

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Miradas al sur: representaciones fílmicas del pasado reciente patagónico.

Escobar, Paz.

Cita:

Escobar, Paz (2009). *Miradas al sur: representaciones fílmicas del pasado reciente patagónico*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1230>

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>.

Introducción

Concebimos al cine como práctica cultural y síntoma de los procesos sociales. Entonces, si el cine y la Historia describen e interpretan, respectivamente y a su manera, la realidad de la que forman parte ¿se puede establecer un acercamiento dialógico entre ambos? O, en otras palabras, ¿en qué medida el cine –con otros recursos y de otra manera- aborda los mismos problemas de las ciencias sociales contemporáneas –y la Historia particularmente- al mirar/hablar sobre la sociedad de la que forma parte?

Si consideramos a las memorias en conflicto como producto de una construcción histórica ¿la atención a los filmes sobre la región facilita comprender cómo se construyen esas memorias? ¿Con qué pasado(s) nos comunican las películas a analizar?

Haremos una primera y parcial aproximación a estos interrogantes a partir de la atención de los siguientes textos filmicos: *Gerónima* (Raúl Tosso; 1986), *La película del Rey* (Carlos Sorín; 1986) y *Mundo Grúa* (Pablo Trappero; 1999). Desde estas tres producciones cinematográficas filmadas en la región intentaremos analizar las memorias y representaciones del pasado reciente de Patagonia puestas en juego en esas imágenes entendiendo que éstas son expresión de los distintos proyectos que cada uno de los sectores de la sociedad ponen en la escena social, la cual es inherentemente conflictiva.

La memoria va al cine

El cine es objeto de análisis de los historiadores puesto que se constituye como fuente para la historia y como agente que narra de otra manera los hechos del pasado, resignificándolos desde una perspectiva subjetiva y estética (Acosta y Sasiain; 2007). Es importante entonces tener en cuenta que el cine –en tanto agente- forma parte de los soportes materiales que construyen y difunden disímiles identidades y memorias, entendidas éstas como expresiones de la complejidad de la lucha de clases.

Josefina Cuesta Bustillo reseña los alcances de un concepto que revolucionó los estudios y las reflexiones sobre el tema: los *lugares de la memoria*. Este término fue acuñado por Pierre Nora y 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."¹

La relación entre estos conceptos y el cine son evidentes, es decir 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"².

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

Pero si aceptamos que el cine constituye un elemento fundamental en la lucha por la memoria y el sentido de la historia, es importante tener en cuenta los soportes y las tecnologías que condicionan la transmisión de esas memorias a la hora de definir las. Es en ese sentido que coincidimos con Claudia Feld quien, al definir “memoria colectiva”, incorpora a las tecnologías como un elemento que influye en cada momento histórico en las formas de almacenar y transmitir conocimiento. Esto se liga a “lo narrativo y a las maneras en que se construye la verdad en una sociedad, y se expresa con diversos lenguajes, entre los cuales la imagen tiene un lugar fundamental” (Feld; 2002:2).

Es así que el concepto de “escenario de la memoria”, acuñado por la misma autora, nos parece sumamente útil a los fines de este trabajo. Este concepto tiene en cuenta, a diferencia del de “lugares de la memoria”, no sólo a las personas o instituciones encargadas de elaborar el recuerdo y construir representaciones sobre el pasado, sino también a los espacios donde esos discursos son posibles; éstos tienen reglas y lenguajes específicos que determinan la producción de los relatos. Con “escenarios de la memoria” Feld alude al “espacio en que se hace ver y oír a un público determinado un relato verosímil” (Feld; 2004:5).

No debemos olvidar que uno de los fenómenos más singulares de esta época es la importancia que tienen el 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. Como

¹ Pierre Nora citado en Cuesta Bustillo (1998: 217).

² Vezzetti citado en Gatica y López (1999).

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.

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 políticos, lo cual hace que difícilmente se pueda enmendar después, al menos en poco tiempo. En este punto es innegable que

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

El cine se hace eco y participa de las discusiones y preocupaciones de las sociedades de nuestro tiempo incluidas las de sus relaciones con el pasado. Esto último se expresa por una lado a través de las representaciones de algún hecho, proceso o tiempo histórico en donde el equipo realizador postula una posición – utilizando diferentes recursos estéticos y narrativos- sobre aquello que cuenta. Pero el cine participa también evidenciando y preguntándose por la complejidad de los trabajos de la memoria y los múltiples elementos que entran en juego en ellos. Ejemplos de esta reflexión son algunos filmes recientes como las interesantes *Bucarest 12:08*³ y *Ararat*⁴ o dentro de la cinematografía argentina las archianalizadas *Los Rubios* (Albertina Carri; 2003) o *M* (Nicolás Prividera; 2007). Este tipo de filmes ponen en cuestión el carácter veritativo de la memoria, las relaciones entre subjetividad y objetividad, el rol del testimonio, las relaciones entre los distintos niveles de memoria (individual, familiar, colectiva, social).

³ Título original: *Bucarest 12:08 (A fost sau n-a fost?)*. Origen: Rumania. Duración: 89 min. Director: Corneliu Porumboiu. Intérpretes: Mircea Andreescu, Teo Corban, Ion Sapdaru. Sinopsis: En un tranquilo pueblo al este de la capital rumana, dieciséis años después del histórico día de la caída de Ceaucescu, el dueño del canal local de televisión ofrece a dos invitados compartir sus momentos de gloria revolucionaria. Uno es un viejo retirado y eventual Santa Claus, el otro un profesor de historia que acaba de gastarse el sueldo completo en saldar sus deudas de alcohol. Juntos recordarán el día en que asaltaron el ayuntamiento a los gritos de “Abajo Ceaucescu”. Pero los telespectadores que llaman por teléfono cuestionan las reivindicaciones y las memorias de estos “héroes”, que al parecer habían estado festejando con vodka la marcha del dictador más que forzando su caída.

⁴ Título original: *Ararat*. Origen: Canadá Año: 2002. Duración 116 min. Director: Atom Egoyan. Guión: Atom Egoyan. Música Mychael Danna. Fotografía Paul Sarossy. Intérpretes: Charles Aznavour, Christopher Plummer, Elias Koteas, Eric Bogosian, Arsinée Khanjian, Brent Carver, Marie-Josée Croze, Bruce Greenwood, David Alpay Productora Miramax. Sinopsis: La realización de una película sobre el genocidio del pueblo armenio de los años veinte tendrá un gran efecto sobre un joven de 18 años contratado como conductor en el rodaje de la misma. Egoyan plantea el conflicto entre las diferentes memorias de armenios y turcos a través de la historia contemporánea de dos familias separadas y su búsqueda de verdad.

Y, a la vez, reflexionan sobre la participación del cine y otros medios de comunicación en la construcción y difusión de la(s) memoria(s).

Por otra parte, si concebimos a la historia como lo hace Ricoeur, "introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectiva 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. Este es el horizonte último en el cual se inscribe el presente trabajo.

Tres miradas al sur

Elegimos el film *Gerónima* ya que se destaca por un tratamiento original en el marco de las producciones argentinas de ese momento (mediados de la década del '80); se trata de uno de los films que en el periodo posdictatorial retoman el denominado *cine testimonial* y es de referencia obligada para quienes quieran reflexionar sobre este tipo de films dentro de la cinematografía argentina. En segundo lugar *La película del rey* puede considerarse como antecesor del denominado "nuevo- nuevo cine argentino", por el abandono del marcado naturalismo, grandilocuencia y/o redundancia discursiva que imperó en el cine argentino durante la década del '80 y hasta mediados/fines de la década siguiente. La dirección de este film está a cargo de Carlos Sorín quien hará de la Patagonia un lugar privilegiado de sus producciones, convirtiéndose además en un director emblemático de la actual cinematografía argentina.

Por último observamos *Mundo Grúa*. Dentro de la historia del cine argentino, y luego del impacto de *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano; 1997), puede considerarse como el film a partir del cual se comprendió que se estaba ante un movimiento plural que concebía de manera distinta la forma de hacer cine, sobre todo de *cómo* contar una historia. Es decir *Mundo Grúa* puede pensarse como el "certificado de nacimiento" del último "nuevo cine argentino".

Para acceder a los interrogantes planteados con anterioridad nos dedicaremos a observar en estos textos filmicos el *mundo representado* en ellos atendiendo a sus dos parámetros fundamentales: el *espacio* y el *tiempo*. Antes de ello describiremos brevemente las historias narradas en los tres filmes.

Gerónima está basada en la historia real de Gerónima Sande quien vive con sus cuatro hijos en una precaria vivienda en la meseta patagónica. Se narra la última parte de su vida en Río Negro en 1976. Gerónima sobrevive económicamente de la venta de

cueros de animales al “bolichero” de la zona y de una escasa pensión estatal. Ocasionalmente Gerónima convive con Morales, padre de tres de sus hijos, y hombre alcohólico que le pega y maltrata. Casualmente un auxiliar sanitario pasa por su vivienda, toma conocimiento acerca de esta familia, y decide que es necesario mejorar sus condiciones de vida. Para ello resuelve arbitrar los medios para su internación en el Hospital de General Roca.

A consecuencia de su internación y la separación temporal de sus hijos, la angustiada Gerónima se torna cada vez más extraña hasta que los médicos, desconcertados, se echan atrás y deciden devolverla a ella y a sus hijos a su lugar de origen. Sin embargo, a los pocos días los hijos tienen que ser internados nuevamente por haber contraído tos convulsa durante su primera hospitalización; dos de ellos mueren por falta de defensas y su desesperada madre los sigue tiempo después tras graves accesos psicóticos.

La película del rey está construida en cierta clave genérica del *cine dentro del cine* (e incorpora elementos del *road movie*). Un joven director de cine, David Vass (Julio Chávez), viaja a la Patagonia para rodar un filme histórico sobre la vida del francés Orellie Antoine de Tounes quien, en 1860 después de proclamarse rey de la Araucanía y Patagonia, es perseguido por el Ejército Argentino y huye a Chile, donde es encarcelado y devuelto al gobierno argentino, que finalmente lo deporta a Francia.

El relato, construido a través de los diálogos de David con Arturo (Ulises Dumont), su jefe de producción, narra las vicisitudes del rodaje de “La nueva Francia” en la Patagonia⁵ desde los primeros inconvenientes solucionados con firmeza hasta los obstáculos más serios (un grupo de actores y técnicos abandona el proyecto al enterarse de que sus sueldos no están garantizados), pasando por las contradictorias noticias acerca del ausente productor De Filipis, las precariedades técnicas y de producción que les sobrevienen, las discusiones con quienes no están dispuestos a persistir cuando deben abandonar el Hogar-escuela que los hospedaba durante el rodaje y conformarse con carpas del ejército. En la escena final el joven director vuelve a Buenos Aires con la película inconclusa, y en el tren camino a Buenos Aires ya imagina con entusiasmo su próximo filme sobre otro personaje del pasado americano, Pedro Bohórquez, el falso inca andaluz que sublevó en el siglo XVII a 4.000 indígenas en los valles calchaquíes.

⁵ Las secuencias fueron filmadas en las provincias de Río Negro (San Antonio Oeste y Valcheta) y Chubut (Holdich y Sarmiento). En: Juan C. Portas (2001:204).

Mundo Grúa se inicia con la llegada del El Rulo (Luis Margani) y su amigo Torres (Daniel Valenzuela) a una obra en construcción donde aquél comenzará a practicar el manejo de una grúa. En este proceso de progresiva incorporación al trabajo El Rulo conoce a Adriana (Adriana Aizenberg), la quiosquera a la que le compra el sandwich del almuerzo, y comienza una relación de pareja con ella. Simultáneamente se somete al examen psicofísico establecido para la admisión laboral. El Rulo es un hombre de mediana edad, está excedido de peso y tiene un síndrome que le produce una leve somnolencia después de comer.

En el momento en que El Rulo parecería estar en condiciones de hacerse cargo de sus labores llega el informe de la Aseguradora de Riesgo de Trabajo (ART) cuya conclusión es negativa en cuanto a la admisión para el empleo. Debido a esto se tiene que ir, quedando otra vez desocupado.

Casi enseguida Torres le consigue otro trabajo, esta vez en el Sur, más exactamente en Comodoro Rivadavia, con un tal Sartori, para manejar una retro excavadora. Parece un trabajo seguro.

El Rulo viaja, dejando en Buenos Aires a su hijo, su madre, sus amigos, su incipiente pareja, su vida afectiva y su pequeño departamento.

En el Sur aprende a manejar la máquina y comienza su nueva actividad. Se ubica en un alojamiento sumamente precario conseguido por Sartori, donde vive hacinado junto a personas de desconocidas.

Al poco tiempo reaparecen los problemas. Primero no llegan las viandas; luego, la empresa parece haber desaparecido, no dan explicaciones, no dicen nada, simplemente se paró el trabajo.

Finalmente retornará a Buenos Aires en camión, no tiene plata ni para un boleto en omnibús.

Pasados-presentes

En *Gerónima* al iniciarse la película los espectadores conocemos la documentación que fue utilizada para la misma, a través de la incorporación de la siguiente leyenda:

“Las imágenes de este film han sido reconstruidas a partir de las grabaciones sonoras que en el año 1976, en el Hospital Dr. Francisco López Lima, General Roca Provincia de Río Negro, realizara el Dr. Jorge Pellegrini”⁶.

⁶ El mismo psiquiatra, a partir de estas grabaciones, publicó un libro homónimo en 1985. El texto ha sido editado por séptima vez a principios del año 2008.

La memoria cinematográfica de este film que sobresale por su mezcla de documental y ficción se debe, al menos, a la intervención de tres instancias principales: uno, al Dr. Jorge Pellegrini, quien se propuso documentar las entrevistas con Gerónima a través de grabaciones sonoras; dos, al trabajo mediático del guionista y director de la película Raúl Tosso que encuentra este material y lo utiliza para su *ópera prima*; y, finalmente tres, a los medios de comunicación que posibilitan las grabaciones que documentan las respuestas de Gerónima ante las preguntas del psiquiatra. En la película intervienen las tres instancias en forma directa: uno, la autorreflexión filmica, que revela con su lenguaje metagenérico que se trata de una docuficción; dos, la acción del caso verídico como narración ficcional; y tres, el material documental en forma de cita o montaje (Markus Schäffauer; 2003).

Actualmente la reconstrucción de imágenes a partir de una grabación sonora es un procedimiento habitual en las películas documentales. Como bien señala Schäffauer, lo que resulta original aquí es que el film se refiere a este procedimiento una vez comenzado el mismo (a través del texto que citamos anteriormente). La autorreferencialidad de la película es subrayada a partir de la introducción de un segundo texto donde se lee:

“Las voces en ‘off’ corresponden a ese registro y pertenecen al mencionado médico y a la *auténtica* Gerónima Sande. Las escenas fueron filmadas en los lugares donde acontecieron los hechos. Patagonia – Argentina. 1976”⁷.

La aclaración pone de manifiesto que los cuerpos y las voces aparecen distorsionados y separados uno de otros: las voces de Gerónima y el médico se mantienen fuera de las imágenes filmadas. Lo que se reconstruye filmicamente es lo que no se puede oír en la grabación sonora. Y lo que se ve es, al mismo tiempo, algo que no se oye: el perfil de la actriz Luisa Calcumil (que *interpreta* a Gerónima) con los labios cerrados, y una voz que no le corresponde. La aparente contradicción entre sonido e imagen, no hace más que subrayar –en un gesto autorreflexivo- la voluntad de interrogarnos a los espectadores respecto de la validez de categorías como auténtico/falso construidas para mirar y clasificar el mundo que nos rodea.

Lo mismo puede pensarse en cuanto a los soportes técnicos y géneros cinematográficos con que está construida esta película. A través de la estructura espiralada del guión y el tipo de montaje, contrastan intencionalmente lo auditivo con lo

⁷ Las cursivas son nuestras.

visual y lo documental con lo ficcional. De esta manera, y como advierte Schäffauer, nos deslizamos de un medio a otro, y al mismo tiempo pasamos de un género a otro.

Todo esto nos lleva a concluir que la posibilidad de sostener una *memoria* de los ausentes, de los oprimidos y explotados a lo largo de la historia nos confronta siempre con la cuestión de las (otras) formas que deben adquirir esas memorias para revelar lo que ha desaparecido pero sobre todo para explicar las razones de esas pérdidas.

Por otra parte, podemos observar en la película una concepción de tiempo que dista de la noción lineal predominante en la cultura occidental. Esto se traduce por ejemplo en la construcción del guión del film de forma espiralada. Como destacamos en un primer momento, *Gerónima* se constituye de tres temporalidades; a la vez que su desarrollo se compone de la narración de la vida de esta mujer mapuche antes de su internación, durante y en la posterioridad. Pero la narración rompe con la secuenciación tradicional que se vale de la demostración causa – efecto, y por el contrario, innova en su relato con una construcción en la que los diferentes tiempos se yuxtaponen e interrelacionan de manera continua.

Desde un inicio, el primer plano de la protagonista que nos dice que tiene algo para contarnos, se sobreimprime –mediante el montaje- a un fondo compuesto por los soldados que un siglo atrás avanzaron, respondiendo a una política estatal, sobre sus ancestros avasallando sus tierras y su cultura. No es casual que el presente de Gerónima se superponga con su pasado constitutivo. La sobreimpresión del montaje entonces literaliza esa acepción de la historia cómo proceso en dónde las características de la realidad presente siempre son resultado del curso y devenir de los conflictos anteriores.

En este sentido es sintomático que las figuras del oficial que aparece comandando la “Campaña del Desierto” y la del agente sanitario que viene a “rescatar” a Gerónima y sus hijos de su precariedad sean representados por el mismo actor. Esta estrategia del equipo realizador demuestra la intencionalidad de denotar lo que ha significado, en diferentes momentos, la presencia e intervención del Estado como herramienta de dominación y opresión.

Asimismo es necesario detenerse en el momento histórico en el que transcurren los hechos que narra la película: 1976, comienzo de la última dictadura militar en la Argentina. Si bien no puede establecerse un paralelismo con los desaparecidos de ese período, sí puede corroborarse la omnipresencia de los mecanismos de represión. De esta manera los desaparecidos de la última dictadura no son los mapuches de fines del siglo XIX, ni son la Gerónima que es desarraigada. Pero sí se prefiguran en el film a través de

la marcada continuidad de una “... *superposición de la memoria de Gerónima acerca del destino de las tribus ancestrales con la memoria de su propio destino la que establece en el contexto de la post-dictadura una conjetura sobre un nexo entre ambos fenómenos y la represión militar durante la dictadura*” (Schäffauer; 2003).

En *La película del rey*, y como bien señala Elina Tranchini (2007), para Vass – Sorín la realidad histórica de la Patagonia en el momento de la filmación de su película es consecuencia inseparable de la realidad histórica de la Patagonia en la época que vivió el rey. Su noción de Historia es una de las pocas nociones que es totalmente explicitada mediante diálogos al iniciarse la película con una escena en la que David Vass es entrevistado por los periodistas Fernando Bravo y Diego Varzi⁸:

“Lo cierto es que los caciques de la Araucanía y Patagonia lo eligieron rey, lo eligieron. Treinta mil indios juran la bandera de la Constitución en 1860 y él llega ahí solo y sin ejército. Su único error fue creer que el gobierno de los blancos iba aceptar la legitimidad de su mandato. Pero yo creo que no era un hombre loco, en todo caso era un hombre que tiene una idea, que tiene un proyecto (...) El establece una monarquía constitucional y el gobierno de los blancos establecieron exterminios, ejército, alcohol, viruela. ¡Andá a la Patagonia ahora!”

Que la situación actual es parte de un proceso histórico que la explica, también es evidenciado mediante una voz en off (con música barroca) que canta, no sin ironía, los efectos que el capitalismo tuvo/tiene en las formas de vida de los pueblos originarios:

“El valiente cacique Quillapán, señor de meseta y cordillera, temido desde el mar hasta el volcán, feroz defensor de la frontera, fue hallado reparando el pavimento en la calle Boedo al 700...”

Ya en plena filmación, los problemas que trae al equipo la recurrente alcoholización del obrero devenido en actor/cacique Quillápan (Rubén Patagonia) vuelven a dejar constancia de la continuidad de los métodos con que se oprime a las clases subalternas. La condición de fuerza de trabajo de los descendientes de los pueblos originarios ya sea mediante la migración a las grandes ciudades (“...fue hallado reparando el pavimento en la calle Boedo al 700...”) como en las regiones rurales vuelve a ser un obstáculo para el desarrollo del rodaje. De los quince indios que actúan en la

⁸ Nótese que esta escena televisiva transcurre antes de los créditos del filme, como si se quisiera poner un límite infranqueable entre el cine y la televisión; o bien evidenciar la carencia/ imposibilidad del medio televisivo de plasmar alegóricamente una idea, o lo que es lo mismo de explorar y utilizar poéticamente toda la potencialidad de lo audiovisual. Es decir, podría pensarse como una toma de partido a favor del cine contra la televisión. En relación a lo mismo Romano (1991) apunta que ante el pedido de un mapa de la Patagonia por parte de los periodistas aparece inesperadamente la fotografía de un pescador sonriente con su dorado, lo que parece una crítica global a la improvisación característica del medio televisivo.

película súbitamente quedan dos, el resto –le explica Arturo a David- tiene que ir a trabajar y no pueden pedir el día “libre”.

La desocupación aparece insinuada (y que sea sólo insinuación es acorde con el momento socioeconómico del país en el que tal problema no es una preocupación central como lo será en la siguiente década) a través de quienes se presentan a la productora a solicitar trabajo en la película con una edad avanzada (en el contestador la voz de un amigo del padre de David se propone para interpretar un abuelo, un músico o un inmigrante) u ofreciendo los más extravagantes oficios (la imitación onomatopéyica de pájaros o de un par de perros siberianos amaestrados).

Si, como señalamos al principio, los films interesan al historiador/a en tanto expresiones ideológicas de un determinado momento, *Mundo Grúa* expresa el grado de conciencia de los sectores explotados de la sociedad argentina que han sufrido terribles derrotas en los '90 (y que han venido sufriendolas desde mediados de los '70 en Argentina). El desenlace de los procesos de luchas políticas y sociales llevó, al finalizar el siglo XX, a la extensión de un estado de incertidumbre, que se tradujo en la imposibilidad de proyección tanto en términos individuales como colectivos.

Los cambios ocurridos en la última década del siglo han golpeado de manera tal a la clase obrera, que se vio temporalmente sin herramientas útiles (que sí le habían servido en períodos anteriores) para defenderse, aunque sea en el plano económico reivindicativo, de los avances del capital . Por ello no sólo El Rulo sino también Trapero expresan este grado de incomprensión ante las causas profundas de lo que vive uno y narra el otro. No es casual que en el film no se corporice a ninguno de los representantes de las empresas que expulsan a los trabajadores ya sea en Buenos Aires o Patagonia. Está claro que su accionar es igual pero no se ven ni se oyen, y ni personaje ni director parecen entender de donde “vienen los golpes”. ¿Será acaso que su poder es tan omnímodo? ¿Será que lo es sólo en tanto y en cuanto todos los Rulos no se organicen colectivamente para salir de la situación de miseria a que los han llevado las condiciones actuales? Trapero elude la respuesta, su mirada melancólica sobre un pasado del que todavía quedan vestigios y que él observa con insistencia parece indicar que esa elusión se debe más a su propia incertidumbre que a una opción a favor de la actividad procesadora del espectador/a.

Pero por otro lado, quizás esta misma imposibilidad de proponer es lo que lleva a Trapero a dejar la historia abierta. Al ser esta una narración sobre un conflicto social que no se resuelve, nos coloca sí frente a la forma real en que se desarrolla la historia. Porque

la forma en que se presenta el inicio, desarrollo y desenlace del film expresa el carácter inherentemente contradictorio de lo social. Aquí el conflicto no se nos aparece como algo anómalo que, hacia el desenlace del film, se resuelve y vuelve a reinar un orden “lógico”. En *Mundo Grúa* no hay un orden que se ha roto y que, hacia el final del film es restituido, como en el esquema del cine clásico o hegemónico, sino que la historia que vemos en la pantalla se nos presenta como continuidad de una historia siempre conflictiva (en tanto haya personas que estén siendo condenadas a la miseria y la muerte) y el desenlace anuncia la continuidad del conflicto cuya resolución depende exclusivamente de las acciones que desarrollen los sujetos como el Rulo, acciones que son las que determinarán nuevos rumbos a la historia. Por eso si bien Trapero y su equipo realizador nos muestran, parafraseando a Gilly, este “paisaje después de una derrota” a la vez también ponen en duda que esa derrota sea total.

Patagonia neoliberal: paisaje después de una derrota

Según algunos geógrafos, *lugar* es el espacio vivido, el horizonte cotidiano, que tiene sentido de identidad y pertenencia. Es el lugar de cada uno de nosotros. En consecuencia, para que el espacio sea lugar debe transformarse en algo esencial para las personas y, consecuentemente, ser significativo y valorado.

En *Gerónima* las escenas de la vida en el campo de esta mujer mapuche van en el mismo sentido. Los planos generales que muestran a los personajes pequeños en la inmensidad o caminando grandes distancias para ir a, o volver de, una casa vecina, muestran a los protagonistas imbricados en -y formando parte del- paisaje que los rodea. Pero la cámara no lo hace con ojos de exotismo como si diera lo mismo filmar a esta mujer o al piche que cazaron para la cena. Lo hace rompiendo la división personaje-paisaje (característica del cine hegemónico), porque los personajes no *circulan por* el paisaje sino que *viven en él*.

Es decir el desierto no sólo es representado en toda su complejidad histórica y geográfica, sino que también se expresa como aspecto central para una cultura en la que aquel es parte fundamental de la conciencia y la experiencia. De esta forma la cámara quiere restituir, a modo de denuncia, el significado profundo del vocablo “mapuche”: gente *de la tierra*.

Sintomático de esto es que la imagen que le sigue a la secuencia del traslado de Gerónima y sus hijos al hospital, es un plano detalle del desagüe de una ducha por la que se escurre la tierra que estaba adherida al cuerpo de Gerónima.

Si el espacio construido se compone de "dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (...) y la relación que los individuos mantienen con esos espacios" (Augé; 1993)⁹; la película demuestra que parte de la enajenación de los sujetos implica también romper con la complementariedad que supone ambas realidades.

La recurrencia a la utilización de planos detalles, oblicuos y contrapicados que abundan en las secuencias del hospital nos invita a la incomodidad, porque la cámara nos exhorta a fundir nuestra mirada con la de la protagonista. Se nos aparece casi como irreal, tal es el grado de extrañamiento que a ella le produce.

El mundo conocido hasta el momento por Gerónima desapareció; el hospital para ella es un no-lugar en el que nada tiene sentido sobre todo cuando la alejan temporalmente –una vez que empiezan a enfermarse luego de varios días de internación– de lo único que entendía hasta el momento como incuestionablemente suyo: sus hijos.

Por eso ella se sonríe tristemente cuando Pellegrini le solicita que sus hijos canten, en el hospital nada de lo característico de su existencia anterior es posible. Es tan “absurdo” el “paisaje” que la realidad se le vuelve completamente ajena, de eso se trata la psicosis.

La respuesta no-deseada hace que los detentadores del saber occidental se “laven las manos” (como literalmente muestra la cámara cuando enfoca un par de manos lavándose enérgicamente mientras escuchamos la conversación entre médicos y enfermeros que no saben qué hacer con Gerónima). Deciden devolverla a su lugar. Pero los hijos se enferman “por no tener defensas” y dos de ellos mueren. Poco tiempo después Gerónima enloquece y muere. La historia del film funciona entonces como alegoría de la historia real de millones de antiguos pobladores de Latinoamérica: ningún proceso de avasallamiento pasa sin dejar rastros en los cuerpos y/o en las mentes. La única “cura” real y posible para ellos es revertir las causas que hicieron/hacen posible tal opresión.

En *La película del rey* el primer obstáculo para la filmación de *La nueva Francia* aparece ya en Buenos Aires con la noticia de que De Filippis, el productor ejecutivo, “no está”; metáfora directa de las dificultades de financiamiento que atraviesa la mayor parte de la historia del cine argentino. A pesar de semejante carencia David decide seguir con el rodaje. Ante las desesperadas preguntas de Arturo sobre *dónde* van a conseguir la mayor parte del reparto, David responde “en el sur”.

⁹ Citado en Durán (2004).

La siempre presente ausencia de De Filippis que, al parecer, está –como las posibilidades de financiamiento y estructura industrial para hacer cine- en Europa y Estado Unidos, sumada a la noción de la Patagonia como espacio posible para los proyectos alternativos (ya sea fundar un reino con características republicanas en el caso de Orellie o hacer cine en la Argentina en el caso de Vass) parecen confirmar lo que Jameson subraya como característico de lo postmoderno: la “...insólita y sorprendente espacialización de lo narrativo..” (Jameson; 1995.:100)

Si a nuestra preocupación por el espacio la pensamos en términos más concretos e históricos y, si aceptamos la hipótesis de Tranchini para quien el tema central de *La película del rey* es la “posibilidad o imposibilidad de llevar a cabo los propios proyectos en una sociedad devastada” (Tranchini, 2007) económica, política y culturalmente luego de atravesar la última dictadura militar, la Patagonia podría ser metáfora de la devastación. Los fuertes vientos que no permiten a los protagonistas comunicarse si no es a los gritos, el colectivo completamente destartado, los maniqués (que reemplazarán a los actores hacia el final del film) cayéndose mientras el sol se esconde en la soledad de la meseta refuerzan sintomáticamente esta idea.

La Patagonia del film se puebla de artistas intrépidos, prostitutas, homosexuales, indígenas y huérfanos (éstos descendientes de mapuches). Es decir su status de frontera se mantiene inalterable. A la misma llegan los prescindibles para el sistema, los marginales, empujados hacia la frontera por la dictadura del capital y sus patrones ideológico-culturales (la hegemonía, diría Gramsci). Precisamente el espacio patagónico es proyectado como alegoría de los márgenes de un sistema que no concibe al arte más allá –o por fuera- de las necesidades del capital, ni permite un modelo de organización social donde los mapuches puedan evadirse de un estado-nación que los precisa como mano de obra (casi siempre descalificada); ni tolera una forma de vivir la sexualidad y el amor que cuestione la familia heterosexual. Es decir un sistema que necesita la marginación/opresión para subsistir como tal.

Arturo Jauretche decía maravillosamente que “...el arte de nuestro enemigo es entristecer a los pueblos. Los pueblos deprimidos no vencen.(..) Nada grande se puede hacer con tristeza”. Entonces, si la devastación tiene un correlato en la subjetividad de los sujetos, ése es el de la tristeza. Por eso en el Hogar –Escuela Bonnano, ubicada en el medio de la meseta patagónica, no hay espacio (otra vez el espacio) para la alegría. Los huérfanos que allí viven (¿acaso alegoría de los que nacimos/crecimos luego de la última dictadura a los cuáles se nos ha arrebatado la posibilidad de aprender directamente de la

generación anterior –nuestros padres- las, para nada desdeñables, experiencias de lucha?) lo hacen en una cotidianeidad gris y silenciosa que el equipo de producción de la película viene a perturbar. Esta perturbación llega al límite durante una felliniana escena en la cual tanto actores -vestidos con sus barrocos atuendos- como huérfanos rezan con desgana voz antes de almorzar (vigilados por una monja y el director del Hogar). Segundos después, el silencioso almuerzo es interrumpido por la risa de la obesa prostituta/actriz (Ana María Giunta) que se hace cada vez más fuerte e incontenible; ella misma también aparece como un exceso de sexualidad (por fuera de los cánones estéticos para definir la belleza femenina) apenas contenida dentro del escotado vestido rojo. Tal episodio desencadena la expulsión del equipo del orfanato que les servía de alojamiento. El humor “es una mujer gorda”¹⁰, entonces, que se torna totalmente disruptivo en una sociedad traumatizada y paralizada por el horror dictatorial que en Argentina fue condición sine quanon para imponer la hegemonía del capital.

En el caso de *Mundo Grúa*, hacia la mitad del film el sur del sur -en este caso Comodoro Rivadavia- se erige como promesa del trabajo anhelado. Es decir, provisoriamente aparece esta noción de la Patagonia como lugar para concretar la utopía (en este caso, y a la luz de las consecuencias sociales de la imposición del capital financiero, la utopía se limita a la mera consecución de empleo). Pero esta noción, que puede verse en muchos films anteriores en donde la Patagonia aparece como hostil pero incorporada al progreso de la nación gracias al trabajo sacrificado de sus habitantes, desaparece casi inmediatamente con la llegada del personaje. Las escenas de trabajo que al igual que en Buenos Aires se caracterizan por la convivencia entre grandes máquinas y trabajadores (hombres), esta vez se recortan, en vez de alrededor de un paisaje que inunda la pantalla de edificios, contra el paisaje desértico de mesetas y cielos inmensos. Pero esta inmensidad del espacio contrasta fuertemente con el hacinamiento en el que vive El Rulo tanto en la casa que comparte provisoriamente con otros que buscan trabajo como en las gamelas (lugar donde reside mientras dura su empleo) que observamos abarrotadas de camas.

De esta manera Trapero desmonta la idea de una Patagonia “turística”, es decir como “pura naturaleza” y espectáculo para la contemplación que prescinde de las

10 Jugamos aquí con el título de otro filme argentino: *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988). Las dos películas contienen, de diferentes maneras, algunas preocupaciones similares que dan cuenta del estado de ánimo de una parte de la sociedad argentina a mediados de los '80. “*El amor...* es sobre un personaje que constantemente elude situaciones, un marginal, y que habla de los medios de prensa, del imperialismo, del cine, de la educación, del triunfo fácil (...), del sexo, de la justicia, del machismo, de la Vieja Guardia tanguera.” Entrevista a Alejandro Agresti, en: Peña (2003: 47)

personas que la habitan y de las relaciones sociales de explotación y dominación que las atraviesan. En ese sentido la película demuestra que no hay lugar exento de la lógica del capitalismo (con las características particulares que adquiere esa lógica en Patagonia en el final del siglo XX).

Reflexiones (provisoriamente) finales

Las páginas anteriores contienen nuestras primeras “miradas” sobre los tres films analizados. La atención a los mismos se basa en la certeza acerca de que pueden conocerse los distintos momentos históricos a partir de los films producidos en ellos. Aquellos nos permiten saber cuáles son los focos de atención que determinados sectores de la sociedad tienen en cada período histórico. Las películas forman parte de los discursos visibles/posibles que circulan en la sociedad y que ésta tiene para pensar la realidad en la que viven o vivieron otros anteriormente. Por ello proponemos atender a las particularidades del cine como lenguaje en tanto *registro* de la sociedad en una época determinada.

Vistas desde la Historia, las imágenes han pasado de ser meras ilustraciones a convertirse en fuentes/documentos, susceptibles de ser analizadas y de brindar información valiosa. Pero además, han pasado de ser consideradas una mera reproducción de otro objeto, a ser agentes que actúan en el propio barro de la historia y, como los actores mismos, a representar algo sin dejar de ser otra cosa en sí mismos.

Para los/as historiadores/as *Gerónima* nos permite visualizar una manera de comprender la relación ente distintos procesos históricos y las forma en que se dan la opresión a los pueblos originarios; *La película del rey* constituye una reflexión alegórica respecto de las consecuencias no sólo económicas y sociales de la última dictadura sino también culturales y sobre la creación estética; y, por último, *Mundo Grúa* constituye la posibilidad de comprender cómo era vivida y pensada a fines del siglo XX una de las consecuencias más importantes y perversas que tuvo el neoliberalismo para la clase obrera: el desempleo.

Así, la imbricación de lecturas a partir de herramientas metodológicas extraídas de distintas disciplinas permiten pensar, desde la mirada histórica, algunas de las transformaciones recientes de la sociedad argentina y, más concretamente, de nuestra región.

Bibliografía:

- ACOSTA, Mónica y SASIAIN, Sonia (2007) "Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso", para XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico)
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998) "Memoria e historia. Un estado de la cuestión" en: CUESTA BUSTILLO, Josefina. *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons.
- DURÁN, Diana (2004) "El Concepto de Lugar en la Enseñanza" en: *EcoPortal. El directorio ecológico y natural*,. http://www.ecoportel.net/Contenido/Temas_Especiales/
- FELD, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- FREIRE, Héctor (2004) "El cine y la memoria" en: *Revista Topía. Psicoanálisis, sociedad, cultura*. Año XIV, N° 41, pp. 18-19.
- GATICA, Mónica y LÓPEZ, Susana (1999) "Memorias, múltiples y fragmentadas. Una aproximación al análisis de algunos vectores de memoria en Patagonia" para *IV Congreso argentino-chileno de estudios históricos e integración cultural*, Actas, Trevelin.
- JAMESON, Frederic (1995) *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra (2001) *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Corregidor.
- PELLEGRINI, Jorge (1998) *Gerómima*, Buenos Aires, Ediciones Cinco,.
- PEÑA, Fernando ed. (2003) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba- Colección Constantini.
- PORTAS, Juan Carlos (2001) *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*, Ameghino y Univ. de la Patagonia.
- RICOEUR, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España, Arrecife.
- ROMANO, Eduardo (1991) *Literatura/cine argentinos, sobre la(s) frontera(s)*, Bs. As., Catálogos.
- SCHÄFFAUER, M. K (2003) "El medio como rastro de una memoria ausente" en: *Revista Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, N° ½: Memoria del arte/memoria de los medios, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/>

TRANCHINI, Elina (2007) "*La película del Rey y La Patagonia Rebelde. Historias filmicas de la Patagonia como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino*", para XI° Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, ISBN 978-950-554-540-7 (formato electrónico)