

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

El cine "mira" a la Patagonia: un aporte al estudio de las memorias e identidades de la región.

Escobar, María de la Paz.

Cita:

Escobar, María de la Paz. (2005). *El cine "mira" a la Patagonia: un aporte al estudio de las memorias e identidades de la región. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/546>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: El cine “mira” a la Patagonia: un aporte al estudio de las memorias e identidades de la región.

Mesa Nº 58: “*Memorias e identidades en Patagonia*”

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco- Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales –Sede Trelew

Autor: Escobar, María de la Paz. Estudiante Licenciatura en Historia.

Dirección: Piedrabuena 958, Trelew -Chubut, Tel: (02965) 15-405351

E-mail: pazescobar@hotmail.com , [paz fuich@yahoo.com.ar](mailto:paz_fuich@yahoo.com.ar)

La importancia del estudio de las memorias e identidades de Patagonia radica en que las mismas forman parte de un continuo y conflictivo proceso de luchas por la construcción de la hegemonía. Nuestro objetivo es aportar a la comprensión de este proceso a partir de algunas imágenes que el cine argentino mostró sobre la región.

Acceder a esta vinculación entre cine y Patagonia nos parece útil en el avance del conocimiento de la imagen como agente y como fuente, al mismo tiempo de la historia y de las identidades.

Se trata de interrogar las imágenes para poner al descubierto los intereses que subyacen en la perpetuación de las concepciones míticas o idílicas sobre la región, a quiénes y a qué proyectos son funcionales. Debemos preguntarnos si las mismas son transmisoras de la realidad compleja de Patagonia o nos confortan ofreciéndonos una región de ensueños y aventuras.

Para el presente trabajo hemos analizado algunos filmes comprendidos en el período que va desde mediados de la década del '30 hasta principios de los '40. Este período resulta particularmente importante para nuestros fines porque suma una serie de factores vinculados a la construcción de una versión nacionalista de la Patagonia: un convulsionado panorama internacional, los primeros proyectos de provincialización, la militarización de la zona, la redefinición del nacionalismo, el revisionismo histórico, la discusión sobre la soberanía y los recursos naturales, entre otros.

Los tres filmes que analizaremos son *La Muchachada de abordó* (Manuel Romero, 1936), *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940) y *Cruza* (Luis José Moglia Barth, 1942). En éstos encontraremos coincidencias y desacuerdos pero los tres conforman versiones de una Patagonia de fuerte cariz nacionalista.

I.

En el marco de una tarea investigativa más amplia uno de los objetivos fundamentales que nos planteamos es analizar las cuestiones referidas a la *memoria* colectiva y las *identidades* regionales desde las imágenes como parte del conjunto de elementos que las construyen.

Para poder concretar este objetivo es necesario reseñar brevemente las definiciones y problemáticas que nos plantea el abordaje de la relación entre historia, memorias e identidades.

Es indiscutible que el vínculo entre memoria e identidad es estrecho, puesto que la primera es el fundamento de la segunda, ya sea individual o colectiva. Somos lo que ha hecho de nosotros el pasado; si uno pierde la memoria, pierde la identidad. Pero se debe tener en cuenta que memoria y olvido son dos aspectos inseparables de una realidad. El funcionamiento normal de la memoria - individual o colectiva - es selectivo. Además el registro del pasado no es automático; la memoria es su reconstrucción en función de las necesidades del presente.

La memoria es esencial para reforzar la identidad de un grupo. La historia de la memoria ha prestado atención a grupos que han fortalecido sus lazos a través del ejercicio del recuerdo y la memorización, que a veces compensa la ausencia de otros elementos aglutinantes, como el suelo o la patria. Pero es imprescindible tener en cuenta que existen múltiples identidades colectivas en oposición directa entre sí, y también existen memorias que luchan entre ellas para imponerse como pertenecientes a la mayoría y de esa manera ser la memoria oficial, por ejemplo, de un país¹.

Con relación a esto, y siguiendo a Rojas Mix², podemos hablar de identidades atribuidas e identidades reivindicadas. Las primeras, impuestas para legitimar una política colonial o hegemonía asumida por la clase dominante. El autor relaciona las identidades con las representaciones, en este caso desde el poder. Las identidades reivindicadas se relacionan con las representaciones desde las clases subalternas, o sea contrahegemónicas. Desde esta perspectiva la clase social constituye la identidad colectiva más importante, sobre todo si la entendemos desde un enfoque dinámico y no estructural.

Baczko sintetiza la importancia, el funcionamiento y la vinculación con el presente y el futuro que tiene la memoria colectiva:

¹ Seguimos a Groppo (2000).

² Rojas Mix reseñado en López (...?)

“...sólo existe y se ejerce sobre un pasado concreto, al que ella clasifica, actualiza o ensombrece tras el olvido. No se ejerce de otro modo más que en un campo simbólico determinado, por el juego de una red de representaciones, de rituales y de estereotipos, etc., que evocan un pasado específico, lo modelan y lo conectan con las experiencias del presente y con las aspiraciones del porvenir” (Baczko, 1991: 1981).

O sea que la memoria no pertenece exclusivamente a la dimensión del pasado sino que configura las identidades presentes. Y comprender cómo se configuran éstas y qué elementos participan de dicha configuración nos ayudaría a comprender, en parte, qué proyecto colectivo posible de un futuro mejor se puede construir. Como historiadores ésta es otra herramienta que tenemos para aportar, desde nuestra disciplina, a la transformación social.

Cuesta Bustillo reseña los alcances de un concepto que, según ella, revolucionó los estudios y las reflexiones sobre el tema: los *lugares de la memoria*. Pierre Nora acuñó este término, que designa a aquellas realidades históricas en que

"la memoria se ha encarnado selectivamente, y que por la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo han permanecido como los símbolos más luminosos de aquellas: fiestas, emblemas, monumentos y conmemoraciones, pero también elogios, diccionarios y museos."³

La relación entre estos conceptos y el cine es evidente. Podríamos pensarlo como uno de los “lugares de la memoria”. Como bien plantea Vezzetti

"la memoria es una práctica social... que, en tanto trabajo, requiere de materiales, de instrumentos, de soportes. La memoria no es un registro espontáneo (...), es algo que se implanta, se construye"⁴.

Esta construcción implica la utilización de marcos materiales que le sirven de soporte; la memoria reside en estos antes que en la mente de las personas, y los filmes son parte del conjunto de estos marcos materiales (junto a ceremonias, libros, monumentos, aniversarios, lugares).

Las identidades, de más está decirlo, también se construyen. Y lo hacen mediante representaciones, por eso es imprescindible, cuando se trata de conceptuali-

³ Nora, Pierre citado en Cuesta Bustillo, Josefina (s/f: 217).

⁴ Vezzetti. citado en M Gatica y Susana López. "Memorias, múltiples y fragmentadas. Una aproximación al análisis de algunos vectores de memoria en Patagonia" ponencia presentada en *IV Congreso argentino-chileno de estudios históricos e integración cultural*.

zar, tener en cuenta su relación con esos materiales, entre los cuales se encuentran las imágenes en movimiento.

No debemos olvidarnos que uno de los fenómenos más singulares de esta época es la importancia del cine y la televisión, por su repercusión y marcación de los comportamientos sociales. Si podemos buscar en las películas interpretaciones del pasado es porque las mismas funcionan muchas veces como libros de historia. En una cultura preponderantemente audiovisual, donde el acercamiento a la lectura tradicional, en amplios sectores de la sociedad, es sumamente escasa o inexistente, el cine se convierte en el medio persuasivo para difundir, comunicar e informar sobre los procesos y personajes del pasado, a veces de forma errónea y al servicio de determinados intereses, lo cual hace que sólo difícilmente se pueda enmendar después. En este punto es innegable que

“el cine contesta a la política del olvido con una reivindicación de la memoria, y la valorización de sus valores más significativos. De ahí que todo cine en cuanto activador de la memoria, es político y en cierta forma se erigiría como una suerte de axiología visual” (Freire, 2004:18).

Como historiadores no podemos desconocer que la memoria de las sociedades contemporáneas está más ligada a lo visual que a lo escrito, tendencia que cada vez se hace más intensa. Si concebimos a la historia como "introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectión y del proyecto" (Ricoeur, 1999: 52) debemos interrogarnos constantemente sobre nuestra práctica y buscar las formas que mejor nos sirvan para participar de la construcción de la memoria de nuestra sociedad, como parte de la tarea de "hacer Historia" haciendo historia.

II.

La primera de las películas analizadas, *La muchachada de a bordo*, relata la vida de dos jóvenes –Rosquete y Mármol- durante el servicio militar obligatorio en la Marina Argentina. Uno de ellos se enfrenta con su superior, el alférez Garrido, por el amor de Elvira, la joven dueña de un café de marineros. En este conflicto intercede el cabo Lucero para evitar los castigos que Mármol siempre está a punto de recibir, y persuade a Elvira para que enfrente a los hombres con la verdad y decida a quién corresponden sus sentimientos. Ante el rechazo de Elvira, Mármol agrede a Garrido y es llevado a prisión. Lucero lo ayuda a escapar, pero el joven es rechazado nue-

vamente por la muchacha debido a su cobardía al haber aceptado la ayuda de sus compañeros sin importarle el castigo que ellos recibirían. Mármol, dándose cuenta de su error, vuelve al barco en donde espera con resignación su sentencia. Al escuchar la Marcha de la Armada toma conciencia de lo que esas palabras significan y se arrepiente de su proceder, que ha provocado el conflicto. El cabo Lucero intenta por todos los medios disuadir a sus superiores de que lo castiguen, hasta que consigue el permiso para que Elvira suba a bordo a fin de que le implore el perdón para Mármol al alférez. Este acepta retirar la acusación y Mármol libera a Elvira del compromiso asumido con él para que pueda ser la novia del alférez, quien queda sumamente agradecido con el concripto y lo llama “amigo”.

Los textos escritos que sirven de introducción al filme nos evidencian el objetivo del mismo:

“Esta película ha sido filmada con la cooperación del Ministerio de Marina de la Nación el cual facilitó ampliamente los barcos y elementos de escuadra. Lumiton agradece la asesoría de jefes y oficiales... quienes colaboraron con sus consejos técnicos en la dirección de este filme”

Y luego de los créditos leemos una nueva leyenda:

“Lumiton dedica este filme a los hombres de la Marina de Guerra cuya silenciosa y patriótica labor se presenta en toda su realidad con las naturales conexiones a la ficción que sirve de trama”⁵.

Mediante estas inscripciones los realizadores exponen claramente el propósito con el cual fue concebida esta película. Pero lo que no es tan evidente es que al subrayar la importancia del trabajo real de los hombres que integran la Armada, aunque la historia sea ficcional se establece un vínculo entre la realidad y la ficción, es decir el relato se torna no verídico pero sí posible, constituyéndose como modelo de valores y actitudes.

Este vínculo realidad-ficción aparece muy claramente en la estructura del filme, ya que se distinguen en el mismo tres bloques bien diferenciados: el documental (sobre la capacidad técnica y el trabajo de la Armada), la comedia (a cargo de los reconocidos actores Luis Sandrini, Tito Lusiardo y Benita Puértolas) y el drama sentimental (protagonizado por José Gola, Alicia Barrié y Santiago Arrieta). En términos

⁵ Las cursivas son nuestras

técnicos coincidimos con Terruela⁶ en que estos bloques están mal ensamblados. Pero a los fines del presente trabajo interesa saber si esto conlleva una contradicción en la imagen sobre los militares – en este caso los marinos- que plantea el filme. A primera vista podría pensarse que los diálogos puestos en boca del conscripto Rosquete (Sandrini) constituyen una impugnación al autoritarismo de la institución militar (reiteradamente se queja: *“Acá no te piden nada por favor, pura prepotencia”*). Sin embargo creemos que este personaje hace un camino hacia la incorporación de los valores de la disciplina y el trabajo que se impone en definitiva sobre las posibles contradicciones iniciales.

La institución militar aparece fuertemente asociada a otra institución que en esos años también es ensalzada: la familia. Por un lado hay una acentuada referencia a los integrantes de las familias de cada uno, que aunque ausentes en la pantalla se hacen presentes a través de los diálogos de los personajes. Rosquete le escribe a su madre y recuerda sus comidas. Mármol habla de los cuidados y protección que le brinda su padre. Elvira explica que su amor por la Armada fue adquirido a través de su padre, fallecido, que era suboficial retirado.

Es decir, la familia aparece como un elemento de transmisión de valores y costumbres de una generación a otra, que va a ser continuada por la gran familia de la Armada. Esto explica que las mayores diferencias estén dadas por diferencias generacionales, lo que a su vez se vincula al hecho de que quienes “mejoran” adquiriendo una serie de valores positivos son los personajes más jóvenes. Rosquete de a poco comienza a internalizar el trabajo y la disciplina. Mármol y Garrido renuncian a sus deseos personales en pos de un objetivo mayor y más noble que es el bienestar de los integrantes de la Armada. Elvira deja de lado la “coquetería” y el engaño y se enfrenta con la verdad haciéndose cargo de sus actos. Hay una evolución de los personajes que comparten la característica de la juventud independientemente de la clase a la que pertenecen, y este proceso es favorecido por los consejos y la “sabiduría” de los personajes de mayor edad –Lucero y el comandante- quienes también pertenecen a sectores sociales diferentes. Es decir hay una promoción de una conducta determinada que es la de la Marina, que puede trasladarse a las familias (evitando así la disgregación de las tradiciones), extensible a todos los sectores sociales porque en definitiva se trata de preservar la Nación (o mejor dicho el orden interno).

⁶ Terruela (1992: 31).

Esto se relaciona con la construcción de la imagen positiva de “lo militar”, identificando la hombría con los valores de la marina, o lo que es lo mismo con los de la nación, erigiéndose en última instancia como modelo del “ser nacional”. Como bien plantea Silvia Sánchez, siguiendo a Jesús Barbero: “esto nos remite a... ese gran padre simbólico llamado Estado que desparrama en sus hijos ese moralismo varonil” (Sánchez, 2005: 58).

En el filme esto se expresa concretamente cuando en diferentes situaciones algún personaje indica lo que debería hacer algún otro utilizando el término “criollo”. Por ejemplo, durante la escena en que Elvira refrena una pelea entre marineros lo hace aludiendo a esta doble condición: “¿Desde cuándo los *marinos criollos* no respetan a las mujeres?”. O cuando Garrido retira la acusación contra Mármol, que Lucero explica “No lo hace a pedido de nadie sino a impulso de *su propio corazón de marino criollo*”.

Podemos decir que esta película es una exaltación de la familia y la institución militar, lo que no es casual en una época en que ante profundas modificaciones socioeconómicas estas instituciones –junto con la iglesia católica- eran consideradas como las únicas fuerzas positivas de la sociedad argentina. Por ello, y de la mano de sectores nacionalistas, comienzan a circular los discursos sobre el rol preponderante que deben asumir las Fuerzas Armadas para curar los males que aquejan a todo el “cuerpo social”.

Romero parece adherir a esta idea pero le agrega otro componente: los sectores populares, cuyos integrantes también pueden encarnar los valores nacionales y morales más altos. La institución del estado alberga en su seno a representantes de todos los sectores sociales, lo que se vincula a una nación donde el ascenso social y la conciliación de clases es posible (la dueña de “*un humilde café de marineros*” contraerá matrimonio con un oficial de carrera). En definitiva se trata de la comunión de la nación con los sectores populares, aquí a través de una de las instituciones que más tiene que ver –junto con la educativa- con la extensión del sentimiento nacional, una institución que promueve valores de solidaridad, humildad y compañerismo, unidos al respeto por la disciplina y la jerarquía, una institución que acoge a todos por igual sin igualarlos.

Como bien plantea Sánchez –siguiendo a Barbero- en América Latina desde los años '30 se asiste a la posibilidad de la construcción de las naciones en un senti-

do moderno, o mejor dicho la consolidación de mercados nacionales ajustados a las exigencias del mercado internacional. Esta nueva situación saca a la luz las diferencias y conflictos que inevitablemente reviste el proceso. De allí la necesidad de una lógica integradora que sea capaz de aglutinar a todos. Este nacionalismo nuevo se apoya en la idea de una *cultura nacional*.

“La nación incorpora al pueblo transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo: el de participar del *sentimiento nacional*” (Sanchez, 2005: 49).

Así, Romero nos presenta una sociedad en construcción, una situación que todavía no es, expresando en la Argentina a otros sectores también nacionalistas pero de vertiente popular que verán en el peronismo la concreción de sus intereses.

Respecto a la imagen de Patagonia, si bien aparece solamente como escenario natural y básicamente en las escenas documentales dedicadas a las tareas de la Armada, podemos inferir algunas representaciones que están asociadas a ella.

Por momentos la región está integrada a la acción dramática a través de algunos diálogos, todos los cuales aluden a *Ushuaia* dando por sobreentendido que es sinónimo de castigo. Es un lugar que no aparece en la pantalla, es una amenaza latente, un posible escarmiento para quien -en este caso Mármol- está transgrediendo el orden al priorizar sus anhelos individuales en vez de los de “la gran familia “de la Armada. En varias ocasiones el cabo Lucero le preguntará: “¿Querés que te manden a Ushuaia?” o irónicamente “¿Sabés usar el hacha vos?...Porque te veo en Ushuaia cortando arbolitos”.

Aunque de forma accesoria aquí aparece una noción de la Patagonia que sabemos es una constante en diferentes discursos sobre la región:

“Constantes que rebasan el riesgo penitenciario también conminante desde otros lugares del país, pero aquí con el agregado de la lejanía extensa e ignota, acentuando la avernal fama de esa reclusión” (Portas, 2001: 34).

Pero a la vez las *prolongadas* escenas documentales también nos ofrecen otra imagen de Patagonia. Vemos diferentes tipos de embarcaciones que recortan las grandes extensiones marinas y las nevadas montañas fueguinas, aviones, submarinos, armamento y tecnología en constante movimiento junto con cuerpos humanos que trabajan ágilmente formando parte de un engranaje más amplio que tiene como

objetivo la defensa de la patria en términos territoriales. Es decir, aparece claramente un imaginario geopolítico que también estará en otros textos fílmicos que vincula la territorialidad a la nacionalidad. Estas escenas son acompañada por solemnes marchas (la de la Armada o la de San Lorenzo) que realzan la importancia de esta función de la Marina.

No es casual que luego de la resolución de la trama dramática se superpongan nuevamente estas escenas de trabajo, acompañadas por la música de la Marcha de la Armada, donde paulatinamente va cobrando nitidez un primer plano contrapicado de la bandera argentina, que por ser el último de la película adquiere especial relevancia.

III.

La segunda película, *Petróleo*, trata sobre la lucha de un hombre, don Alejo Bustamante, que busca este recurso en su campo pero es traicionado por su capataz, quien provoca un atentado dañando el pozo y dejándolo ciego. En su tarea es secundado por su hija Ana María, el químico a cargo de las investigaciones, Cramer, e Ibarra, joven ingeniero en petróleo que por amor a la joven viaja desde Salta a Comodoro Rivadavia. Burlovick, el capataz, es sobornado por Henderson, representante de una compañía norteamericana (Oil American Company), para sabotear el trabajo de Bustamante y lograr que éste venda sus campos. Pero también, enviada por otra empresa competidora, opera Sonia, cuya misión es frustrar los planes de la Oil American Company. Burlovick es descubierto y con la dirección de Ibarra el trabajo empieza e encaminarse. Pero la falta de medios son acuciantes e impiden continuar. Por aparente casualidad se encuentran Sonia y don Bustamante; ella lo alienta diciéndole que el milagro que necesita puede ser posible. Al día siguiente llegan máquinas y hombres para trabajar en el campo. Burlovick decide obstaculizar el triunfo, esta vez por su cuenta. Pero la explosión en el pozo provoca el brote de petróleo. Ana María e Ibarra se abrazan reconciliados y Don Bustamante recobra la vista para contemplar el triunfo de tanto sacrificio.

Al igual que en *La muchachada*...esta película expone desde el principio sus motivaciones. En seguida después del título leemos la siguiente leyenda: "*la defensa del suelo patrio contra el capital sin patria*". Es decir que al igual que en el filme de Romero aquí las motivaciones y posturas se explican desde el primer momento, no

se sugiere sino que se concluye y los personajes no tienen matices sino que son prototípicos.

Entonces, si el relato gira en torno a la dicotomía nacional /extranjero los personajes nacionales encarnan valores y conductas positivas no sólo en términos políticos y económicos (el amor a la patria que los lleva al desprendimiento personal) sino también en el ámbito privado (por ejemplo la decencia de Ana María o la amabilidad de Bustamante). Y en franca oposición los extranjeros, o quienes están asociados a ellos, están negativamente representados: la inescrupulosidad, la indecencia, la ambición o el deseo de venganza los caracterizan según el personaje.

Pero a diferencia del nacionalismo popular de Romero, el de *Petróleo* es un nacionalismo de tendencia paternalista y católica. Lo primero podemos deducirlo de las diferentes representaciones que se hace de los argentinos. Quienes llevan adelante la empresa, se enfrentan conscientemente a los intereses extranjeros y renuncian a sus intereses personales en pos del progreso nacional, son los representantes de la burguesía (Bustamante) y la clase media profesional (Cramer e Ibarra). Ellos son capaces de conducir el proceso y triunfar sobre las grandes compañías extranjeras aprovechando las disputas interimperialistas. En cambio los trabajadores son caracterizados por cierto primitivismo. Son leales a sus patronos y a sus superiores pero por el buen trato que reciben de éstos y no porque compartan sus ideales nacionalistas. Por otro lado aparecen una serie de trabajadores indiferenciados a los que Ibarra no logra convencer de que trabajen para ellos porque por el momento la paga es incierta. Aunque el ingeniero les habla del orgullo de trabajar para el país ellos lo ignoran por completo; es decir, los trabajadores por sí solos no son capaces de dejar lo inmediato individual en pos de un objetivo superior y colectivo. En definitiva, son la representación de un pueblo que necesita ser conducido.

A la vez lo nacional está claramente relacionado a lo católico. Bustamante y su hija son muy devotos y los vemos rezando y leyendo la biblia. También lo religioso está presente en el relato operando sobre el desenlace de algunos hechos importantes. Burlovick, que ha conseguido evadir la ley, no evadirá el destino y su conducta será finalmente castigada a través de una muerte trágica: se cae de un precipicio al huir de un peón que lo persigue cuchillo en mano. Este se persigna al verlo morir.

De especial importancia es la comparación que aparece entre algunas situaciones que viven los personajes con pasajes de la biblia. Bustamante se pregunta si no estará sacrificando a su hija como hizo Abraham con el suyo, y espera que "*Dios*

repita el milagro". Finalmente el inverosímil desenlace es vivido precisamente como la concreción de ese milagro esperado con sanación incluida (Bustamante recupera la vista en el momento en que brota petróleo).

En definitiva el nacionalismo propuesto por *Petróleo* tiene un cariz conservador en donde la *verdadera* nación va de la mano de las instituciones familiar y católica.

Sabemos que la industria petrolera fue desarrollada básicamente desde el Estado con predominancia de la propiedad estatal y con menor participación de las empresas extranjeras a través de concesiones. Este modelo de desarrollo petrolero cuyas variaciones pasaban por las mayores o menores ventajas concedidas por el Estado nacional a las compañías extranjeras de acuerdo a quienes estuvieran en el gobierno, no varía sustancialmente en el momento de la realización y exhibición de *Petróleo*.

Entonces, si la situación que refleja este filme (un pequeño empresario nacional que es dueño de un campo para la explotación petrolífera) no es la situación histórica predominante, lo que interesa es comprender a qué proyecto de país -a qué modelo económico- están apelando los realizadores. Están proponiendo un modelo conducido por una burguesía nacional capaz de desarrollar las fuerzas productivas construyendo así un capitalismo industrial nacionalista (para lo cual el desarrollo de la energía es indispensable). En ese marco, están bregando por un nacionalismo petrolero no estatal (no es casual que la ausencia del Estado sea total en el transcurso de la película) sino en manos de una burguesía capaz de asumir su función histórica cortando la dependencia económica con las potencias extranjeras. Justamente la película cuestiona en forma directa la injerencia de éstas sobre los países dependientes valiéndose de cualquier medio para lograr sus fines. Téngase en cuenta que esta situación era muy cercana temporalmente a un importante conflicto: en 1936 había finalizado la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia generada por la disputa de la anglo-holandesa Shell y la norteamericana Standar Oil por el control de las reservas petroleras en el Chaco boreal.

La película refleja esto a través de diferentes recursos. Inmediatamente después de los títulos aparecen diferentes planos oblicuos en donde se observan alternadamente diferentes grupos de hombres en oficinas que con variados acentos extranjeros anuncian: "*El petróleo es dominio en la guerra y en la paz*"/ "*Necesitamos controlar el petróleo virgen de América para especular en la guerra y en la paz*"/ "*Para imponer la guerra y la paz*"/ "*Petróleo de México*"/ "*De Venezuela*"/ "*De Bolivia*"

"*Petróleo de Comodoro Rivadavia*" (a lo cual le sigue un plano en donde una cámara en travelling nos muestra un paisaje desértico y ventoso).

A primera vista la cámara inclinada hacia un costado nos produce cierto extrañamiento. Se trata de realzar esa amenaza de las potencias extranjeras mediante una cámara "torcida" que nos transmite la sensación de algo que no está bien, de desequilibrio o peligro.

Si pensamos los diferentes mitos que caracterizan a la Patagonia esta escena no es otra cosa que una de las expresiones del nuevo mito nacionalista "que hizo de esa geografía un enclave de la argentinidad permanentemente amenazada" (Forster, 2003:16).

También abundan planos al aire libre que nos ubican geográficamente cuando el relato va a transcurrir en otro punto del país (de Comodoro Rivadavia a Salta o viceversa) o que están sin formar parte del relato. En estas escenas el paisaje está poblado por elementos que indican actividad económica (sobresalen las torres, pero también aparecen cigüeñas, barracas y otras instalaciones). Es decir, hay una visión de la naturaleza como productiva para la explotación económica.

Pero paralelamente también hay planos de un paisaje desértico y exótico (un hombre corre entre una colonia de lobos marinos y alguien juega con una cría de guanaco). La mayoría de estos planos sí forman parte del relato: es el lugar hacia donde huye el delincuente Burlovick cada vez que lo necesita pero donde finalmente encontrará la muerte. Es decir este personaje hace un recorrido desde la *civilización* (donde están los hombres trabajando y las máquinas en funcionamiento) hacia la *barbarie* en donde el desierto es refugio de animales y delincuentes (aunque en este caso no pueda evadir el "castigo divino").

En síntesis, en *Petróleo* la Patagonia está constituida por ciertos polos de desarrollo en donde la naturaleza productiva está al servicio del progreso y donde triunfan los hombres de "buena voluntad" y espíritu patriótico. Estos puntales del progreso deben ir extendiéndose sobre la otra Patagonia, la salvaje, que remite al desierto y a los orígenes y donde el progreso todavía no ha penetrado. Esa es la función histórica de una clase que debe extender la nación en toda la extensión del territorio argentino.

IV.

La historia de Cruza relata el enfrentamiento entre un grupo de argentinos que defienden los intereses de la región y los agentes de una conspiración extranjerizante que se la disputan. María Cruz (Amelia Bence) llega a un punto de la Patagonia cordillerana a tomar posesión de las tierras de su padre, "Don Justino", un estanciero que fue asesinado por su socio llamado "Don Lemahan". Este último se ha vinculado a un alemán quien despliega una teoría sobre el desarrollo de la población mundial basada en la supremacía de la raza aria y según la cual la Patagonia está destinada a ser ocupada por la raza superior. Es el ideólogo de un plan para que los pobladores patagónicos se organicen como "Los independientes del sur". El proyecto encuentra siempre la oposición de María Cruz y sus amigos, en particular un maestro y un cazador de zorros. Cuando la conspiración parece lograrse irremediamente es frustrada mediante la intervención del Ejército.

María Cruz encarna el modelo ideal de argentino, e incluso más: es una alegoría femenina de la nación. Y a la vez representa el papel que la burguesía nacional (en este caso terrateniente) debe cumplir en la sociedad en esta etapa de desarrollo económico. Su determinación y superioridad moral provienen de su extracción de clase y de la conciencia de su importancia como promotora de la extensión de la nación en el sur todavía inhóspito y asechado por los extranjeros. Ella con sus palabras lo va a confirmar a lo largo del film: *"Quiero a mi país por encima de todo..."; "nada más mío que el deber de colaborar..."; "no me duele lo que me hace a mí, sino lo que intenta contra el país"*. Coherente con lo que manifiesta se preocupa no sólo de los asuntos de su campo sino de todo lo referente a la extensión de los valores nacionales tanto a través de la escuela como del cumplimiento de las leyes civiles en la región.

Las intenciones extranjerizantes quedan sintetizados en la escena simbólica -y bastante burda- en que intentan quemar una bandera argentina, lo que es obviamente frustrado gracias a un criollo patriota que prefiere morir a ver su bandera quemada. Esta secuencia anticipa la siguiente, en la que aparece un oficial del ejército para desbaratar todos los planes de los secesionistas.

Es así como gracias al ejército se establece el orden, y juntos, el Estado Nacional y la sociedad civil, pueden continuar la "misión civilizadora" cuyos pilares son el trabajo y la educación, lo cual queda sintetizado en el último plano en donde los chi-

cos llegan a la escuela con impecables guardapolvos blancos augurando así un próspero futuro para la región en tanto esté integrada a la "vida nacional".

Las grandes posibilidades de progreso que hay en la región son enumeradas por la voz en off que precede al desarrollo de la historia del filme que detalla la riqueza y variedad de recursos naturales y la gran extensión de tierras susceptibles de ser explotadas (por ejemplo: "*al sur pertenecen el oro blanco y el oro negro*").

Precisamente lo que advierte la película es que si el sur no se incorpora a la nación esta perderá incontables recursos, ya que en ese momento las grandes potencias estaban disputándose el mundo y ello hacía más tangible la posibilidad de que la nación Argentina perdiera la Patagonia definitivamente. Este conflicto, esta "advertencia" que redundaba en la película a través de los diálogos, la sintetiza uno de los personajes cuando afirma "*la tierra prestada es tierra de Dios o del diablo...*"

Pero si bien la Patagonia es potencialmente un "*recurso invaluable para el progreso de la nación*" se la presenta todavía como *frontera* en cuanto a que no se ha incorporado a la "civilidad argentina". Más aún, es presentada como un *desierto* en tanto "vacío geográfico". Esto lo explicitan los personajes en reiteradas ocasiones: "*...cómo pudo mi pobrecito hermano confiarse en ese hombre...y en este desierto*"; "*hoy caminé hasta el corral, hay un vallecito y un río, después piedras...viento*" o "*soy maestro de la soledad*". Para que los espectadores comprueben estos dichos hay numerosas imágenes que en forma panorámica muestran el paisaje deshabitado e inmenso. A la vez esta idea conlleva la de "vacío de civilización", con lo cual, si bien hay una reivindicación de lo autóctono en contraposición a lo extranjero (vemos al alemán protestando porque su socio no tiene cerveza y por otro lado a María Cruz y sus amigos tomando mate, por ejemplo), lo autóctono aquí es definido como lo nacional y hay una descalificación de la población original. En primer lugar porque se les niega su historia ("*¿nunca habrá habido nadie por aquí?*") y en segundo lugar porque si bien son reconocidos al ser incluidos en su condición de argentinos lo son de forma discriminatoria borrando las características de su cultura.

Esta visión reafirma el planteo principal: la Patagonia seguirá siendo un *desierto* hasta tanto el Estado Nacional no se ocupe de llevar adelante la extensión de la "civilización", lo que en realidad se traduce como la incorporación del sur al proceso de industrialización argentina en el que el Estado debe tener un papel activo y directivo

del proceso de acumulación, proceso que debe incluir a las Fuerzas Armadas como parte fundamental de este nuevo Estado Nacional.

V.

El cine, producto cultural de amplia difusión, constituye un instrumento privilegiado para transmitir ideología. Quienes detentan el poder están al tanto de esta eficacia y se preocupan por controlar y guiar esa difusión.

La importancia del estudio del cine, en tanto reflejo y generador de ideologías parciales de una época, para una ciencia social crítica que se erija como "herramienta de transformación del orden social" (Fontana), radica en la posibilidad de reflexionar acerca del "papel de la producción cinematográfica en la perpetuación de una instancia ideológica, la fuerza de inculcación de los modelos fílmicos, el lugar del cine en la puesta en evidencia o en la tergiversación de conflictos" (Sorlin, 1985: 21).

Una "lectura" sobre la Patagonia debe abarcar anteriores miradas hechas por los realizadores que han plasmado en películas unas determinadas visiones sobre la región, los sujetos que habitan en ella y las problemáticas que los atraviesan. Es otra forma de reflexionar sobre nuestros rasgos identitarios y sus contradictorios procesos de construcción.

Bibliografía:

BACZKO, Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión.

BANDIERI, Susana (2005) *Historia de la Patagonia*, Bs. As., Sudamericana.

CUESTA BUSTILLO, Josefina. "Memoria e historia. Un estado de la cuestión", s.d.e.

FREIRE, Héctor (2004) "El cine y la memoria" en: *Revista Topía. Psicoanálisis, sociedad, cultura*. Año XIV, Nº 41, pp. 18-19.

GATICA, Mónica y LÓPEZ, Susana (...) "Memorias, múltiples y fragmentadas. Una aproximación al análisis de algunos vectores de memoria en Patagonia" para *IV Congreso argentino-chileno de estudios históricos e integración cultural*.

GATICA, Mónica y LÓPEZ, Susana (2004) "Pensar la Patagonia en América Latina, memorias en conflicto" para *2das Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.- Escuela de Historia- Centro de Estudios de Historia Obrera, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

GROPPO, Bruno (2000) Seminario: "Memoria colectiva e identidad nacional. Tres sociedades frente a su pasado: Francia, Alemania e Italia.", Centro de Estudios Históricos y Sociales Delegación Zonal Trelew - Sec. de Extensión, Investigación y Graduados de la Facultad de Ciencias Económicas, Trelew, U.N.P.S.J.B..

LÓPEZ, Susana (2003) *Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)*, La Plata, Ed. al Margen.

LOPEZ, Susana. "Una aproximación teórica al concepto de identidades" s/d.

RICOEUR, Paul. (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España, Arrecife.

WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.