobre el fenómeno de recepción y percepción de la información que generaba la Revolución mexicana en cada uno de estos países:

⁸⁸ Flores Magón, Enrique “Maridaje Imposible”, *Regeneración*, 11 de diciembre 1915.

⁸⁹ Véase Rama, Carlos, “La Revolución mexicana en el Uruguay”, *Historia de historia moderna y contemporánea de México*, No. 2, Vol. VII, octubre – diciembre, México, Colegio de México, 1957.

Las imágenes formadas en torno a lo que sucedía en México no siempre fueron uniformes. En primer lugar porque ellas se constituían en ámbitos diferentes dentro de cada realidad nacional. Dependiendo de su ubicación social y matriz ideológica, los distintos sectores dirigentes fueron decodificando las noticias e informaciones que recibían. En segunda instancia porque, a medida que se prologaba la lucha, en cada segmento de aquella dirigencia se puede apreciar una evolución en la percepción del proceso mexicano.⁹⁰

Si bien es cierto que los puntos de vista variaban de país en país, ya sea por el tipo de agrupación que recibía la información y el filtro de sus dirigencias, una constante era que los simpatizantes de la revuelta zapatista, mexicanos o extranjeros, se refieren a ella inclusive hasta la actualidad como la Revolución hecha desde abajo, portadora de los auténticos ideales agrarios, que dígase de paso, se consideran la piedra medular de la Revolución. Por ejemplo: la idea de “una especie de comunismo anarquista”, término utilizado por el periódico mexicano anti zapatista, *El país*, fue por otro lado socorrido de manera muy positiva por los periódicos brasileños, *Guerra Social*, *La Battaglia*, *O Correio da Manhã*, *A Voz do Trabalhador* y *Germinal!* que apoyaban al movimiento proletario brasileño y veían en la Revolución mexicana un ejemplo que sí comulgaba con esas ideologías y continuamente retomaban notas publicadas en *Regeneración*.⁹¹

La batalla contra el estereotipo

En el norte la adelantada industria cinematográfica de Estados Unidos realizaba películas de ficción sobre la Revolución. En ellas se veía al mexicano viviendo una peculiar barbarie descrita mediante historias de situaciones violentas en la frontera. *The Fight of the Nations* (American Mutoscope y Biograph Company, 1907) y *The Pony Express* (Sidney Olcott, 1907) fueron las primeras producciones que surgieron y que ofrecían la imagen del mexicano bárbaro, la misma que se reforzaría en tiempos de la

⁹⁰ Yankelevich, Pablo, “Una mirada argentina de la revolución mexicana. La gesta de Manuel Ugarte (1910-1917)”, en *Historia mexicana*, vol. XLIV, núm. 4, abril-junio (1995: 59-60).

⁹¹ Da Silva Sousa, Fábio, “La Revolución (¿libertaria?) Mexicana. Cien años de una lectura del proceso revolucionario de México pela prensa obrera brasileña”, en revista *Espaco Academico*, No. 114, año X, noviembre (2010: 62-68).

Revolución. Atentos los norteamericanos al conflicto del país vecino, se inspirarían sobre todo José Doroteo Arango Arámbula (alias Francisco Villa) para dotarse de bandidos de película. Pero no solo en él:

El persistente furor contra Villa alcanzaría también a Emiliano Zapata, aunque el guerrillero del sur no llegó nunca a la para él lejana frontera con los Estados Unidos. Un antizapatismo bastante gratuito se manifestó en los nombres de algunos villanos: ya se ha hablado de *Pancho Zapilla* combatido por William S. Hart en *The Patriot* (1916); además, el villano lujurioso de *The Heart of Paula* se llamó Emiliano, y el bandido de un *western* de 1919, *The Arizona Cat Claw*, se apellidó *Zapatti*.⁹²

Para 1915 el conflicto entre Villa y Carranza acaparaba más la atención. La Mutual Films, con contrato firmado en mano, perseguía a Villa en el norte. De ese año no tenemos registro de tomas capturadas de Zapata y fue menos la represión que vivieron sus ejércitos pues:

Obregón comprendía que contra Villa se trataba de llevar una guerra militar, de ejército contra ejército, mientras que contra Zapata, atrincherado en su región, la perspectiva era mucho más una guerra social encubierta de formas militares. Y no era Obregón el hombre para llevar esta guerra con armas sino para recoger después sus frutos con la política.⁹³

Tiempo después del “cuartelazo”⁹⁴ de 1913, cuyo resultado más sentido fue el asesinato de Madero, lo que favoreció el ascenso al poder de Huerta, éste —consciente del

⁹² García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, México, Era y Universidad de Guadalajara (1987: 75).

⁹³ Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, Era, (2007: 261-262). Con esta cita no sólo quiero señalar cómo se aligeró el conflicto en los frentes zapatistas en aquellos años, sino también destacar la estrategia que aquí plantea Gilly por parte de Obregón previendo la futura coalición zapatista que inauguraría la apropiación del movimiento, como veremos más adelante.

⁹⁴ Nombre con el que conoce a los hechos de la también llamada “Decena trágica”; diez días (9 de febrero al 18 de febrero de 1913) que duró el golpe de estado encabezado por Gustavo Huerta, acción que culminaría con la muerte de Francisco I. Madero y el asenso al poder de Huerta.

obstáculo que representaban las fuerzas surianas— trataba de integrarlas a su gobierno. Hubo entonces un breve descanso, una “tregua” respecto a los contenidos anti zapatistas de algunos medios:

Los epítetos denigrantes, aplicados de ordinario al guerrillero y a los suyos, se convirtieron en frases halagadoras; se concedió razón a la lucha que se había sostenido contra el señor Madero (...) más cuando el gobierno ilegal y la prensa vendida se dieron cuenta de que era imposible contar con el general Zapata, sin antes acceder a lo que enérgica y patrióticamente exigía, esos epítetos se volvieron a ver en las hojas impresas, aplicados con mayor prodigalidad.⁹⁵

Los ataques y el desprestigio en las notas periodísticas tuvieron dichas “treguas” en varias ocasiones. Algunas de ellas cuando Huerta alcanzó el poder y se especulaba sobre la postura que se debía adoptar frente a los zapatistas. Otra tregua tuvo lugar con el incidente de los *marines* estadounidenses que culminó con la invasión al puerto de Veracruz. Se esperaba la unión de los caudillos para combatir aquel atropello. Por conveniencia estratégica Huerta envió a los zapatistas múltiples comisiones de paz, mientras tanto que el periódico *El Independiente* de México publicaba: “Emiliano Zapata, el indomable guerrillero del sur que surgiera a la lucha en 1910 (...) se unirá a las tropas del gobierno para combatir a las huestes invasoras. Emiliano ha demostrado ser un patriota (...) olvidará rencores y odios de partido”.⁹⁶

A pesar de que se buscaba esta reconciliación, los actos genocidas propinados en el pasado por el subordinado de Huerta, Juvencio Robles, estaban muy presentes para Zapata y a pesar de las amnistías ofrecidas no cedió. Aprovechó las movilizaciones de los federales a territorio veracruzano y se direccionaron ataques a guarniciones de la capital y otras poblaciones de los estados de México, Puebla, Guerrero y Morelos. Ante estas acciones periódicos como *El Imparcial* retomarían su línea antizapatista.

⁹⁵ Magaña, Gildardo, *Emiliano Zapata y el agrarismo en México, tomo III*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, (1985, 99).

⁹⁶ Véase en AA.VV., *Zapatismo origen e historia, op. cit.*, el texto de María Herrerías Guerra, “Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919)”.

Referente a los sucesos de Veracruz se realizaron varios noticiarios y un puñado de películas extranjeras: *The shelling of Veracruz* (1914), realizada por la Napoleon Film de Chicago y *The Battle of Veracruz*, con tomas realizadas por Edwin F. Weigle, corresponsal del Chicago Tribune y distribuido por la empresa neoyorquina Sawyer. De esta última sabemos se anunciaba como compuesta por escenas reales donde “our boys” (los soldados norteamericanos) surcaban peligros y se les veía pelear con ametralladoras.⁹⁷ Acerca de las producciones mexicanas hay registros de sólo una película titulada *La Invasión norteamericana o Los sucesos de Veracruz* (1914), con una longitud de mil metros y dividida en tres partes. Autoría de Salvador Toscano, esta película se componía principalmente con escenas del archivo de Toscano, pues se hace alusión al “Veracruz de ayer”, y se muestran algunos aspectos que rememoran la invasión a este mismo puerto ocurrida los días del 5 al 8 de marzo de 1847. De la invasión de 1914, esta obra levantó principalmente imágenes posteriores al conflicto; lugares donde se dieron los hechos y que aún poseían rastros de balazos, así como otras que emulaban lo ocurrido. En el programa que describe las escenas, leemos: “El poeta Argentino llega a México a propagar la idea de una unión Latinoamericana en México”. Se refiere a Manuel Ugarte que participa en otra escena llevando una “ofrenda floral ante el monumento de Chapultepec”.⁹⁸ La presencia de Ugarte denota que la película no fue realizada inmediatamente a la toma del puerto con fecha de 21 de abril de 1914, ya que él se encontraba en Argentina cuando se inició la invasión que culminó con la salida de las tropas extranjeras el 23 de noviembre del mismo año.

De Ugarte podemos decir que es debido a él, según señalan las investigaciones de Yankelevich, que “En Argentina, la revolución Mexicana adquirió una presencia insoslayable”.⁹⁹ Su obra promovía fuertemente la “unión latinoamericana”, como bien cita el film de Toscano, y el antiimperialismo. Fue un fuerte precursor del nacionalismo que impactó en acciones para rechazar la filmografía norteamericana que proyectaba un denigrante estereotipo de la figura del mexicano, que como mencionamos anteriormente, en ocasiones fue inspirada en los caudillos Francisco Villa y Emiliano Zapata. Mientras

⁹⁷ Op cit., García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero...*, pág.46.

⁹⁸ Consúltense descripción completa de las escenas en: De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Filmoteca UNAM, Ciudad de México (1986: 97-101).

⁹⁹ Yankelevich, Pablo, “Una mirada argentina de la revolución mexicana (1995: 649).

las tropas norteamericanas aún seguían en Veracruz, el Comité Pro México, encabezado por Ugarte, emitió solicitudes a los empresarios cinematográficos con el fin de que no exhibieran películas norteamericanas en las que un actor se disfrazara de mexicano. Estas solicitudes tuvieron eco durante toda la segunda mitad de la primera década del 1900, no solo en el interior del país o Argentina. En el año 1919 el periódico brasileño *A note* rechaza la proyección de una película, en donde se muestra un general mexicano con vestimenta llena de medallas, el cual es dipsómano, ladrón y asesino.¹⁰⁰

1914 fue un año fuerte en apariciones de los medios para el Ejército libertador del Sur, se les criticó y se le referenciaba de modo negativo, tendencia predominante desde que empezaron a despuntar en las notas periodísticas. Los medios que respaldaban al zapatismo lo hacían a través de una mirada siempre justificada principalmente por ideales anarquistas, y aunque, sabido es que Zapata contaba con el apoyo y asesoramiento de intelectuales, como los mismos Hermanos Flores Magón, los procederes del general suriano no podrían catalogarse como el seguimiento al pié de la letra de alguna doctrina en particular. Sin embargo predominó una percepción del movimiento como comunista-anarquista, no siendo tendencias de lo más populares en los cineastas de la época, se dejó relegado el tratamiento fílmico de Zapata y su insurrección, esto hasta los sucesos de su muerte en que Enrique Rosas filma el sepelio del caudillo.

En este momento existiría otra tregua mediática para Zapata: la *post mortem*, la definitiva que lo establecería como mártir, la que superaría el ámbito regional:

Los hombres que, como Emiliano Zapata, alzando su figura por encima de la humanidad, alentados por ideas sublimes y magnánimas, ofrecen su sangre, su vida y todo cuanto valen, en aras de las aspiraciones comunes, olvidándose de sí mismos, desprendiéndose de los atávicos egoísmos de indolentes y convirtiéndose en apóstoles de altísimos ideales.¹⁰¹

Solo un testimonio cinematográfico de carácter documental se realizaría en la segunda década de siglo pasado, *Aniversario de la muerte del general Emiliano Zapata*

¹⁰⁰ Véase en Yankelevich, Pablo, *Miradas Australes; propaganda y proyección de la Revolución Mexicana en el Río de Plata, 1910-1930*, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, México, 2008.

¹⁰¹ *El Demócrata*, 10 de abril de 1922, citado en *ibidem* (1986: 83).

en Cuautla (1921) dirigida por el guanajuatense Manuel Sánchez Valtierra. Valtierra había aprendido el oficio de hacer películas en Estados Unidos. Según testimonios, él mismo decía haber sido asistente de Griffith.¹⁰² Al regresar a México realiza este documental debido a la influencia y apoyo en la producción del General Chiapaneco Rafael Cal y Mayor, quién desde sus días de estudiante (como lo hicieron Soto y Gama y R. Gómez) apoyó el movimiento maderista y se integró a las filas del zapatismo bajo el mando de Genovevo de la O, después apoyó el Plan de Ayala desde su tierra natal:

aun en el lejano Chiapas nuestras fuerzas ganan terreno de día en día. Allí operan el general Rafael Cal y Mayor y otros jefes agraristas, que por donde pasan levantan el entusiasmo de los oprimidos jornaleros, a los que empiezan a repartir tierras, de conformidad con las promesas del Plan de Ayala.¹⁰³

Gracias al apoyo del general Cal y Mayor Valtierra también produciría *Aniversario de la muerte del señor Madero* en el mismo año 1921. Ambas piezas indirectamente apoyaban la próxima expropiación de estas figuras antagónicas.

En los años '30 el cine de ficción mexicano no trataría directamente a Emiliano Zapata, se le aludiría por medio de personajes como *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) de Fernando de Fuentes, o aparecerían personajes pertenecientes al ejército zapatista como en *Enemigos* (1933) de Chano Urueta. Es notable esta ausencia de Zapata como personaje en el cine, a pesar de su relevancia como personaje histórico mitificado e institucionalizado. Posiblemente esto denote lo mucho que pesó la guerra campesina para la construcción posrevolucionaria del país, sobre todo cuando aún estaba tan viva como sus propios testigos. Aunque escapa ya al ámbito del presente trabajo, vale la pena consignar aquí que fue hasta 1970 cuando Zapata tendría una personificación dentro del cine nacional, interpretado por Antonio Aguilar en la película biográfica que realizaría Felipe Cazals. Esta obra coincidió con una reivindicación más amplia del

¹⁰² Tuñón, Julia, *Historia de un sueño el Hollywood tapatío*, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica (UAG) e Instituto de investigaciones Estéticas (UNAM), México (1986: 49).

¹⁰³ Véase "Carta del General Emiliano Zapata a Genaro Amezcua". De Tlaltizapán, Mor. a La Habana, Cuba, 30 de diciembre de 1918, Caja 12, exp. 5 del Fondo "Gildardo Magaña", México, Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).

caudillo, al filmarse sólo un año después de haberse publicado la investigación de John Womack titulada *Zapata y la revolución mexicana (Zapata and the Mexican Revolution, 1969)*, obra que refrescó los ánimos por estudiar el movimiento suriano. Curiosamente el cine norteamericano realizaría la primera película en donde Zapata sería interpretado por Marlon Brando. Digno es de reconocerse que fuera realizada por el ex militante del partido comunista Elia Kazan, quién superó todo tipo de obstáculos logrando la realización de este film.

Bibliografía

COCKCROFT, James (2002), *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI.

DA SILVA SOUSA, Fábio (2010), “La Revolución (¿libertaria?) Mexicana. Cien años de una lectura del proceso revolucionario de México pela prensa obrera brasileña”, en revista *Espaco Academico*, No. 114, año X, noviembre.

DE LOS REYES, Aurelio (1986), *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, Filmoteca UNAM.

DE LOS REYES, Aurelio (1996), *Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de sueños. Volumen I*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Investigaciones Estéticas.

FLORES MAGÓN, Enrique (1915), “Maridaje Imposible”, *Regeneración*, 11 de diciembre.

FREGOSO VALDEZ, Berenice (2011), *Tesis de Maestría: la imagen cinematográfica del zapatismo 1911-1949*, Cuernavaca, del Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.

GARCÍA RIERA, Emilio (1987), *México visto por el cine extranjero*, México, Era y Universidad de Guadalajara.

GILLY, Adolfo (2007), *La revolución interrumpida*, México, Era.

GÓMEZ, José Jorge (2008), en *El camaleón ideológico: nacionalismo, cultura y política en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

JABLONSKA, Aleksandra y LEAL, Juan Felipe (1991), *La revolución mexicana en el cine. Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional.

KATZ, Friedrich (2004), *Reuelta, Rebelión y Revolución*, Colección Problemas de México, México, Ediciones Era.

MAGAÑA, Gildardo (1985), *Emiliano Zapata y el agrarismo en México, tomo III*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2000), “Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913”, en AA.VV, *Estudios sobre el zapatismo*, INAH, México.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*, México, CIESAS.

RAMA, Carlos (1957), “La Revolución mexicana en el Uruguay”, *Historia de historia moderna y contemporánea de México*, No. 2, Colmex, Vol. VII, México, octubre – diciembre.

SIN AUTOR, “Noticias de la Revolución”, *Regeneración*, sábado 6 de diciembre 1913.

SIN AUTOR, *El país*, sábado 10 de enero de 1914.

TUÑÓN, Julia (1986), *Historia de un sueño el Hollywood tapatío*, México, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica (UAG) e Instituto de investigaciones Estéticas (UNAM).

WOMACK JR, John (2008), *Zapata y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI.

YANKELEVICH, Pablo (1995), “Una mirada argentina de la revolución mexicana. La gesta de Manuel Ugarte (1910-1917)”, en *Historia mexicana*, vol. XLIV, núm. 4, abril-junio.

YANKELEVICH, Pablo (2008), *Miradas Australes; propaganda y proyección de la Revolución Mexicana en el Río de Plata, 1910-1930*, , México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana.

“Carta del General Emiliano Zapata a Genaro Amezcua”. De Tlaltizapán, Mor. a La Habana, Cuba, 30 de diciembre de 1918, Caja 12, exp. 5 del Fondo “Gildardo Magaña”, México, Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).

Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández

Por Pablo Piedras

La Revolución Mexicana, surgida hacia 1910, además de ser el primer proceso revolucionario latinoamericano del siglo XX, tiene la particularidad de acontecer durante los mismos años en los que el espectáculo cinematográfico comienza a prosperar y a desarrollarse en México y en buena parte del continente. El complejo núcleo de eventos que se desarrollaron en dicho país desde 1910 hasta fines de la década de los veinte ocupó un sitio privilegiado en las representaciones cinematográficas de la época, fundamentalmente en los territorios del cine de no ficción, del noticiero y de las actualidades. Aquel cine de pioneros como Salvador Toscano, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, entre otros, estuvo signado por el registro de una realidad convulsionada que brindaba material más dramático y espectacular que cualquier ficción que se pudiese filmar con las limitaciones tecnológicas y financieras del momento. El registro documental se consolidó entonces como la única expresión medianamente estable y con continuidad dentro del panorama del cine mexicano, una situación que de forma análoga, pero con diferentes aristas sociopolíticas, acaeció en otros países latinoamericanos como Argentina y Brasil.

Así lo confirma el historiador del cine Paulo Antonio Paranaguá (2003b: 13-25) al indicar que fue el cine documental el que le dio fisonomía e identidad al cine latinoamericano a lo largo de su historia, ya que su producción se sostuvo en etapas en que la ficción luchaba por consolidarse en industrias siempre dependientes y endeblas, aun en los casos de Argentina y de México.¹⁰⁴ El cine silente mexicano estuvo notoriamente condicionado por la captación y difusión de imágenes vinculadas con los denominados “rituales del poder” en torno al dictador Porfirio Díaz y, más tarde, por los sucesos referidos a la Revolución. En el período 1910-1930, los cortometrajes

¹⁰⁴ Paranaguá señala que, observado desde el ángulo de la ficción, “el cine silente latinoamericano presenta una actividad casi vegetativa, atomizada, discontinua. En cambio, si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros [...]” (2003b: 21).

documentales tuvieron una doble función. Por un lado, sirvieron a las diferentes facciones que dentro del movimiento revolucionario o de los sectores contrarrevolucionarios pugnaban por instalarse en el poder y legitimarse ante la sociedad. En este sentido, no caben dudas que los diversos grupos de poder ya tenían en esos años una clara consciencia de la capacidad del cinematógrafo como medio de comunicación de masas y como herramienta de construcción de imaginarios sociales, políticos y culturales.¹⁰⁵ Por otro lado, junto con la prensa escrita, la fotografía y la radio, el cine fue un importante medio para informar a la población de los últimos sucesos generados en torno al devenir del proceso revolucionario. La doble función social del cinematógrafo como herramienta de los agentes de poder y como medio de información privilegiado se transformará cuando finalice la guerra civil y la Revolución comience su progresiva estabilización e institucionalización durante las décadas de los treinta y cuarenta.

Entre las profundas mutaciones generadas tras el arribo del cine sonoro a inicios de los años treinta es posible destacar el desplazamiento del registro documental y la creciente producción ficcional. Lentamente, la nueva tecnología, y la posibilidad que esta brindaba de incorporar la música popular del país como el bolero y la ranchera, impulsó la industrialización del cine mexicano y, en este marco, la creación de películas de ficción se tornó más rentable y atractiva.

Las primeras dos décadas del cine sonoro mexicano están atravesadas por relatos ficcionales que abordan la Revolución desde ópticas, ideologías y posicionamientos políticos contrapuestos. A diferencia de lo que ocurrió durante las décadas anteriores, la función del cinematógrafo ya no será informar a la población sobre los hechos de la Revolución, sino figurar y construir narrativas sobre esta, con el objetivo, más o menos consciente, de asentar ciertos imaginarios e interpretaciones sobre la historia reciente en detrimento de otros. En otras palabras, la disputa por la información y la comunicación ocurrida en décadas pasadas, se transforma en una puja por el poder simbólico de la Revolución, asentado en las diversas interpretaciones históricas, culturales, políticas y sociales que se construyen sobre esta, siempre en relación con la coyuntura sociopolítica

¹⁰⁵ En un interesante artículo, Ángel Miquel da cuenta de la diversidad de puntos de vista que se genera en el cine documental tras la irrupción de la Revolución. Los realizadores, en vez de afiliarse a una única óptica y perspectiva política (la del porfiriato), se asocian alternativamente a diferentes caudillos y facciones en el marco de la Revolución, con el objetivo de registrar sus avances y reivindicar sus logros (2010: 33-39).

en la que se producen los films. En esta línea, creemos que las películas realizadas en los treinta y cuarenta sobre la Revolución no pueden ser interpretadas directamente como el “reflejo” del punto de vista de sus responsables, ni tampoco, como agentes culturales que transmiten sin más el sistema de valores y las concepciones políticas de un entorno social o gobierno. En cambio, consideramos que las películas expresan las tensiones sociales, políticas y culturales y los imaginarios de la sociedad que las produce, pero que estos siempre están surcados por mediaciones, desplazamientos y transformaciones. Como indica Zuzana Pick (2010: 5), los significados de los films son inestables y diversos y se producen a partir de imágenes icónicas y temas visuales complejos, en vez de reproducir de forma reificada y totalizante el discurso del Estado posrevolucionario.

En esta línea, nuestra propuesta es examinar dos modos paradigmáticos de representar la Revolución en directores que dominaron la escena cinematográfica durante las décadas del treinta y cuarenta respectivamente: Fernando de Fuentes y Emilio “Indio” Fernández. La validez de nuestro enfoque se sustenta en el insustituible rol que el cine vernáculo tuvo para consolidar la identidad nacional de una sociedad fragmentada y en proceso de unificación tras la crisis sociopolítica y la transformación acelerada que significó la Revolución, y el consecuente paso de una sociedad de estructura tradicional a una sociedad moderna.¹⁰⁶ Como señala Carlos Monsiváis (1976: 446), en las primeras décadas del siglo XX y en el contexto cultural de México, el cine fue un vehículo para la transmisión de nuevos hábitos y la reiteración de códigos de comportamiento, en una sociedad que “no iba al *cine a soñar sino a aprender*, y sobre todo a *aprender a ser mexicanos*”.

Las narrativas sobre la Revolución en el contexto del cine clásico-industrial mexicano

Desde el estreno comercial de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primera película con sonido sincronizado, comienza el período clásico-industrial del cine mexicano que se extiende hasta fines de la década de los cincuenta, en consonancia con el despliegue de

¹⁰⁶ Zuzana Pick (2010: 217) indica que el cine fue el exponente visual privilegiado del proceso de modernización de México.

los modelos industriales estadounidense y europeo.¹⁰⁷ La Revolución, tal como lo hemos anticipado, se convertirá en una narrativa recurrente del cine local durante todo el período, aunque adquirirá múltiples valoraciones e interpretaciones de acuerdo con el contexto sociopolítico en que se realizan las obras y el posicionamiento ideológico de sus autores. La productividad de la Revolución como gran narrativa de la cultura mexicana no es un hecho específicamente cinematográfico, sino que resulta pregnante en un amplio arco de expresiones artísticas como la plástica, la música y la literatura. En estas manifestaciones artísticas, según Carlos Monsiváis (1976), también se cruzan las otras dos grandes narrativas de la cultura mexicana: la religión y el nacionalismo. De acuerdo con este autor las narrativas de la religión, el nacionalismo y la revolución impactan en mayor o menor grado sobre la producción cinematográfica del período industrial.

En esta instancia conviene puntualizar cuáles son las principales características de estas tres narrativas que se constituyen como tópicos en ciertos films de nuestro corpus. En primer lugar, siempre siguiendo a Monsiváis (*idem*), la narrativa religiosa está relacionada eminentemente con el cristianismo, cuyo imaginario es melodramático y no trágico. Como señala Susan Sontag (2005), si cada crucifixión termina en una resurrección, entonces, en el melodrama, nos encontramos con una carga de positiva distinta del pesimismo propio de la tragedia. La configuración del estatuto del héroe inculcada por este tipo de condicionamiento cultural se vincula con el *ethos* del mito cristiano y se formula en términos de sufrimiento, paciencia, resistencia y estoicismo ante las desgracias del destino. En segundo lugar, el nacionalismo se construye a partir de una herencia colonial que define a la mujer como el origen de la identidad mexicana. Esta figura materna tiene dos caras: la de la Virgen de Guadalupe, cuyo arquetipo es eminentemente positivo y remite a la preservación del patrimonio precolombino, dado que se trata de un virgen india y morena; y la de la Malinche, entendida como el arquetipo de la traición a la patria, pero que es al mismo tiempo la madre simbólica del mexicano y un paradigma del mestizaje y transculturación. Estas dos figuras dan cuenta de un conflicto identitario que es reelaborado por una profusa cantidad de obras literarias,

¹⁰⁷ Existe consenso historiográfico respecto de esta periodización. Entre otros autores pueden consultarse García Riera (1996) y Ayala Blanco (1994)

plásticas y cinematográficas.¹⁰⁸ Por último, respecto de la Revolución, Monsiváis indica que esta se halla en el corazón de la modernización de México como Estado-Nación, dado que cambia la naturaleza de la vida pública, produce una importante movilización de masas, impacta sobre la estructura de la familia tradicional (aunque sin cambiar sus raíces) y problematiza los roles de género.

Como veremos más adelante, la narrativa de la Revolución es el eje discursivo que atraviesa la trilogía de Fernando de Fuentes, mientras que los films de Emilio Fernández adoptarán elementos de las tres narrativas, dada su particular conjunción entre el melodrama —profundamente influido, en México, por el sistema de valores religioso y una concepción binaria de la mujer como madre protectora y sujeto inestable y de poco fiar— y, en menor medida, el género histórico.

La trilogía épico-dramática de De Fuentes posee una visión crítica y/o reaccionaria de la Revolución y se desarrolla durante la década de los treinta. Nos referimos a *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). De acuerdo con Emilio García Riera (1999), en este período se produce un crecimiento desperejo de la industria del cine mexicano. Si bien se abren muchas nuevas compañías de producción, buena parte de las mismas desaparece tras la realización de uno o dos films, ya que todavía México no había consolidado un mercado a nivel internacional y el éxito de público local le estaba deparado a muy pocas películas nacionales. No obstante, las bases de un sistema industrial que terminará de asentarse en el siguiente decenio comienzan a configurarse: se establece un sistema de estrellas con nuevas figuras locales —Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández— y otras repatriadas de los Estados Unidos —Lupita Tovar y Ernesto Guillén¹⁰⁹ y se estructura un sistema de géneros con fuerte presencia de elementos musicales de la ranchera (en la comedia) y del bolero (en el melodrama).

Los films de Emilio Fernández de nuestro corpus se realizan durante la década de los cuarenta. En ellos la Revolución tiene una centralidad menor y se convierte en el trasfondo espacial y temporal en el que se plasman relatos de prioritaria estructura

¹⁰⁸ Octavio Paz (1993) aborda la cuestión de la identidad nacional mexicana recuperando las figuras de la Malinche y de la Virgen de Guadalupe en el capítulo IV de su clásico ensayo *El laberinto de la soledad*.

¹⁰⁹ La industria del cine se valió de la empatía que el público mexicano había generado hacia los actores nacionales instalados en Hollywood e incorporó a estos con el objetivo de prestigiar su producción. La misma estrategia fue llevada a cabo para el retorno de Dolores del Río en la década siguiente.

melodramática: *Flor Silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Enamorada* (1946). Durante este decenio, México detenta la hegemonía de los mercados latinoamericanos gracias al apoyo tecnológico y financiero brindado por los Estados Unidos. Los socios del norte habían disminuido su capacidad productiva por dedicar sus recursos a la industria bélica a partir de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, la posición neutral tomada por la Argentina respecto del conflicto bélico fue sancionada por los Estados Unidos limitando la cantidad de película virgen que el país sudamericano podía importar. Este nuevo conjunto de condiciones económicas y geopolíticas, sumado a la solidez de un sistema de producción que se había afianzado durante la década de los treinta, posibilitaron el surgimiento de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano.¹¹⁰ También, en el año 1942, se fundó el Banco Cinematográfico para apoyar con créditos y subsidios la producción local y se ratificaron una serie de medidas proteccionistas hacia la industria vernácula.

Nos enfrentamos entonces a un corpus filmográfico instalado en dos etapas diversas, tanto a nivel social, político y cultural, como respecto del desarrollo y del estado de la industria cinematográfica. Si la década de los treinta se caracteriza por ser un período en el que aún las disputas de clase y los conflictos sociales movilizados por la Revolución no se habían terminado de dirimir y la industria del cine buscaba las formulas para consolidarse con cierta autonomía de los poderes del Estado, la década de los cuarenta inicia en lo político el camino de la institucionalización de la Revolución, cuya epítome es el cambio de denominación, en 1946, del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) al Partido Revolucionario Institucional (PRI). Cabe agregar que la filmografía del grupo de trabajo de Emilio Fernández junto a Gabriel Figueroa (fotografía), Mauricio Magdaleno (guión), Gloria Schoeman (montaje), acompañado por actores como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz, entre otros, fue durante los cuarenta la que construyó una imagen de México que se exportó y difundió en Europa y los Estados Unidos, a partir del triunfo de *María Candelaria* (1943) en el Festival de Cannes.

¹¹⁰ Emilio García Riera (1998: 120) precisa que solo puede hablarse de una “época de oro” del cine mexicano si nos remitimos al período 1941-1945, coincidente con los años del conflicto bélico mundial. El autor encuentra la justificación de dicha etapa de prosperidad en la colaboración que Estados Unidos prestó a la industria del cine mexicano.

Revolución, historia y cine

Para pensar los modos de representar la Revolución Mexicana es interesante detenernos en la relación que existe entre la mirada de los historiadores y la de los cineastas, respecto de sus correspondientes lecturas e interpretaciones a lo largo de las décadas siguientes al acontecimiento. Si bien lo hacen desde disciplinas diferentes —la historia es un “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997) con aspiraciones científicas y el cine de ficción es un discurso artístico que no aspira generalmente a la objetividad— ambos son agentes inscriptos en el campo cultural que construyen un discurso sobre el pasado y están condicionados por la ideología y las relaciones de poder de cada época.

Julia Tuñón (2010: 210-211) señala que la historiografía ha estudiado los hechos de la Revolución desde tres concepciones. La primera, desarrollada fundamentalmente entre las décadas de los veinte y de los cuarenta, identifica el fenómeno como un movimiento popular, campesino, agrarista y nacionalista. La segunda, desplegada durante los años cincuenta y sesenta, toma una mayor distancia del evento en busca de objetividad, aunque en líneas generales retoma los lineamientos anteriores y les suma un tono antiimperialista, en sintonía con el clima de época en los países del Tercer Mundo. La tercera, a partir de los sesenta, desde una mirada más crítica coloca el énfasis en las continuidades sociales, económicas y políticas por sobre las rupturas que el proceso revolucionario habría impulsado. De acuerdo con Tuñón, las representaciones cinematográficas de la Revolución adoptan un recorrido inverso, yendo de la crítica y el distanciamiento de la década de los treinta hacia la mitificación e idealización de los años sesenta.

Por nuestra parte, solo parcialmente adherimos a las ideas de Tuñón. La trilogía de Fernando de Fuentes, si bien adopta una mirada cuestionadora, tiende a evadir cualquier tipo de profundización en las causas históricas y políticas de la Revolución, para constituirse en una crítica de corte conservador. A modo de hipótesis, sostenemos que la perspectiva de Fernando de Fuentes, es más bien reaccionaria, dado que elimina o desplazada del terreno de la representación los elementos que remiten a las razones, sistema de valores e ideología política que originaron el proceso revolucionario. Creemos que es difícil hablar de crítica y distanciamiento, cuando se trata de narrativas que

despolitizan los eventos y explotan sus aristas más épicas, dramáticas y/o espectaculares. En este sentido, en la trilogía en cuestión se subrayan las actitudes personales y colectivas que, en el marco de la revuelta, dieron cuenta de un alto nivel de irracionalidad, violencia, injusticia y decadencia moral. Respecto de este punto, Tuñón advierte que el cineasta organiza su mirada del fenómeno

desde la familia, como seguramente vivió [la Revolución] la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. La versión de De Fuentes hace énfasis en las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo, sino la desilusión y el desgarramiento (2010: 231).

Aunque retornaremos sobre este tema, cabe anticipar que si bien es cierto que en las obras de De Fuentes se expone una versión degradada de la sociedad que hace énfasis en la corrupción, la traición, el uso desmedido del poder y la carencia de ideales, no percibimos que estos elementos se figuren como una continuidad del orden político y social precedente, sino que surgen como reacción de los personajes ante la irrupción de una serie de acontecimientos drásticos e imprevisibles. Si la interpretación de la Revolución modelada en la trilogía de De Fuentes es fruto de la coyuntura en la que fue realizada (ídem: 209), entonces expresa la mirada de un sector social opuesto y/o escéptico frente a las propuestas de transformación impulsadas por la Revolución, para el que las modificaciones significaron pérdidas económicas, morales y culturales. No debemos olvidar que estos films fueron mayormente realizados durante el cardenismo,¹¹¹ tratándose este de un gobierno que impulsó una serie de políticas (reforma agraria, nacionalización de los recursos del subsuelo, etcétera) que no siempre resultaron bienvenidas por los sectores medios y acomodados de la sociedad.

En cambio, Emilio Fernández y su guionista habitual, Mauricio Magdaleno, adscribían, no sin disidencias y matices, al nacionalismo de cuneo vasconcelista que, durante los años posteriores a la Revolución, pugnaba por articular los logros de esta en

¹¹¹ La presidencia de Lázaro Cárdenas del Río se extiende desde 1934 hasta 1940.

un Estado Nacional democrático con instituciones fuertes que integrasen a los múltiples sectores y clases de la sociedad.¹¹² No obstante, en los films de esta dupla, la Revolución se constituye más como telón de fondo o escenario del melodrama que como tema central de la narración. En estas películas se percibe un esfuerzo por comprender y también por conciliar los intereses en pugna de las dos clases beligerantes: por un lado, de los campesinos, los obreros, y los marginados que encuentran en la Revolución el vehículo para modificar una situación injusta y opresiva mantenida desde hace décadas; por el otro, de los hacendados, los oligarcas y sus representantes del poder político, preocupados por mantener el *statu quo* ante la avalancha de cambios que arrastra “la bola”.¹¹³ Según la visión del Indio Fernández, la Revolución fue una causa justa e ineludible con la que se obtuvieron reivindicaciones políticas y sociales urgentes, pero su avance no implicó necesariamente la destrucción del orden de clases, los valores feudales y la institución religiosa. En contraste con los films de De Fuentes —véanse las caracterizaciones de Rosalío Mendoza, los coroneles Bernaldez y Martínez en *El compadre Mendoza* y el coronel Julián Carrasco y los “señores” Zertuche y Ordóñez en *El prisionero 13*—¹¹⁴ en las películas del Indio la amoralidad y la malevolencia no son propiedad exclusiva de una clase o grupo social, sino una creación del sistema de personajes para acentuar el conflicto dramático de cada uno de los films. En este sentido, sostenemos que una diferencia esencial entre las obras de Fernández y De Fuentes es que en las del primero las referencias históricas son procesadas y reelaboradas en pos del conflicto y de los caracteres genéricos propios del melodrama y, en las del segundo, la Revolución es el evento central que configura el estatuto de los personajes brindándoles una identidad inescindible del momento histórico representado y determinando las circunstancias y los modos en que se resolverá el conflicto dramático.

¹¹² Susana Báscones Antón (2002) puntualiza el vínculo entre el pensamiento nacionalista de José Vasconcelos y Manuel Gamios y algunas concepciones de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

¹¹³ En la jerga mexicana, “la bola” se refería a la revolución.

¹¹⁴ En el primero de los films se trata de un terrateniente y de dos militares del gobierno federal, en el segundo, de un militar y burgués acomodado —algo que puede enterearse en los elementos escenográficos de su hogar— y de dos burgueses usureros que negocian con las necesidades de los más débiles. Este conjunto de personajes responde a los poderes hegemónicos de la sociedad previos al arribo de la Revolución. Adicionalmente es interesante resaltar que tanto en *El prisionero 13* como en *El compadre Mendoza*, los representantes de estas clases sociales son los que se aprovechan de su poder para acosar a las “mujeres de bien”.

Este carácter conciliatorio que divisamos en los films de Emilio Fernández dialoga más con su época de realización que con el tiempo histórico representado. Así lo confirma Jean Franco (2010: 365) cuando señala que en 1943 México había declarado la guerra al Eje y el presidente Ávila Camacho¹¹⁵ había pedido la absoluta armonía entre todas las clases sociales, buscando la unidad nacional para enfrentar al enemigo externo. Este es precisamente el eje del conflicto dramático en *Flor Silvestre* y *Enamorada*.

Héroes positivos y negativos

Con el objetivo de comprender las representaciones de la Revolución efectuadas por Emilio Fernández y Fernando de Fuentes en relación con el tiempo histórico en que fueron producidas, creemos sumamente productivo centrar el análisis en la configuración del sistema de personajes de cada uno de los films señalados. En el caso de Fernando de Fuentes, los protagonistas de sus dos primeras películas —el coronel Julián Carrasco (*El prisionero 13*) y Rosalío Mendoza (*El compadre Mendoza*)— se definen por ser hombres de dudosa moral, avaros, interesados y acomodaticios, también violentos y machistas, sobre todo en el primero de los casos. Alfredo del Diestro, actor teatral de origen colombiano, compuso ambas figuras, dotándolas de continuidad en los aspectos físicos y gestuales, más allá de las evidentes similitudes inscriptas en los guiones. La interpretación de Del Diestro enfatiza las características de estos dos héroes negativos con los que el espectador difícilmente podría identificarse. Por otra parte, tanto el coronel Carrasco como Rosalío son representantes de las clases sociales que se vieron atacadas por la Revolución. De Fuentes los retrata críticamente, aunque también los compone como víctimas de un tiempo histórico que no pueden comprender y contra el cual se revelan. La distancia existente entre los protagonistas de estos films y el espectador, produce que los elementos contextuales de la historia —los inicios (*El prisionero 13*) y los vaivenes del proceso revolucionario (*El compadre Mendoza*)— pasen a un primer plano por sobre el destino final de los héroes.

¹¹⁵ El espíritu conciliatorio legible en las obras de Fernández es particularmente evidente en *Enamorada*. En este film, el revolucionario interpretado por Pedro Armendáriz y el cura del pueblo, viejos amigos de juventud, entablan un diálogo conflictivo pero que finalmente se revela próspero. En línea con la lectura de Jean Franco, vale aclarar que Ávila Camacho fue el primer presidente revolucionario en declararse católico.

Los personajes principales de *Vámonos con Pancho Villa* —Tiburcio Maya, Melitón Botello, “Becerrillo”, Martín Espinosa, Rodrigo y Máximo Perea— apodados “Los Leones de San Pablo”, adoptan rasgos diversos de los de los films anteriormente mencionados. Se trata de hombres más bien ingenuos y bienintencionados, con reducida conciencia política y de clase, que ingresan en las huestes de Pancho Villa como una forma de escape de su vida cotidiana y una oportunidad de aventura, antes que como una acción relacionada con la consecución de sus ideales.¹¹⁶ Sin ser héroes negativos, la película no se preocupa por enaltecerlos sino por mostrar su valentía, su hombría y su persistente arrojo ante la muerte. Cabe agregar que todo el film puede ser interpretado como una reflexión sobre el particular vínculo de los mexicanos con la muerte, ya que en tiempos tan convulsionados, el relativismo existencial de estos se expresó profundamente.¹¹⁷

En este caso es la construcción de un protagonista coral, por sobre la focalización en un héroe particular, la que produce un cierto alejamiento y dificulta que el espectador se identifique más cercanamente con los personajes. Aunque Tiburcio Maya es el eje del grupo y será también el único sobreviviente, solo su ética y sentido del compañerismo le brindan un perfil positivo. Nuevamente, la prioridad de De Fuentes es representar algunas situaciones conflictivas extraordinarias, generadas en torno a la Revolución, antes que fomentar el vínculo afectivo entre los espectadores y los héroes de la trama. Solo esta decisión justifica que Pancho Villa, interpretado por Domingo Soler, tenga un rol eminentemente secundario y que su composición carezca de matices.

Acompañando este esquema de personajes, la Revolución es representada como un accidente o catástrofe, más allá de lo humano (Tuñón, 2010: 225). A partir del borramiento de las causas históricas, políticas y sociales que la generaron, el proceso se configura como la inflexión de una realidad agitada que se topa con la vida de un grupo de personajes que no la comprende y se halla desorientado. En este marco, las diferencias de clase o de ideología son representadas como divergencias morales en el sistema de personajes (ídem). Por ejemplo, las acciones y decisiones de Pancho Villa lo definen

¹¹⁶ Valga la excepción de “Becerrillo”, cuya partida se encuentra justificada por el asedio policial que sufre en la primera secuencia de la película.

¹¹⁷ La fórmula que expresa este sentimiento se encuentra claramente expresada en los versos citados en la novela de Alejo Carpentier (2005: 123) “Y si he de morir mañana, que me maten de una vez”.

como un ser interesado y poco atento con sus semejantes. La configuración de un sistema de personajes de estas características es precisamente la que sostiene una mirada eminentemente crítica sobre el fenómeno. En esta línea, Zuzana Pick (2010: 85, 95) señala que la obra de De Fuentes desafía la retórica de la reconciliación nacional y el consenso político propios del momento de su producción, y representa la Revolución como una lucha que carece de motivaciones ideológicas.¹¹⁸

Los héroes masculinos de las películas de Emilio Fernández se construyen como personajes positivos, extraordinarios, con cualidades éticas y valores sobresalientes. Dentro del marco genérico melodramático, estos sujetos, interpretados en los tres casos por Pedro Armendáriz, son las contrafiguras ejemplares e idealizadas que conforman las parejas (imposibles) con Dolores del Río (*Flor Silvestre* y *Las abandonadas*) y María Félix (*Enamorada*).

En el seno de la trama, ellos comparten la particularidad de ser partidarios de la Revolución. En *Las abandonadas*, Juan Gómez es un general que se enamora de una prostituta y consigue que esta pueda rectificar su vida, conformando, junto a su pequeño hijo, una familia. Aunque más tarde descubriremos que Juan, en realidad, es un falso revolucionario miembro de la banda del Automóvil Gris,¹¹⁹ mientras juega su apócrifo rol es quien transforma la situación de la mujer, manifestando un conjunto de cualidades francamente positivas como el respeto, la caballerosidad, la altura moral y los ideales libertarios. José Luis Castro en *Flor Silvestre*, es el hijo de un hacendado que, no obstante su clase social, inmediatamente comenzado el relato se revela como partidario de la Revolución. Al igual que Juan Gómez, su personaje está dotado de las más nobles aristas que le permiten conjugar rebeldía y respeto hacia la institución familiar. Similares rasgos adquiere la semblanza del general Juan José Reyes en *Enamorada*, dado que si bien inicialmente se muestra como un hombre rudo y de carácter inmovible, prontamente manifiesta su obediencia ante el cura y el hacendado, como su devoción amorosa por la hija de este último. Tras su arribo, él será quien transforme las relaciones de poder en el

¹¹⁸ Deborah Minstron indica que la escena de la cantina, en *Vámonos con Pancho Villa*, en la que los hombres practican “el círculo de la muerte” (una suerte de ruleta rusa mexicana), expresa dramáticamente el sinsentido de la muerte y de las acciones de los revolucionarios (citada en Pick, 2010: 95).

¹¹⁹ Reconocido grupo de ladrones que operó durante el período de la Revolución.

pueblo, castigando a los acomodados y pérfidos y beneficiando a los que comparten su altura moral.

Claro está que estas cualidades positivas en los films de Fernández responden a cierta idealización de los líderes revolucionarios propia de las políticas conciliatorias y unificantes impulsadas durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), pero también a la función del justiciero que generalmente las estructuras melodramáticas clásicas —no debemos olvidar que aunque para nuestro análisis nos centremos en los personajes masculinos, el melodrama es un género primordialmente organizado sobre la base de protagonistas mujeres— deparan a los héroes masculinos. No obstante, en estos personajes, la condición de pertenecer al movimiento revolucionario es más una señal de identidad que impulsa el conflicto dramático y/o romántico, que una característica que se concreta en las acciones de los personajes en la esfera pública. Fernández construye héroes ejemplares que se apropian de la retórica revolucionaria pero que en los hechos sostienen un sistema jerárquico e injusto.

Los géneros en la dialéctica entre lo privado y lo público

Como lo anticipamos, los films de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, aun con variaciones, pertenecen a dos géneros diversos como el drama épico-histórico y el melodrama. La adscripción genérica delimita en gran medida el tipo apropiación del tópico de la Revolución que cada uno llevará a cabo. En la trilogía del primero —sobre todo en *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*— la Revolución es mucho más que el escenario histórico en el que se desarrolla la trama, es la detonante y la organizadora de los conflictos y, en cierta medida, la gran protagonista simbólica de los films. Esto podemos comprobarlo porque, a diferencia de lo que ocurre en las películas de Fernández, si, con fines analíticos, hacemos el ejercicio de extraer del argumento la referencia histórica precisa, los conflictos de cada film pierden entidad. En otras palabras, mientras los conflictos de las obras del Indio son de orden universal —desencuentros amorosos apoyados en diferencias de clase social— los de De Fuentes se hallan encarnados en la historia reciente de México. En este sentido, podríamos decir que estas narrativas articulan la historia pública en base a conflictos privados y particulares pero

que siempre se validan y resuelven en pos del discurso sobre la Revolución que los autores proponen.

No es casual entonces que las películas de los treinta estén cargadas de referencias directas a personajes y eventos del pasado revolucionario. Por citar algunos ejemplos, en la primera secuencia de *El prisionero 13* el coronel Julián Carrasco se encuentra leyendo el diario “El tiempo”, todo un símbolo del porfiriato e índice para construir rápidamente el estatuto del personaje. La cronología de hechos que se relatan en *El compadre Mendoza* y el perfil acomodaticio de su protagonista se erigen sobre la base de los retratos de Emiliano Zapata, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza, que Rosalío instala y retira alternativamente de la pared de su casa. De manera aún más contundente, la anécdota que sustenta *Vámonos con Pancho Villa* se corresponde con el periplo que realizó el Centauro del Norte junto a sus Dorados. Aunque la historia se encuentra fabulada, la presencia de Pancho Villa como personaje, la marcha hacia Zacatecas y la referencia a Los Dorados son elementos que dotan de verosimilitud al relato. Asimismo, el componente musical de los dos últimos films mencionados hace énfasis en los corridos, una forma musical que en aquellos años se caracterizó por adoptar narrativas épicas sobre los líderes revolucionarios y populares.

Por otra parte, en la trilogía de De Fuentes se destaca el dominio narrativo casi absoluto de los personajes masculinos:¹²⁰ son ellos quienes hacen la historia y quienes encarnan la épica de la Revolución. En este marco, los conflictos amorosos, caracterizados por desarrollarse puertas adentro tienen un lugar secundario en la narración. Respecto de la función de los géneros y su efectividad con el espectador, vale la pena detenerse en un dato sugestivo: a diferencia de las obras de Emilio Fernández de nuestro corpus, estas películas de Fernando de Fuentes no tuvieron mayor éxito de taquilla en la época de su estreno, con la excepción de *El compadre Mendoza*, siendo este el único film que instala, aunque sea en segundo plano, un conflicto amoroso de orden melodramático entre Dolores y el general revolucionario Felipe Nieto.

En síntesis, es posible afirmar que en estas películas, el componente trágico remite a la historia pública y, por ende, al impacto que la Revolución dejó sobre el tejido social,

¹²⁰ Los personajes femeninos se mantienen en la periferia del drama y no son los que movilizan la acción. Aun en el caso de Dolores, quien tiene un cierto protagonismo *El compadre Mendoza*, su conflicto sentimental se mantiene latente y no se termina de desarrollar a lo largo del film.

en una época en la cual las heridas se hallaban abiertas y la institucionalización y estabilización del Estado eran todavía escalas de un proceso de modernización en ciernes.

Tratándose de melodramas, en las obras de Fernández los personajes femeninos adquieren un rol protagónico que se encuentra casi a la par de los masculinos. Sin embargo, también plantean una continuidad respecto de las películas de De Fuentes. En los films en que la Revolución tiene una preponderancia más sustancial para el conflicto (*Flor Silvestre* y *Enamorada*), los sujetos que hacen avanzar la acción dramática siguen siendo los hombres. Las mujeres, sin embargo, tienen una función que complementa, en distintos niveles, a la masculina, ya que así lo pide la convención del melodrama. En *Flor Silvestre*, Esperanza es la encargada de transmitir la historia a su hijo (y también al espectador); en *Enamorada*, Beatriz Peñafiel, se reparte la tensión dramática con el general José Juan Reyes. La paridad existente en este último film se debe a la caracterización emblemática de María Félix como mujer fuerte y de “armas tomar” que, en cierta forma, adopta rasgos tradicionalmente masculinos en sus gestos y acciones. También se corresponde con el relato matriz nunca explicitado —*La fierecilla domada* de William Shakespeare— sobre el cual se construyen los roles protagónicos de María Félix y Pedro Armendáriz.

Por contraste, en *Las abandonadas*, el protagonismo excluyente es de Margarita Pérez, personaje interpretado por Dolores del Río. Esto se debe a que este relato pone en escena un melodrama en el que se interceptan elementos de las narrativas prostibularias —cuya productividad en el cine mexicano es clave desde los inicios del cine sonoro con *Santa* y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)—¹²¹ y de la Revolución, para contar la arquetípica historia de la caída y redención de una mujer gracias a la maternidad. No obstante el protagonismo femenino y la presencia del pasado revolucionario, el melodrama instala a la heroína en el universo de lo privado, limitando su capacidad de acción en el terreno de lo público y, por lo tanto, de la Historia. Zuzana Pick (2010: 134) observa con precisión esta formulación del rol femenino:

¹²¹ Para un análisis de la representación de este tópico en el cine clásico mexicano véase Ayala Blanco, 1994, capítulo “La prostituta”.

Las abandonadas recurre a discursos y modos de representación que naturalizan la exclusión de la mujer de la esfera pública. Las locaciones contemporáneas son usadas para alinear la modernidad con el Estado paternalista y reforzar simbólicamente su rol protector de mujeres abandonadas. Para Margot, el camino de la redención comienza en la escuela-orfanato y termina frente al palacio de justicia.

Desde el punto de vista sociocultural debe destacarse que estos tres films de Emilio Fernández —y tantos otros surgidos desde mediados de los cuarenta en los subgéneros de cabareteras y ficheras— manifiestan, aun en el marco del melodrama y de la sujeción jerárquica a las figuras masculinas, la creciente presencia de la mujer en las narrativas históricas. De alguna forma, este fenómeno se condice con el nuevo rol que las mujeres tendrían en el proceso de modernización de la sociedad mexicana tras la Revolución. Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), las mujeres adquirieron el derecho constitucional a votar en las elecciones municipales de 1947 y en las nacionales de 1951.

En las obras del Indio, si bien no están escindidas de referencias históricas concretas —la mención de la banda del Automóvil Gris en *Las abandonadas* da cuenta de ello— se suelen construir los personajes y acciones dramáticas sobre la base de arquetipos y generalizaciones que concentran aspectos de los hechos y protagonistas del pasado revolucionario. En este marco efectúan una particular articulación entre lo público y lo privado a partir de la formulación paralela del conflicto histórico y del amoroso. La relación entre el relato amoroso y la especulación sobre la Nación ha sido abordada por la teórica literaria Doris Sommer. Según esta autora las grandes novelas nacionales institucionalizadas de los países latinoamericanos articulan de forma simultánea los relatos patrióticos y las historias de amor, haciéndolos funcionar como alegorías mutuas (1993: 30-31). En este sentido, el gesto político de estas obras se expresa en la conexión entre una historia circunscripta al ámbito de lo privado y de lo íntimo con otra que la excede, perteneciente al ámbito de lo público y de lo colectivo. Continuando con la argumentación de Sommer:

El interés erótico en estas novelas debe su intensidad a las fuertes prohibiciones contra la unión de los amantes [...]. Las conciliaciones o pactos políticos, resultan transparentemente urgentes porque los amantes “naturalmente” desean el tipo de Estado que les permita reencontrarse (ídem: 31).

Es posible analizar desde esta matriz conceptual las tres obras del Indio Fernández. *Enamorada* y *Flor Silvestre* presentan dos parejas interclasistas entre hacendados y súbditos. En la primera, Beatriz Peñafiel es la representante de la clase social que detenta el poder y que encuentra en la Revolución una amenaza a sus intereses. En cambio, el general José Juan Reyes, es un revolucionario que proviene de la clase baja. La resolución del conflicto amoroso entre ambos y la consumación de su relación, sintetiza simbólicamente el “éxito” de una Revolución que, para imponerse e institucionalizarse, optó por apaciguar las disputas entre las diferentes clases sociales. De esta forma, la narrativa del film se asocia a la ideología conciliatoria y nacionalista que impulsaba el gobierno de la época. En *Flor Silvestre* encontramos la misma estructura. José Luis Castro es el hijo de un poderoso terrateniente que renuncia a la herencia familiar para concretar su relación sentimental con Esperanza, hija de peones. Si bien José Luis se topa con un destino trágico propio del melodrama —vinculado con el castigo por enfrentar la ley paterna— el hijo que engendrará junto a Esperanza será el mejor ejemplo de la consumación amorosa y del futuro sociopolítico del país. En *Las abandonadas*, tal como lo comentamos, aunque el sistema de personajes es un tanto diferente —Juan Gómez y Margarita Pérez pertenecen, en el fondo, a la misma clase social— la redención de la protagonista se vehiculará a partir del suceso profesional de su hijo Margarito, quien se convierte en un reputado abogado formado, obviamente, en el marco de las instituciones del Estado posrevolucionario.

Esta lectura, como indica Claudia Arroyo Quiroz (2010: 165), se contrapone con las ideas de algunos críticos para los cuales este tipo de aproximación banaliza la representación de la Revolución, dado que opaca su dimensión política. Para la autora, en estos films,

la distancia entre una clase social y otra se va acortando y disolviendo a través de diversas estrategias de representación entre las que se destacan [los] primeros planos sobre los rostros de los protagonistas [...], y la inclusión de la canción popular romántica, que cumple dos funciones distintas: exaltar las virtudes morales del campesino [*Flor Silvestre*] y colapsar la resistencia de la persona pudiente [*Enamorada*] (ídem: 170).

Vale la pena observar que las canciones “Flor Silvestre” y “Malagueña” se insertan en dos secuencias casi gemelas de *Flor Silvestre* y *Enamorada* respectivamente. En la primera, la música surge tras la charla que José Luis mantiene con Melchor, el abuelo de Esperanza. Esta conversación se plantea como una instancia de transmisión de experiencias, aleccionadora, desde el anciano hacia el joven, pero también como una oportunidad de afirmación del amor que este último siente hacia el personaje interpretado por Dolores del Río. Finalizada la conversación, José Luis y Melchor se dirigen a la hacienda para enfrentar a Don Francisco, mientras en la banda sonora se escuchan las estrofas de “Flor Silvestre”. En *Enamorada*, el planteo es idéntico, tras una charla de similares características a la precedente entre el viejo sargento Joaquín Gómez y el general José Juan Reyes, el segundo confirma sus sentimientos hacia Beatriz Peñafiel y en la siguiente escena, a la vera de su balcón, le brinda como serenata el tema “Malagueña”.¹²² Como si esto fuera poco, en las dos películas los personajes del viejo y del joven están interpretados por los mismos actores (Pedro Armendáriz y Eduardo Arozamena), las dos canciones son ejecutadas por el Trío Calaveras, y hasta las estructuras melódicas de estas resultan llamativamente afines. En el fondo, este paralelo es un índice más de las reescrituras filmicas sistemáticas, perceptibles en la poética del Indio Fernández y en la obra de otros cineastas del período.

Retomando la relación entre el conflicto amoroso y el histórico, Arroyo Quiroz (ídem: 165) resume la cuestión al afirmar que la formación exitosa de la pareja es un signo de la visión celebratoria de la Revolución, mientras que el fracaso o imposibilidad para la consumación amorosa, expresa un punto de vista pesimista y desencantado sobre

¹²² Seguramente, esta es una de las escenas más hermosas del cine clásico latinoamericano, debido al increíble trabajo de puesta en escena, fotografía y montaje llevado a cabo por Fernández y Figueroa y a la actuación memorable de María Félix.

el suceso. Esto último se observa en la relación inconclusa entre Dolores y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*.

A modo de cierre

El examen comparado de las películas de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández nos permite identificar dos modos narrativos, dramáticos y espectaculares diversos mediante los cuales el cine dio cuenta de un evento bisagra en la historia de México. Las obras épico-históricas de De Fuentes brindan una visión más crítica y dolorosa de la Revolución, en una época, la primera mitad de la década de los treinta, en la cual sus ecos todavía resonaban en la memoria colectiva y el Estado —además de no haber estabilizado completamente sus instituciones— recuperaba en términos de acción política y de retórica, los enunciados de 1910. Podría decirse que el polvo de las revueltas se ciñe sobre los films de De Fuentes y esta no sería una afirmación absolutamente metafórica: la puesta en escena, los vestuarios, las escenografías y las locaciones de la trilogía pareciesen estar manchadas, atravesadas por el remolino de “la bola”.

El cine de Emilio Fernández, en cambio, es más aséptico y límpido en sus aspectos compositivos, de puesta en escena y de caracterización. Los rasgos de estilización, idealización y perfección impregnan incluso a sus protagonistas, interpretados por Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, auténticos modelos de una mexicanidad imaginada. Esto se explica por múltiples factores. En primer lugar, la coyuntura sociopolítica de los cuarenta encuentra un gobierno de la Revolución cercano a la institucionalización que ha cambiado su retórica y sus políticas más radicales por prácticas y discursos conciliatorios y moderados. En este contexto, los parámetros estéticos y narrativos de la poética de Fernández parecen ser los más adecuados para asentar una visión del pasado reciente más constructiva y con menos heridas por suturar. No resulta casual en este sentido que si bien Fernández y De Fuentes construyen sistemas de personajes parcialmente maniqueos, en el primero, los malvados y los enemigos pueden pertenecer a cualquier clase social, mientras que en el segundo, generalmente, estas cualidades les están reservadas a los personajes de esferas sociales más elevadas. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que la obra de Fernández se inscribe en un

contexto industrial bastante diverso del de los treinta. Este nuevo escenario se caracteriza por haber consolidado muchas de las formas del lenguaje cinematográfico clásico y por contar con un sistema de producción, un conjunto de estrellas y una infraestructura tecnológica más desarrollados que los del decenio anterior. En tercer lugar y en relación con el punto anterior, la matriz melodramática le brinda a las narrativas de Fernández una serie de códigos y convenciones que difieren sustancialmente del verosímil en el que se instalan las obras de De Fuentes.

Para concluir, deseamos señalar el funcionamiento, en los dos grupos de películas, de una economía discursiva que habitualmente se ha denominado “texto estrella”. Sintéticamente, la misma se refiere a la carga semántica que el uso de ciertos actores, inscriptos en un sistema de producción industrial, le imprime a cada uno los personajes. Aunque no es nuestro objetivo examinarlo con profundidad en este momento, si podemos adelantar que el análisis de las dos cinematografías da muestras de la profunda evolución que el texto estrella tuvo en el cine mexicano a lo largo de una década. El funcionamiento incipiente pero apreciable del texto estrella en las actuaciones de Alfredo del Diestro (antirrevolucionario) y Antonio Frausto (revolucionario) en la trilogía de Fernando de Fuentes contrasta con la absoluta estratificación de tipos y roles que atraviesa las películas de Emilio Fernández. Los actores que interpretan a héroes y heroínas, a malvados y villanos, o que representan a instituciones estatales —la educación, la justicia— y religiosas como la Iglesia, se mantienen con asombrosa rigidez en cada uno de los films. Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Eduardo Arozamena y Arturo Soto Rangel son los ejemplos más notorios en las películas de nuestro corpus.¹²³

Bibliografía

AYALA BLANCO, Jorge (1994), *La aventura del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.

¹²³ Vale decir que la consolidación de los textos estrella desde comienzos de los cuarenta se percibe en todo el sistema cinematográfico y no solamente en la obra de directores particulares. Para mencionar un ejemplo afín con nuestra temática, Miguel Ángel Ferriz en *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940), interpreta el papel de un padre de familia que, si bien no acuerda con la Revolución y esto es motivo de ruptura con sus hijos, resulta en el fondo una buena persona, moralmente respetable. Un rol similar adoptará el mismo actor tres años después en *Flor Silvestre*, cuando interprete a don Francisco, el hacendado padre de José Luis (Pedro Armendáriz).

ARROYO QUIROZ, Claudia (2010), “Entre el amor y la lucha armada”, en AA.VV., *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México: Instituto Mexicana de Cinematografía, Cinemateca Nacional, Conaculta, 165-179.

BÁSCONES ANTÓN, Marta (2002), “La negación de lo indígena en el cine de Emilio Indio Fernández”, *Archivos de la Filmoteca*, N° 40, Valencia, Febrero.

CARPENTIER, Alejo (2005), *El recurso del método*, México, Lectorum.

FRANCO, Jean (2010), “La Revolución domesticada: *Flor Silvestre* y *Enamorada* de Emilio El Indio Fernández”, en Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, México, Dirección de Publicaciones, Conaculta.

GARCÍA RIERA, Emilio (1996), *Historia documental del cine mexicano*, México, Conaculta.

_____ (1998), *Breve historia del cine mexicano*, México, Ediciones Mapa, Universidad de Guadalajara, Conaculta.

MIQUEL, Ángel (2010), “Cine silente de la Revolución”, en AA.VV., *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicana de Cinematografía, Cinemateca Nacional, Conaculta, 33-41.

MONSIVÁIS, Carlos (1976), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, Vol. I V, México, Colegio de México.

_____ (1994), “Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)”, en *Archivos de la Filmoteca*, N° 16, Valencia.

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003a), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) (2003b), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

PAZ, Octavio (1993), *El laberinto de la soledad*, México, Ediciones Cuadernos Americanos.

PICK, Zuzana (2010), *Constructing the image of Mexican Revolution*, Austin, University of Texas Press.

SOMMER, Doris (1990), “Love and Country in Latin America: An Allegorical Speculation”, *Cultural Critique*, N°. 16, Autumn, Minnesota, University of Minnesota Press.

TUÑÓN, Julia (2010), “La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia”, en Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, México, Dirección de Publicaciones, Conaculta.

La Revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Por Javier Campo

La Revolución mexicana se constituyó en una narrativa que se ubicó por sobre el curso real de los hechos armados durante y después de su coyuntura temporal comprendida entre 1910 y 1920 (inclusive mucho después, ya que esa narrativa sigue siendo reevaluada en el siglo XXI). Esta es la premisa del estudio reciente *La luz y la guerra, el cine de la Revolución mexicana* (Sánchez y García Muñoz, 2010).¹²⁴ Las visiones, sucesos y “fragmentos” de memorias variadas que constituyen la narrativa de la Revolución trataron (y tratan) de ser presentadas como “un relato histórico unificado” (2010: 15). En ese sentido el cine fue un gran propalador de ese relato coherente de la Revolución que recibió diversos usos oficiales en el transcurso de estos 100 años. Pero lo novedoso en este caso (y, como veremos, éste no es único aspecto original del encuentro entre la Revolución mexicana y el cine) fue que las imágenes en movimiento de la Revolución antecedieron a la configuración de este relato unificado. “Antes de la idea fue la luz –según Fernando Fabio Sánchez–; antes de la narrativa oficial de la Revolución mexicana existió la representación cinematográfica de esta guerra civil en las salas de proyección públicas y privadas del territorio nacional” (2010: 17). Antes que la literatura y el arte se encargaran de los temas de la Revolución los operadores del cinematógrafo tomaron sus cámaras y, sin plan de rodaje previo, salieron a registrar los sucesos candentes del conflicto armado. Es evidente que muchas de las vistas realizadas por Salvador Toscano,¹²⁵ los hermanos Guillermo, Salvador y Eduardo Alva y Jesús Abitia, entre otros, durante la década revolucionaria, fueron producidas antes de que entendiésemos esos conflictos políticos como una revolución.

¹²⁴ Agradezco el envío de materiales bibliográficos a la investigadora mexicana María Berenice Fregoso. Así como la revisión y aportes de la directora del equipo de investigación del proyecto marco, Ana Laura Lusnich, y de mis compañeros Natalia Barrenha, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Clara Garavelli, Pablo Piedras, Jorge Sala y Joelma Santos.

¹²⁵ Salvador Toscano nació en 1872, fue ingeniero civil e importó la cámara-proyector Lumière para luego fundar su estudio foto y cinematográfico en 1897. Se dedicó a tomar vistas y fotografías del México de la Revolución y de montar cintas históricas para proyectarlas durante y luego del periodo revolucionario. Falleció en 1947 mientras recopilaba, junto a su hija Carmen, los materiales que luego formaron parte de *Memorias de un mexicano* (1950).

Posteriormente México encontrará en el relato de la Revolución un potente cohesionador que funcione en favor de la estabilización del sistema político y el Estado nacional. “Es el espacio simbólico donde se ve cifrada la transversalidad temporal del México posrevolucionario y donde son homogenizados los puntos en contradicción de un movimiento bélico que buscó diferentes objetivos [...] La revolución mexicana de esta manera es UNA, una idea con mayúsculas que se vuelca en un orden cerrado” (Sánchez, 2010: 21-22).

Parto desde esta base: las vistas de la Revolución capturadas en el transcurso del conflicto antecedieron a la conformación y fortalecimiento de una narrativa unificada y funcional al orden establecido, tarea que favorecieron los films documentales de compilación. Los mismos operadores pioneros ya mencionados comenzaron con el trabajo de acopiar las imágenes que posteriormente les servirán para montar dichos films (las “historias completas” de la Revolución de Toscano fueron altamente significativas: *Historia completa de la revolución de 1910 a 1915 -1915-*, *Historia completa de la revolución de 1910 a 1920 -1920-* e *Historia completa de la revolución mexicana -1927-*, entre otras), para favorecer la estructuración de un relato unificado sobre la Revolución. Carmen Toscano, hija de Salvador, realizará el montaje de las imágenes del archivo de su padre para dar a luz su compendio histórico *Memorias de un mexicano* en 1950 –el “mejor ejemplo” filmico de intento de construcción de un imaginario colectivo no problemático, según Zuzana Pick (2010: 2) –,¹²⁶ en otro período histórico en el que el conflicto ya estaba absolutamente apagado pero era útil para afirmar un sentido comunitario de nación consolidada (unificada). El cine documental ya había abandonado una etapa primitiva en la que las vistas y actualidades estaban preñadas de fascinación por lo real, producidas con una voluntad de registro mimético; para, definitivamente luego de la introducción del cine sonoro, construir discursos elaborados y ya no meros registros.

¹²⁶ Todas las citas de textos en otro idioma, como la presente, fueron traducidas por el autor de este artículo.

Propongo en este artículo seguir el recorrido que nos lleva desde las vistas de la Revolución producidas por los pioneros del cine mexicano hasta los films de compilación, para analizar el pasaje del registro al discurso documental (sin descuidar las conceptualizaciones que sobre el film de compilación y el montaje cinematográfico se han divulgado) específicamente en el film *Memorias de un mexicano* (1950), dirigido por Carmen Toscano,¹²⁷ obra que se erige en este caso como monumento a la Revolución, UNA Revolución.

Ensordecedora revolución silente

Los mexicanos fueron pioneros, en muchos aspectos, para el desarrollo del cine en América Latina. Tomadores de vistas, compiladores de imágenes en movimiento y archivistas adelantaron sus relojes. Paulo Antonio Paranaguá hipotetiza que, tal vez, Gabriel Veyre, un empleado de los hermanos Lumière, haya filmado las “primeras imágenes en movimiento de América Latina en 1896” (2003: 16). Este “cazador de imágenes”¹²⁸ se encargó de capturar vistas de la ciudad de México y Guadalajara a poco de que el nuevo invento saliera de los sótanos parisinos. “Aunque esas cintas duran poco más de medio minuto -apunta Paranaguá-, siempre ocurre algo [...] Como la novedad radica en el movimiento, existe invariablemente una búsqueda de la acción, la semilla de una narración. La acción está prevista, esperada, incluso provocada.” (2003: 18) Sin embargo, Veyre no pretendía, así como otros divulgadores al servicio de Lumière, registrar un documento con intenciones etnográficas, sino, simplemente, demostrar las posibilidades técnicas del nuevo invento. Diferente sería la dirección tomada posteriormente por los operadores mexicanos, sobre todo desde la Revolución ya que ésta

¹²⁷ Carmen Toscano (1910-1988), hija de Salvador Toscano, tuvo como oficio principal el de escritora. En 1934 publicó su primer libro de poemas *Trazos incompletos* y dos años más tarde otra obra poética: *Inalcanzable y mía*. Escribió las series de televisión *Función de gala*, *Tres generaciones*, *La puerta y Leyendas de México*; así como cuentos y relatos *El huésped*, *El amor de la tía Cristina*, *Cierto día y Leyendas de México* Para teatro escribió las piezas *Cierto día*, *La llorona*, *Leyendas de México colonial y La muerte de un poeta*. Además de la mencionada *Memorias de un mexicano*, en 1976 realizó otra obra documental titulada *Ronda revolucionaria*, que aún continúa inédita.

¹²⁸ Tal como se autodenominaba Félix Mesguich, también colega y delegado de los Lumière desde los comienzos del cinematógrafo. Su libro autobiográfico se tituló *Tours de manivelle: Souvenirs d'un chasseur d'images* (Paris: Bernard Grasset, 1933). Un fragmento traducido del mismo se ha publicado recientemente: Mesguich, Félix (2012): “Prefacio”, revista *Cine Documental*, n ° 5: www.revista.cinedocumental.com.ar

“estimuló la exhibición y la producción” (Paranaguá, 2003: 21), para dirigir los esfuerzos hacia la documentación del conflicto, representado de forma progresivamente sistemática. El investigador Aurelio de los Reyes considera que esa es, verdaderamente, la “edad de oro” del cine mexicano, entre 1910 y 1920. Debido a que se trata de una “contribución fundamental al cine mundial, en contraposición a la idea predominante en la historiografía, que exaltaba y exalta el período clásico de la producción industrial” (Paranaguá, 2003: 22). A diferencia de Veyre, Salvador Toscano, Jesús Abitia o los hermanos Alva intentaron un “esbozo de una construcción dramaturgica a través del montaje” (Paranaguá, 2003: 22). Es decir que, en poco menos de quince años, el cine mexicano empezó a abandonar el registro puro de lo real con fines técnicos (y comerciales) para adentrarse en el campo discursivo documental. Aunque todavía los recursos técnicos no permitiesen un salto demasiado abrupto.

En su tipología de los noticiarios cinematográficos Julio Montero y María Antonia Paz establecen una primera etapa que llega hasta 1910 –para Europa–, hegemonizada por las vistas y actualidades, que “se caracteriza por la consideración del cine como ventana abierta a la realidad” (1999: 20). Aunque no podamos trasladar punto por punto esta clasificación al México revolucionario, sí es posible decir que esa primera etapa se extendió hasta después de finalizada la Revolución, pero fusionada con una modalidad de films de montaje de material de archivo con pretensiones histórico educativas. Las vistas de la Revolución tomadas por Toscano, Abitia o los Alva eran, como caracterizaba John Grierson al documental, “crítica de la propaganda y práctica de la misma” (en Manvell, 1964: 157): se presentaban como films históricos objetivos pero, al mismo tiempo, funcionando políticamente a favor de determinados intereses políticos. Alvaro Vázquez Mantecón informa sobre “la cercanía de los camarógrafos con el poder” a partir de una secuencia recuperada por *Memorias de un mexicano* en la que el presidente Carranza sonríe ante la cámara mientras prosigue con sus actividades cotidianas (2010: 19).

Esta relación de los operadores con el gobernante de turno ya se había inaugurado en el período anterior, con Porfirio Díaz.¹²⁹ Según Ángel Miquel, “exhibidores como Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva fueron incorporados a los contingentes de periodistas y fotógrafos que acompañaban a los diferentes actores (oficiales) para dar cuenta de viajes, inauguraciones y festejos” (2010: 33). Estos camarógrafos promovieron la “transformación de la comprensión del medio” (Pick, 2010: 11), debido a que su seguimiento de líderes y sucesos históricamente relevantes los volvió intermediarios en la elaboración intelectual de los espectadores. Es decir que los cineastas ya estaban familiarizados con esta forma de trabajo cuando durante la Revolución otros gobiernos requirieron sus servicios. Para el período de Díaz,

difundían acriticamente la imagen que el régimen daba de sí mismo, asumiendo que la cámara retrataba objetivamente los elementos relevantes del momento [...] Fue hasta el surgimiento del movimiento revolucionario de Madero cuando algunos cineastas se dieron cuenta de que era posible dar cuenta de noticias trascendentes que no coincidieran con el punto de vista gubernamental (Miquel, 2010: 33).

Aunque Francisco I. Madero¹³⁰ no se diferenció de Díaz y también sostuvo la propaganda oficial que consistía en solventar a una corte de periodistas y operadores cinematográficos a su servicio, los mismos comenzaron a trabajar por encargo para los jefes subversivos: “conscientes del valor del cine -destaca Pick-, varios líderes militares financiaron la producción y la exhibición de documentales dirigidos a publicitar sus roles en el cumplimiento de las metas de la Revolución” (2010: 13).

Por otra parte, y esto constituye otro aspecto novedoso a destacar, la Revolución mexicana fue el primer conflicto bélico en ser filmado y,

los registros cinematográficos que de ella hicieron los realizadores mexicanos y extranjeros -según David Wood-, por la gran escala en la que se produjeron y

¹²⁹ Presidente de México entre 1877 y 1880 e, ininterrumpidamente, en el período 1884 y 1910.

¹³⁰ Presidente de México entre noviembre de 1911 y febrero de 1913. Asesinado pocos días después de haber sido obligado a renunciar a su cargo.

exhibieron, no tenían precedente. Nunca antes el cine había aportado tanto a la comprensión de una guerra por parte de los habitantes de un país en el cual se libraba. Los filmes realizados durante este conflicto, que motivó a los realizadores a realizar películas más largas y complejas de las que estaban acostumbrados a hacer, también marcaron una etapa clave en el desarrollo del estilo narrativo del documental mexicano (2010: 42).

Aunque el noventa por ciento de lo filmado en aquellos años se encuentre perdido, Wood destaca que el año umbral para el cine documental de la revolución fue 1911. En el mismo año se realizó *La toma de la Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución D. Francisco I. Madero* (Salvador Toscano), el cual “representó un importante avance en el desarrollo de la tensión dramática en el documental mexicano” y resultó fundamental para el inicio de la vertiente discursiva documental, por introducir el argumento a las actualidades cinematográficas (2010: 43). Y este efecto narrativo que comenzó a transitar el cine mexicano durante la Revolución fue potenciado por el desarrollo de un nuevo tipo de films de compilación o montaje que unificaron las crónicas de los acontecimientos con una voluntad totalizadora. Un nuevo tipo de cine fue alumbrado en el México revolucionario.

Ensamblando la Revolución

Los investigadores españoles Montero y Paz destacan en su obra que será en 1927, con *La caída de la dinastía Romanov* de Esfir Shub, cuando “se inicie una nueva etapa en el cine de propaganda: el documental histórico o película de montaje” (1999: 124). La cineasta rusa pretendía “preservar la realidad de los procesos históricos con el material de archivo [...] sin distorsionar los documentos” (Montero y Paz, 1999: 125). Es decir que el trabajo de Shub consistía, según los académicos citados, en ordenar los materiales ya filmados para montarlos con propósitos diferentes a los que originalmente habían servido, aunque sin intervenir directamente sobre las imágenes, sólo cortando y pegándolas. Sin embargo, lo cierto es que mucho tiempo antes los mexicanos se valieron

de tijeras y pegamentos para remontar un film con pretensiones de condensación histórica.

Abitia, Toscano y los hermanos Alva conservaban sus viejas películas y con la llegada de conmemoraciones y muertes de caudillos ensayaron diferentes escenas que tenían [...] Así, los cineastas mostraron en sus documentales de compilación histórica acontecimientos del pasado cubriendo un período más o menos amplio con escenas organizadas en forma cronológica. Por lo general las cintas se presentaban como descripciones de etapas concluidas, lo que permitía que no se las identificara con las efímeras producciones de actualidades ni con las de propaganda (Miquel, 2010: 36-37).

Es decir que podemos extraer dos conclusiones al respecto: 1) los mexicanos ensayaron el film de compilación antes de que el mismo pudiese ser catalogado de tal y, por otra parte, 2) las películas montadas con material ya filmado permiten pensar que algunos cineastas pretendieron superar el registro mimético de lo real en favor de una elaboración discursiva no atada a la crónica de coyuntura.

1. Montaje

Con respecto al primer punto, antes que Shub no solo se ubicaron los mexicanos, sino también las realizaciones que montaron imágenes de la Primera Guerra Mundial. *Britain prepared* (1915) y *Battle of the Somme* (1916), ambas de Charles Urban, fueron parte de un conjunto de películas de montaje sobre episodios de la guerra. En México se habían estrenado un buen número de éstas películas, como *El gran conflicto europeo* (1915), *Poder militar francés* (1916), *La respuesta americana* (1917) y *Anales de la guerra* (1918), entre otras. Sin embargo, Miquel señala que

es probable que esas producciones sugirieran formas de contar, editar combinando imágenes e intertítulos. Aunque hay que decir que la idea misma de hacer cintas de compilación surgió en los mexicanos antes de la Primera Guerra

Mundial, determinada por exigencias narrativas propias, lo que significa que estos deben contarse entre los pioneros del género en el mundo (2010: 39).

Aún durante el desarrollo de los sucesos había quienes se atrevían a clausurar un período para entregarlo en imágenes, tal fue el caso del primer film de montaje realizado por Salvador Toscano: *Historia completa de la revolución* (1912). Desde entonces diversos contemporáneos a Toscano, como Jesús Abitia y los hermanos Alva, practicaron esa modalidad de edición filmica en la que se compilaban períodos más o menos extensos de tiempo. Aunque el que claramente llevaba la ventaja era Toscano, en los años siguientes estrenó *Revolución Madero-Orozquista* (1912), *Historia completa de la revolución de 1910 a 1915* (1915), *Historia completa de la revolución de 1910 a 1920* (1920) e *Historia completa de la revolución mexicana* (1927), entre otras. Miquel divide en dos tipos de subgéneros el documental de compilación silente mexicano: biografías de líderes e historias de la revolución (2010: 40). Lamentablemente estos films, según los historiadores que han relevado profundamente el campo (Miquel, De los Reyes, Wood y Pick, entre otros), se encuentran perdidos.

Las definiciones de “montaje” se reproducen en la historiografía del cine tan prolíficamente que resulta prácticamente imposible reunir las en un trabajo de estas dimensiones. Optamos por tomar algunas de las más reconocidas y de dos investigadores de diferentes épocas. Jean Mitry, en su extenso estudio *Estética y psicología del cine* (1963), prefiere simplificar los términos: “El montaje consiste en poner una tras otra las escenas rodadas empalmándolas como corresponde y otorgando a cada una el tiempo que le conviene” (2002 [1963]: 422). Algo tan simple como eso. Sin embargo el teórico francés destaca que “se trata de una de las operaciones capitales del arte cinematográfico”, debido a que de ella depende el sentido y el ritmo del film (2002 [1963]: 422). Mientras tanto Vicente Sánchez-Biosca va un poco más allá y se despega de la acepción que indica que un montaje “bien hecho” debe ser imperceptible, dando cuenta que

montaje alude en este caso, si bien lo miramos, a la existencia de fragmentos, de piezas, a la idea de construcción, subrayando los hilos bien visibles que cosen dichas piezas y fragmentos. Algo falla respecto a la plenitud de otros tiempos y otras obras o, si se prefiere, algo irrumpe en el montaje que permanecía indeclarado antaño (1991: 13).

No siempre “montar” significa unir para favorecer la continuidad rítmica del film, a veces sirve para romperla, haciendo visible la operación de los fragmentos. Según las investigadoras españolas Laura Gómez Vaquero y Sonia García López (compiladoras de *Piedra, papel y tijera*, sobre el *collage* en el documental):

si el primero (montaje clásico) supone la yuxtaposición de planos que se organizan en secuencias y, en la mayor parte de los casos, se trata de invisibilizar el procedimiento que lo hace posible, el *montage* supone más bien la exhibición de la operación constructiva y confiere un carácter autónomo a cada una de las partes que componen el resultado final (2009: 19).

Entre el montaje clásico (que oculta los cortes para dar sensación de continuidad) y el *montage* (que presenta sus cortes como parte del desarrollo del mismo film) se encuentran los films de compilación que hemos mencionado. Los films de compilación mexicanos, si bien no pueden invisibilizar sus cortes –por los abruptos saltos cronológicos y espaciales–, pretenden dar una continuidad cronológica a la narración de los sucesos históricos.

En este sentido, y si bien la “profesionalización del montaje” se dio alrededor de 1918 según Kevin Brownlow (en Sánchez-Biosca, 1991: 27), no fue sino hasta tiempo después que los soviéticos “descubrieron y admiraron la faz analítica, la brusquedad del montaje, y no su *smoothness*, su suavidad” (1991: 32). Hasta la actualidad el borramiento de las huellas de la enunciación en el montaje “suave” y su exposición en el “brusco” se han repartido la producción de films, aunque no en proporciones semejantes. Las reglas del cine clásico (o Modo de Representación Institucional, como denomina Noël Burch),

aún hoy dominantes, se han impuesto sobre la mayor parte de las cinematografías. Pero se trate de una u otra vertiente ideológico-expresiva de realización, Sánchez-Biosca acuerda con Mitry en que el montaje es rey, “el trayecto ha sido consumado: sin ninguna duda, el montaje no tiene porqué realizarse en su acepción técnica ni contumazmente perceptible, pues tanto si lo hace como si no, gobierna el régimen del significante” (1991: 109). Y es un rey despótico, agrego, en el caso de los documentales de compilación.

Según Marc Ferro el concepto de film de compilación sólo debe ser aplicado si “la película está constituida de *punta a punta* por temas de noticiario [...] puesto que éste se trata de la yuxtaposición de elementos ya montados” (1980: 93). Yendo más allá de las fronteras que traza Ferro al concepto, William Wees destaca que en el film de compilación el material “se reelabora de alguna manera para hacer resaltar sus implicaciones más profundas” (1998: 125). Entre ambos polos -la yuxtaposición “objetiva” de material de archivo noticioso y su reelaboración-, se puede ubicar a los documentales de compilación histórica que aquí tratamos. Estos se presentan como transparentes, como reflejo de lo real, pero funcionan ideológicamente de acuerdo al contexto sociopolítico en el que se realizan. Para Mitry la práctica de montaje de la que se valen es “seguramente la más abstracta” porque se

invierte el proceso creador. En vez de partir de una idea y de establecer los materiales necesarios para su expresión, se parte de una cantidad de materiales necesarios para su expresión entre los que se opera cierta selección, guiada por una intención incierta [...] Además, los films de actualidades -de los cuales se valen los films de montaje que aquí trabajamos- están constituidos en gran parte por planos amplios; ahora bien, las cualidades específicas del plano ‘general’ son inversas a las del primer plano. Por su sequedad lógico-informativa, en efecto, el plano general nos convierte en estrictos observadores de las cosas que nos transmite y nos aleja del drama que nos presenta poniendo cierta ‘distancia’ entre éste y nosotros. La participación sigue siendo completamente intelectual (2002 [1963]: 432-433-434).

En fin, los conceptos vertidos por Mitry trasuntan una crítica al film de compilación por ser más “intelectual” que “dramático”. Sin embargo son los historiadores quienes, según Robert Rosenstone, los valoran positivamente porque parecen “más cercanos al espíritu y los usos de la historia escrita. Dan la sensación de ofrecer ‘los hechos’ y una explicación racional de los mismos” (1997: 48). En definitiva, el film documental de compilación se debate entre fuegos que lo ubican en un terreno no claramente delimitado entre el cine y la escritura/enseñanza de la historia. Rebajando las pretensiones objetivistas la mejor definición de film de compilación sigue siendo la del primero que teorizó sobre el mismo. Jay Leyda lo caracterizaba como: “aquel que comienza en la mesa de montaje, con films ya existentes [...] Sin dudas, ‘documental’ y ‘compilación’ tienen un elemento en común: la manipulación de la realidad. Esta manipulación, no importa cual sea su intención, trata de mantenerse oculta para que el espectador vea solamente la ‘realidad’” (1964: 9-10).¹³¹

2. Registro y discurso

Con respecto a la superación que estas películas hacían de un modelo coyuntural apegado al registro mimético de lo real,¹³² Vázquez Mantecón destaca que progresivamente pasan de la actualidad a la crónica del pasado reciente para, con su reutilización en films de montaje desde mediados de siglo (*Memorias de un mexicano; Epopeyas de la revolución*, Gustavo Carrero, 1963), superarla en función de la construcción de un discurso histórico documental que se vale de originales registros fílmicos que sirvieron a otros fines y fueron proyectados en otros contextos sociales absolutamente diferentes. Documental de montaje histórico de mediados de siglo es igual a *registro pasado utilizado para la configuración del discurso presente*.

En este punto es necesario diferenciar entre la toma de vistas, el registro de los hermanos Lumière y los noticiarios posteriores, por un lado, y la elaboración discursiva documental que se da desde los films de Robert Flaherty (*Nanook, el esquimal* -1922- y

¹³¹ Agradezco a Lior Zylberman haberme facilitado este texto.

¹³² Aún años antes de que se estrenase el que los historiadores del documental consideran film inaugural del mismo como discurso: *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922).

Moana -1926-), Dziga Vertov (*El hombre de la cámara* -1927-) o John Grierson (*Drifters* -1929- y aquellos que produjo en los treinta para el Empire Marketing Board y la General Post Office de Gran Bretaña). Los investigadores dedicados al cine documental trabajaron los dos niveles enunciativos, registro y discurso, distinguiendo la paja del trigo.

El cine en un principio era poco más que un producto de la técnica. Louis y Auguste Lumière habían creado un dispositivo técnico para la captación y proyección de imágenes en movimiento y lo echaron a andar alrededor del mundo, sin dudas y con firmeza, pero su invento no contenía por sí sólo las posibilidades expresivas que serían desarrolladas con el transcurso de los años. Lo que sí realizaron los Lumière fueron una gran cantidad de vistas, tal como se denominó al registro de acciones cotidianas o ceremonias extraordinarias mediante una cámara colocada fija en un sólo plano y que filmaba hasta que el rollo se acabase (luego de alrededor de 20 segundos). Es decir, si entendemos al cine documental como práctica discursiva antes que meramente mimética no podemos sino ubicar sus comienzos un poco después, en la década que va de 1920 a 1930 y no en los primeros años del siglo XX. Como destaca María Luisa Ortega, el documental pretende “hablar del mundo y hacer afirmaciones sobre él” (2005: 188). Es decir, detrás de las primeras vistas del cinematógrafo de los Lumière no está el comienzo del discurso documental, sino del registro de lo real. Como destaca Emilio Bernini, en los cortos de Lumière se puede ver “más el asombro y el encanto por el movimiento antes que la invención o el descubrimiento de un otro” (2008: 92). El cine documental, propiamente dicho, se tomará todavía un tiempo más para ver la luz.

Jean Breschand destaca que en las vistas y actualidades el principio configurador es el del “catálogo”. “En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados” (2004: 10). En ese sentido Breschand apunta con su conceptualización de una “estética del monumento”, para designar a los primeros “recortes” de realidad que efectúan los pioneros del cine. Detrás de ellos hay una voluntad de registro del movimiento antes que una configuración discursiva. Bernini reafirma dicha consideración: “Es preciso diferenciar, en su período clásico, el

‘documental’ de la llamada ‘toma de vistas’ y de las ‘actualidades’, formas iniciales del cine, cuando con la cámara se salía a recoger impresiones del mundo exterior. En ellas no hay relato sino registro; no hay, desde luego, cineastas sino operadores, que manipulan el dispositivo con la fascinación que produce la nueva invención técnica y la captación del mundo en movimiento” (2008: 91).

Siempre resultó cómodo repetir ese axioma que pretende establecer que “el cine nació documental”¹³³ pero justamente eso no fue lo que hizo el primer investigador y teórico del cine documental. Paul Rotha publicó en 1936 el primer libro que se dedicó por entero a la historia y al esbozo de una teoría sobre el cine de lo real. En *Documentary Film* Rotha no problematiza “lo real” pero tampoco habla de reflejo, sino de “constructo”: “actualmente se ha descubierto que el mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo” (2010 [1936]). Este cineasta y estudioso inglés destaca en diversos pasajes de su obra que el propósito del documental debe ser representar los valores de la sociedad democrática capitalista (apuntemos que escribe esto a mediados de los treinta, en pleno auge del comunismo y del nazismo desde un país que se sentía “amenazado” por estas ideologías), pero sin embargo no toma las categorías que posteriormente serán utilizadas de forma un tanto liviana por otros teóricos del cine, como la de “verdad”: “ningún documental puede ser completamente verdadero, dado que no existe tal cosa como la verdad mientras los desarrollos cambiantes de la sociedad continúen contradiciéndose entre sí. [...] Debemos recordar que el documental sólo es verdadero en tanto representa un punto de vista” (Rotha, 2010 [1936]). Rotha no problematiza la noción de real, pero lo que sí deja en claro es que la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente. Por lo tanto, y eso lo dice expresamente en su texto, el registro que promueven los informativos, las vistas y los noticiarios cinematográficos está en otro nivel del que lo están los discursos documentales. En síntesis, los films documentales de compilación son discursos, aunque, en el caso que aquí nos interesa, se valgan de primitivos registros.

¹³³ Sobre todo repetido por los investigadores franceses para dejar dentro de sus fronteras la invención no sólo del cine sino también de una de sus ramas, el documental.

Estado del cine documental mexicano

Haciendo un balance de la producción documental mexicana en 1981, los investigadores Jaime Tello y Pedro Reygadas notaban que “la producción de cine documental no ha sido muy prolija” (1981). Se referían a que hasta esa fecha, con más de tres mil películas de ficción realizadas, la industria del cine mexicano no se había interesado en el documental. Recién será desde la década del setenta, con producciones independientes, que éste discurso de lo real será potenciado. Sin embargo, en los inicios del cine en México el “documental histórico” obtuvo una visibilidad que sobrepasó la de otros países del mundo, actuando como “informadores del acontecer inmediato” (Tello y Reygadas, 1981).

Otro jalón importantísimo para la historia del documental mexicano es ubicado por los autores en la década del cincuenta con *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y *Torero* (Carlos Velo, 1956), films de ficción pero que utilizan algunos procedimientos frecuentes en el cine documental: como el uso de personajes, historias y locaciones reales, hermanados por sus procedimientos y equipo de trabajo (Velo fue asesor en *Raíces*). Sin embargo, en este recorrido, Tello y Reygadas no mencionan a *Memorias de un mexicano*. Su militancia política en el Taller de cine *Octubre* parece impedirles siquiera mencionar a un film que se colocó para la historiografía del cine del lado de las versiones oficiales.

El mismo Tello destaca que en el año en que se estrenó *Memorias de un mexicano*, 1950, se registró un record de films presentados: 122.¹³⁴ Lo cual no resultó fortuito, ya que el cine mexicano venía en crecimiento desde 1942

con la creación del Banco Cinematográfico “como aval financiero; la adquisición de tecnología, materiales y asesoramiento gustosamente surtidos por Hollywood; el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales acordes a las nuevas necesidades; y principalmente el retiro de las compañías norteamericanas de

¹³⁴ *Los olvidados*, de Luis Buñuel, también se estrenó en 1950.

cine, detentadoras del control de las pantallas del continente, se conjugaron para impulsar el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista (Tello, 1979: 17).

Si a esta cadena de sucesos sumamos que en 1947 el Estado mexicano compra el Banco Cinematográfico para propulsar a la industria y, desde ya, a la realización de films más cercanos al espíritu oficial, la realización y el estreno de *Memorias de un mexicano* coincide con un momento de expansión del cine y de las narrativas de la Revolución muy particular.

En la década del cuarenta la narrativa revolucionaria se cuenta entre las de mayor afición y productividad entre los cineastas, como destaca Fernando Sánchez, “el tema revolucionario” se vuelve un potente *leit-motiv* para confrontar con la industria norteamericana y desterrarla de las pantallas del país (2010: 45). En este orden de prioridades la temática revolucionaria en el cine de Emilio “el Indio” Fernández, y de otros contemporáneos, “es una de las piedras angulares del proceso de modernización”, debido a que las problemáticas se resuelven en función de contener pautas sociales no contradictorias (Sánchez, 2010: 45-46). La Revolución pasa a ser cargada de otros significados y funciones que tienen más que ver con el presente que con el pasado, la modernización de un país que mira al porvenir. Y es en las décadas del cuarenta y el cincuenta cuando se reconfiguran las filmaciones de la Revolución:

Las vistas de la Revolución funcionan como las bases de una narrativa que declara el pasado como un tiempo de violencia originaria ya superada; un tiempo inaccesible, pero del cual surgen los elementos germinales del ser mexicano, urbano e industrial. Para 1950 se estrena *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, con material de su padre, Salvador Toscano, obra que narraría -con imágenes correspondientes a otro propósito- el nacimiento del México capitalista posrevolucionario (Sánchez, 2010: 46-57).

Memorias de un mexicano se produjo con dinero aportado por el Banco Cinematográfico y durante la presidencia de Miguel Alemán (1947-1952), quien construyó su gestión sobre la idea de la modernización fundado en “un discurso nacionalista, basamento del Estado posrevolucionario” (Pick, 2010: 27). El film se produjo en una época de doble expansión: cinematográfica e histórico discursiva. Debemos ubicar su funcionamiento en ese contexto particular en el que contribuyó a la ampliación de los dos órdenes.

Memorias de una mexicana

El film de compilación *Memorias de un mexicano*, estrenado el 24 agosto de 1950 (reeditado en 1984, con nuevos intertítulos en el prólogo y en el epílogo), ganó el premio *Ariel* (máximo galardón del cine en México), se exhibió en los festivales de Cannes, Berlín, Sestri Levante, Turín y Río de Janeiro. Toscano había comenzado a catalogar y copiar el material que había reunido su padre desde 1942 para poder realizar el film.¹³⁵ El murió en 1947 y ella se dedicó a finalizar en soledad el montaje final del film que como meta explícita tuvo “eternizar momentos fundamentales de la historia” (según el mismo prólogo de la película). El perfeccionismo archivístico de Toscano, transmitido por su padre, la conmina a introducir un pedido de disculpas por las “imperfecciones” en las imágenes, recalando su valor “por su antigüedad y esfuerzo en conservarlas”.

La voluntad de autenticidad histórica y relato objetivo ha sido, y seguirá siendo, trasladada a las “obligaciones” del discurso cinematográfico documental. Un film que se presente como de reconstrucción histórica enarbola su carácter documental como una condición irremplazable para que ese discurso sea considerado favorablemente como “espejo” de lo real. Hasta aquí el plano de las suposiciones, ya que sabemos que

¹³⁵ Información presente en el sitio de la Fundación Toscano: http://www.fundaciontoscano.org/esp/memorias_mex.asp (última consulta 15 de junio de 2011)
Ficha técnica del film: producción: Carmen Toscano, 1950; edición y efectos: Teófilo Bustos Jr.; óptica: Javier Sierra; música: Jorge Pérez; sonido y grabación: José de Pérez; narración: Carmen Toscano; guión y voz: Manuel Bernal; traducida al inglés, francés y ruso; duración 110 minutos.

efectivamente el discurso documental, así como todos los discursos, resultan de una construcción. *Memorias de un mexicano* se nutrió de esas suposiciones e hizo considerar a los críticos, en su momento de estreno, que la realidad estaba allí en imágenes sin haber pasado por el filtro subjetivo de la realizadora. En una nota publicada en la revista *Tiempo* el cronista decía: “No habrá nunca una película que tanto se acerque a la verdad, pues es la verdad misma, ni que encuentre actores de más calidad: los mismos que vivieron e hicieron la historia del drama mexicano” (en Wood, 2009: 147).

Carmen Toscano, recuperando el espíritu de su padre Salvador, ubica su film sobre la sedimentación de relatos sobre la Revolución pero, como resulta imprescindible a cualquier discurso que plantea la unicidad de la historia, recubriéndolo de un halo de objetivismo. Sumemos al hecho que es un documental, que además se trata de un film de compilación que, según reza un intertítulo en su prólogo, contiene imágenes “filmadas de la realidad, un retrato vivo” del pueblo que hizo la Revolución. Aunque, como destaca David Wood, la película no deja de ser un “texto híbrido: una síntesis de visiones de lo que ha llegado a constituir un solo discurso histórico” (2009: 150). ¿Cómo procede *Memorias de un mexicano* a configurar esa unidad de la historia de la Revolución mexicana?

El relato de los acontecimientos filmados, desde 1897 hasta mediados de la década del veinte sigue un orden cronológico que es presentado por la voz *over* del locutor y escrito por la misma directora, siguiendo un discurso de ficción de un observador de los acontecimientos que comenta los mismos matizándolos con sus vivencias personales. “1897, el año en que yo nací” nos informa el relato en la primera secuencia para, desde allí, reiterarnos ante cada cambio de escena qué estamos viendo, situando temporal y espacialmente al espectador. Inclusive cuando procede a enumerar ciudades, líderes políticos o actos públicos, el relator “espera” a las imágenes para que el discurso se corresponda con lo presente en el plano (“Veracruz” –cambio de plano–, “Tamaulipas” –cambio de plano–, “Xochimilco” –cambio de plano–). Esta marcación intenta reforzar el carácter verídico del discurso enunciado, no se describe aquello que no está presente en imágenes. Hay una búsqueda extrema de correspondencia entre el relato

y las escenas que, de alguna manera, pretende aclarar que “la realidad” está ahí presente sin condensaciones u otros trucos del lenguaje cinematográfico. Inclusive cuando se insertan imágenes de un film de ficción (*El grito de independencia* –Felipe de Jesús Haro, 1907–), el relato nos las presenta como tales, advirtiéndonos que se trata de recreaciones.

Aunque *Memorias de un mexicano* se esfuerce en presentarse como absolutamente constituido por material rodado por Salvador Toscano, la autoría de varias secuencias no pertenece al padre de la directora, aunque sean parte de su archivo y hayan sido utilizadas en sus compilaciones silentes primitivas. A la mencionada de un film de ficción, se deben sumar otras como las de la *Entrevista Díaz-Taft* (Hnos. Alva, 1909) y aquellas que fueron capturadas por su socio Antonio Ocañas. Toscano fue, a la par de un cineasta pionero, un archivista; por ello es necesario “rectificar la asunción errónea de que Toscano es el único autor” de las imágenes de *Memorias de un mexicano* (Pick, 2010: 25). Esto no debería quitar ningún mérito a su hija, quien dirigió un exitoso trabajo de montaje.

Por otra parte, y en el mismo sentido de “acondicionar” lo real, Toscano soluciona un problema que se les plantea a los compiladores de archivo cinematográfico por la diferencia de fotogramas por segundo: 16 en las vistas primitivas y 24 en el cine en 35mm. Mediante la duplicación de fotogramas, repitiendo algunos para que el movimiento se asemejase al real, disimula el desfasaje de dispositivos. Si bien esta práctica (llamada *stretching*) es criticada por los archivistas contemporáneos, por “constituir una considerable alteración del material” (Wood, 2009: 157), su utilización soluciona uno de los principales problemas de verosimilitud suscitados por la proyección de las viejas cintas en una velocidad no adecuada (la cual genera el efecto de “aceleración” de los movimientos). Asimismo, en función de trabajar las imágenes de archivo para que se adecuen a un ideal acorde a la época de estreno del film, la realizadora vuelve “sonoros” aquellos films silentes. Incluye sonidos sincronizados que simulan ser diegéticos y música de corridos que asemeja ser la de los desfiles oficiales que se suceden. Es decir que si consideramos el tratamiento del material compilado en

banda imagen y sonido, podemos decir que aquellas pretensiones de reflejo no deformado de lo real que el film nos presenta en su prólogo son “ayudadas” con efectos trabajados en la mesa de montaje. Algo no declarado por el mismo relato que nos habla de la autenticidad de las imágenes, anclado menos en los datos precisos de la producción (original o en su remontaje) que en la narración verosímil de los sucesos de época.

En *Memorias de un mexicano* el relato hace hincapié en declarar que esas imágenes son la recuperación del pasado, en ese sentido el carácter de ser “memorias” de quién las presencié se hace explícito, por ejemplo, cuando aclara sobre el devenir de algunos lugares: en la escena del anuncio del monumento a Isabel, la reina de España, el locutor destaca que nunca se hará; o que donde Porfirio Díaz está reunido en el futuro servirá como monumento a la Revolución. También se vuelven índice de las “memorias” las acotaciones que en banda sonido se hacen sobre los detalles autobiográficos que emite el enunciador: las discusiones entre su padre y su tío, y las de él mismo con ambos. Incluso las “memorias” del narrador siguen su crecimiento, los sucesos de su infancia son relatados como aspectos de una infancia feliz en la que no se avizoran los conflictos. Los desfiles de la Independencia y el Centenario se suceden a la par que los dedicados a la Conquista española en los que participan “indígenas” (con vestimentas estereotipadas). Parece no haber diferencias para el locutor que simula recordar el mundo como un niño. El corte se produce cuando el recorrido cronológico llega a 1910 y el narrador comenta que su padre decide partir al exilio junto a Porfirio Díaz. En ese momento “toda una época de la vida de México se iba para siempre”, deduce. La ida del padre, la ida de Díaz, la ida del pasado y la llegada de lo nuevo, de nuevas ideas políticas que claman por democracia y que –aunque en ese momento no lo reclamaran de esta forma– promueven la modernización de México. Para la realizadora, la relectura del pasado supone completar los acontecimientos de ayer con ideas del hoy, la modernización de México (que supuestamente comenzó en 1910, extrañamente contaminada de conceptos desarrollistas en boga recién a mediados del siglo XX) es una de ellas.

A partir de las vistas de la Revolución montadas también se puede establecer un cambio de período que ubica a las mismas en una nueva época: se realizan planos más

cerrados, la cámara se mueve sobre su eje y los operadores se dedican cada vez menos a los desfiles y más a enfocar a los protagonistas de la Revolución, en algunos casos en planos independientes. Pancho Villa, Pascual Orozco y Emiliano Zapata relegan a los políticos de carrera que representan al viejo régimen y a la oligarquía que dominaba las vistas y actualidades anteriores. Este quiebre también es atendido por Pick cuando analiza las secuencias dedicadas, por un lado, al gobierno de Porfirio Díaz y, por otro, a la Revolución. Las primeras “revelan el rol ideológico que las imágenes poseían para el régimen obsesionado con el despliegue visual [...] de emblemas patrióticos y religiosos para propósitos nacionalistas” (Pick, 2010: 31). Mientras que las secuencias del triunfo y la derrota de Madero en el comienzo de la Revolución, según Pick, “revelan nuevas modalidades de representación social y política de las identidades desde una perspectiva sustancialmente diferente” (2010: 33). Aunque para ella ese cambio supone una serie de “reordenamientos” antes que un quiebre en los modos de representación. Sin embargo, la autora destaca que “las imágenes de estas compilaciones proyectan modificar las relaciones entre los productores y los consumidores de las mismas [...], alterando los modos en los que la sociedad mexicana se veía a sí misma” (2010: 38). Lo cual, llamémoslo quiebre o “reordenamiento”, supone un cambio de envergadura para el discurso documental mexicano.

Este parte aguas en el tratamiento de las imágenes no conlleva a una problematización de la Revolución mexicana en el montaje de Carmen Toscano, no se indaga en las causas o los objetivos de la misma –ni siquiera se ensaya una respuesta–. Las marchas y contramarchas están expuestas como conflictos de intereses en el seno del plural movimiento revolucionario únicamente por las características más visibles: el apoyo de Villa, Orozco y Zapata a Madero o sus desacuerdos con él y entre ellos, sin explorar en las razones de los mismos. Wood destaca esta visión llana apuntando que “el narrador de *Memorias* pasa por alto las causas políticas, sociales y económicas de la Revolución, presentándola más bien como una riña fuerte, pero pasajera, entre la gran familia mexicana” (2009: 158). El énfasis está puesto en la Revolución como un desarrollo cronológico que evoluciona hacia mayores libertades democráticas y la modernización del país. Revolución armada – ascenso de Madero – elecciones –

reanudamiento del conflicto constituyen pasos del *continuum* en los diez años narrados, el futuro de un país desarrollado es la meta preestablecida en el film, su principio rector. A partir de ese principio se organiza la edición del material de archivo, el cual no tiene por objetivo una problematización de las imágenes. Montaje y no *montage*. Film de compilación y no *collage*.

El film alcanza secuencias de un dramatismo que predomina sobre el relato histórico despojado de sobresaltos emocionales (algo no propio del film de compilación según Mitry, como vimos). Este es el efecto conseguido por la narración en primera persona y por las secuencias de combates reales que incluyen planos de cadáveres de aquellos que “murieron por la Revolución” pero que, por la ausencia de datos en la diégesis del film, parecen no tener bando ni victimario. Aunque *Memorias de un mexicano* intente erigirse como un discurso objetivo sobre el período revolucionario, estas omisiones de datos parecen no apuntar en ese sentido. Por otra parte, el relato y el montaje no se privan de emitir juicios de valor: tanto el narrador en voz *over* como el montaje igualan a la presidencia de Victoriano Huerta (1913-1914) con la de Porfirio Díaz, en tanto retroceso. “Los mismos desfiles”, dice el relator mientras vemos imágenes similares a las del comienzo del film, en plano general y con similar circunspección de parte de los personajes, “nos hacen acordar a la dictadura pero, como aquella, no tenía las simpatías del pueblo”, remata el narrador.¹³⁶

Para la segunda mitad de la década del diez el montaje de la película se topa con acontecimientos más confusos. Sucesiones, levantamientos armados, asesinatos selectivos de los líderes revolucionarios y tomas del poder fugaces se encadenan para el último período revolucionario. Carmen Toscano condensa los conflictos mediante un montaje cada vez más acelerado de los hechos, la descripción de los presidentes se reduce para que finalmente, luego de ese caótico proceso, el locutor decreta el aquietamiento de los conflictos sin elucubrar explicaciones por ello. Vuelven los festejos, en este caso por

¹³⁶ Salvador Toscano guardaba la misma animadversión por Huerta, lo consideraba un “traidor” (Pick, 2010: 14).

el Centenario de la consumación de la Independencia en 1920 y México parece inscribirse finalmente en la senda de los países democráticos de nuevo cuño. El montaje y uso de las imágenes del pasado es lineal: lo que hicieron nuestros ancestros ya iba en el camino que proseguimos.

En ese sentido se ubica la procesión de imágenes de festejos populares y desfiles oficiales que dominan las últimas secuencias. Luego de mencionar algunos pocos levantamientos rebeldes sofocados, el balance final de *Memorias de un mexicano* se presenta como el cierre de un proceso “lógico”. El narrador nos informa que salió al exilio poco después de finalizada la Revolución y regresa para fines del cuarenta, se suceden las imágenes de los presidentes de México y las del país actual que se fusionan a las del pasado para ilustrar el último relato: “En el México actual viven el Derecho y la Justicia, como buscaba la Revolución, [...] las luchas no han sido en vano, [...] los ideales del pasado viven en el nuevo México”.

Conclusión

En 1967, reforzando las consideraciones que ubican a *Memorias de un mexicano* como una “fuente” histórica confiable, el Instituto Nacional de Antropología e Historia la declaró “Monumento histórico”. En concordancia con las pretensiones oficiales el film se definió por su interés histórico patrimonial (no es casual que haya surgido del Archivo Toscano, con honda conciencia preservacionista), aunque el uso de las imágenes de registro vaya más allá de la mera mostración y estructure un discurso acorde a intereses del presente (1950).

Es decir que este “Monumento histórico”, como toda elaboración histórica-discursiva, no está exento de los elementos subjetivos particulares que en el tratamiento del material inscribe la realizadora. Aunque Toscano haya negado en varias ocasiones su estatus de autora del film –“la película es mía pero las imágenes son de la nación” (en Wood, 2009: 165)–, reafirmando así el carácter del film reconocido. “Con su conversión en patrimonio -advierde Wood- el texto filmico de *Memorias de un mexicano* se vuelve

tan inmutable como el México imaginado que invoca su directora. Fijando el archivo fílmico se fija también el archivo mnemónico nacional, para ocultar los conflictos sociales reales que provocaron la Revolución” (2009: 166). *Memorias de un mexicano*, aunque su directora y críticos no creyesen lo mismo, no sólo es una fuente de la historia sino también, parafraseando a Ferro, agente de la misma. Rescata viejos relatos y construye, o se acopla a, otros más recientes. El día de su estreno, el 24 de agosto de 1950 en el cine Chapultepec de la ciudad de México, algún viejo revolucionario probablemente debe haberlo creído así.

Uno de los pioneros del cine mexicano, y del film de compilación histórica a nivel mundial según pudimos rastrear, Salvador Toscano, no creyó en la objetividad invariable del trabajo del historiador fílmico, sino que modificó su *Historia completa de la Revolución mexicana* desde su primera edición de 1912 hasta la última de 1936 de acuerdo a los intereses del presente.

No obstante las indudables intenciones historiográficas de Toscano, las diferentes perspectivas políticas que adoptó en las distintas fases de la *Historia completa* no fueron del todo inocentes: fueron cambiando con las convicciones de Toscano, o más frecuentemente con la necesidad de complacer a los poderes fácticos, resultando en análisis histórico, propaganda constitucionalista, o la caracterización de la revolución, en 1920, ‘como un proceso unitario -acota Miquel-, que en las próximas décadas serviría al Estado como vehículo ideológico aglutinador’ (Wood, 2009: 153).

No sólo había un interés cinematográfico en Salvador Toscano al experimentar con el montaje de material de archivo, pretendía darle una unidad histórica a la Revolución. Unir vistas y actualidades para que los espectadores tuviesen en un mismo film la “historia completa” de la misma. Mientras que para Carmen Toscano el montaje de aquel material, ya arduamente trabajado y exhibido por su padre, guarda la intención de destacar que “la revolución fue la base sólida sobre la que se construyó el presente”

(Wood, 2009: 155).¹³⁷ Las últimas secuencias de *Memorias de un mexicano* no pretenden promover una lectura libre: los conflictos quedaron en el pasado, pero “la lucha no fue en vano”, hoy -1950- México es un país constitucionalista y desarrollado.

Bibliografía

- Barnouw, Erik (1996), *El documental*, Barcelona, Gedisa.
- Bernini, Emilio (2008), “Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, nº 7, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Breschand, Jean (2004), *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós.
- Ferro, Marc (1980), *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (2009), “Introducción”, en García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (editoras), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio.
- Leyda, Jay, (1964), *Films beget films. A study of the compilation film*, New York, Hill and Wang.
- Manvell, Roger (1964), *Film*, Buenos Aires, Eudeba.
- Miquel, Angel (2010), “Cine silente de la revolución”, en AA.VV., *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional.
- Mitry, Jean (2002 [1963]), *Estética y psicología del cine, 1. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI.
- Montero, Julio y Paz, María Antonia (1999), *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Ariel.
- Ortega, María Luisa (2005), “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Jostxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), “Orígenes, evolución y problemas”, en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

¹³⁷ Wood aventura una definición tajante sobre la ideología de la directora: “Expresada mediante el personaje del narrador, la visión de la editora Carmen Toscano parece totalmente supeditada al oficialismo hegemónico” (2009: 158).

- Pick, Zuzana (2010), *Constructing the image of the mexican revolution. Cinema and the archive*, Austin, Texas University Press.
- Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- Rotha, Paul (1939), *Documentary Film*, New York, W. W. Norton Company.
- Rotha, Paul (2010), “Algunos principios del documental”, *Revista Cine Documental*, nº 2, www.revista.cinedocumental.com.ar, Buenos Aires.
- Sánchez, Fernando Fabio (2010), “Introducción”, en Sánchez, Fernando Fabio y García Muñoz, Gerardo (comps.), *La luz y la guerra, el cine de la Revolución mexicana*, México, Conaculta.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1991), *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Tello, Jaime (1979), “Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano”, en revista *Octubre*, núm. 6, México, septiembre de 1979.
- Tello, Jaime y Reygadas, Pedro (1981), “El cine documental en México”, en revista *Plural*, segunda época, vol. X-XI, núm. 119, México, agosto de 1981.
- Vázquez Mantecón, Alvaro (2010), “Introducción. La presencia de la revolución mexicana en el cine”, en AA.VV., *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional.
- Wees, William (1998), “Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica”, en *Archivos de la filmoteca nº 30*, Valencia, Paidós
- Wood, David (2009), “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, en revista *Secuencia*, num. 75, México, septiembre-diciembre.
- Wood, David (2010), “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano”, en AA.VV., *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional.

La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente

Por Joelma Ferreira dos Santos

Introducción

Brasil, como toda Latinoamérica, se adentró al siglo XX buscando definir los contornos de su propia identidad. Como afirma Martin-Barbero (2003), a la formación de los países latinoamericanos tras el período de la Independencia no correspondió, de inmediato, el surgimiento de las naciones. Las identidades nacionales necesitaron mucho tiempo y embates políticos para ser forjadas. De esa forma, los debates acerca del carácter de la nación fueron calurosos en Brasil y ocuparon buena parte de la vida de políticos, intelectuales, científicos e incluso profesionales del área de la salud de la época, como los médicos, algunos de los cuales se dedicaron a estudiar las implicaciones del convivio y del cruce de las razas para el futuro del país y a buscar el mejor remedio.¹³⁸ El mestizaje se había transformado en un problema a ser resuelto porque los discursos acerca de la eugenesia que se venían arrastrando desde el siglo anterior permanecían exacerbados, reavivados por acontecimientos importantes dentro y fuera del país en el cambio y principios del siglo siguiente.¹³⁹

¿Qué nación se quería forjar? Esta fue una cuestión crucial. Tras la exposición de los problemas del norte y nordeste brasileño, especialmente después de la Guerra de

¹³⁸ Según Lilia M. Schwarcz (1994), “Adoptando los métodos de la escuela positiva italiana, cuyo gran teórico era Cesare Lombroso, los médicos baianos establecían correlaciones rígidas entre aspectos exteriores e interiores del cuerpo humano, considerando el mestizaje, por principio, un retroceso, un gran factor de *degeneración*. De esa forma, los ejemplos de embriaguez, alienación, epilepsia, violencia o amoralidad pasaban a ser utilizados como pruebas de la corrección de los modelos darwinistas sociales en su condenación al cruce, en su alerta a la *imperfección de la herencia mixta*”. Artículo disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017. Última consulta 03/10/2011.

Esta, como las demás citas, son traducción libre de la autora del presente artículo.

¹³⁹ Solo por mencionar algunos, la Guerra de Canudos (1896-1897) expuso la situación de segregación de negros y mestizos en la región nordeste del país, revitalizando tales debates. Y en México la Revolución de 1910 suscitó importantes cuestiones acerca de la incorporación de las poblaciones indígenas a la sociedad mexicana – cuyo mayor defensor fue Manuel Gamio –, y la idea de una *raza cósmica* o quinta raza, de José Vasconcelos, tuvo resonancia en gran parte de Latinoamérica, incluso en Brasil.

Canudos,¹⁴⁰ y el intento de blanquear la población a través de las olas de inmigración europea,¹⁴¹ restaba recurrir a soluciones aparentemente menos drásticas, como forjar un tipo representacional. La literatura ya había empezado este proceso en el siglo XIX a través de autores indigenistas como José de Alencar, no por casualidad el novelista con mayor número de obras adaptadas para el cine.¹⁴² Décadas después cabría al cine complementar el trabajo de creación de un tipo ideal de brasileño. En ese sentido, Humberto Mauro se ha tornado un nombre imprescindible.

Nacido en Volta Grande, interior de la provincia de Minas Gerais, a fines del siglo XIX – pocos años después de haber llegado a Brasil el cinematógrafo –, Mauro fue, probablemente, el director en Brasil con mayor longevidad en términos de trabajo cinematográfico. La actividad en esta área empezó en 1925, cuando realizó su primera cinta, y atravesó varias décadas. Su relación con el cine solo terminó a principios de los años ochenta, cuando falleció. Su historia, por tanto, se confunde con la del propio cine brasileño.

Cuando, a comienzos de los años veinte, el cineasta vio por primera vez una película en Cataguases, provincia de Minas Gerais, y decidió que iba a realizar una, el país ya estaba sumergido en las discusiones mencionadas anteriormente. Aunque no fuera un gran centro, Cataguases todavía conservaba resquicios culturales de cuando tenía relativa importancia económica por su ubicación en la Zona de la Mata Minera, cerca del área de producción cafetalera del Rio de Janeiro. La existencia del grupo modernista

¹⁴⁰ La Guerra de Canudos fue un conflicto que marcó el pasaje de la Monarquía a la República (esta proclamada el año de 1889). Formada por miles de campesinos pobres y abandonados por el poder público, la comunidad de Belo Monte, cuya autonomía económica, política y religiosa incomodaba a los terratenientes de la región, fue vista por el gobierno federal como un intento de desestabilización de la República. La represión fue severa. Con todo, solamente tras la cuarta expedición, esta última armada con cañones, se puso fin a la lucha resultando en la muerte de casi la totalidad de la población, incluyéndose niños y mujeres. Esta guerra, que causó interés general por la gran resistencia que ofreció ante la represión, se eternizó a través de la obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, y en las últimas décadas inspiró la novela *La guerra del fin del mundo* (1981), del peruano Mario Vargas Llosa, una película brasileña que lleva el nombre de la guerra (dirección de Sérgio Rezende, 1997), además de suscitar diversas obras de carácter académico.

¹⁴¹ Es digno de nota el hecho de que diputados de São Paulo hayan limitado la admisión de inmigrantes a algunos países, considerando otros, como los africanos y los *chins*, inasimilables. Véase Schwarcz (1994).

¹⁴² José de Alencar fue uno de los más importantes autores de la literatura brasileña. Solamente la novela *O Guarani* (1857) fue adaptada en 1910, 1911, 1916, 1922, 1926, 1948, 1979, 1996, totalizando ocho trasposiciones para el cine, cinco de ellas en menos de dos décadas. En esta obra el indio Peri, uno de los personajes centrales de la novela, asume características claramente identificadas con la cultura europea.

Verde,¹⁴³ demostraba la sintonía del pueblo (o por lo menos de parte de él) con las cuestiones importantes del período.

Humberto Mauro ya señalaba la necesidad de exhibirnos y darnos a conocer a través de la pantalla, como hacían los norteamericanos, pero también de conocernos a nosotros mismos, como manera de promover la integración del país, crear un público para el cine y una identidad nacional. De esa forma, siempre fue una preocupación el tipo de imagen que se iba a mostrar en la pantalla. Eso se percibe no solo por el conjunto de la obra del autor, que incluye trece largometrajes de ficción y 357 documentales – estos últimos realizados durante su fase en el INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) –,¹⁴⁴ como a través de diversos discursos proferidos por él a lo largo de los años, donde el director reitera su determinación en la defensa del cine brasileño. Por ello, Mauro llamó la atención, años más tarde, de críticos e historiadores como por ejemplo Paulo Emilio Salles Gomes, Alex Viány y Glauber Rocha, entre otros, los cuales lo vieron como el director más brasileño entre los nacionales, o sea, el que menos se había “contaminado” por las ideas extranjeras que penetraron el país tanto a través del cine – especialmente el estadounidense – como de los intelectuales que volvían entusiasmados con lo que vieron en otras latitudes. Por esa razón, lo han rescatado como el padre del cine brasileño y como la principal influencia para los cinemanovistas.

La obra de Mauro, así como las lecturas que suscitó, siguieron despertando, a lo largo del tiempo, interés entre los estudiosos de diversas áreas que dialogan con el cine. Es el caso de Sheila Schvarzman (2004), que pone en cuestión la manera como se construyó una imagen y un discurso acerca de la obra y pensamiento maureano con el fin de crear un mito fundacional para el cine brasileño y una idea de “pureza”, muy de acuerdo al proyecto político de la época. La historiadora busca deconstruir el argumento de Gomes respecto a que el cambio en la obra de Mauro ocurre a partir de su contacto

¹⁴³ De acuerdo con André Felipe Mauro (1997, 123), “Los jóvenes literato-intelectuales de Cataguases representan la vanguardia intelectual del momento. Poetas modernistas, vinculados al movimiento que eclosionara en São Paulo, a partir de la Semana de Arte Moderna de 1922, ellos son los responsables de la publicación de ‘Verde’, revista de arte y cultura, que tiene como colaboradores otros jóvenes escritores como Oswald de Andrade, Mario de Andrade y Carlos Drummond de Andrade. Tres Andrades, tres poetas, parientes solamente en la poesía”.

¹⁴⁴ Sobre el tema, véase el artículo *La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo en el gobierno de Getulio Vargas* de Natalia Barrenha.

más cercano con la Cinearte de Adhemar Gonzaga y sus realizaciones en Cinedia,¹⁴⁵ por consecuencia, en virtud de estos. Llama la atención sobre otros factores que podrían haber contribuido para los cambios en Mauro, tales como el entorno social y su propia atracción por la modernidad. Su tesis es la de que Gomes habría transformado a Gonzaga, así como a Cinearte y Cinedia, en el “paradigma opuesto que debería ser criticado y evitado”, porque convendría para el proyecto político de los cinemanovistas y críticos de cine en los sesentas separar a Mauro de todo lo que no representara “pureza”.

Polémicas aparte, Humberto Mauro fue un cineasta atento a su entorno y políticamente comprometido, como se puede inferir de los diversos discursos proferidos a lo largo de su carrera. Por la importancia de este cineasta para la cinematografía brasileña, por servir de inspiración y base para la generación cinemanovista, en fin, por todo lo que representó para la construcción de la historia del cine en este país, especialmente en lo que se refiere a la representación de la brasilidad, optamos por abordar en este artículo parte de la obra de Humberto Mauro, sobre todo las películas realizadas en Cataguases, todavía en la fase silente. Es a partir de las películas *Thesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1928), *Sangue mineiro* (1930), *Lábios sem beijos* (1933) y *Ganga bruta* (1933) – largometrajes ficcionales realizados entre los años veinte y treinta – y de algunas miradas sobre el director que buscamos analizar su representación de la identidad nacional.

El cine brasileño en el contexto político y sociocultural de los años 1920-1930

Las décadas de 1920 y 1930 se caracterizaron por los problemas originados de la política *coronelistista*¹⁴⁶ y por el fenómeno del *cangaço*,¹⁴⁷ entre otros, además de

¹⁴⁵ La compañía cinematográfica Cinedia fue creada en 1930, por Adhemar Gonzaga, productor de la Revista Cinearte (1926). El año 1930, tras el fracaso de público que significó *Sangue Mineiro*, Humberto Mauro se fue a trabajar con Gonzaga, asociación que duró hasta 1933, cuando Mauro fue desvinculado de la compañía.

¹⁴⁶ El *coronelismo* o *política coronelista* tuvo lugar en la llamada República Vieja (1889-1930), y fue, conforme J.M. de Carvalho (1997), “un sistema político nacional, basado en negociaciones entre el gobierno y los coroneles”, que eran, en esta estructura, los principales representantes de las oligarquías locales. Artículo disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581997000200003&script=sci_arttext. Última consulta 03/10/2011.

¹⁴⁷ El fenómeno *del cangaço*, especie de “bandidismo social” típico del nordeste del país, fue retratado a través de muchas obras literarias y fue materia para el cine brasileño a partir de los años cincuenta. Véase el

representar el período de mayor intensificación de la inmigración europea para el sur del país con vistas a resolver las dificultades de oferta de mano de obra – ocasionadas por la abolición de esclavos y por la nueva demanda originada del impulso industrializador en las grandes capitales – y a blanquear la población brasileña. El año 1922 marcó el primer centenario de la independencia política de Brasil, pero fue igualmente marcado por el Tenentismo,¹⁴⁸ movimiento que cuestionó las bases oligárquicas de la República y que posibilitó la llamada Revolución de 1930.¹⁴⁹

El año 1922 todavía es recordado por la Semana de Arte Moderno, momento en que artistas e intelectuales, especialmente escritores, buscaban a través de sus respectivas artes elementos de identidad. La necesidad de encontrar nuevas formas de expresión hizo que volvieran a sus raíces culturales o que buscaran “deglutir” las influencias extranjeras. “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem”, proponía el poeta Oswald de Andrade en su Manifiesto Antropófago lanzado en 1928.¹⁵⁰ Había, por tanto, una efervescencia en el plano cultural en consonancia con otros países latinoamericanos cuyas culturas en general todavía estaban impregnadas por la europea – como por ejemplo la moda y la arquitectura, muy influidas por Francia –, pero que ya habían empezado a sentir la fuerte presencia de Estados Unidos y del *American way of life*, principalmente a través de su mayor embajador: el cine.

artículo *La figura del cangaceiro como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político*, de Silvana Flores.

¹⁴⁸ Fue una serie de motines liderados por militares insatisfechos con la supremacía de las oligarquías rurales en la estructura de poder de los años veinte. Se inició en 1922 con la Revuelta de los 18 del Forte de Copacabana en Rio de Janeiro, capital de la República, pero se extendió por algunos años, a lo largo de los cuales sus participantes siguieron distintos caminos, como los que formaron la Columna Prestes, la cual recorrió miles de kilómetros por el interior del país buscando adeptos a la causa revolucionaria.

¹⁴⁹ Lo que se suele llamar Revolución de 1930 fue el golpe – o más bien el discurso que legitimó este golpe – que dio inicio al derrocamiento de las oligarquías rurales como clase social hegemónica. En la práctica significó el fin de la llamada política del café con leche – que era el pacto que previa la alternancia de poder entre líderes de las oligarquías cafetaleras (São Paulo) y ganadera (Minas Gerais) – y la entrada de nuevos actores en la escena política. Este hecho marcó el inicio de la que pasó a ser denominada la Era Vargas (1930-1945).

¹⁵⁰ A través de este manifiesto, “El dilema nacional/cosmopolita es resuelto por el contacto con las revolucionarias técnicas de la vanguardia europea, y por la percepción de la necesidad de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno. Así, Oswald transforma el buen salvaje rousseauiano en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar el otro para invertir la tradicional relación colonizador/colonizado”, conforme sintetiza Jorge Schwartz (2008, 172).

En este período entre guerras, la sociedad brasileña había pasado por algunos cambios importantes, sobre todo en las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo, esta última adquiriendo cada vez más importancia en el escenario nacional con las inversiones de las riquezas provenientes del cultivo de café. Tales cambios podían ser sentidos a través del acelerado proceso de industrialización, como también por las sutiles – pero perceptibles – alteraciones en los patrones de comportamiento presentados por los jóvenes, particularmente las mujeres.

En el cine, los años veinte y treinta fueron marcados por diversos intentos de producir películas de calidad que pudieran competir con las extranjeras, las cuales estaban cada vez en mayor número en los grandes centros urbanos y en el interior del país.¹⁵¹ Sin embargo, no había la inversión necesaria en la producción nacional y los problemas relacionados a la distribución y exhibición hacían que tales películas fueran vistas por un número reducido de personas y que la crítica estuviera dividida entre los que querían incentivarlas y los que no veían sentido alguno en seguir haciéndolas.

La época fue marcada por los llamados “Ciclos Regionales”, caracterizados por la producción aislada de determinados grupos en ciudades de provincias como Bahía, Pernambuco, São Paulo, Paraíba, Rio Grande do Sul y Minas Gerais, entre otras, con destaque para el Ciclo de Cataguases, del cual Mauro fue el representante mayor. Esa situación de aislamiento ocurría en virtud de la falta de integración que todavía predominaba entre las distintas y lejanas regiones.

Las temáticas de las películas en esas décadas siguieron la tendencia presentada anteriormente, con cintas basadas en acontecimientos políticos, novelas de folletín y literatura romántica y, en gran medida, en crímenes espectaculares. Entre las películas documentales merecen destaque las que buscaban mostrar el carácter exótico del país, representado por las bellezas naturales y los modos de vida de indígenas, sobre todo los de Mato Grosso. Tales películas a veces mezclaban en una misma cinta aspectos del progreso económico y de la modernidad con los considerados pintorescos y salvajes, y

¹⁵¹ De las películas exhibidas en los cines brasileños en esa época, 95% eran importadas de Estados Unidos, conforme Gomes (1974, 302).

llevaban títulos como *O Brasil desconhecido* (en dos versiones: 1925, 1930), o *Brasil maravilhoso* (1930), *Brasil grandioso* (también en dos versiones: 1924, 1931),¹⁵² *Alma do Brasil* (1933), etc.

En lo que se refiere a temáticas históricas, casi no hubo producciones ficcionales. Curiosamente, los registros apuntan para la realización de tres películas de esa naturaleza relativas a eventos históricos del período colonial, todas en 1917: *Pátria brasileira* (producción de Paulista Filme, dir. no identificada) y *O Grito do Ipiranga o Independencia ou morte* (dir. Jorge Labertini), las cuales, de acuerdo con las críticas publicadas en la época, son dramas romanescos ambientados en el momento final de la colonización cuando ocurrió el Grito do Ipiranga,¹⁵³ y *Tiradentes* (producción de Aliano Filmes, dir. no identificada), sobre el mártir de la Inconfidência Mineira.¹⁵⁴ De esa forma, movimientos de carácter regional, como las revueltas ocurridas en las diversas provincias del país después de la independencia, fueron abordados superficialmente o simplemente relegados en este período, siendo retomados por el cine solamente muchas décadas más tarde. La excepción fue la Revolución de 1930 que, además de una gran cantidad de films documentales, también mereció una ficción: *Amor y patriotismo* (1930), película producida por Ahanguá Filme, con “dirección competente” pero no identificada, “cuyo romance se basa en las revoluciones de 1924¹⁵⁵ y 1930 y en los hechos heroicos de algunos brasileños que trabajaron por la redención del Brasil”, conforme su ficha técnica.

¹⁵² No deja de ser curioso el comentario acerca de la película *Brasil grandioso* (1931), publicado en la época de su lanzamiento: “La parte referente a São Paulo es inferior a la realidad, pero el film es satisfactorio en lo que toca a las cascadas del norte y del sur, así como en relación a la vida en los Estados centrales” (Bernardet, 1979, 1931-23). Tal comentario deja entrever que el aspecto moderno que presentaba São Paulo en la época no había sido suficientemente explorado en la película.

¹⁵³ De acuerdo con la historiografía tradicional, el *Grito do Ipiranga* significó el acto de ruptura de la colonia portuguesa con su metrópolis. A las orillas del río Ipiranga el príncipe Pedro, hijo del rey Don João VI, habría gritado “Independencia o muerte”, sellando la separación.

¹⁵⁴ Joaquim José da Silva Xavier, conocido como *Tiradentes* por haber ejercido la función de dentista, fue uno de los participantes de la llamada *Inconfidência Mineira*, movimiento conspiratorio de carácter separatista deflagrado en virtud de la cobranza, por la corona portuguesa, de impuestos retrasados. *Tiradentes*, militar de baja patente, fue preso, muerto y tuvo el cuerpo dividido en partes, las cuales fueron expuestas en el pueblo para que sirviera de ejemplo. Transformado en héroe nacional en el período republicano, el día de su ejecución es actualmente feriado nacional.

¹⁵⁵ También llamada de Revuelta Paulista de 1924, entre otras denominaciones, fue el segundo motín del movimiento Tenentista.

Así, mientras los demás países latinoamericanos reanudaban temas históricos como enredos para sus películas, en Brasil se hacía sobretodo la transposición a las pantallas de las principales novelas de carácter nacionalista, de manera especial, las inspiradas en temáticas indígenas. La ausencia de imponentes hechos revolucionarios en nuestra historia que pudieran servir de gran inspiración para los realizadores puede haber llevado a que los temas abordados en las películas producidas en este momento fueran, en su mayoría, relativos a historias de amor y que los principales conflictos sociales estuvieran relacionados con cuestiones morales.

Por tanto, el carácter de epopeya que asumen otras historias en el cine, como la estadounidense – a través de películas como *The Birth of a Nation* (EUA, 1915), dirigida por D. W. Griffith, director cuyo trabajo Mauro admiraba –, la mexicana e incluso la argentina, no tenía cabida en Brasil, porque nuestra historia, aunque estuviera marcada por varios conflictos de carácter regional, no poseía ninguno con la fuerza de un evento de grandes dimensiones que pudiera dar cuerpo a un sentimiento de nacionalidad, preocupación evidente en aquel momento. Además, el problema del presupuesto terminaba por imponerse sobre el deseo y la creatividad o, aunque hubiera una subvención, rebasaban otras dificultades. Según Gomes (2001), en el centenario de la independencia se buscó producir una película que abordara tal temática pero, por razones diversas, la idea no pudo concretarse.

Aun de acuerdo con Gomes, diversas conmemoraciones acontecieron, pero el cine solo participó a través de documentales y noticieros, aunque directores de diferentes partes hayan recibido encomiendas de trabajo por esa ocasión, confirmando el éxito que tenían las películas documentales ante las posadas y la deficiencia en relación a las películas históricas. Serían necesarios quince años más para que se realizara una cinta de esa naturaleza, lo cual vino a ocurrir por a manos de Humberto Mauro con *O Descobrimento do Brasil* (1937).¹⁵⁶

¹⁵⁶ La película, realizada en el período en que Mauro empezaba a trabajar en el INCE, traspone a la pantalla “la carta de Caminha”, documento a través del cual el escribano de la escuadra de Cabral informa al rey de Portugal de las nuevas tierras encontradas, y que es considerado hoy el certificado de nacimiento de la

Sin embargo, pese la ausencia de grandes temas históricos en el cine como elemento de construcción de la identidad nacional, los conflictos que empezaron a delinearse desde el siglo anterior y, como mencionamos anteriormente, que alimentaron tanto los debates de la Semana del 22 como los de los intelectuales y críticos de cine, entre otros, seguían teniendo fuerte presencia en la sociedad, sobre todo aquellos relativos a los elementos que representarían la brasilidad. Estaba en pauta no solo la imagen de Brasil que se quería transmitir, si rural/tradicional o urbana/moderna, sino también los tipos humanos que caracterizarían nuestra identidad. En ese sentido, la obra de Humberto Mauro, uno de los pioneros del cine brasileño, se reviste de total importancia.

La brasilidad maureana

Desde que empezó a dar entrevistas a emisoras de radio, revistas o periódicos, Humberto Mauro buscó resaltar la importancia que tenía o debería tener el cine para la construcción de la nación. Mostrar Brasil a los brasileños, esta era la premisa. Sin embargo, entre tantas posibles representaciones del país, ¿a qué Brasil se refería él? ¿Cuál fue su versión de la brasilidad?

Que a Mauro le encantaba retratar la naturaleza, era innegable. Alex Vianny (1978) observa:

¿Dónde, en el cine de entonces, hay más cascadas, matos, flores, figuras femeninas con aura de luz en la cabeza – como Nuestras Señoras brasileramente ecológicas, humanamente ecológicas – sombras de árboles, jardines exuberantes, tropicales, flancos verdes de montañas, caminos románticos, perdidos entre follajes? Como el novelista cearense [José de Alencar], el cineasta mineiro parece reaccionar contra todo lo que pueda quitar de Brasil el carácter virginalmente puro, al cual se aferra con gran énfasis. De ahí el naturismo y el paisajismo de su cine.

nación. La película, que tuvo uno de los mayores presupuestos de la época, recibió financiación del Instituto de Cacao de Bahia – ICA.

De hecho, esa fue la marca de los primeros filmes del director. Aunque viviera en un pueblo que en esa época ya poseía algunas señales que caracterizaban ciudades importantes, el cineasta prefería la ambientación rural. *Thesouro Perdido*, el más antiguo entre los que se han conservado, fue casi totalmente filmado en la región rural de Cataguases, Minas Gerais. La excepción es un plano de la capital, donde se muestra las grandes construcciones y el ritmo acelerado de autos y personas, en nítido contraste con los sitios de la sierra del Caparaó, en la que transcurre la aventura. Pero este contrapunto, que constituye un detalle en esta primera película, alcanza mayor equilibrio en las siguientes hasta llegar a prácticamente una inversión en *Lábios sem beijos*, en la cual la ciudad asume casi total destaque, quedando solamente una escena rural. La relación campo/ciudad, por tanto, está presente en todas las obras del autor aquí analizadas.

Thesouro Perdido cuenta la historia de dos hermanos huérfanos que, al llegar a la mayoría de edad, reciben del tutor parte de un mapa de un supuesto tesoro dejado por un antepasado, fiel a los portugueses y contrario a la independencia, que había huido a Portugal en el año 1822. A pesar de la referencia histórica, el film no guarda ninguna relación con el tema. Sirve tan solo como pretexto para una aventura con derecho a romance y persecución de bandidos en un ambiente en general asociado a calma y sosiego. La parte del mapa que está en mano de los dos hermanos es arrebatada por ladrones, quienes aprovechan para robar y matar al hombre que deambulaba con la otra mitad del mapa, como también para secuestrar a la hija del tutor de quien los hermanos están enamorados, desencadenando el clímax de la película.

En esta cinta los personajes del lugar son presentados de forma contrastante. Los habitantes del Caparaó muestran cierto aire de inocencia y de bondad mientras que los ajenos al sitio demuestran falta de carácter, moral dudosa o, por lo menos, despiertan desconfianza. “Ya es la tercera vez que este tipo pasa por aquí. Cierta vez, Braulio le pegó. Él se ha metido con Suzanna”, comenta uno de los hermanos acerca del Dr. Litz, que vendría a ser uno de los bandidos. Y para validar el discurso negativo acerca del forastero, el hombre aparece en un auto – elemento siempre presente en las películas de Mauro –, acompañado de algunas mujeres, reforzando la imagen peyorativa de este. Los ladrones, como no podría dejar de ser, son ajenos al Caparaó, lo que se puede deducir a

partir de viejos carteles de búsqueda fijados en algunos puntos de la ciudad de Rio de Janeiro, en las pocas escenas transcurridas en la ciudad. El héroe, por otro lado, demuestra toda su benevolencia y rectitud de carácter al entregar a un orfanato la recompensa recibida tras haber ayudado a prender a los ladrones y al rasgar el mapa del tesoro por considerarlo maldito, ya que su hermano había sido muerto en consecuencia de él. El amor es más importante que la riqueza material.

Las películas siguientes, *Braza dormida*, *Sangue mineiro* y *Ganga bruta* alternan las respectivas ambientaciones entre el campo y la ciudad. En la primera, el personaje principal es hijo de una familia rica. Poco inclinado al trabajo, pasa el tiempo gastando dinero sin preocuparse por buscar medios de ganarlo, lo que hace que su padre le quite la mensualidad para forzarlo a ganarse la vida. Consiguiendo una ocupación como gerente, Luiz parte de la ciudad hacia el campo para ir a trabajar en una usina de azúcar. Movimiento inverso hace Anita, que es forzada por su padre, el Dr. Carlos Silva, dueño de la usina, a ir hacia la ciudad después que este recibe diversas cartas anónimas – en las cuales se comenta el noviazgo de su hija con Luiz –, al paso que el Dr. Carlos transita entre el campo (usina) y la ciudad (residencia). Para Anita, la ciudad representa la seguridad ofrecida por su padre pero también la mayor discreción en las relaciones sociales. Para Luiz, el campo es el lugar donde comienza su proceso de regeneración. Tras asumir el empleo, demuestra ser muy trabajador y responsable.

Algo distinto ocurre con el ingeniero Marcos en *Ganga bruta*. Después de haber matado a tiros su esposa en la noche de nupcias tras descubrirse traicionado, él se va a vivir en una finca donde asumirá la responsabilidad de concluir una obra de gran porte. En su nuevo ambiente de trabajo, cercado de bellezas naturales y de la paz proporcionada por el campo, tiene la oportunidad de olvidarse de su propia desgracia e, incluso, de volver a enamorarse. Con todo, en esta película, que marca la transición entre la fase silente y sonora y que fue considerada posteriormente la obra maestra del cineasta – tanto por los aspectos cinematográficos como por la complejidad de los personajes –, el

ambiente por sí solo no es capaz de transformar al atormentado protagonista, cuyas características psicológicas son demasiado complejas.¹⁵⁷

En *Sangue mineiro*, la ciudad de Belo Horizonte, capital de la provincia de Minas Gerais, tiene un lugar de destaque al principio no sólo por la larga panorámica inicial sino también por la presentación y descripción de la misma con las características de una persona, de modo particular una niña, probable referencia a su fundación relativamente nueva. Desde el inicio, campo y ciudad parecen constituirse como una extensión la una del otro. Sin embargo, esta aparente armonía, que también se siente en los films anteriores, va desapareciendo a lo largo de la película. En el transcurso de la cinta notamos una alteración en la forma de representación de la ciudad. Es en este film que la diferencia entre los dos espacios se torna más enfática hasta constituirse en oposición.¹⁵⁸ De la ciudad encantadora y virgen de los intertítulos iniciales, pasa a ser corruptora, como se puede deducir a través de la personaje Neuza, que pasó cuatro años en un colegio de la capital y volvió al convivio familiar con hábitos y comportamientos modificados, y a partir de las constantes referencias negativas acerca de Cristovam, estudiante del Rio de Janeiro que vino a pasar unos días en la casa de la tía Martha.

Lábios sem beijos, la película siguiente en orden de realización, fue iniciada por Adhemar Gonzaga en la Cinedia y concluida por Mauro.¹⁵⁹ Siguiendo el modelo *glamouroso* de los filmes hollywoodenses, fue pensada para resaltar los aspectos modernos de la capital brasileña en aquel período y sobre todo para reflejar los modos de vida urbanos de la época. Como llama la atención el subtítulo inicial, “Esta historia podría haber ocurrido en Londres, pero, para huir de la niebla, resolvemos filmarla en

¹⁵⁷ Mal recibida por el público y por la crítica, la película mereció, en la época de su lanzamiento, ácidos comentarios del entonces cronista del periódico *O Globo*, Henrique Pongetti, quien tildó a Mauro de Freud de Cascadura, porque había escuchado de los responsables de la obra, al referirse al fracaso del film, que “el público no percibió que el drama era freudiano”. Viany (1978, 62)

¹⁵⁸ Schvarzman (2004) ve en esta obra dos películas en una. Para ella, mientras Mauro alimentaba la idea de que el gobierno de Minas Gerais financiaría parte de los costes, como había prometido, el film seguía una dirección, luego de la desilusión caminó en otro sentido, a punto de parecer dos películas en una.

¹⁵⁹ Tras el rotundo fracaso de taquilla que representó *Sangue Mineiro*, Humberto Mauro se fue a vivir en Rio de Janeiro y pasó a trabajar con Adhemar Gonzaga, con quien ya mantenía contacto a través de cartas desde la realización de *Na primavera da vida* (1926), su segunda película de la fase de Cataguases. *Lábios sem beijos* había sido iniciada por Gonzaga pero tuvo que ser interrumpida por causa del embarazo de la actriz y productora Carmen Santos, siendo retomada por Mauro, que contrató otra actriz para el personaje principal.

Rio... a pesar de la lluvia...”. De esa manera, la ciudad y sus habitantes son comparados con la capital europea, destacando su modernidad.

La historia involucra jóvenes de la alta sociedad carioca y los comportamientos, particularmente los femeninos, que tornaron famosos los años veinte.¹⁶⁰ Es una historia de amor llena de sensualidad, lo que le mereció la clasificación de impropia para menores. Siendo filmada en prácticamente su totalidad en ambientes urbanos, enfocando los puntos más atractivos de la ciudad, la película finaliza con una escena que, en la mejor de las hipótesis, es curiosa. La pareja romántica, tras los encuentros y desencuentros comunes a los filmes de inspiración hollywoodense, se va al campo para aprovechar la naturaleza “que se torna bella por entero para recibirlos”, y es recibida por una vaca que se pone a correr en dirección de la pareja, forzándola a huir por el pasto y a subir en el primer árbol que se presenta en su camino. Esta escena es vista por algunos como la forma que Mauro encontró para imprimir su marca en una obra escrita e idealizada por alguien cuya concepción de cine era muy distinta a la suya.

La percepción de que la obra de Mauro en la fase silente es predominante rural probablemente hizo que se le asociara con lo tradicional. Con todo, es igualmente notable que nutriera gran entusiasmo por las máquinas y todo lo que fuera sinónimo de modernidad. Prueba de ello fue haberse aventurado a hacer films sin haber antes conocido a ningún cineasta. Además, en todas sus obras, rurales o urbanas, hay énfasis en algún tipo de aparato tecnológico, sean simples relojes, anteojos, autos u otras modernas máquinas con complejos engranajes. Estos elementos están siempre presentes, aunque de manera suplementaria o alegórica.

Sin embargo, el gusto por la novedad tecnológica y por la modernidad aparente, o sea, la que se puede percibir en la apariencia de las cosas, sean ellas las ciudades, las casas, los autos, las grandes obras de ingeniería o mismo la estética femenina, no se traduce en cambio de valores, sino todo lo contrario. Es en este punto que se percibe el

¹⁶⁰ El pasaje de la sociedad de una fase marcada por la jerarquía social en que prevalecían los valores de los varones, donde el campo, entendido como espacio marcadamente masculino, era solapado por la ciudad, lugar en el cual las mujeres podían estudiar para ser más que esposas, en el que pasaban a ocupar más posiciones e, incluso, donde los hombres parecían más frágiles, fue entendido por autores como Gilberto Freyre como un proceso de “feminización”.

rasgo más característico de la obra de Mauro y quizás lo que se podría entender como el elemento más representativo de su noción de identidad brasileña. Como fue dicho anteriormente, para Mauro era importante generar imágenes del país y dárselas a conocer a su población. Pensar y representar el país en aquel momento como moderno significaba construir un imaginario en armonía con un dado proyecto de nación. No se puede olvidar que las décadas del veinte y treinta fueron años de intensa movilización en el sentido de modernizar el país – proyecto del cual el derrumbe de las oligarquías rurales representó tan sólo una faz –. El aparente contraste que se percibe entre el aprecio por la naturaleza y al mismo tiempo por la tecnología se observa también en lo que se refiere al gusto por la modernización en oposición al conservadurismo en los valores morales, expresados a través del tradicionalismo. La modernización no es suficiente para borrar el tradicionalismo que caracteriza a la capa social más representada por el cineasta.

Si en *Thesoro perdido* la tradición de los hermanos huérfanos es reivindicada a través de la vinculación de estos a un antepasado supuestamente portugués, en *Braza dormida* el dueño de la usina de azúcar está en contra de la boda de la hija con Luiz, el gerente, porque aunque haya demostrado ser trabajador, no conoce cómo es su familia. El origen familiar asume una importancia mayor que el hecho de ser responsable y trabajador. Pero es en *Sangue mineiro* que la tradición será valorizada y entronizada. Al inicio de la película leemos:

Presentando hoy *sangue mineiro* la Phebo realiza su cuarto trabajo cinematográfico. Lo que nos llevó a así denominarlo, lejos de ser un sentimiento de localismo, fue, antes que todo y principalmente, ese vigoroso soplo de brasilidad, que hoy reanima y reeduca a la nueva generación brasileña. Registrando costumbres y aspectos de la tierra mineira, aunque en rápidos detalles, procuramos fijar, de algún modo, un poco del alma simple y buena de nuestra gente. Gran parte de esta película fue hecha, en varias secuencias, internas y externas, en el maravilloso Solar do MONJOPE, de José Mariano Filho, el gran reivindicador de nuestras tradiciones coloniales, constituyendo este hecho, uno de los mayores, sino el mayor de los intereses de nuestro trabajo.

Desde este intertítulo se pueden hacer algunas inferencias: el nombre del film guarda estrecha relación con la provincia de origen de Mauro, pero la motivación vino del “soplo de brasilidad” de la nueva generación. La juventud reeducada en el modelo moderno es la misma que irá a perturbar las buenas costumbres del Solar do Monjope del industrial Juliano Sampaio – el cual, “aunque todavía joven, es una rara figura de hombre, cuyo culto por las tradiciones se afirma en las líneas arquitectónicas de su propio solar –, y del *Cotage* de Dueña Martha – “una descendiente de los Tavares, severa en las costumbres y cuidadosa de las tradiciones de su pasado” –. Ambas familias buscan preservar sus tradiciones pero ven sus vidas transformadas en virtud de los nuevos hábitos adquiridos en las ciudades.

Neuza, la hija legítima del industrial, “chica moderna educada a la americana” provoca la desagregación de la familia al interesarse por el novio de la media hermana, la cual, decepcionada, intenta el suicidio. Salvada por Máximo y su primo Cristóvam que vuelven de la *farra*, Carmen es llevada por ellos para la finca Acaba Mundo, donde este último, de hábitos urbanos, está pasando unos días. Por un lado está Neuza, por el otro está Cristóvam. Este, quizás por sentirse ajeno al ambiente rural, busca romper todas las reglas: seduce el primo para salir de caza, impidiéndole cumplir con las obligaciones de hijo de madre viuda; lo convence de irse de fiesta hacia la ciudad cuando, por tradición, debería prestigiar la hoguera en la celebración de la noche de San Juan en la propia finca (“hoguera en días de hoy es cabaret”, asegura a su primo).¹⁶¹ La tía Martha se resiente de los tiempos que han cambiado y que se han llevado con ellos las tradiciones, desapareciendo el culto por las cosas bellas del pasado, mientras que el industrial Juliano atribuye tantos cambios a la educación moderna impartida en los colegios de la época. En este embate entre las tradiciones todavía presentes en el campo y las nuevas formas de ver el mundo que comienzan a surgir en las modernas ciudades está el principal argumento de la película.

¹⁶¹ Una de las más tradicionales del país, la fiesta de San Juan se celebra en la noche del 24 de junio con familia y amigos reunidos alrededor de una hoguera, con comidas típicas y música, generalmente tocadas en acordeones.

En las dos películas realizadas a través de la productora Cinedia, estos problemas de orden moral asumen formas distintas. En *Lábios sem beijos*, quizás por ser la película que mejor representa el espíritu de modernidad que Gonzaga quiso imprimir sobre la cinematografía brasileña, los conflictos, incluso los intergeneracionales, son minimizados. Por otro lado, *Ganga bruta*, realizada en la misma época, adquiere un tono más dramático. Marcos es la personificación de la angustia y la contradicción. Transita entre el hombre educado, culto y refinado de la ciudad y el bruto que pelea en el bar, entre el que asesina la esposa adúltera y el que conquista la novia del que le acoge. La clara dicotomía presentada en las películas anteriores se diluye en esta que será considerada más tarde la obra maestra de Mauro.

Aunque la tradición sea un tema recurrente en Humberto Mauro, contradictoriamente, en ninguna de las películas analizadas hay un núcleo familiar estándar, como bien observa Schvarzman. En todas ellas hay solamente un viudo o viuda con los hijos. El casamiento, que constituye la escena inicial de *Ganga Bruta* y podría dar inicio a una familia, culmina con el asesinato de la esposa traidora en la noche de nupcias y termina con otra boda, igualmente envuelta en tragedia, ya que Marcos mata accidentalmente al novio celoso y traicionado de la mujer con quien irá casarse.

Moderno, pero sin dejar de lado las tradiciones. En una u otra forma de abordaje, estaba fuera tanto la imagen como los conflictos acerca del mestizaje.¹⁶² En las películas rurales el aire aristocrático es frecuente. Las referencias a casas suntuosas y familias tradicionales también. Sin embargo, llama la atención la casi completa ausencia de negros y la poca incidencia de mestizos, siempre difícil de constatar dada la calidad de las imágenes y del hecho de que todos los personajes están siempre con los pelos alisados con vaselina, quedando la identificación limitada a algunos rasgos faciales. En relación a los primeros, la excepción es una escena de *Thesoro perdido*. Un único niño negro aparece fumando un cigarro. Otro de los chicos le pide el cigarro y juntos lo ponen en la

¹⁶² La primera gran obra de referencia acerca del mestizaje fue lanzada justamente en el año 1933 por Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala* representa un parte aguas en lo que se refiere al tema. En ella Freyre lanza una mirada casi dulce sobre las relaciones entre señores y esclavos, contribuyendo a la creación del mito de la democracia racial en el país.

boca de un sapo vivo.¹⁶³ Luego, el niño negro y el sapo están fumando, en un juego de escenas que se alternan en la pantalla. El “juguete” es observado por adultos que lo encuentran divertido y, por la reacción, algo corriente. Aunque no se pueda identificar la intencionalidad del autor con esta secuencia, nos llama la atención que la única participación de un personaje negro sea de esta naturaleza, con diversas posibilidades de interpretación.

Es igualmente notable la ausencia de empleados domésticos en prácticamente todas las películas. Aunque las clases representadas, como hemos señalado antes, sean las más pudientes y las residencias sean casi siempre suntuosas, solamente en *Ganga bruta* hay un mayordomo y este es blanco. En las demás no existen tales figuras, ni siquiera en los muchos casos en que la familia es compuesta solamente por el padre e hija(s), como sería de esperar en una época en que el trabajo doméstico estaba extremadamente asociado al femenino (madre) y a las clases menos favorecidas. En un período en que la presencia de negros y mestizos en las tareas domésticas o en las que exigen fuerza física es maciza, esta es una omisión a ser considerada.

Sin embargo, quizás sea necesario aclarar que la casi total ausencia de personajes no blancos en el cine de este período no fue una particularidad de Humberto Mauro. Puede que ni siquiera fuera una opción deliberada de este cineasta, considerando su experiencia posterior en *Favela dos meus amores* (1935), película filmada en los barrios de chabolas del Rio, donde gran parte de los actores son negros que habitan el lugar. De hecho había en la prensa escrita, sobre todo en las revistas especializadas de cine, una severa campaña para que no fueran mostradas escenas de tipos humanos que pudieran macular la imagen de Brasil, y la propia Cinearte – la revista que se impuso la tarea de articular las nacientes experiencias cinematográficas en Brasil – incentivaba un cine a la Hollywood: “Nosotros no podemos presentar tipos asquerosos y andrajosos como delegados de la policía, como en las películas realistas europeas. Debemos presentar un Brasil bonito, bien vestido, moderno, con sus rascacielos y sus fábricas, muchas

¹⁶³ Según el propio Mauro, dos de los niños que participan de esta escena son sus hijos y buena parte del resto del elenco es compuesta por sus familiares. Él propio actúa como bandido. De ahí ser su película favorita. Con todo, no hace ninguna referencia a la participación del niño negro. Entrevista concedida a Paulo Augusto Gomes (2008, 108).

fábricas...”.¹⁶⁴ En este cuadro, por tanto, no cabían los grupos étnicos minoritarios. Es importante resaltar que por esta ocasión la captación de tales imágenes estaba asociada a los extranjeros, de quienes se creía que tenían la intención de denigrar la imagen del país, razón por la cual no eran bien vistos por los “idealizadores” del Brasil.¹⁶⁵ También ellos, tan numerosos e importantes en la formación de la identidad brasileña, constituyen una notable ausencia representacional en las obras aquí analizadas.

Finalmente, aspecto igualmente importante a ser resaltado en la obra de Mauro es su abordaje respecto de los hombres y mujeres, y por consiguiente, de las relaciones de género. Quizás porque su capa social preferida para la ficción en este período sea la alta, sus personajes femeninos muestran cierto grado de autonomía. Excepto Suzanna, en *Thesouro perdido*, las mujeres maureanas saben conducir autos y disfrutaban de alguna libertad tanto para elegir los novios como para estar con ellos sin la constante mirada de los mayores. Este es un aspecto que llama la atención principalmente si llevamos a consideración otras cinematografías de la misma época, como la mexicana, donde se creó una imagen de las mujeres muy lejana de lo real.¹⁶⁶

Por otro lado, los personajes masculinos varían entre tipos más rústicos asociados al campo, y más refinados relacionados a la ciudad, estos últimos llegando incluso a tener una estética casi femenina – como es el caso de Luiz en *Braza dormida*–. La excepción es el ingeniero Marcos en *Ganga bruta* que, como apunta Schvarzman (2004), representa el estereotipo del macho latino, tanto por la estética como por el comportamiento. En todos

¹⁶⁴ Adhemar Gonzaga, director de la revista Cinearte, citado por Sheila Schvarzman (2004, 34).

¹⁶⁵ “En el año 1926, el director de origen italiano Vittorio Cappellaro, su colaborador G. Minichelli y el actor Tácito de Sousa filmaban en Itanhaém escenas para *O Guarani*, cuando fueron detenidos por la policía de Santos, bajo la alegación de que estaban menospreciando los bríos del Brasil, mostrando a los indios de Bananal en una cinta, cuando había aquí mucho progreso para ser contado por el cine”. Schvarzman (2004: 35), en base a testimonios de familiares del director. También es digna de nota la experiencia vivida por Humberto Mauro cuando filmaba *Favela dos meus amores* (1935): “Era la escena del entierro en la favela, importantísima, que la censura quería cortar, alegando que mostrábamos muchos negros, era demasiado triste. Fue una lucha tremenda, pero conseguí que el film permaneciera intacto”. Entrevista de Mauro publicada en Viany (1978, 206).

¹⁶⁶ Diferente de lo que quizás haya sido el caso de Mauro, se creó en México una imagen de las “mujeres de luz y sombra” más conservadora que de las mujeres de carne y hueso. Véase respecto de eso Júlía Tuñón (1998).

los casos, el espacio público está más asociado a ellos,¹⁶⁷ aunque las mujeres busquen ocuparlo cada vez más.

En lo que se refiere a las relaciones de género, no hay, como fue mencionado anteriormente, ninguna pareja estable en la que se podría percibir mejor las relaciones de poder establecidas y el rol de cada uno. Así, lo que se observa son pequeños detalles que denotan en algunos momentos la posición de supuesta fragilidad de las mujeres frente a los hombres. Eso es evidente en escenas como la protagonizada por Anita en *Braza dormida* que busca la protección de Luiz cuando ambos encuentran con una serpiente durante un paseo por el campo, o de Lelita en *Lábios sem beijos*, cuando ella, tras haber repetido reiteradas veces no temer nada ni a nadie, demostrando gran firmeza, salta en los brazos del tío al oír el ruido de un simple trueno.

Estas situaciones de ambigüedad ocurren también en los personajes Lelita y Sonia de *Lábios sem beijos* y *Ganga bruta*, respectivamente, cuando estas se muestran bastante seductoras al mismo tiempo que se dejan seducir por sus pretendientes. Se nota incluso una cierta dosis de erotismo. La escena de *Ganga Bruta* protagonizada por Marcos y Sonia en la que la falda de esta se rasga dejando descubierta parte de su muslo es considerada, aún para los patrones de hoy, muy sensual. En efecto, Mauro muestra en las películas de esta fase verdadera predilección por esta parte del cuerpo femenino. En todas ellas, sin ninguna excepción, hay un plano detalle de piernas, en las circunstancias más diversas.

No obstante las condiciones de aparente igualdad entre los sexos en las películas analizadas, es válido destacar que el cuerpo femenino no fue solamente objeto del deseo masculino, como se observa en estas dos últimas. Él representó el propio repositorio del honor masculino en esa sociedad. El asesinato cometido por Marcos en *Ganga bruta* – supuestamente en defensa del honor – y la posterior absolución del mismo “por

¹⁶⁷ Especialmente el bar, donde se puede beber, jugar y principalmente pelearse para medir fuerzas, como medida de reafirmación de la masculinidad. Acerca de ello, véase Díaz López (1999).

unanimidad”,¹⁶⁸ reflejan una moralidad típica de la sociedad de tipo patriarcal que prevalecía en aquella época, a pesar de todos los cambios vividos en las décadas del ’20 y ’30, y que seguramente siguió como legado cultural para las generaciones posteriores. Así, los personajes femeninos no representaban solamente los cambios sociales de la época; servían también para resaltar las características de los varones que deberían representar los brasileños, tanto en sus aspectos físicos como morales.

Consideraciones finales

Como se puede observar, no hay en las obras aquí analizadas ninguna referencia a los sucesos políticos que marcaron la transición entre estas dos décadas de producción de Mauro. Los problemas de orden político, económico y social (principalmente de carácter racial) no constituyen argumentos de sus películas. El campo y la ciudad como *locus* de conflictos de esa naturaleza no existen en sus obras. Tampoco sus diálogos con lo que quizás haya sido su mayor interlocutor en la época – Adhemar Gonzaga – o sus entrevistas a los medios de comunicación, siempre puntuados por la preocupación de realizar un cine brasileño de calidad, expresan o hacen alusión directa a los acontecimientos de la época.

Sin embargo, aunque el contexto social y político descrito en el inicio de este artículo no esté directamente representado a través de las películas, estas no dejan de reflejar algunas de las tensiones presentes en la sociedad, las cuales guardan relación con las turbulencias propias de un período de transición. El país, en fin, empezaba a dejar de ser casi totalmente rural para adquirir la faz moderna característica de las grandes ciudades, cambios que no expresaban solamente una configuración geográfica distinta sino que, principalmente, representaban el quiebre de viejos paradigmas y la construcción de nuevos.

Mauro tenía conciencia del rol que debería representar el cine en el sentido de crear una noción de identidad entre la población, como tenía la dimensión de la

¹⁶⁸ El código penal brasileño instituido el año 1940 daba espacio para que los crímenes pasionales fueran absueltos bajo la alegación por parte del reo de “defensa legítima del honor”, prerrogativa utilizada en este país hasta años recientes.

importancia de construir y presentar una buena imagen de su país. Y tal imagen estaba relacionada no solo con la bella naturaleza y la vida en el campo, sino también con el carácter del pueblo. Con todo, y como señala Schvarzman, no dejaba de estar atento a todo lo que era novedoso y moderno, aunque ello no representara el desapego a los rasgos de tradicionalismo que caracterizan la sociedad rural, como se puede constatar a través de diversos discursos, especialmente los presentes en *Sangue Mineiro*.

Si es verdad que sus películas iniciales son predominantemente rurales y que ello se va modificando con el paso del tiempo a través de la incorporación de los espacios urbanos, también es verdadero que su percepción de esos espacios cambia asumiendo valores diferenciados y complejos. Quizás en ello esté su mayor virtud y por eso haya sido reconocido por las generaciones posteriores como “el padre del cine brasileño”.

Bibliografía

Bernardet, Jean-Claude (1979), *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*: jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema.

Carvalho, José Murilo de (1997), “Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual”, *Revista Dados*, vol. 40, no. 2, Rio de Janeiro.

Díaz López, Marina (1999), "Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano", en Alberto Elena y P. A. Paranaguá (eds.), *Mitologías Latinoamericanas*, Archivos de la Filmoteca Valenciana, nº 31, feb, pp. 184-197

Gomes, Paulo Augusto (2008), *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Editora Crisálida.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1974), *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva.

_____ (2001), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed., São Paulo, Paz e Terra (Coleção Leitura).

- Martín-Barbero, Jesús (2003), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 2ª ed., Rio de Janeiro, UFRJ.
- Mauro, André Felipe (1997), *Humberto Mauro - o pai do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, IMF Editora.
- Schwarzman, Sheila (2004), *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, São Paulo, Editora da UNESP.
- Schwarcz, Lilia M. (1994), “Espetáculo da miscigenação”, *Estudos Avançados*, vol.8 no. 20, São Paulo, Jan./Apr.
- Schwartz, Jorge (Org.) (2008) *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, São Paulo: Iluminuras/FAPESP/EDUSP.
- Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Viany, Alex (1978), *Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema* (depoimentos sobre a riqueza da filmografia maureana e sua importância na moderna cultura brasileira), Rio de Janeiro, Editora Artenova/ Embrafilme
- _____ (1993), *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Revan.

La figura del *cangaceiro* como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político

Por Silvana Flores

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, el cine clásico-industrial brasileño se encargó de representar el espacio rural a través de imágenes signadas por un idealismo, que tenía como objetivo localizar la figura identitaria de la Nación. Nos referimos en particular a los films realizados por el cineasta Humberto Mauro durante el período aquí mencionado.¹⁶⁹ Su personal visión plástica del encuadre con el fin de establecer una añoranza de la inocencia perdida tras la llegada de la modernidad, se ha tornado, en base a las expresiones de la mayoría de los historiadores de esa cinematografía, en un vasto referente de la renovación estético-ideológica que caracterizó a los años '50. Esta década, sin embargo, resultó ser un período de transición en el que han podido convivir los elementos constituyentes de esa visión idealista (el campo, las labores cotidianas de los campesinos, la valorización de la cultura popular) con la emergencia de elementos de tensión social e ideológica que cerrarían definitivamente toda posibilidad de reconstrucción de esa imagen idílica original.

Mientras en los films de Mauro, la representación del espacio rural servía de marco a anécdotas propias del género del melodrama (a las cuales, también, se les puede asignar la expresión de una ideología en particular), los años que aquí estudiaremos establecieron un enfoque sumamente renovador, debido a la introducción de asuntos vinculados al inconformismo social de determinados sectores y la movilización hacia una ruptura radical de su condición marginal frente a las prácticas gubernamentales. El espacio rural comenzaría a desvincularse de su rol de ambientación de determinada situación dramática individual o familiar para, progresivamente, ser cargado de simbolismos sociopolíticos.

Esta transición tuvo como protagonista central a la figura del *cangaceiro*, versión brasileña del bandolerismo social latinoamericano propio de las zonas rurales, el cual, a partir de los años '60, se instalaría en el cine de ese país como prototipo del líder

¹⁶⁹ Para mayores detalles al respecto remitirse al artículo de Joelma Ferreira dos Santos titulado "La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente".

revolucionario a favor de los desposeídos.¹⁷⁰ Estas bandas armadas tienen su correspondencia en las incursiones de bandidos acaecidas en países como México y Argentina, en la transición de los siglos XIX al XX, y están insertas en un extenso debate acerca de su funcionalidad política. El bandolerismo social, tal como suele denominarse este fenómeno, abarca diversas etapas de la historia y se repite, con sus diferentes matices, en todo el mapa geográfico mundial. En su lectura de las conceptualizaciones de Hobsbawm (1983 y 2001) al respecto, el historiador Norberto Ferreras (2003) afirma que las revueltas ocurridas en estos sectores rurales podrían tener cierto carácter revolucionario en aquellos casos particulares donde los conflictos sociales estaban cercanos a la irrupción de crisis estructurales, entre ellas la instalación de un sistema económico capitalista.

Sin embargo, autores como Anton Blok (1972) y Richard Slatta (1987) pondrían en duda el rol exclusivamente benefactor de los bandoleros, adjudicándoles intereses políticos personales e incluso conflictos con los campesinos. De todas maneras, como establece el sociólogo Roberto Carri acerca de figuras míticas que habrían adquirido cierta intencionalidad de sedición social (el autor se refiere específicamente al bandolero argentino Isidro Velásquez), esa clase de estudios dejan abierta la discusión acerca del carácter de “las rebeliones espontáneas de sectores del pueblo, formas violentas de protesta que no adoptan manifiestamente un contenido político pero que indudablemente lo tienen” (2001: 30). Por tanto, consideramos que más allá de las propuestas divergentes presentes en la historiografía que recorre el fenómeno del bandolerismo social, la capacidad de discernir su carácter revolucionario estará siempre dificultada por la inscripción épica levantada alrededor de las acciones de estos personajes.

El cine brasileño, con el lanzamiento de la producción de Vera Cruz *O cangaço* (Lima Barrero, 1953), instauró un imaginario cinematográfico sobre esta clase de personajes que se modificaría pocos años después con la llegada del *Cinema Novo* a través de parámetros estéticos e ideológicos imbuidos de mayor radicalidad política, y

¹⁷⁰ Esta argumentación se basa en la concepción del primer estudioso del fenómeno del *cangaço* Rui Facó (1965) quien consideró a estos personajes históricos como bandidos sociales en lucha contra el latifundismo, y que demostraban el potencial revolucionario existente en las masas campesinas. El trabajo de Facó introdujo un esquema promotor del imaginario de los *cangaceiros* como héroes sociales que iría a la par, en sus diferentes matices, con los estudios históricos de Hobsbawm (1983 y 2001). La representación del *cangaço* como un ser cargado de una mítica revolucionaria en el *Cinema Novo* también responde a esta estructura.

que debido a la forma en que los *cangaceiros* fueron representados, nos permiten vislumbrar cierto acercamiento a la concepción de estos héroes/bandidos como personajes pretendidamente revolucionarios. A través del presente artículo estableceremos el panorama cinematográfico en el que se ha insertado la mítica figura del *cangaceiro* en la zona Nordeste de Brasil.¹⁷¹ Enmarcaremos las revueltas de estas bandas armadas como parte de un entramado social compartido en la región latinoamericana, y que posee un vasto intertexto con la literatura popular (el cordel) y una serie de novelas escritas en la primera mitad del siglo XX. Esto nos servirá de fuente para desentrañar el imaginario construido sobre estos personajes en el cine brasileño, a partir de la década del cincuenta.

En lo que respecta a lo estrictamente cinematográfico, efectuaremos un trabajo comparado entre el film *O cangaceiro* y las películas producidas en el contexto del movimiento *Cinema Novo*¹⁷² que, como afirmamos, durante el decenio siguiente introdujeron una resignificación sobre estos héroes/bandidos y el espacio en el que se desarrollaron. Esta comparación nos permitirá dilucidar el proceso de transición del clasicismo cinematográfico y su sistema industrial (en quiebre a partir de los años '50), y la llegada de una renovación/revolución estético-ideológica a partir de la década del sesenta. El trabajo analítico se llevará a cabo por medio de la confrontación de ambas clases de films respecto a la construcción del sistema de personajes, la planificación espacial y su significación social, y la utilización de recursos narrativos y enunciativos que denotan una elaboración de las películas ligada inevitablemente a una manera política de pensar la identidad nacional y los conflictos sociales.

Intertexto y contexto: entre el Mito y la Historia

¹⁷¹ El Nordeste de Brasil está compuesto por los estados de Alagoas, Bahía, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte y Sergipe.

¹⁷² En los años sesenta, junto con los films del *Cinema Novo* que analizaremos, se realizaron también las siguientes películas sobre el fenómeno del *cangaço* conocidas con el nombre de “Nordestern” (en alusión al género hollywoodense del *western*) y dirigidas por Carlos Coimbra: *A morte comanda o cangaço* (1961), *Lampião, rei do cangaço* (1962), *Cangaceiros de Lampião* (1966) y *Corisco, o diabo loiro* (1969), además de otras producciones contemporáneas como *Maria Bonita, rainha do cangaço* (Miguel Borges, 1968). A diferencia de *O cangaceiro*, estas películas hacen alusiones más concretas acerca de los personajes y hechos históricos que en ellas son recreados.

La zona rural de Brasil conocida como Nordeste ha sido protagonista de una profusa serie de revueltas de carácter místico-políticas. El halo mítico existente alrededor de ellas se debe a la simbiosis política, social y religiosa en la que se vieron envueltos sus protagonistas, y fue acentuado por la literatura regional popular. La narrativa canónica de ese país no tardó en hacerse eco de las mismas a través de novelas como *Os sertões* (Euclides da Cunha, 1902) y *O Quinze* (Rachel de Queiroz, 1939).¹⁷³ Sin embargo, a pesar de que algunas de ellas se escribieron en períodos muy cercanos a la llegada y desarrollo del cine en el país, las películas sobre estos héroes/bandidos han estado prácticamente ausentes en la cinematografía brasileña hasta la mitad del siglo XX.¹⁷⁴ Resulta extraño que tal acervo histórico cargado de mitología sobre la verdadera identidad y motivaciones de los *cangaceiros* no se haya tenido en cuenta para la producción de films de aventuras, en una cinematografía cuya mirada estuvo desde sus inicios concentrada en los modelos narrativos y temáticos provenientes de Hollywood.¹⁷⁵ Como excepción a esta regla, en 1936, un fotógrafo llamado Benjamin Abrahão había llegado a captar imágenes fijas y en movimiento de la banda del *cangaceiro* más legendario, Virgulino Ferreira da Silva, conocido como Lampião, en una convivencia que duró alrededor de cuatro meses.¹⁷⁶ Allí los vemos en sus momentos de reposo, realizando actividades cotidianas. Ellos comen, leen, cargan agua y hasta actúan ante la cámara, no solamente sonriendo a la misma sino también simulando una acción de combate. Estas imágenes, indudablemente, sirvieron de patrón referencial en los films brasileños para la

¹⁷³ También deben mencionarse algunas novelas escritas por José Lins do Rego: *Menino do engenho* (1932), *Pedra bonita* (1938), y *Cangaceiros* (1953), entre otras, que fueron tenidas en cuenta de manera especial por el realizador Glauber Rocha en sus films transcurridos en el *sertão* nordestino.

¹⁷⁴ Podríamos mencionar como excepción los films *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), exhibido una sola vez a causa de su escasa repercusión en su época de lanzamiento, *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1926) y *Lampião, a fera do Nordeste* (Guilherme Gáudio, 1930), hoy desaparecidos. Estas películas corresponden al período de expansión de la cinematografía brasileña conocido como Ciclos Regionales.

¹⁷⁵ Probablemente esto se deba a una mentalidad propia del cine clásico-industrial latinoamericano, caracterizado por constituir un esquema identitario nacional en base a modelos de personajes y espacios armónicos, vinculados siempre al imaginario hollywoodense y su sistema narrativo y ético. La realización en la década del veinte de la serie de films pertenecientes a los Ciclos Regionales y la conformación de un género como la *chanchada* entre los años treinta y cincuenta, demuestran intentos aislados de constituir un cine volcado a lo autóctono, aunque nunca desarraigado del todo de referentes estéticos y temáticos extranjeros.

¹⁷⁶ Estas imágenes fueron utilizadas como documentos en films como *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) y *Baile perfumado* (Paulo Caldas y Lírio Ferreira, 1997). Podríamos agregar a estas referencias una de las escenas iniciales de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), en donde observamos a un fotógrafo alemán retratando a la banda de *cangaceiros*, quienes posan voluntariamente ante él, en un probable recordatorio de las vistas otrora tomadas por Abrahão.

recreación de las vestimentas de los *cangaceiros* y su forma de vincularse entre sí. Sin embargo, a pesar de la cantidad de material recogido, el interés por la representación de esta clase de temáticas y personajes llegó de forma tardía al país.

Este vacío de representación y narración cinematográfica sobre el fenómeno *cangaço*¹⁷⁷ que encontramos a lo largo de las décadas del treinta y cuarenta, ha tenido, sin embargo, una gran pregnancia en la historia y la literatura brasileñas. Las principales referencias provienen de lo que se conoce como literatura de cordel, género popular vinculado a la literatura oral que tuvo su origen en España en el siglo XV, desplegándose a lo largo de las siguientes centurias en el resto de Europa. En Brasil, este tipo de obras emergieron con vigor en la región Nordeste a fines del siglo XIX, a través de pequeños relatos escritos en verso sobre variadas temáticas, entre las cuales destacaban las historias sobre *cangaceiros* y sus andanzas por la árida zona del *sertão*. El nombre otorgado a estos textos se debe a la forma en que los mismos eran distribuidos, colgados de una cuerda en las ferias regionales.¹⁷⁸ A estos se sumaron las novelas referidas en párrafos anteriores, divulgadas a nivel nacional y que han servido evidentemente de intertexto literario para la confección de los films que aquí estudiaremos. Teniendo en cuenta el mencionado debate instalado en la historiografía respecto a la identidad dual del *cangaceiro* como bandido y héroe, nuestra comprensión de esta figura como una suerte de líder potencialmente revolucionario nos obliga a insertarnos en una exploración oscilante entre la Historia y el Mito. De esta forma, su caracterización está atravesada por el establecimiento de una construcción narrativa, ficcional o imaginaria, conformada en base a sujetos de existencia verificable en la Historia.

El fenómeno *cangaço* se remonta al año 1878, aunque se han comprobado manifestaciones tempranas del mismo a partir de 1834. Producto, en un principio, de controversias de tipo familiar (generalmente por la posesión de tierras), derivó con el transcurrir de los años en el despliegue de una serie de luchas contra los poderes

¹⁷⁷ A modo de simple anecdótico, cabe citar la memoria de la madre del realizador Glauber Rocha, quien afirmaba, según transcribiera Avellar (1995), que uno de sus primeros experimentos de acercamiento a la cinematografía, por medio de bobinas de papel, cuando el cineasta era niño, fue precisamente con la confección de una historia de *cangaceiros* titulada *Faroeste na Bahia*.

¹⁷⁸ De acuerdo a Chozas Ruiz-Belloso (2005), el cordel brasileño empezó a desarrollarse a partir de 1880 a través de la aparición de numerosos cantores en el *sertão* nordestino que divulgaban historias regionales, aunque el primer rollo reconocible en la actualidad data de 1902. La literatura de cordel empezaría a menguar a partir de 1945, desplazada por los nuevos medios de comunicación.

establecidos (los terratenientes y la policía estatal), en las que las bandas de *cangaceiros* se proclamaban defensoras de los derechos de los desprotegidos sociales (en el contexto de la explotación económica del campesinado y los habituales problemas de sequía propios del Nordeste). Por medio del análisis de los films sobre estas figuras nos disponemos a indagar acerca de la discusión sobre la construcción identitaria de estos bandidos, también considerados héroes, lo cual constituye el primer eje a estudiar en las obras cinematográficas sobre el tema.

Por otro lado, analizaremos también las ambivalencias del *cangaceiro* en su rol de sujeto histórico y como individuo. Aunque las crónicas testifican acerca de la función social de estos personajes como justicieros a favor del pueblo, también establecen un rasgo constitutivo que emerge principalmente de su propia subjetividad. La mayor parte de los líderes e integrantes de las bandas de *cangaceiros*¹⁷⁹ han ingresado usualmente a las mismas a consecuencia de desgracias o intereses de índole personal. Esto los ubica en una postura de marginalidad signada al mismo tiempo por una motivación privada y por su propia identificación con los marginados sociales (lo cual generaría un impulso de protección y acción a su favor). Esto también ha formado parte de la constitución de los personajes en algunos films del género, así como de las ambigüedades sobre el *cangaceiro* desplegadas en la literatura regional.

Por último, proponemos que el *cangaço* no puede estudiarse de manera aislada sino considerándolo como parte de un conglomerado de circunstancias históricas, políticas y religiosas en vinculación con los problemas sobre la posesión de tierras por parte de los hacendados (y una consecuente injusta distribución de la riqueza) y la aparición de movimientos místicos, de índole popular, protagonizados por líderes de sectas político-religiosas conocidos como Beatos. El más relevante de ellos fue el llevado a cabo en una hacienda del Estado de Bahía llamada Canudos, manifestándose en una serie de disputas producidas a partir de 1893 entre la Policía y los seguidores de un

¹⁷⁹ Entre los *cangaceiros* más famosos se encontraban Lucas Evangelista (1807-1849), llamado también Lucas da Feira, Jesuíno Brilhante (1844-1879), Diogo da Rocha Figueira (1862-1918), conocido como Dioguinho, y Antônio Silvino (1875-1944). Los dos *cangaceiros* referidos en los films que estudiaremos fueron los legendarios Virgulino Ferreira da Silva (Lampião) (1898-1938) y Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940), llamado también Corisco.

predicador ambulante conocido como Antônio Conselheiro,¹⁸⁰ que combinaron las luchas por la sequía, la demanda ante el abuso social sobre los campesinos por parte de las autoridades, y una actitud contra-hegemónica respecto a la Iglesia oficial. A la figura de Conselheiro, debemos sumar la del Padre Cícero Romão Batista,¹⁸¹ quien lideraría en la primera mitad de la década del diez una revuelta en la ciudad de Juazeiro do Norte (Ceará), en la que fueron involucrados los campesinos en una lucha a favor de los hacendados y contra las tropas del gobierno. La existencia de estos personajes, vinculados en la cinematografía moderna brasileña como fuentes de inspiración para los *cangaceiros*, constituye el tercer eje de estudio que observaremos en el corpus de films a estudiar.

El *cangaceiro*: nuevo héroe de la mitología del cine clásico-industrial

Es sabido que el cine latinoamericano ha adquirido durante las décadas del treinta al cincuenta inclusive sus modelos de representación de los parámetros establecidos por el cine de Hollywood. En el caso de Brasil, durante esos años se ha intentado en varias ocasiones la instalación de una estructura industrial basada en la fundación de estudios cinematográficos, los cuales se caracterizaron por emular esos patrones estéticos extranjeros,¹⁸² y que supieron reelaborar según esos criterios su propio sistema de géneros (entre los que se destacaron las célebres comedias musicales conocidas como *chanchadas*) y un plantel de estrellas cinematográficas que tuvo eco también en diversas revistas contemporáneas sobre el mundo del espectáculo. Al igual que en otros países latinoamericanos, los años '50 representaron un período de quiebre de los parámetros comerciales desarrollados durante las décadas precedentes y fueron protagonistas de la transición a una nueva concepción del arte cinematográfico, ya no centrada en el entretenimiento popular sino más bien interesada en involucrar al cine y al

¹⁸⁰ Conselheiro, nacido en 1830, se llamaba Antonio Vicente Mendes Maciel y se había preparado para ser sacerdote, proyecto que no pudo concretar por asuntos familiares. Su postura contra la República (1889-1930) le llevó a ser una figura polémica y popular. La novela de Euclides da Cunha *Os sertões* (1902) relata los acontecimientos de la Guerra de Canudos.

¹⁸¹ Cícero, nacido en 1844, fue un sacerdote católico de mucha popularidad entre los campesinos, y contó con el respeto de Lampião y su grupo de *cangaceiros*.

¹⁸² Entre los principales estudios cinematográficos levantados en el período clásico-industrial se destacaron Cinédia, Atlântida Cinematográfica y Vera Cruz.

espectador en la praxis social. Las películas empezarían a concebirse, en diferentes niveles de radicalidad, como reflejos del estado de la sociedad, en donde el espectador debía adquirir un rol activo: no solo por revelársele el carácter de construcción del film sino también trasladándole a una actitud reflexiva.

El momento en que *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) fue lanzado a las pantallas, la industria cinematográfica brasileña estaba aún luchando por constituirse como tal. La inserción del género *cangaço* en el cine de ese país coincidió, por tanto, con el momento de mayor auge de la esperanza por consolidar una verdadera Hollywood brasileña. El film fue el principal vehículo del proyecto de modernización del cine de ese país lanzado por la Companhia Cinematográfica Vera Cruz. La misma estableció como principio la realización de películas de contenido nacional, con la calidad técnica y estética del cine europeo o norteamericano. Para eso, se construyeron en una ciudad aledaña a São Paulo (São Bernardo do Campo) unos magistrales estudios, y fueron contratados fotógrafos, directores e ingenieros de sonido extranjeros, con lo cual la producción de films durante esos años desplazó de alguna manera al personal técnico nativo. Estos objetivos, si bien fueron alcanzados a través de películas como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) y *O cangaceiro*, no prevalecieron a largo plazo, evidenciando falencias económicas y de infraestructura producto de las aspiraciones por imitar modelos foráneos. Por otra parte, las ganancias obtenidas con las películas más exitosas fueron absorbidas por empresas de distribución extranjeras, a quienes se les habían cedido los derechos de las mismas. Como afirma el historiador Sydney Ferreira Leite, “Vera Cruz fue la tentativa más consecuente de desencadenar el proceso de modernización que debería caracterizar una nueva fase de realizaciones del cine nacional, inspirada en el proyecto estético-cultural hegemónico de la burguesía paulistana” (2005: 84). No obstante las implicancias estéticas y políticas de esta productora, fue de ella que emergió la olvidada figura del *cangaceiro* como nuevo prototipo en el imaginario nacional. La presentación del mismo en el film de Lima Barreto será el primer paso de una progresiva transformación en la configuración de este personaje como emblema de la identidad regional, hasta culminar en las películas de Glauber Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) y *Antonio das Mortes* (*O dragão da*

maldade contra o santo guerreiro, 1969), con una nueva perspectiva orientada a la reflexión sociopolítica.

Verdad o imaginación: la controversia sobre el héroe/bandido

La elección de esta clase de individuos como nuevos protagonistas del universo filmico en los años '50 y '60 se debe en primera instancia a una conciencia del lugar ocupado por el *cangaceiro* en la reciente historia de Brasil. Los títulos de crédito iniciales y finales de la película de Barreto están constituidos precisamente en forma de fotografías en negativo retratando a esos personajes. Las imágenes, en esta instancia, están carentes de la música de acompañamiento propia de films del período clásico como el que aquí nos ocupa. Podemos, por tanto, vislumbrar cierta evidencia del proceso de transición del clasicismo a la modernidad cinematográfica, ya que esas imágenes documentales poseen un carácter testimonial sobre seres que tuvieron una existencia real no hace mucho tiempo atrás. Sin embargo, inmediatamente la película desechará este abordaje para concentrarse en la utilización de los recursos narrativos propios del modelo de representación de Hollywood, tales como la elaboración maniquea del sistema de personajes, la identificación entre el héroe y el espectador, la transparencia enunciativa y la clausura ideológica del relato, y así ceder espacio a una elaboración ficcional sobre esos sujetos históricos. De hecho, los créditos iniciales culminan con una inscripción que viene a contradecir todo rasgo de documento al que las imágenes en negativo parecían aludir: “Época: imprecisa, cuando aún había *cangaceiros*”, reza dicho cartel, efectuando así un desanclaje social que hace prevalecer una propuesta ilustrativa y anecdótica por sobre la rememoración histórica. Un fundido a negro descubre entonces un paisaje rural semivacío, acompañado por una canción popular¹⁸³ que nos introduce en la ficción a narrar, y nos presenta al *cangaceiro* en su doble visión de héroe y bandido. Esta dualidad no está plasmada en un solo personaje, como sí ocurre en los mencionados films de Glauber Rocha, sino más bien en el contraste de sus dos protagonistas masculinos: los *cangaceiros* Galdino y Teodoro. Sin embargo, aunque podríamos afirmar que el primero

¹⁸³ Dicha canción, “Muié rendeira” (uso vulgar del término “mulher rendeira”), obtuvo una mención especial en el Festival de Cannes de 1953, donde la película también recibió el premio al mejor film de aventuras.

representa al bandido y el segundo al héroe, conforme a los valores desplegados de la elaboración de la psicología de ambos personajes y sus respectivos objetivos dramáticos, la película no debate sobre la ambigüedad del *cangaceiro* como héroe o bandido, más que como un dato anecdótico, sin hacer hincapié en su función histórica como rebelde o líder revolucionario.¹⁸⁴

De naturaleza totalmente opuesta, los títulos de crédito iniciales de *Antonio das Mortes* nos muestran desde un principio una visión desnaturalizada de la Historia. Si *O cangaceiro* comienza con un tono de documento histórico para inmediatamente sumergirse en una diégesis transparente, el film de Rocha abre con una imagen colorida que parece ser producto de un telón pintado. Se trata del espacio del *sertão*, completamente vacío, lugar al que regresarán los personajes a lo largo de la narración. Acto seguido, desde la banda sonora se oye un disparo proveniente del arma de un *jagunço*,¹⁸⁵ Antônio das Mortes, quien ingresa en cuadro de derecha a izquierda, cual actor de teatro entrando en escena. Luego, en sentido contrario, hace su aparición el *cangaceiro* Coirana, interpretando de manera exagerada su agonía y muerte. Así, Glauber Rocha nos introduce en el carácter mítico de la figura del *cangaceiro*, cuya autenticidad será cuestionada a lo largo del film. La siguiente escena, consistente en una lección de historia al aire libre dada a los niños de la región, asigna a la muerte de Lampião en 1938 una relevancia histórica tan importante como la proclamación de la independencia. De esta manera, en este tramo de la película la figura oscilante del héroe/bandido se detiene en una perspectiva reivindicatoria del *cangaceiro* como sujeto histórico en el proceso revolucionario.

El *cangaceiro* de *Antonio das Mortes* está íntimamente ligado al pueblo, a través de escenas que lo exhiben danzando en procesiones junto a él y otros personajes míticos del Nordeste, como los beatos. En el debate sobre la identidad de los bandidos sociales, este film inserta nuevamente el interrogante que dirigía la trama de *Dios y el*

¹⁸⁴ Nótese al respecto la escena en que Galdino obliga a uno de sus hombres a pagarle a una campesina la cabra que había matado en una de las incursiones de la banda en el pueblo. Esta constituye el único momento del film en el que Galdino actúa como benefactor de los pobres.

¹⁸⁵ Se trata de asesinos a sueldo, contratados generalmente por latifundistas para proteger sus tierras.

diablo en la tierra del sol: “*Tá contada minha estória, verdade ou imaginação*”.¹⁸⁶ Por tanto, el cuestionamiento sobre la veracidad de los hechos narrados parte de las fuentes (¿reales o ficcionales?) que sirvieron de inspiración a la historia de ambos films de Rocha. La literatura popular del Nordeste, plagada de leyendas sobre las andanzas de los *cangaceiros*, instaló la pregunta acerca de su verdadera identidad. La dualidad de Corisco, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, vuelve a aparecer en el Coirana de *Antonio das Mortes*. Pero en éste último caso se trata de una incertidumbre surgida en la mente del *jagunço*, cuyo mayor interés ya no radica en matar al *cangaceiro* sino en saber si realmente lo es. El alegato sobre la verdad es entonces relativizado en el discurso global del film.

En la película de 1964, se establece el debate sobre la dualidad héroe/bandido a partir de la puesta en práctica de lo que Glauber Rocha elaboraría bajo el nombre de una “Estética del hambre”.¹⁸⁷ La secuencia en la que el capitán Corisco asalta al hijo de un terrateniente es la más explícita al respecto. El discurso del *cangaceiro* como justiciero a favor de los desprotegidos del Nordeste aparenta tener, en las escenas anteriores, un carácter eminentemente social y de características nobles. Sin embargo, las crudas escenas de violación, castración y asesinato que componen esta secuencia producen un efecto de distanciamiento del espectador respecto a las premisas ideológicas enunciadas por Corisco. Los términos civilización/barbarie se inscriben de manera dinámica en este film, adjudicando ambos valores a los personajes de manera aleatoria. Rocha define la ambigüedad constitutiva de los bandidos sociales resumidos en la reacción dubitativa del vaquero Manuel: “No se puede hacer justicia derramando sangre”. Por tanto, la visión del *cangaceiro* se observa de manera más evidente en los films de Rocha como una figura de

¹⁸⁶ En español, “está contada mi historia, verdad o imaginación”. Estableciendo un juego de palabras, Rocha resumiría esta ambivalencia con el término “imaginación verdadera” (en Avellar, 1995: 88), que inscribiría un carácter de realidad a la ficción.

¹⁸⁷ Ese es el título de un texto teórico escrito por Glauber Rocha y presentado por él en enero de 1965 en la ciudad de Génova, a propósito de un seminario llamado “Tercer Mundo y Comunidad Mundial”, realizado como parte del programa de la Rassegna del Cinema Latino Americano organizada por la Fundación Colombianum. En ese ensayo, Rocha reflexionó sobre las características constitutivas de los nuevos cines de América Latina, proclamando a la miseria y el hambre como denominadores comunes de esos pueblos. Esto generaría la confección de una “estética del hambre” (en contraposición al cine comercial o “digestivo”), y como consecuencia, una postura de evidencia de la violencia sufrida por el hombre latinoamericano, que le llevaría a la puesta en práctica de una actitud combativa.

inscripción ideológica inestable, en sus múltiples facetas de personaje real, bandido y héroe popular.

Entre el compromiso individual y la responsabilidad social

En el film de Lima Barreto, la narración se despliega desde lo general a lo particular, presentando en primer lugar a la banda de *cangaceiros* liderada por el capitán Galdino. En las escenas iniciales, la cámara los alinea en el encuadre y los emplaza en planos generales, fusionándolos con el espacio circundante, mientras galopan al encuentro de sus andanzas. A partir de allí, el film adquiere la estructura del cine de aventuras, mostrando los efectos consecuentes de las acciones de esos personajes sobre los habitantes de la región: saqueos, humillación y terror. Estas cualidades y circunstancias están resumidas en la figura autoritaria de Galdino, a la que el film dedica su primera parte. Luego, la trama se enfoca en una historia individual, basada en los auto-cuestionamientos morales de Teodoro, quien se debate entre su lealtad al grupo y sus sentimientos románticos y de emancipación. En esta primera secuencia, centrada en el vandalismo de los *cangaceiros*, estos son emplazados en una posición de superioridad, a través de su permanencia en los caballos, mientras los pobladores se encuentran de pie. Mediante el uso de la angulación de la cámara en picados y contrapicados se denota a su vez el dominio de Galdino y su banda. La elaboración del personaje de Teodoro como contrapartida de la visión del *cangaceiro* salvaje se manifiesta aún desde el inicio del film, en donde permanece prácticamente ausente, perdido entre el grupo de hombres de Galdino cuando realizan estos actos de bandidaje.¹⁸⁸

Esto se corresponde con el segundo eje mencionado en páginas anteriores, en el cual establecimos el carácter individual que marca el motor de las acciones de los *cangaceiros*. Es por medio del personaje de la profesora que se establece la línea de transición de Galdino a Teodoro, de la barbarie hacia un deseo de civilidad, esto último anclado en los valores de la educación y el amor. Si algo diferencia la rudeza de Galdino

¹⁸⁸ De hecho, la primera vez que la cámara encuadra individualmente a Teodoro es precisamente en la escena en que es introducido el personaje de la profesora Olívia, quien será su *partenaire* en la trama romántica del film.

con el idealismo de Teodoro está representado en ese personaje, emblema de una posible transformación.

La Policía *volante*,¹⁸⁹ y su despliegue de fuerzas militares contra los bandidos también es erigida en el film como representante de la civilización, mientras Galdino continuamente es constituido portador de la barbarie. El contraste efectuado entre este personaje y el comandante de la Policía establece al salvajismo e impiedad de Galdino como evidencia de una cobardía opuesta al desafío del *volante* a luchar cuerpo a cuerpo. Sin embargo, a pesar de esta presencia de las fuerzas nacionales como contrapartida del bandolerismo, la trama del film se desvía de la discusión acerca de la lucha entre la hegemonía militar y los soldados fuera de la ley (como ocurre en las películas de Rocha), para centrarse en una división interna entre los propios *cangaceiros*, desvinculando a la película de Barreto de cualquier marca social y política.¹⁹⁰

A pesar de formar parte del grupo de bandidos, el discurso de Teodoro está cargado de valores vinculados al cumplimiento de las promesas y el respeto a las mujeres, basado en su objetivo de proteger a la profesora. Galdino, en cambio, está incapacitado de realizar acciones nobles si estas no se sirven de la violencia (como lo ejemplifica la liberación de dos canarios de sus jaulas, destruidas y pisoteadas por el *cangaceiro*, y la amenaza de cortar la oreja a todo aquel que ingrese a la habitación donde se encuentra aislada Olívia). El personaje de Teodoro es configurado en torno al intento de establecer la psicología del *cangaceiro*. Como hemos observamos, el ingreso a este tipo de grupos ha tenido generalmente una motivación personal, asociada a una tragedia que hizo asumir a esos individuos una posición de marginalidad y despojamiento.¹⁹¹ Teodoro se presenta ante Olívia como alguien carente de lazos y posesiones materiales, pero portador de un corazón leal. De esta manera, el film adscribe a las teorías acerca del carácter noble de algunos *cangaceiros*, propuestas por historiadores como Rui Facó

¹⁸⁹ Las fuerzas *volantes* eran representantes de las facciones policiales del Estado, enviadas para combatir a los *cangaceiros*.

¹⁹⁰ En este sentido, Glauber Rocha establecería una fuerte crítica contra el film de Barreto afirmando que era un cineasta “sin visión histórica” que “creó un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario [...] El *cangaço*, como fenómeno de rebeldía místico-anárquica surgido del sistema latifundista nordestino, agravado por las sequías, no era situado” (2003: 87, 91).

¹⁹¹ Así ocurrió, por ejemplo, con Lampião, quien ingresara a la banda del *cangaceiro* Sinhô Pereira luego de vengar una desgracia familiar.

(1965) y Eric Hobsbawm (1983 y 2001), quienes promovieron el carácter social de estos bandidos.

Esta confrontación entre la civilización y la barbarie se hace evidente en el tratamiento dado al espacio. El *sertão*, aunque en *O cangaceiro* no es sinónimo de miseria y sequía como en los films de Rocha, es opuesto a la ciudad como territorio de libertad. Según la historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar (2000), el *sertão* siempre estuvo signado como un espacio caracterizado por la negatividad. Allí habitaban todos aquellos que estaban fuera de la ley. De acuerdo a cada época, ese lugar encontró una resignificación pero siempre orientada a la marginalidad. La ciudad, por tanto, representaba una dudosa vía de escape al sino inevitable de sus moradores. El intento de huida de Teodoro al espacio urbano es, de hecho, propuesto en la película como un objetivo inalcanzable para el *cangaceiro*, quien afirma no tener “derecho de soñar”. Su marginalidad está basada en su necesidad de pagar las culpas que le llevaron a convertirse en un bandido. Así, el personaje es anclado definitivamente al *sertão*, definiéndose por un destino de fatalidad. El film demarca entonces los territorios de una manera tajante, despojándole de cualquier clase de ambigüedad. El *cangaceiro* jamás podrá llegar más allá de la frontera entre ambos mundos, y morirá en el proceso de cruce hacia ese espacio que no le pertenece. Desde su proclamación respecto a morir en el *sertão* hasta la concreción de ese hecho mientras se aferra a un puñado de tierra,¹⁹² Teodoro se afirma como héroe abnegado, que lava sus culpas con el amor y el rescate de la profesora, tal como estableciera el código narrativo del melodrama inspirado en Hollywood.

El *cangaceiro* de *Antonio das Mortes* también se autodefine como desposeído (“No tengo familia ni nombre”), pero especifica, con su mirada a la cámara (interpelando al espectador) su misión basada únicamente en una motivación social. A diferencia de Teodoro, cuyo discurso se circunscribe a su aferramiento a la tierra y a sus propios orígenes, Coirana encuentra su razón de ser en el pueblo del *sertão*, el fin del hambre y la venganza de sus antecesores asesinados. Su enemigo no es la fatalidad a la que está destinado, sino más bien la injusta riqueza del Dragón de la Maldad, símbolo de la explotación capitalista.

¹⁹² La imagen del cadáver de Teodoro yaciendo en la tierra se desvanece por medio de un fundido encadenado que deja ver un espacio vacío, denotando así su fusión con la tierra.

Dios y el diablo en la tierra del sol, por su parte, centra su historia en el campesino. Si bien el film se estructura en base a las figuras simbólicas del título (que remiten al beato Sebastião y al *cangaceiro* Corisco, respectivamente), la obra de Rocha asigna al vaquero Manuel la primacía.¹⁹³ Es a través de su propio peregrinar en la búsqueda de la emancipación que estos dos personajes, representantes al fin de cuentas de intentos fallidos de conciencia histórica, se hacen presentes en la trama. El film, a diferencia de *O cangaceiro*, parte de lo individual para anclarse, en cada sección de su desarrollo narrativo, en una problemática de índole social y representativa. Sebastião y Corisco, por tanto, emergen en cada tramo de la narración como individuos orientadores de una posibilidad de escape y venganza contra la miseria, pero que finalmente resultarán incompetentes para el objetivo de Manuel. El abuso que el terrateniente comete contra él es el motor de la huida del campesino, que lo llevará al encuentro de estos personajes movilizadores, los cuales, como bien afirma David Oubiña se establecen como la “doble cara de una misma alienación” (1996: 22). Sin embargo, el asesinato del coronel Moraes por mano de Manuel evidencia su autodeterminación por sobre el liderazgo del beato y Corisco. El *cangaceiro* de este film tampoco tiene motivaciones de índole individual, sino que su discurso es más bien politizado, erigiéndose como héroe revolucionario contra las injusticias cometidas contra el pueblo. Pero en lo que respecta a los impulsos de Corisco, el film de Rocha de todas formas nos ofrece una mixtura de conciencia social y misticismo. Si bien su objetivo visible consiste no “dejar al pobre morir de hambre”, su primera aparición en la película resume su motor como una promesa personal dada a su padrino Cícero. En segundo término, Corisco se moviliza también por sus deseos de venganza ante el asesinato de Lampião y sus hombres, que lo ha dejado como único representante del fenómeno *cangaço*. Por último, también se vislumbra en la película otro motor de índole personal, ejemplificado en la ejecución de venganza por un terrateniente que lo había golpeado cuando niño: “No hubo consuelo para aliviar mi dolor”. Aún así, el film de Rocha se destaca respecto al de Barreto por introducir a través de la figura del *cangaceiro* una postura político-ideológica con el fin de establecer una reflexión sobre la sociedad contemporánea.

¹⁹³ El film culmina con una expresión por parte del cantor-narrador en la que se declara que la tierra es del hombre (Manuel/Pueblo): no es de Dios (Sebastião/Misticismo) ni del Diablo (Corisco/Revolución).

Héroes, bandidos y santos guerreros

A diferencia de los films de Glauber Rocha, *O cangaceiro* sólo hace una referencia transversal acerca de la importancia de los valores místicos y étnicos en la vida de estos personajes. La película de Barreto ilustra el rol ocupado por la religiosidad en la región, a través de gestos de devoción por parte de los *cangaceiros*. A su vez, describe las tradiciones heredadas del sistema de creencias de los indígenas, como ocurre con la obtención de un collar-amuleto que Teodoro canjea para proteger a la profesora. Sin embargo, el encuentro entre Galdino y un cura, y la reprensión de éste último instándole a dejar la vida de criminalidad es el único instante en el film en el que se cruzan el misticismo que caracterizaría a estos personajes con la rebeldía ante la hegemonía religiosa.¹⁹⁴

Es, por lo tanto, en las películas de Glauber Rocha donde el elemento mítico-religioso es puesto en primer plano, con el fin de dar cuenta de los procesos de dominación y contrahegemonía, que acercan a la figura del *cangaceiro* a una perspectiva politizada manifestada en los intentos de los personajes por incitar una revolución social. En la filmografía de Rocha, las leyendas nacionales tienen un lugar preponderante. Ya sea para explicar el misticismo como una forma de alienación¹⁹⁵ o para establecer referencias identitarias, el cine de este director abunda en la exhibición de elementos simbólicos originarios, que le permiten analizar la constitución del hombre brasileño: “El mito es el ideograma primario y nos sirve, tenemos necesidad de él para conocernos y conocer” (Rocha, 2004: 153). Años después de la realización de estos films, Rocha escribiría un ensayo en el que la irracionalidad es exaltada como instrumento de revolución. Su “Estética del sueño”, presentada en la Universidad de Columbia (New York) en 1971, proclamaba precisamente que el “misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema racional de opresión” (2004: 250), y puede ser útil a la liberación del racionalismo propio de la cultura occidental burguesa. La investigadora Tereza Ventura, por su parte, al analizar la estética de Glauber Rocha, afirma que la utilización

¹⁹⁴ El encuentro culmina precisamente con el robo del burro que portaba el sacerdote como medio de transporte.

¹⁹⁵ Al respecto, véase su primer largometraje: *Barravento* (1961).

de símbolos míticos en sus films no tiene el objetivo de “rescatar una tradición perdida, sino [...] formular el lenguaje original de esa cultura” (2000: 83). La estrategia del realizador brasileño consistiría, entonces, en acudir a las raíces como forma de encontrar al hombre brasileño primitivo, aún virgen de la cultura impuesta por el colonizador.

Dios y el diablo en la tierra del sol refiere a asuntos históricos mezclados con la mitología nacional. El guión del film, en sus diferentes etapas de elaboración, encontró como fuentes de inspiración los relatos regionales sobre las luchas protagonizadas por Antônio Conselheiro, así como también narraciones populares sobre las andanzas de los *cangaceiros*, y testimonios de personajes vinculados a los mismos. Aún así, al ser elaborado en base a mitos y leyendas, esas declaraciones son continuamente puestas en entredicho, y el film no pretende establecer un relato histórico veraz, sino más bien una conjunción de interpretaciones sobre el fenómeno *cangaço*. Como ilustración al respecto, Glauber Rocha afirmaría que el personaje real que inspiró la elaboración del *jagunço* Antônio das Mortes, el mayor José Rufino, le contó al realizador en tres ocasiones cómo había asesinado a Corisco. Cada uno de esos relatos difería de los otros: “Y en el film de Paulo Gil¹⁹⁶ lo cuenta de una cuarta manera” (en Avellar, 1995: 30).¹⁹⁷

El discurso del beato Sebastião, inspirado en Antônio Conselheiro,¹⁹⁸ es presentado a través de un lenguaje lleno de simbolismos religiosos, y entonado con una voz altisonante.¹⁹⁹ En ocasiones, sus palabras son enunciadas a través del recurso de la voz *over*, otorgándole así una fuente de autoridad sobre esa sección de la película. Esto evidencia también el nivel de influencia del personaje sobre Manuel y el resto de los pobladores, en especial en lo que respecta a la función contra-hegemónica de sus palabras.²⁰⁰

¹⁹⁶ Rocha hace referencia aquí al documental de Paulo Gil Soares *Memória do cangaço* (1964), en donde el mayor Rufino es entrevistado ante las cámaras.

¹⁹⁷ Concebida como una biografía del *cangaceiro* Corisco, el “nordestern” de Carlos Coimbra *Corisco, o diabo loiro* (1969) también se encarga de recrear la muerte del mismo.

¹⁹⁸ La frase “*O sertão va virar mar e o mar virar sertão*” (“El *sertão* se convertirá en mar y el mar se convertirá en *sertão*”) fue tomada de un discurso de Conselheiro. Sin embargo, Rocha afirma que ese personaje fue también elaborado mediante la combinación de dos beatos: Lourenço do Caldeirão (de Ceará) y Sebastião (de Pedra Bonita, Pernambuco). Véase al respecto Avellar (1995).

¹⁹⁹ La voz del beato fue doblada por el mismo actor que interpretó a Corisco, Othon Bastos. Esto suplió la dificultad de locución del actor no profesional que hizo el papel de Sebastião, y al mismo tiempo permitió sugerir la vinculación dialéctica de ambos personajes.

²⁰⁰ Aún cuando el discurso de Sebastião contiene una crítica a la explotación social, y el personaje es propuesto en la estructura dramática como un antagonista de las autoridades religiosas oficiales y la policía

Esta clase de relato místico vuelve a aparecer en labios del *cangaceiro* Corisco, a través de sus referencias a la leyenda de San Jorge y el dragón, así como por medio de la constante presencia del “espíritu” de Lampião. Su vida se constituye en una especie de prolongación de la truncada existencia de su predecesor, convirtiéndose en un *cangaceiro* de dos cabezas: “una por fuera” (Corisco) y “otra por dentro” (Lampião). De hecho, luego de anunciar la encarnación de Lampião en su propio cuerpo, el personaje de Corisco se desdobra por medio de un diálogo entre él mismo y su mentor.²⁰¹ Este desdoblamiento vuelve a aparecer al final de la película, perpetuando así su estado de “posesión”.

Las palabras de Corisco también están plagadas de referencias políticas contra el gobierno de la República, mixturadas con un lenguaje mítico (“San Jorge me prestó su lanza para matar al gigante de la maldad”). Este mensaje, aunque con similitudes respecto al de Sebastião, se torna más radical, a través de la interpretación enérgica del actor, su mirada a la cámara y el comportamiento compulsivo, violento y vengativo del personaje. Según uno de los relatos sobre la muerte del verdadero Corisco, éste había gritado frente a su asesino las palabras “más fuertes son los poderes de Dios”. Cuando Rocha elaboró el guión del film tomó esa frase para cambiarla a la que pronuncia Othon Bastos en el final de la película: “más fuertes son los poderes del pueblo”. De esta manera, observamos la intención de combinar misticismo y política para dar cuenta del imaginario del *cangaceiro* devoto, y al mismo tiempo, revolucionario.

En *Antonio das Mortes*, por su parte, Coirana, al igual que Corisco, hace uso de un vocabulario similar, con alusiones a promesas cumplidas a San Jorge. Su discurso místico, una especie de sincretismo conformado por la mezcla entre el catolicismo y la tradición religiosa africana, tiene objetivos plenamente políticos, asociados a la rebelión contra el Gobierno y los terratenientes. Coirana proclama la necesidad de efectuar actos de violencia en venganza por los desfavorecidos sociales. Cada aparición del *cangaceiro* en la primera mitad del film es acompañada por la presencia del pueblo, cuya descripción audiovisual se reduce a un sinnúmero de desfiles y danzas rituales en los que también interviene el personaje de la Santa (hermanada a su vez con Coirana). Esto lo diferencia

gubernamental, sin embargo subsiste en él una raíz de alienación que inmovilizaría a los campesinos hacia el cambio.

²⁰¹ Este último se hace presente a través de la utilización de un tono de voz más grave.

de Corisco, quien aparece en soledad, con la compañía de Manuel como representante del pueblo. Corisco encarnaría entonces al *cangaceiro* en su etapa final, de desolación y derrota. Coirana, en cambio, constituye una especie de resurgir esperanzador, bajo la consigna de que si él desaparece siempre vendrá alguien a continuar su misión justiciera a favor del pueblo.

Por otro lado, a partir de las escenas en que Coirana es herido y finalmente muere, el *cangaceiro* de *Antonio das Mortes* es inscripto en dos roles simultáneos: el de mártir y el de mesías. En primer lugar, durante su agonía, Coirana es ubicado en un tablón, que nos remite a la legendaria imagen del “Che” Guevara muerto. En segunda instancia, el *cangaceiro* es trasladado hacia donde se encuentra el pueblo, que continúa sus procesiones, para luego de su muerte ser colgado de un árbol con sus brazos en cruz. La larga agonía de Coirana refuerza el aspecto mítico-político otorgado a esa doble figura: con su muerte, el *jagunço* Antônio das Mortes deberá lavar sus culpas por matar a los defensores de los pobres, buscando una restitución.

Conclusiones generales

En base a las cuestiones aquí analizadas, podemos concluir que la representación del fenómeno *cangaço* en el cine brasileño nos permite trazar una línea de transición entre las décadas del cincuenta y sesenta, consistente en el pasaje entre el cine clásico-industrial y el modernismo cinematográfico (resumido en la actuación del movimiento *Cinema Novo* como emblema de los nuevos tiempos históricos). Mientras en los años '50 aún se debatía acerca de sumar esfuerzos para consolidar una siempre anhelada industria de cine pujante, al mismo tiempo emergieron ciertos ecos de nacionalismo unidos a un afán de transformar la imagen cinematográfica tradicional. El estreno de un film como *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955), con su estilo neorrealista y la revelación de la miseria social reinante en la festiva Río de Janeiro, vino a contradecir el impulso de progreso y modernización que había caracterizado a las producciones de Vera Cruz, *O cangaceiro* incluida.

Podemos afirmar entonces que el film de Barreto se caracterizó por mantener la línea del cine clásico-industrial brasileño consistente en representar hechos y personajes

históricos nacionales con fines de espectáculo.²⁰² Su visión acerca del fenómeno *cangaço* se encuentra descontextualizada históricamente, y de esa manera, carente de una postura concreta sobre la inscripción ideológica del *cangaceiro* que permita al espectador ubicarlo en el rol de sujeto revolucionario o en el de simplemente un “fuera de la ley”. Por otra parte, las películas de Glauber Rocha aquí analizadas, que forman parte del corpus filmico que dio origen a la modernidad en el cine del país, nos transportan a la instalación de una nueva perspectiva de este arte, anclada en la reflexividad sociopolítica y aún cinematográfica. El *cangaceiro* representado en los films de Rocha, si bien aparece como un personaje con objetivos dramáticos de índole claramente social y revolucionaria, es enmarcado en una ambigüedad que abre al espectador -constituido en un receptor activo-, al antiguo debate historiográfico, aún no resuelto, acerca de la verdadera constitución de estos personajes como héroes o bandidos. El rumbo tomado por los *cinemanovistas* marcaría definitivamente el abordaje de la Historia en las narraciones cinematográficas, poniendo en duda los relatos objetivos y legitimados, y dando lugar a la multiplicación interpretativa de los mismos por parte del público, en lugar de la lectura directiva y pretendidamente ahistórica del cine clásico-industrial.

Bibliografía

AA. VV (2004), *Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba/Colección Constantini.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson.

Avellar, José Carlos (1995), *Deus e o diabo na terra do sol. A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando joven*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.

Blok, Anton (1972), “The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered”, en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 14, N° 4, septiembre.

Carri, Roberto (2001), *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires, Colihue.

²⁰² A pesar de la instalación de un nuevo modo de representación narrativo e ideológico a partir del *Cinema Novo*, aún así la cinematografía brasileña que abordó el fenómeno *cangaço* de manera contemporánea a ese movimiento no continuaría esa misma línea estética.

Chozas Ruiz-Belloso, Diego (2005), “La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 30, Universidad Complutense de Madrid.

Elena, Alberto y Díaz López, Marina (Eds.) (2003), *The cinema of Latin America*, London, Wallflower Press.

Facó, Rui (1965), *Cangaceiros e fanáticos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Ferreira Leite, Sidney (2005), *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

Ferreras, Norberto (2003), “Bandoleiros, cangaceiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o banditismo social na América Latina”, en *Revista História*, Vol. 22, N° 2. Disponible en URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0101-90742003000200012&lng=es&nrm=iso.

Garcia de Alencar, Maria Amélia (2000), “Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular”, Bogotá, Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM.

Gerber, Raquel (1982), *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, Rio de Janeiro, Vozes.

Gomes, Paulo Emílio Salles (1986), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Hobsbawm, Eric (1983), *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel.

Hobsbawm, Eric (2001), *Bandidos*, Barcelona, Crítica.

Johnson, Randal y Stam, Robert (Eds.) (1995), *Brazilian cinema*, New York, Columbia University Press.

Oubiña, David (1996), “Prometeo furioso. Sobre Glauber Rocha”, en *El Amante. Cine*, Año 5, N° 51, mayo.

Paranaguá, Paulo Antonio (1987), *Le cinema bresilien*, Paris, Editions du Centre Pompidou.

Rocha, Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify.

Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac & Naify.

Sampaio Silva, Patricia (1996), “Le symbole et ses diverses résonances: analyse de l’historiographie du cangaço”, en *Revue Histoire et Société de ‘Amérique Latine/ALEPH*, N° 4, mayo.

Slatta, Richard W. (1987), *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*, New York, Greenwood Press.

Souza Vieira, Marcelo Dídimo (2011), “El cangaço en el cine brasileño”, en *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en Comunicación*. N° 76, México, mayo-julio. Disponible en URL: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/14_Souza_M76.pdf.

Ventura, Tereza (2000), *A poética polytica de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Funarte.

Viany, Alex (1959), *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Xavier, Ismail (1993), *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo, Editora Brasiliense.

Xavier, Ismail (2004), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra.

La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo en el gobierno de Getulio Vargas*

Por Natalia Barrenha

A lo largo de la década de 1920, la educación vino a ser la principal bandera para reorganizar la sociedad que ingresaba en los tiempos modernos. Mientras tanto, el cine se consolidaba como el más importante (y muy rentable) vehículo de entretenimiento de las masas.

El cine brasileño se desarrollaba en escala reducida, como una actividad artesanal, *amateur* y descentralizada (conocida peyorativamente como *cavação*) que circulaba a partir de las relaciones entre los productores y exhibidores nacionales. Muchas veces, los exhibidores, que dejaban de ser itinerantes y armaban sus salones de proyección, eran productores y alimentaban sus propios programas. Tras una “bella época” entre los años 1907 y 1911, el cine en Brasil (y, por extensión, en toda Latinoamérica) fue invadido por las producciones norteamericanas a través de las nacientes *majors* de distribución, las cuales tenían mucho (y mejor) material, y ofertas de contratos más rentables para los exhibidores, que pasaron a privilegiarlas en lugar de tratar con las rudimentarias cintas brasileñas. Las *majors* avanzaban aún más comprando el deficiente circuito exhibidor del país, constituyendo entonces los tres niveles de la industria (producción, distribución, exhibición) y acorralando cada vez más las posibilidades de progreso del cine nacional.

Las producciones estadounidenses, que se empeñaban en propagar el *American way of life* que caracterizó el período posterior a la Primera Guerra Mundial, no llegaron a causar un gran frenesí en las *élites* políticas e intelectuales a pesar del estruendoso suceso entre las clases más pobres de la población, que formaban la mayor parte del público que acudía a un espectáculo vulgar, como era considerado el cine en ese entonces. No obstante, esas películas llamaban la atención por su capacidad de difundir valores, inscribiendo así el cine en el debate de los educadores y la posibilidad de su empleo como instrumento pedagógico.

Preocupados por la introducción de los principios de la Escuela Nueva²⁰³ en los currículos, entre las décadas de 1910 y 1930 los educadores paulistas y cariocas pasaron a debatir y defender el cine educativo como un importante auxiliar del profesor en la enseñanza y un poderoso instrumento de acción social. Constituyéndose como una cuestión importante en Europa y Estados Unidos desde el principio del siglo, la necesidad de implantación del cine educativo afloró en tierras brasileñas.²⁰⁴ El cine educativo podría facilitar la tarea pedagógica, colaborar y motivar el estudio, y ser, incluso, el alivio para un aprendizaje penoso. A pesar de algunas resistencias y prejuicios, los pedagogos detectaron el potencial educacional de las producciones cinematográficas -principalmente cuando pensaban en las camadas más bajas- y pasaron a delinear proyectos que pretendían introducir el cine en el aprendizaje. Las películas educativas ya eran empleadas eventualmente en instituciones de enseñanza, como en la filмотeca del Museo Nacional a partir de 1910, pero la primera medida legal sobre el asunto se implementó en 1929, cuando Fernando de Azevedo, director del Departamento de Educación del Distrito Federal, determinó el empleo del cine en todas las escuelas primarias de Río de Janeiro. Jonatas Serrano, Venerando da Graça, Joaquim Canuto Mendes de Almeida y el propio Fernando de Azevedo, acompañados por el director del Museo Nacional Edgard Roquette Pinto,²⁰⁵ fueron educadores que se destacaron en las discusiones sobre el cine educativo.

*Todos los textos originalmente en portugués que citamos fueron traducidos por nosotros para mejor fruición de la lectura.

²⁰³ La Escuela Nueva fue un movimiento de renovación de la enseñanza que se desarrolló en el comienzo del siglo XX frente al crecimiento industrial y la expansión urbana de ese momento -los “tiempos modernos” a los cuales nos referimos en el inicio del texto-. Para la Escuela Nueva, la educación era un elemento fundamental para el desarrollo de una sociedad democrática y tenía que ser un derecho universal. Dentro de las escuelas, los cambios se concentraban en valorizar las diversidades y la individualidad de los sujetos, haciendo que ellos puedan acceder a esa sociedad democrática como ciudadanos conscientes y actuantes.

²⁰⁴ En Argentina también existió esa preocupación, como podemos ver en el trabajo de Andrea Cuarterolo *Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente*, integrante de este conjunto de textos.

²⁰⁵ Edgard Roquette Pinto fue médico, profesor, etnólogo, antropólogo y ensayista. Es también considerado el padre de la radiodifusión en Brasil con la creación de la *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, primera estación de radio brasileña, en 1923. La radio tenía fines exclusivamente educativos y culturales. Roquette Pinto tuvo una infinidad de cargos relacionados con las áreas de educación y cultura y fue miembro de la Academia Brasileña de Letras. Participó de la Comisión Rondon, del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, de la Academia Brasileña de Ciencias, de la Sociedad de Geografía, de la Academia Nacional de Medicina, de la Asociación Brasileña de Antropología y de innumerables otras asociaciones culturales nacionales y extranjeras. Fue director del Museo Nacional (donde realizó un extenso trabajo de divulgación científica y armó un acervo enorme de películas educativas), además de ser el fundador y director del INCE, centro de nuestro texto. Sheila Schvarzman comenta que “al examinar los escritos y acciones de

Paralelamente, la crítica de cine se estaba consolidando y un abanico de publicaciones especializadas entraba en circulación, como *Scena Muda*, *Cinearte* y *O Fan*, además de la presencia de artículos sobre las imágenes en movimiento en grandes diarios y revistas. Las ideas sobre cine educativo que venían siendo abordadas son apoyadas por esa crítica emergente, ya que las propuestas de los educadores iban al encuentro de la preocupación de los críticos de otorgar seriedad al cine. Claudio Mello y Mário Behring fueron algunas de las voces más importantes en ese debate.

Asimismo, en este momento aumentaban las dificultades económicas de los exhibidores e importadores debido a la desvalorización de la moneda, lo que incrementaba sus costos, y a la aparición de las películas habladas en idiomas extranjeros, las cuales alejaban al público de las salas. Entonces, defender el cine educativo era una manera de impulsar la (primitiva) producción de cine nacional frente a los contratiempos que imponían las películas importadas -tales películas, incluso, deberían pasar por una censura (pautada especialmente por la moral) antes de llegar a los brasileños, pues algunas de ellas podrían “turbar” el proceso de educación propuesto-; los pedagogos y críticos no confiaban en el arbitrio del público para percibir malos ejemplos en las películas, y apostaban en el poder tutelar del Estado por medio de la censura. El cine educativo, se pensaba, abriría un nuevo campo para la supervivencia y la evolución de las producciones nacionales, sofocadas por la hegemonía de las películas hollywoodenses. Sin embargo, esa tarea fracasó: producción discontinua que no conseguía competir con las películas extranjeras y falta de organización sistemática de recursos para esos fines. Por ejemplo, aquí no se contaba con el apoyo oficial que existía en Italia, uno de los grandes modelos cuando se trataba de cine educativo. El debate sobre este tema trajo, de este modo, una contribución significativa para estimular la participación del Estado en la actividad cinematográfica, el cual no actuaría solamente en el papel de censor, sino que asumiría también las funciones de productor y curador.²⁰⁶

Roquette Pinto, se nota la preocupación constante de aliar el conocimiento científico a las posibilidades concretas de acción, de forma de intervenir y modificar la vida de los hombres del país, erradicando la ignorancia, responsable, en su entendimiento, de la miseria y del atraso” (2004: 95).

²⁰⁶ Es interesante observar las consideraciones de Catelli (2007) cuando aborda el carácter ambiguo de los formuladores del cine educativo: ellos innovaron las concepciones de educación y trajeron para el panorama nacional prácticas escolares más democráticas, además de introducir cambios significativos en el campo destacando las posibilidades culturales y artísticas del cine cuando muchos lo veían como simple entretenimiento de las clases populares. Por otro lado, ellos fueron conservadores en la manera de concebir

En el auge de este tema, en 1930, Getulio Vargas llegó al poder tras liderar la Revolución de 1930, que puso fin a la República Vieja o Primera República.²⁰⁷ El gobierno de Getulio fue marcado por el nacionalismo y el populismo y es dividido en tres fases: Provisorio (1930 – 1934), Constitucionalista (1934 – 1937) y Autoritario o Estado Nuevo (1937 – 1945).²⁰⁸

La ampliación de la base institucional del Estado fue una de las principales consecuencias de la Revolución de 1930, ya que en la República Vieja se había consagrado el principio del federalismo, lo cual limitaba el campo de acción del poder central. De esa manera, a partir de 1930 se afirmó la tendencia de mayor intervención del Estado en todas las esferas, incluso en la cultural. El cine educativo empezaba a ganar atención, la cual se vinculaba, entonces, con el ímpetu centralizador, organizador y modernizante de ese momento; el gobierno se apoyaba en la creencia de que la educación era el impulsor de la transformación de los hombres, y el cine sería un instrumento

las relaciones entre *élite* y *pueblo*, detentores del saber e iletrados, formulando modificaciones sociales vía Estado, de forma autoritaria. Ahí, abrieron camino para las acciones de Vargas en el ámbito de la educación y en el uso del cine para fines políticos.

²⁰⁷ Denominaciones que caracterizan la Historia republicana que va de la proclamación de la República, en 1889, hasta la ascensión de Getulio Vargas, en 1930. Un aspecto importante de esa primera fase republicana se encuentra en el hecho de que la política estuvo totalmente dominada por la oligarquía del café, en cuyo nombre e interés el poder fue ejercido, aunque las actividades urbanas fuesen el polo más dinámico de la sociedad. La Revolución de 1930 fue un golpe de Estado que simbolizó un reordenamiento del poder político por medio del aplastamiento del dominio de esas oligarquías representadas por el presidente Washington Luís, sustituido por una junta militar, la cual transfirió el gobierno a Getulio, en esta época gobernador de Rio Grande do Sul y representante de la oposición con el apoyo del *tenentismo*, movimiento formado por jóvenes militares. La Revolución de 1930 puso fin a la hegemonía de la burguesía del café, lo que también influyó en la propia forma de inserción de Brasil en el sistema capitalista internacional. En el comienzo de su gobierno, Vargas inició una lucha por la centralización del poder y contra el regionalismo predominante en la República Vieja. La industria presentó una intensa aceleración (con disminución de las importaciones, transferencia de las ofertas de capitales del campo en crisis para la industria, y principalmente por la participación del Estado con tarifas proteccionistas e inversiones) y a partir de eso la sociedad brasileña también vivió importantes cambios: se incrementó el proceso de urbanización y la burguesía empezó a participar más activamente en la vida política. La clase operaria creció bastante y, para atraer su apoyo, Vargas desarrolló una política dirigida a ella con la creación del Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio, que resultó en la promulgación de una serie de leyes para los trabajadores urbanos. Todo ese proceso fue acompañado por una revolución educacional (creación y centralización de un sistema educativo público) y cultural (con lo popular en el centro de las discusiones, en un rescate de los valores propuestos por la Semana de Arte Moderno, o Semana de 22, que se realizó en São Paulo en febrero de 1922 y representó una renovación del lenguaje a través de la experimentación y ruptura con el pasado, además de la búsqueda de una identidad nacional -a través de la *antropofagia*: “comer” la cultura ajena, no copiarla; digerirla para alimentar una nueva cultura propia-. El modernismo y el concepto de *antropofagia* también serían fundamentales para otros movimientos culturales del futuro: Tropicalismo, Cinema Novo, etc).

²⁰⁸ Getulio volvería al poder en 1950, cuando fue elegido presidente a través de vías democráticas – o sea, del voto popular. En medio de una grave crisis política y presionado para renunciar, se suicidó en 1954, antes de terminar su mandato.

valioso para acelerar ese camino, principalmente en un país de millones de analfabetos y diverso geográfica, étnica y culturalmente como Brasil (Schwarzman, 2004). Así, mediante las cuestiones que involucraban al cine educativo tuvo inicio la primera política gubernamental sistemática para el cine.

Al paso que los profesionales vinculados al cine luchaban por la presencia del gobierno en esa área, Vargas señalaba en varias ocasiones la importancia de la película que, en su opinión, pasó a ocupar en el mundo contemporáneo el papel que el libro había ejercido en el pasado; como él decía, la película era “el libro de las imágenes luminosas”. El cine interfería en el imaginario social y debía ser una de las grandes preocupaciones de quien estuviera en el poder. De este modo, se estableció una nueva relación entre el cine y el poder, y el cine educativo actuaría como uno de los principales pilares de un proyecto más amplio: el intento de organizar la producción, el mercado exhibidor e importador de cine y, al mismo tiempo, servir a los propósitos del Estado, especialmente los relacionados a la integración nacional, a la concentración de la acción gubernamental y a la difusión de la ideología nacionalista, aspectos fundamentales para la construcción de una identidad –esta, a su vez, imprescindible al desarrollo industrial y a la constitución de un mercado-.

En 1932, el líder populista promovió algunos cambios en el sector cinematográfico:

- La centralización y nacionalización del servicio de censura, que quedó a cargo del Ministerio de Educación y Salud, dejando de ser ejercida por la policía y en ámbito local.²⁰⁹
- La creación de la tasa cinematográfica para estimular la educación popular. Esa tasa consistía en el pago de un impuesto para todas las películas presentadas ante la censura.²¹⁰ El dinero colectado fomentaría la producción de películas educativas, publicaciones y acciones relacionadas al tema. Las realizaciones consideradas educativas eran exentas de la tasa.

²⁰⁹ Según Leite (2005), la historia de la censura cinematográfica brasileña tuvo inicio, realmente, a partir de esta ley de 1932. A pesar de las primeras experiencias a lo largo de la “bella época”, la censura nunca había existido de manera sistemática. En 1928, por ejemplo, un decreto estableció que las producciones cinematográficas deberían estar bajo los cuidados del Ministerio del Interior y de la Justicia, pero eran los jefes de policía de cada ciudad los que ejercían la tarea de “vigilantes”, lo cual no funcionaba en la práctica y resultaba solamente en juicios basados en la moral y buenas costumbres.

²¹⁰ Todas las películas eran obligadas a presentarse ante la censura.

- La obligatoriedad de inclusión de películas brasileñas y educativas en la programación de los cines, lo que contribuyó al movimiento de producción de noticiarios y documentales (aunque no estuviese determinada una cantidad de esas producciones).

En el mismo 1932, surgió la SOCEBA (Sociedad Cine-Educativa Brasil Ltda.), una institución privada creada para suplir la ausencia de una entidad especialmente dedicada al cine educativo en Brasil; sin embargo, por falta de organización y recursos, la SOCEBA tuvo una existencia efímera, lo que confirmaba la necesidad de la presencia estatal en el sector.

Nos gustaría abrir un paréntesis sobre otros movimientos interesantes del cine brasileño en los comienzos de la década de 1930: el nacimiento de Cinédia y de Brasil Vita Filmes, productoras que se inspiraban en Hollywood y en su sistema de estudios en busca de la implantación de la industria cinematográfica en Brasil. Cinédia fue fundada en Rio de Janeiro, en 1930, por Adhemar Gonzaga, director de la revista *Cinearte*, quien invertía en la producción de comedias musicales que casi siempre trataban de la temática del carnaval (conocidas como *chanchadas*) e incorporaban a las personalidades de la radio. Esa fórmula resultaba un éxito de taquilla y aseguró la producción de Cinédia por casi veinte años, aunque, para mantenerse viva, ella necesitara realizar noticiarios y documentales (aquellos obligatorios en los cines a partir de 1932). Brasil Vita Filmes, también en Rio, fue creada por la actriz Carmen Santos y se dedicó a producciones más ambiciosas, pero también subsistió arrastrando sus películas con mucha dificultad (como *Inconfidência mineira*, dirigida por la propia Carmen, que tardó doce años para ser finalizada: de 1936 a 1948) y dependiendo de documentales y noticiarios.

En 1934, Getulio Vargas instituyó estímulos para la producción de películas educativas, pero en el mismo año el movimiento por el cine educativo se cruzó con un obstáculo: el establecimiento del Departamento de Propaganda y Difusión Cultural (DPDC), desvinculado del Ministerio de Educación y Salud y subordinado al Ministerio de Justicia y Negocios Interiores. El DPDC apartó el Ministerio de Educación y Salud de sus atribuciones relativas a la radio y al cine, concentrando bajo su responsabilidad todas las actividades relacionadas a la cultura y a la propaganda. Intentando recuperar su territorio, el Ministro de Cultura Gustavo Capanema propuso la clasificación del cine en “de espectáculo” o “educativo”, presentando junto a Roquette Pinto el proyecto para la

organización del INCE (Instituto Nacional de Cine Educativo), el cual se ocuparía del segundo caso.

El Instituto Nacional de Cine Educativo

El INCE fue establecido oficialmente a comienzos de 1937, pero se puso en funcionamiento a partir de marzo de 1936. Roquette Pinto –que ya había pasado por dos instituciones que utilizaban las imágenes con fines pedagógicos: Comisión Rondon²¹¹ y Museo Nacional– fue elegido director del INCE, y el cineasta Humberto Mauro - protagonista del Ciclo de Cataguases²¹² e integrante de los cuadros de Cinédia y Brasil Vita Filmes- fue contratado como su director artístico. Mauro no fue un ideólogo del cine educativo, pero apoyaba los valores que compusieron la defensa de ese tipo de cine y creía en su posibilidad educativa. Alexandre Wulfes, Benedito J. Duarte, Ruy Santos, Mateus Colaço, Erich Walder, Manoel Ribeiro, Brasil Gerson, Pascoal Lemme, Haroldo y José Mauro (hermanos de Humberto) participaban del pequeño equipo del INCE, siendo Mauro quien casi siempre ocupaba la silla de director.

El INCE surgió concomitante al Estado Nuevo, el cual se caracterizaba por la primacía del Ejecutivo, que actuaba sin interferencia de los partidos, o del Legislativo. El Estado Nuevo adoptaba una postura antiliberal, nacionalista, centralizadora, autoritaria e

²¹¹ Buscando integrar lugares poco explorados de Brasil a las áreas desarrolladas e investigando geográfica y científicamente regiones vastas y desconocidas, la Comisión Rondon realizó expediciones en Amazonia entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Documentaba sus misiones y descubrimientos con fotos y videos, siendo pionera en la utilización del cine como registro y divulgación en Brasil. Roquette Pinto acompañó la Comisión varias veces.

²¹² En el periodo del cine silente en Brasil hubo un *boom* de producciones (principalmente ficciones, en la época conocidas como “películas posadas”) en ciudades fuera del eje Rio de Janeiro – São Paulo, constituyendo diversos Ciclos Regionales, como el de Cataguases (Minas Gerais), en los años 1920. Otros Ciclos Regionales se dieron en: Barbacena (Minas Gerais) y Pelotas (Rio Grande do Sul), aún en la década de 1910; Campinas (São Paulo), Recife (Pernambuco), Pouso Alegre, Guaranésia y Ouro Fino (Minas Gerais), Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Curitiba (Paraná), Manaus (Amazonas) y João Pessoa (Paraíba), a partir de 1920. Esos diferentes puntos de producción no tenían contacto entre sí, desconociendo los unos las realizaciones de los otros. A pesar del ánimo inicial de sus integrantes, los Ciclos Regionales no lograron seguir produciendo debido a la falta de retorno financiero de las películas que, en la mayoría de las veces, eran exhibidas solamente en su ciudad de origen. Con la llegada del sonido, las producciones se hicieron más caras y complejas técnicamente, inviabilizando la continuidad de los Ciclos Regionales, y la actividad cinematográfica volvió a concentrarse en grandes centros como Río de Janeiro y São Paulo (Miranda y Ramos, 2000). Joelma Santos, en su trabajo “La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente”, que conforma este conjunto de textos, nos hablará del cine producido por Mauro durante el Ciclo de Cataguases.

interventora, profundizando el plan de Vargas iniciado en 1930, el cual buscaba controlar los instrumentos necesarios a la construcción y a la implementación de un proyecto político-ideológico que se afirmara como socialmente dominante. Para eso, los medios de comunicación fueron transformados en instrumentos actuantes en la propaganda gubernamental.²¹³

Desde el comienzo de los años 1920, el cine y su potencial de instrumentalización en distintas políticas de Estado estaban en boga en Europa. Instituciones similares al INCE ya estaban establecidas tanto en países democráticos (Bélgica, Francia e Inglaterra) como en dictaduras (Alemania, Italia y Rusia), y eran constantemente visitadas por Roquette Pinto u otros enviados del gobierno para servir de inspiración a las acciones de ese lado del Atlántico. El cine educativo era parte integrante de la consolidación de un sistema cultural que adoptó como elemento central la utilización y circulación de imágenes -no incluía solamente las nuevas metodologías educacionales del uso de la imagen, sino también nuevas prácticas adoptadas en museos, prensa, publicidad y el propio cine (Catelli, 2007)-. La confluencia entre obras de arte y obras de propaganda eran características del momento.

Aliado fundamental en el proceso de conquista de la población por su valor como registro de la memoria, vehículo de transmisión de conocimientos y celebración de eventos que participaban del imaginario de una sociedad, el cine ganó el *status* de las artes plásticas y de los libros. Las películas del INCE se dirigían a la formación del pueblo brasileño poniéndolo en contacto con situaciones y personajes capaces de moldear su conducta social, y además de la función educativa tenía como objetivo aproximar las grandes ciudades y la población interna, pues las distancias eran consideradas impedimentos para el desarrollo del país.

En esa perspectiva, las películas brasileñas deberían contribuir para reforzar mitos, como el temperamento blando y cordial del pueblo brasileño y el mestizaje racial. El movimiento operario, el potencial de lucha de las clases trabajadoras, las

²¹³ El surgimiento del INCE viene acompañado de varias otras iniciativas del Ministerio de Capanema, las cuales iban conformando, en el espacio público y en el imaginario, el gobierno que se iba consolidando: simultáneamente son creados el Museo de Bellas Artes y el IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional), se empieza la construcción del nuevo predio del Ministerio (concebido por jóvenes arquitectos liderados por Lúcio Costa y Le Corbusier), la realización de los paneles de Cândido Portinari.

huelgas y las confrontaciones deberían ser sistemáticamente obliterados por la propaganda oficial, pues colidían con la cordialidad y, simultáneamente, negaban la eficiencia del Estado corporativo, visto como la solución para los problemas del país (Leite, 2005: 41).

Se trasladaban para la pantalla las principales realizaciones del Estado Nuevo, en una crónica de la vida política, social y cultural brasileña que buscaba construir la imagen de una sociedad unida y armónica en torno del líder Getulio Vargas. Como explica Sheila Schvarzman en entrevista a Haag (2010), “en el proyecto del INCE, el cine no era un fin en sí mismo, o una forma de expresión, y sí un medio”.

La producción del INCE estaba dividida en: películas escolares (en 16 mm, mudas y sonoras), destinadas a circular en escuelas e institutos de cultura; y películas populares (en 35 mm, sonoras), encaminadas para las casas de exhibición de todo el país. Todas las etapas de la realización de una película eran ejecutadas por el Instituto: filmaciones, revelados, montaje, grabación y mezcla de sonido y copiado. La documentación científica fue otra tarea del Instituto, que abría sus estudios para que profesores e investigadores filmaran sus actividades y registraran sus descubrimientos. El INCE también debería mantenerse informado sobre las películas educativas existentes y disponibles, y se dedicó además a la conformación de una biblioteca especializada y a la publicación de una revista, lo que revela la intención de sistematizar informaciones dispersas y coordinar el movimiento del cine educativo. Pero el INCE no se limitaba a esa esfera, principalmente debido a la fluidez entre los círculos públicos y privados dentro del Instituto, que posibilitaba la documentación de eventos oficiales tanto para el Ministro de Educación como para quien lo pidiera. Más allá de las encomiendas personales frecuentes, el INCE participaba de diversos proyectos prestando asistencia por medio de personal y equipos – por ejemplo, cuando estudios como el de Carmen Santos se asociaban a Roquette Pinto y Humberto Mauro.

En el interior del INCE, se formulaban las funciones, características y estándares deseados para una película educativa, que debía ser:

1) nítida, minuciosa, detallada; 2) clara, sin confusiones para la interpretación de los alumnos; 3) lógica en el encadenamiento de sus secuencias; 4) movida, porque en el dinamismo existe la primera justificación del cine; 5) interesante en su conjunto estético y en sus minucias de ejecución, para atraer en lugar de aburrir (Cesar, 1999: 27).

Como describe Labaki (2006), el proyecto del INCE combinaba el documental de John Grierson y la preservación cultural de Mario de Andrade.²¹⁴ Podemos dividir la historia del Instituto principalmente en dos períodos: de 1937 a 1946, tiempo en que fue dirigido por Roquette Pinto; y de 1947 a 1966, cuando fue conducido por Paschoal Lemme y Pedro Gouveia.

En la primera fase del Instituto, sus películas se aproximaban a la concepción de John Grierson y encajaban más rigurosamente en el modelo descrito por Cesar. Predominaban los temas científicos, con incursiones en la cultura popular, el folclore y perfiles de figuras históricas. Se demostraba el empeño con la actualización técnica y científica, la armonización de los conflictos por medio de una Historia común poblada de héroes ilustrados, y la exposición de un país que ascendía como expresión viva y extensión de la naturaleza. La sustitución del carácter pedagógico por la preocupación documental (predominando la visión de Mario de Andrade) caracterizó el segundo momento. Lemme y Gouveia no tenían la misma fe de Roquette Pinto en la eficacia del cine en el proceso de educación, y así el Instituto se abriría más hacia la creación y Mauro disfrutaría de más independencia en sus producciones. Como comenta Schvarzman,

Eso no significa forzosamente que Roquette Pinto reprimía la creatividad de Humberto Mauro, pero ella estaba circunscrita a una pauta muy bien definida, que constituía las preocupaciones del antropólogo y de intelectuales relacionados a él,

²¹⁴ Mario de Andrade fue poeta, romancista, musicólogo, historiador y crítico de arte. Uno de los fundadores del modernismo brasileño, ejerció una influencia muy grande en la literatura producida a partir de 1930 en Brasil y fue la figura central del movimiento de vanguardia en São Paulo hasta su muerte, en 1945. Mario era un entusiasta de la cultura popular brasileña y uno de los responsables por su difusión y por el lugar primordial que ella ocuparía en la cultura brasileña como un todo a partir de la Semana del 22.

las encomiendas del Ministro de la Educación y las circunstancias políticas de su elaboración (Schwarzman, 2004: 199).

Es importante que hagamos un *intermezzo* para hablar sobre la fundación, en 1939, del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), cuya presencia cambió algunas directivas dentro del INCE. El DIP surgió para sistematizar la propaganda del Estado Nuevo: ejercía el poder de censura a los medios de comunicación,²¹⁵ supervisándolos, y se encargaba de la producción y divulgación del noticiario oficial –en suma, el Departamento coordinaba toda el área de comunicación del gobierno-. La cobertura de eventos de naturaleza cívica y política dejó de ser objeto del INCE y quedó bajo la responsabilidad del DIP. El Estado, entonces, se fortalecía cada vez más como productor de cortos, documentales y noticiarios, aunque siguiera encomendando producciones a empresas privadas (como el *Cinejornal Brasileiro*, confeccionado por Cinédia hasta 1946). Las productoras perdían de esa manera una parte del mercado conquistado en 1932, pues ellas cobraban por lo que el gobierno ofrecía gratuitamente y, encima, sufrían censura.²¹⁶ Para calmar los ánimos de los productores, el gobierno estableció cuotas para la exhibición de filmes nacionales – uno por año. En 1945, ese número subió a tres al año.²¹⁷

²¹⁵ Con la creación del DIP, la censura se puso mucho más rígida. La nueva Constitución de 1937 especificaba más claramente determinaciones y criterios que deberían nortear la liberación del certificado de aprobación de películas fornecido por el DIP. Incluso los carteles, fotos y todo el material de publicidad de cine pasaba por la censura. En fin, el Estado poseía plenos poderes para vetar o realizar cortes en cualquier material de cualquier medio de comunicación, obras artísticas y culturales (Leite, 2005).

²¹⁶ Además, desde 1932 el Ministerio de Agricultura era otra entidad gubernamental que producía cortometrajes y documentales a través de su Servicio de Información Agrícola (SPI), lo que contribuía aún más para el descontento de los productores.

²¹⁷ Para una mejor comprensión del panorama cinematográfico brasileño de este momento, es importante no olvidarnos del nacimiento de otras dos grandes productoras en el período: Atlântida, en 1941, y Vera Cruz, en 1949. Atlântida, instalada en Rio de Janeiro por Moacyr Fenelon, tuvo un inicio vistoso con su primera producción *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), la cual traía preocupaciones inéditas – iniciándose en el hecho de que era protagonizada por un negro, Grande Otelo, descubierto por Orson Welles en un casino carioca hacía poco tiempo -. Sin embargo, como comenta Paranaguá (1984), la dependencia con relación a la exhibición cambió sus rumbos: cuando Luiz Severiano Ribeiro, propietario del mayor circuito de la capital, se tornó su principal accionario, Atlântida pasó a dedicarse a la producción barata y sin esmero de *chanchadas*, uniéndose a Cinédia en el reino de la comedia carnavalesca depreciada por la crítica y amada por el público. La paulista Vera Cruz se constituyó en la última tentativa de implantación de una industria cinematográfica en el país. Idealizada por la burguesía de la excitante metrópolis económica del país, la cual buscaba prestigio cultural y ya había fundado el TBC (Teatro Brasileño de Comedia), la Bial de Arte y la TV Tupi, Vera Cruz renegaba la *chanchada* y aspiraba a un cine de calidad internacional, convocando extranjeros prestigiosos para sus cuadros técnicos y artísticos

El DIP se extinguió con el fin del Estado Nuevo, en 1945, y en su lugar fue creado el Departamento Nacional de Información (DNI). A pesar de haber perdido algunas de sus funciones para el DIP, los logros del INCE son expresivos en la década de 1940, como podemos ver en el informe que Roquette Pinto presentó en 1942, en el cual afirmaba que el Instituto realizó proyecciones en más de 1000 escuelas e instituciones de cultura, organizó una filmoteca y realizó alrededor de 200 películas que fueron distribuidas en escuelas, centros de trabajadores, agrupaciones deportivas y sociedades culturales (Simis, 2008). Como nos cuenta Schvarzman (2004), la producción del INCE cayó bastante en los años 1950, cuando pasó a depender del trabajo conjunto con otros órganos. Después de la Segunda Guerra, el enfoque económico asumió el lugar estratégico antes ocupado por la educación, y el desarrollo fue la nueva manera de engendrar la construcción nacional. Así, los recursos del INCE fueron menguando y perdiendo relieve dentro del Estado encargado de financiarlo. El Instituto siguió por inercia su antiguo proyecto, que se fue tornando cada vez más anacrónico con el surgimiento de la televisión y los cambios en la educación (y en la propia concepción de cine nacional). Según Pereira (1973), la finalidad del Instituto se fue a pique o, por lo menos, fue fuertemente perjudicada por la escasa utilización de los recursos audiovisuales en la red escolar brasileña, sin condiciones financieras para adquirirlos.

Paradójicamente, siendo un órgano gubernamental dedicado al cine, el INCE no consideraba este medio como un elemento industrial, comercial o internacional; únicamente se interesaba por desarrollar su aspecto educativo y cultural. Su proyecto se concentraba en un cine pedagógico y dirigido, relacionado a una preocupación oficial por la modernización de la educación escolar y el adoctrinamiento en las entrelineas de la población. La entidad no tuvo acción decisiva en la formulación de medidas de estímulo al sector y por eso ejerció exigua influencia en la evolución del cine brasileño.

Almeida (1999) subraya también el fracaso de taquilla sufrido por la mayoría de las producciones del INCE en el circuito comercial (a diferencia de lo que pasaba con las películas del LUCE italiano o del Departamento de Propaganda de Goebbels en

(entre ellos, Alberto Cavalcanti). Según Paranaguá (1984: 64), “el desastre estuvo a la altura de las ambiciones”. Existieron, simultáneamente, otras productoras (menores pero igualmente importantes) en la ciudad de São Paulo, como Maristela y Multifilmes.

Alemania), ya que los espectadores brasileños estaban interesados en otro tipo de cine: el políticamente incorrecto de las *chanchadas*, o en el *glamour* hollywoodense. Las películas de Hollywood, enemigas del cine nacional desde siempre, habían popularizado el largometraje (de tan ardua realización en nuestro sistema cinematográfico desestructurado), impuesto su *star system* y presentado calidades técnicas incomparables con nuestra pobreza de recursos en este sentido. Además, Brasil sufría con la reducción de la circulación internacional de soporte filmico virgen, considerado elemento estratégico por los países en guerra. El único espacio en el mercado exhibidor que no ofrecía la desleal competencia de las películas extranjeras (permitiendo que la producción cinematográfica brasileña no se estancara) fue ocupado por los noticiarios y documentales, los cuales abordaban asuntos locales y se integraban más a una ofensiva oficial en el campo de la educación escolar que al cine como industria o arte.

Mientras el INCE se responsabilizaba por la producción educativa, siguieron innumerables discusiones, acuerdos y peleas que relacionaban cine y Estado, pasando por la creación de órganos como el Consejo Nacional de Cine (CNC), hasta la creación del Instituto Nacional de Cine (INC), en 1966. El INCE, entonces, fue extinto, instalándose en su lugar el Departamento de la Película Educativa, subordinado al INC. En casi 30 años de existencia, el INCE produjo 407 películas, siendo 241 bajo la orientación de Roquette Pinto y 165 en su etapa posterior. Entre ellos, 357 fueron realizados por Humberto Mauro (239 hasta 1946 y 118 entre 1947 y 1964, cuando el cineasta se jubiló).²¹⁸

Aunque las producciones del INCE no sean distintivas en la historia del cine, eso no disminuye su importancia para la comprensión de cuestiones relevantes como el estudio de los caminos del cine brasileño, del Estado Nuevo y de las relaciones entre el cine y el poder. De esta manera, pretendemos analizar algunas películas del INCE para la mejor comprensión de la articulación cine – Estado en sus producciones.

²¹⁸ Humberto Mauro produjo una obra fecunda e importante en el INCE, aunque ese parezca un periodo de excepción, destacado respecto a sus realizaciones de antes o después, ya que su pasaje por el Instituto es frecuentemente ignorado –situación que viene cambiando recientemente debido a diversos estudios sobre el cineasta, como el de Sheila Schwarzman (2004) -.

Schwarzman (2004), basándose en el *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*,²¹⁹ clasifica las películas del Instituto en 15 categorías: *Divulgación técnica y científica, Preventivo-sanitario, Escolar, Reportaje, Oficial* (prácticamente interrumpida a partir de 1939, debido al establecimiento del DIP), *Educación Física, Figuras nacionales, Cultura popular y folclore, Riquezas naturales, Lugares de interés, Investigación científica, Artes aplicadas, Medio rural, Actividades económicas y Otros*. Teniendo en cuenta los estudios ya existentes sobre la producción del INCE²²⁰ y la disponibilidad de ese acervo –sabemos que la mayoría de las realizaciones del Instituto están perdidas–, pretendemos inclinarnos sobre tres películas que corresponden a la clase *Figuras nacionales*, las cuales tratan sobre personajes históricos: *O despertar da redentora* (1942), *Barão do Rio Branco* (1944) y *Ruy Barbosa* (1949), todas dirigidas por Humberto Mauro.²²¹ Intentaremos entender, a partir de esas películas, el significado más profundo de la propuesta de cine educativo gestada en los años veinte y treinta e incorporada por el régimen autoritario del Estado Nuevo, pensando especialmente qué lugar fue dado a la representación de los conflictos históricos y políticos del país en ese *corpus*.

Nos parece atractiva esa aproximación pues existía un estímulo a la producción de películas inspiradas en acontecimientos históricos, cuya representación era filtrada por la óptica oficial. Es interesante observar algunas recurrencias cuando hay referencia a los personajes que marcaron la historia del país: integridad moral y cívica, valorización del trabajo, sacrificio de los intereses personales por el bien común. Esas características se entrelazan en un esfuerzo para la construcción de los mitos alrededor de los cuales se reuniría la nación brasileña.

***O despertar da redentora* (1942, 18 minutos)²²²**

²¹⁹ Souza, Carlos Roberto de (1990). *Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro.

²²⁰ La tesis de Doctorado de Rosana Elisa Catelli (2007) es muy interesante para entrar en contacto con los trabajos sobre cine educativo, ya que la autora hace un recorrido por la bibliografía nacional referente al asunto.

²²¹ En *Figuras nacionales* encontramos la biografía de muchos autores importantes de la literatura brasileña, pero no optamos por ese abordaje porque *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar, ya se ocupa de ese tema. Tal texto fue escrito en 1979 y es parte de la tesis de la autora, titulada *Literatura e cinema documentário*. Puede accederse a ella en *Crítica e tradução* (1999).

²²² Hay un desfase entre las duraciones de las copias que analizamos y las informaciones de la base de datos de la Cinemateca Brasileira: en la base de datos consta que *O despertar da redentora* tiene 21

Basado en un cuento de Maria Eugênia Celso, la escena que abre *O despertar da redentora* es un plano medio de esta autora haciendo una introducción sobre el Palacio Imperial de Petrópolis. Maria Eugênia no mira a la cámara, que la capta en un sutil contrapicado, y no sabemos a quién ella se dirige en tono didáctico. Su imagen es sustituida por planos del Palacio que, como cuenta Maria Eugênia, hoy es un museo, en el cual el pasado monárquico brasileño es perfectamente recreado. Con una música tranquila de fondo, paseamos por el Palacio como si visitásemos un museo, observando sus exteriores bien cuidados, la cama del rey, la habitación de la princesa Isabel... Por medio de un encadenado, la princesa aparece en la escena, y salimos del mundo del documental para entrar en la fábula. La música nos acompaña abandonando la sobriedad y tornándose más vivaz, utilizándose incluso *mickeymousing*²²³ para subrayar los movimientos de la princesa, mostrada siempre como una persona astuta y divertida. Acompañada de la hermana Leopoldina, Isabel burla la vigilancia de las gobernantas (que miraban un libro de ilustraciones de Rugendas)²²⁴ y huye para un paseo.

Maravilladas con la naturaleza, las hermanas hacen de la fuga una aventura por entre los bosques alrededor del Palacio. Se sorprenden con la grandeza de los árboles y con las plantas más chiquitas. Los *travellings* horizontales y verticales son recurrentes cuando se presenta el Palacio, pero cuando estamos en el bosque hay una predominancia de *travellings* verticales que enfatizan la magnitud del ambiente. Isabel es valiente, actúa como guía de la hermana al mismo tiempo que muestra un encantamiento infantil. A través de los planos fijos que avanzan (en la mayoría planos generales, que muestran las chicas, pequeñas, en el vasto paisaje), vemos a Isabel y Leopoldina progresando en su “viaje”, y a las gobernantas buscándolas, pasando por los mismos lugares, captadas por

minutos, mientras el corto que tenemos cuenta 18 minutos. En *Barão do Rio Branco*, la película que vimos tiene 20 minutos, y la base de datos de Cinemateca nos informa 30 minutos. Esos desfases son comunes cuando tratamos con películas muy antiguas.

²²³ *Mickeymousing*, o banda sonora puntuada, consiste en la reproducción sonora de la imagen –el sonido intenta describir lo que es mostrado, enfatizando acciones y explicitando en la cual debemos poner la atención-. La música es sincrónica a la imagen, y cada nota musical era hecha para concordar paso a paso con las acciones de los personajes. La técnica fue muy utilizada en las primeras producciones cinematográficas sonoras, principalmente animaciones, y Mickey Mouse, recién creado, se quedó asociado a ese procedimiento, prestándole su nombre.

²²⁴ Johann Moritz Rugendas fue un pintor alemán que viajó por Brasil entre 1821 y 1846 retratando costumbres locales. En la ilustración que ven las gobernantas, hay esclavos trabajando en un *engenho* (donde se procesaba la caña para transformarla en azúcar).

los mismos ángulos. La banda sonora es compuesta solamente por la música animada de fondo, acompañando el ritmo de las situaciones; y los gestos de los personajes nos remiten a una película silente, hasta que los acordes dejan de ser amigables y se tornan más tenebrosos, interrumpiéndose un poco después y dejando silencio, en un momento de suspensión de la trama.

Aunque siendo más joven que Leopoldina, Isabel es más alta y altiva que la hermana. Cuando observan lo que puede surgir de entre los árboles y sienten miedo, es Isabel quien protege a Leopoldina, sin agitarse, a pesar del *close up* que revela su duda. La negra que huyó de la *senzala*²²⁵ se encuentra con las princesas que huyeron del Palacio, y llora, cansada, agarrada del vestido de Isabel, que no comprende lo que la chica le cuenta. Hay una inserción para ilustrar la historia de la esclava: los negros presos al *tronco* (una manera de castigarlos), comiendo con dificultad; la madre que es vendida y separada de la hija. Y una música “(...) que aísla los negros a la condición de piedad, exaltando su sufrimiento, como si este fuera resultado no de un sistema social implantado y vigente por siglos, sino una maldad con ‘aquella pobre gente’” (Schwarzman, 2004: 280).

Isabel se asusta con el relato, como si la esclavitud fuera algo que ella nunca hubiera visto en la vida. El capataz y la dueña de la esclava llegan para recuperarla, mientras Isabel la protege, susurrando que no se arrepiente de desobedecer la ley si es para un bien mayor (la salvación de una persona) -afirmación corroborada por la gobernanta, que llega anunciando que el padre de la chica, el emperador, es “la justicia en persona”. Las decisiones de las autoridades no deben ser contestadas, porque quien está en el poder siempre elige lo mejor.

Con este episodio, Isabel promete a Dios acabar con esa “cosa horrible” que es la esclavitud en Brasil. En el momento en que toma esa misión para sí, Isabel es observada con glorificación por quien la acompaña, y vemos en los rostros de cada persona una expresión muy típica de la iconografía cristiana, así como ocurre en el plano general del lugar donde están los personajes en ese momento.

Tras un cuadro en negro –por medio del cual asimilamos el paso del tiempo-, vemos la mano de la princesa firmar la declaración de liberación de los esclavos y, en una

²²⁵ Lugar donde vivían los esclavos, cerca de la casa de los patrones, llamada *casa grande*.

imagen sobrepuesta a este documento, los negros sacan sus cadenas y salen de sus castigos, dichosos. De esa manera, el origen para la libertad de los esclavos en Brasil es el cumplimiento de una promesa que Isabel hizo a Dios cuando tenía 16 años, sensibilizada por la situación de los negros, desconocida por ella hasta entonces.

La fábula, entonces, sustituye la Historia. Como analiza Schvarzman (2004), todas las luchas por la abolición de los esclavos desaparecen frente la predestinación de Isabel: la liberación fue un hecho individual, moral, y no un proceso histórico. Esa manera de representar dicho hecho subvierte y armoniza los conflictos que resultaron en la extinción de la esclavitud en el país.

***Barão do Rio Branco* (1944, 20 minutos)**

Barão do Rio Branco es un documental que encarna con perfección el tipo de lenguaje y de narrativa más comunes en las producciones del INCE bajo la batuta de Roquette Pinto: al contrario de *O despertar da redentora*, que poseía una introducción y después daba una vuelta hacia la ficción, en *Barão do Rio Branco* no hay lugar para dramatizaciones. Tenemos la voz solemne del narrador (el propio Roquette Pinto) enmarcando imágenes que repiten el texto, en una relación redundante entre lo que vemos y lo que oímos. Al fondo, suenan acordes grandiosos que pueden ser más o menos intensos de acuerdo con las realizaciones del biografiado que son contadas, pero nunca dejan desaparecer el aura de glorificación.

Mientras Roquette Pinto enumera las conquistas del Barón de Rio Branco -un “canciller, genio político, estadista y administrador” responsable por el diseño de las fronteras y dimensiones actuales del territorio brasileño debido a diversas conquistas diplomáticas-, vemos el predio de la Academia Brasileña de Letras, de la cual él fue miembro; los mapas explicando el impacto de las disputas territoriales vencidas por él; bibliotecas, libros y documentos; fotos del Barón acompañado de personalidades importantes; su gabinete de trabajo vacío e imponente, donde podemos sentir el clima tenso de las negociaciones políticas; bustos y estatuas de la gran figura nacional.

De la misma manera que recorreremos el Palacio Imperial de Petrópolis en el comienzo de *O despertar da redentora*, transitamos los lugares y objetos que hicieron

parte de la vida del Barón, en una estética que Ana Cristina Cesar (1999) describe como “gesto de museo”: la imagen quiere tener el mismo movimiento preservador que se observa en un museo, con la preocupación de fijar para la posteridad objetos que marquen la presencia de las figuras históricas. Siguiendo la misma tendencia, es dada enorme atención a los monumentos, señales del paso del biografiado, que lo eternizan.

También como en *O despertar da redentora*, los conflictos por territorios que el Barón resuelve (disputas con Bolivia y Perú por Acre, y con Francia por Amapá, por ejemplo) no son desarrollados, apenas expuestos y descritos como solucionados “de la manera más favorable y noble”. Sin problematizar las causas, las consecuencias son solamente el “delinear perfecto de las fronteras del país”, en un ejemplo del carácter honrado e incuestionable de la autoridad.

No existe una preocupación por el desarrollo de una narrativa, sino la exaltación de la personalidad de manera enciclopédica, con énfasis en los datos biográficos, a partir de los cuales concluimos que la historia del Barón se entrelaza íntimamente con la Historia de la Nación.

***Ruy Barbosa* (1949, 28 minutos)**

Ruy Barbosa, realizada para conmemorar el centenario de nacimiento del escritor y político, puede ser descrito prácticamente de la misma manera que *Barão do Rio Branco*: la voz en tono grandilocuente y afirmativo que expone las conquistas de una figura histórica, acompañada de música clásica rimbombante (acá, tenemos incluso la *Quinta Sinfonía de Beethoven*) e imágenes de libros, documentos, fotos, lugares de trabajo, monumentos... Sin embargo, hay dos cambios significativos: el texto, que no es más formulado por Roquette Pinto, es más suelto, poético, por momentos hasta abstracto; y tenemos, por las manos de Humberto Mauro, dramatizaciones, sugerencias, en un intento de desnaturalización y de tornar más próxima la figura exhibida como intangible.

Esta vez no somos sencillamente el público del museo: hay una mujer que visita la casa de Ruy Barbosa, y la seguimos en sus observaciones y reacciones. La cámara subjetiva es utilizada, y podemos pensar en una subjetiva de esa mujer como, también, en una subjetiva de Ruy Barbosa, que como un fantasma camina por sus lugares y sus

realizaciones. El ritmo monótono es amenizado con los juegos de luz y sombra que dinamizan la imagen. Al final, al representar la muerte/permanencia del homenajeado, Mauro no se limita a las burocráticas escenas del cortejo de celebración de su centenario o de su túmulo, sino que arriesga un plano del mar.

No obstante, a pesar de los cambios generados por la ausencia de la mano de hierro de Roquette Pinto, el mensaje que la película pretende dejarnos es el mismo: el del gran hombre que nunca se desvió del camino de la justicia (consejo que Ruy Barbosa deja en la *Oração aos moços*), que escribió la mayor obra literaria del país, que prestó innumerables servicios a su Nación, de disciplina incansable, y que “dejaría todo por la pureza del régimen”. El régimen: la República, durante cuya implantación Ruy Barbosa fue personaje activo. Una vez más, no tenemos ninguna pista de las luchas y del proceso que culminó en la instauración de la República en Brasil, solamente la figura salvadora y a frente de su tiempo que fue Ruy Barbosa.

Palabras finales

La creación de un órgano de producción de películas educativas en Brasil, en 1936, como pasaba en otros países, se relacionaba a la convicción de la educación como elemento principal para el avance de los hombres, siendo el cine responsable por facilitar el itinerario hacia el aprendizaje. Las películas desarrolladas en el INCE abordaban las temáticas más variadas (de la medicina al teatro, de la física a la geografía, de la botánica a la música...), y su producción intensa revelan una voracidad por mostrar de todo.

En el Estado Nuevo, cuando la afirmación de una identidad nacional se volvió importante para llevar adelante el proyecto de Getulio Vargas, hacer una galería de figuras responsables por grandes conquistas del país era algo particularmente interesante. De esa manera, muchas de las realizaciones de INCE se concentraron en exponer personajes históricos de manera a celebrar la unidad de la Nación.

Elegimos, así, tres películas que encuadraban *Figuras nacionales* (según la clasificación de Schvarzman, 2004) -*O despertar da redentora*, *Barão do Rio Branco* e *Ruy Barbosa*- para observar como son puestos en circulación en las producciones del Instituto algunos hechos históricos, en especial las revoluciones y conflictos. Esta

pregunta fue articulada con la cuestión de la relación entre el cine y el poder, ya que el INCE era patrocinado (y coordinado) por el gobierno. Los tres cortos son ejemplos significativos de cómo el discurso “estadonovista” impregna el discurso cinematográfico y lo transforma en vehículo del ideario del régimen.

En las películas del INCE no existe la imagen del poder (personificada en Getulio) como acontecía con los materiales producidos por el DIP, sino que el poder se encuentra oculto, entremetido en la naturaleza, en los hechos históricos glorificados, en los descubrimientos científicos. Esa mezcla entre educación y adoctrinamiento miraba a la obtención del consenso en una sociedad que debía estar políticamente desmovilizada. Para eso, la concepción del pasado privilegiada por el INCE destacaba la armonía de intereses entre grupos y actores, transmitiendo una noción conciliatoria de la Historia, hecha por personajes ilustres, y donde los enfrentamientos estaban totalmente ausentes.

Sheila Schvarzman (2004) comenta que, al contrario de la concepción de arma que Mussolini daba al cine, Getulio lo veía como ventana: una ventana cuyo paisaje él delimitaba.

Bibliografía

Almeida, Claudio Aguiar (1999), *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Annablume/FAPESP.

Carvalho, Fernanda Caraline de Almeida (2008), *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*, Disertación de Maestría – Programa de Pós-graduação em Educação (Universidade Estácio de Sá), Rio de Janeiro

(http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=115538).

Catelli, Rosana Elisa (2007), *Dos “naturais” ao documentário: O cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 e 1930*, Tesis de Doctorado – Programa de Pós-graduação em Multimeios (Universidade Estadual de Campinas), Campinas/SP (<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000436959&fd=y>).

Cesar, Ana Cristina (1999), *Crítica e tradução*, São Paulo, Editora Ática.

- Galvão, Elisandra (2004), *A ciência vai ao cinema: Uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)*, Dissertação de Maestría – Programa de Pós-graduação em Educação, Gestão y Difusão e Biociências (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro (<http://www.casadaciencia.ufrj.br/Publicacoes/Dissertacoes/acienciavaiaoocinema.pdf>).
- Gomes, Paulo Emílio Salles (1980), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Gonçalves, Mauricio Reinaldo (2009), “O cinema e a ditadura getulista: o papel da ficção na divulgação da ideologia do Estado Novo”, en *Conferencias Lusófonas (VIII LUSOCOM – II Colóquio Portugal/Brasil, Modalidad Estudios Fílmicos)*, Lisboa (<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/41/17>)
- Goulart, Silvana (1990), *Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*, São Paulo, Marco Zero.
- Haag, Carlos (2010), “A História no escurinho do cinema: Estudo mostra a longa ligação entre a sétima arte e o Estado no Brasil”, en *Revista Pesquisa FAPESP*, edición 175, septiembre/2010 (<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=4224&bd=1&pg=1&lg=>).
- Labaki, Amir (2006), *Introdução ao documentário brasileiro*, São Paulo, Francis.
- Leite, Sidney Ferreira (2005), *Cinema brasileiro: Das origens à Retomada*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.
- Maciel, Ana Carolina (2003), “Humberto Mauro e o INCE”, en *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, número 34 (Neo-realismo na América Latina), abril-junio/2003, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- Morettin, Eduardo Victorio (1994), *Cinema e História: Uma análise do filme Os bandeirantes*, Dissertação de Maestría – Programa de Pós-graduação em Artes (Universidade de São Paulo), São Paulo.
- _____ (1995), “Cinema educativo: Uma abordagem histórica”, en *Comunicação e Educação*. Número 04, septiembre-diciembre/1995, São Paulo (<http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/download/192/190>).
- _____ (2001), *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: Uma análise do filme O descobrimento do Brasil, 1937, de Humberto Mauro*, Tesis de

Doctorado – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação (Universidade de São Paulo), São Paulo.

Núñez, Fabián Rodrigo Magioli (2003), *Humberto Mauro: Um olhar brasileiro. A construção nacionalista no pensamento cinematográfico no Brasil*, Disertación de Maestría – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação (Universidade Federal Fluminense), Niterói/RJ.

_____ (2006), “Humberto Mauro e o cinema educativo”, en *Associação Cultural Terra Brasilis* (http://www.telabrasilis.org.br/chdb_fabian.html).

Miranda, Luis Felipe y Ramos, Fernão (2000), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Editora Senac.

Paranaguá, Paulo (1984), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM Editores.

Pereira, Geraldo Santos (1973), *Plano geral do cinema brasileiro – História, Cultura, Economia e Legislação*, Rio de Janeiro, Editor Borsoi.

Ramos, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, São Paulo, Editora Senac São Paulo.

Rosa, Cristina Souza (2007), “Câmera na mão, política na cabeça”, en *Revista de História da Biblioteca Nacional*, número 20, mayo/2007

(<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=633>).

_____ (2008), *Para além das fronteiras nacionais: Um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Fascismo*, Tesis de Doctorado – Programa de Pós-graduação em História (Universidade Federal Fluminense), Niterói/RJ (http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_ROSA_Cristina_Souza_da-S.pdf).

Schwarzman, Sheila (2004), *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, São Paulo, Editora da UNESP.

Simis, Anita (1996), *Estado e Cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume.

Gran parte de los cortos realizados por el INCE están disponibles en el *Banco de Conteúdos Culturais*, organizado por la Cinemateca Brasileira y el CTAv (Centro Técnico Audiovisual): <http://www.bcc.org.br/>

II.- Actividades complementarias de la investigación

1. Catalogación y elaboración de una base de películas estudiadas

De acuerdo con la intención de reunir y conservar el corpus filmico estudiado en la investigación, se proyectó y desarrolló la conformación de una base de películas en formato DVD, la cual se rigió mediante un sistema de catalogación que comprende los siguientes campos: Título original, Año de producción, Año de estreno, País de origen, Dirección, Guión, Producción, Compañía de producción, Distribución, Montaje, Fotografía, Intérpretes y testimonios, Duración, BN/Color, Premios internacionales, Período histórico representado, Sinopsis breve. Para concretar esta actividad se contó con la donación y copiado de películas por parte de diversas instituciones (Arquivo do Museu do Índio y Associação de Amigos do Tempo Glauber, Brasil; Universidad Nacional Autónoma de México, México; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina, especialmente).

Adjuntamos a este informe la base excel con la información de todas las películas.

2. Organización de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILA)

Con el propósito de participar de forma activa en la producción y circulación de conocimientos sobre cine entre investigadores de la Comunidad Iberoamericana, otro de los objetivos fue el de constituir una red que nucleee a los investigadores que habitualmente focalizan sus estudios en temas claves como el propuesto por este proyecto, que propicie métodos comparados que se preocupen por indagar en los aspectos comunes, así como en los diferenciales y propios de cada cinematografía, y que –a futuro- consolide un programa sistemático de actividades conjuntas (encuentros, conferencias, publicaciones). Con este propósito, en estos meses hemos realizado las siguientes actividades: a) elaboramos cartas de invitación que fueron dirigidas y aceptadas por cerca de 80 investigadores de más de 15 países; b) recibimos la aceptación de dos reconocidos investigadores brasileños, el Dr. Paulo Antonio Paranaguá y el Dr. Ismail Xavier, para formar parte de la red como Miembros Honorarios; c) realizamos el diseño de una página web bajo la denominación *Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano* (RICILA), y d) cargamos los datos de cada investigador para así activar la página.

Los datos de esta red se encuentran disponibles en el sitio: <http://www.ricila.com/>

3. Realización del *Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*

El objetivo central del *Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*, realizado los días 5 y 6 de diciembre de 2011 en la sala Cortázar de la Biblioteca Nacional de Argentina, fue promover la discusión y la difusión de los resultados logrados a partir del desarrollo del proyecto internacional de investigación subsidiado por la Fundación Carolina de España a un equipo de investigadores formados y en formación residentes en Argentina, Brasil, España y México. Más allá de este objetivo inmediato, el Simposio se planteó una serie de objetivos de mayor alcance:

a) Facilitar y estimular el intercambio de conocimientos entre investigadores interesados en los estudios de las cinematografías de América Latina. Con este interés, el Simposio activó la reunión de investigadores procedentes de América Latina y España que han centrado parte de su carrera académica en el estudio del cine latinoamericano, y contó con la presencia de dos destacados investigadores internacionales: Zuzana Pick (Canadá) y Juan Antonio García Borrero (Cuba).

b) Fortalecer y promover los estudios comparados del cine latinoamericano, línea de investigación que ha tenido un desarrollo parcial a partir del trabajo realizado por un conjunto de investigadores (Paulo Antonio Paranaguá, Ismail Xavier, Zuzana Pick, Alberto Elena, especialmente). Con esta finalidad, las presentaciones realizadas en el Simposio incluyeron la discusión de modelos de análisis comparados y la puesta en común de principios teóricos y metodológicos.

c) Consolidar las áreas de investigación del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE), dirigido desde 1997 por la Dra. Ana Laura Lusnich, con sede en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dicho centro ha desarrollado hasta la fecha siete proyectos de investigación acreditados y cuenta en la actualidad con tres investigadores formados, diez becarios y doctorandos y quince alumnos avanzados en sus estudios de grado. Las investigaciones grupales e individuales adscriben a los estudios del cine argentino y latinoamericano. Otra motivación del CIyNE que quiso trasladarse al Simposio propuesto, se refiere a la creación de nexos sólidos y fluidos entre estudiantes de grado y de posgrado, investigadores formados y profesores dedicados al área.

Para cumplir con estos objetivos, realizamos las siguientes actividades:

La Dra. Ana Laura Lusnich, responsable de la presentación y de la organización general del simposio, llevó adelante las siguientes tareas:

- a) Diseño de la estructura de la reunión y tramitación de los auspicios y apoyos al evento.
- b) Realización de las gestiones económico-financieras que aseguraran la realización del simposio en tiempo y forma y administración del presupuesto obtenido.
- c) Coordinación del equipo de trabajo que intervino en la organización general del encuentro y adquisición de los equipamientos necesarios para su desarrollo.
- d) Cuidado de la calidad académica de los trabajos y exposiciones presentados en el simposio y coordinación de las tareas a realizar por los conferencistas nacionales y extranjeros invitados.
- e) Difusión del evento por distintos medios (pósters, programas de mano, e-mail).
- f) Organización, edición y publicación de las actas del simposio en papel o vía electrónica (actualmente en preparación).

La Dra. Silvana Flores, subresponsable de la presentación y de la organización del simposio, realizó las siguientes tareas:

- a) Establecimiento de los contactos necesarios con la sede del encuentro, la Sala Cortázar de la Biblioteca Nacional desde este momento hasta finalizado el Simposio.
- b) Organización de la invitación de los participantes nacionales y extranjeros y asistencia durante los dos días de realización del simposio.
- c) Colaboración en la lectura de los trabajos y exposiciones que se presentaron y coparticipación en el armado de las sesiones de trabajo.
- d) Participación en la difusión del evento enviando la convocatoria y el programa del mismo a distintos mailings y medios de difusión.
- e) Participación en la revisión y edición de las actas del simposio (en preparación).

Para garantizar la excelencia académica de la actividad, se creó un Comité Científico integrado por los siguientes investigadores: Dr. Ismail Xavier; Integrantes: Dra. Alicia Aisemberg, Dr. Arthur Autran, Dra. Marina Díaz López, Dr. Alberto Elena, Dra. Lorena Verzero.

Las instituciones auspiciantes fueron: Facultad de Filosofía y Letras, UBA; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET); Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA; Departamento de Artes, FFyL, UBA; Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Embajada de México, Fundación Centro de Estudios Brasileiros.

El Simposio fue realizado con el financiamiento de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y de una ayuda del CeALCI de la Fundación Carolina de España.

Uno de los resultados obtenidos con la realización del simposio fue la producción de nuevos conocimientos científicos que significan una novedad y/o una actualización de la disciplina. Al respecto, creemos que los estudios comparados de cine latinoamericano –eje sobre el cual trató en evento- posibilitan conocer de forma global e integral los procesos de producción, distribución y exhibición de las películas en un contexto sociocultural amplio, así como vislumbrar el lugar que ocupó el medio cinematográfico en determinadas coyunturas histórico-políticas comunes o cercanas. Sin eliminar las diferencias, los estudios comparados preservan el conocimiento de las singularidades de cada una de las cinematografías en cuestión, rastreando y reconstruyendo los aspectos y vínculos que las acercan en determinados contextos.

Otro beneficio del simposio fue la reunión y el intercambio que se realizó entre especialistas argentinos y extranjeros de destacada trayectoria internacional, con jóvenes investigadores formados y con investigadores en formación. Creemos que el cruce generacional y la presencia efectiva de investigadores de distintos países, incidió favorablemente en el asentamiento y la profesionalización de los participantes y asistentes al encuentro.

Asimismo, con la realización de este simposio se consolidó la creciente actividad académica realizada por el *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE) –entidad organizadora del evento-, en tanto grupo de investigación que nuclea investigadores formados y en formación y como entidad que traza y construye lazos concretos y periódicos con investigadores de cine procedentes de Latinoamérica e Iberoamérica.

Otro aporte de singular relevancia fue la presentación en el simposio de RICILA: Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (<http://www.ricila.com/>),

que tiene como objetivo nuclear a los investigadores del cine latinoamericano y a gestionar actividades conjuntas.

Adjuntamos a este informe la programación completa y las actividades realizadas los días del Simposio.

Bajo el título «Avances de Investigación», se editan en formato electrónico, para su acceso libre desde la página web de la Fundación, los resultados iniciales de los proyectos que han sido objeto de financiación a través de la Convocatoria de Ayudas a la Investigación, Becas de Estancias Cortas o informes realizados por encargo directo de la Fundación y de su Centro de Estudios.

Fundación Carolina

C/ General Rodrigo, 6, cuerpo alto, 4º piso
Edif. Germania
28003 Madrid
informacion@fundacioncarolina.es

CeALCI

General Rodrigo, 6, c. alto, 1º
Edif. Germania
28003 Madrid
cealci@fundacioncarolina.es