

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

## **Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976).**

Escobar, María de la Paz (Universidad Nacional de la Patagonia / CONICET).

Cita:

Escobar, María de la Paz (Universidad Nacional de la Patagonia / CONICET). (2007). *Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/463>

*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>.*

## XI° JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19 al 21 de Septiembre de 2007.

Título: “*Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*”

Mesa Temática Abierta: Historia y Cine. El Cine como fuente y el cine como agente - como otra forma de hacer historia. Mesas 53 y 54.

Universidad Nacional de la Patagonia, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Sede Trelew, Departamento de Historia.

Autora: ESCOBAR, María de la Paz, Lic. en Historia, Auxiliar Docente, Becaria CONICET Piedrabuena 958, Trelew- Chubut (9100). Tel: (02965)15590685. E-mail: pazescobar08@gmail.com

### **Introducción**

Este trabajo analiza la imagen de la Patagonia a través de algunos filmes producidos por el cine argentino entre 1936 y 1976 con el objeto de comprender la sociedad que refleja y la producción de imágenes por grupos sociales que ejercen el poder desde sus concepciones del mundo.

El mismo es continuidad y complemento de otros que han abordado, desde un impulso cuestionador, las distintas miradas sobre Patagonia en el marco de las luchas por la hegemonía. Por eso inscribimos este estudio en la problemática de las memorias e identidades de la región, ya que la participación del cine “en la construcción de imaginarios colectivos, justifica considerar y analizar la contribución de las películas a los procesos de memoria y olvido” (Tal, 2005 a: 136). Es decir, entendemos a los textos cinematográficos como parte de los soportes materiales que construyen, difunden y sostienen diferentes identidades y memorias que son expresión de la complejidad de la lucha de los distintos sectores sociales antagónicos.

En este sentido conceptualizamos a los filmes como expresiones ideológicas de un sector de la sociedad en una época determinada; así entendidos nos remiten constantemente a las condiciones sociohistóricas de su producción. Concebimos a los realizadores como sujetos sociales que a través de una película nos transmiten su postura y visión (influidas por las condiciones de producción) sobre la sociedad en la que viven. Es decir, nos referimos siempre a la correlación recíproca entre los sujetos sociales y las relaciones que éstos establecen, y por ende el método dialéctico, que conlleva la noción de totalidad, estuvo en la base de nuestro trabajo.

Para interrogar a los filmes en cuestión hemos tenido en cuenta no sólo el contexto general del período sino también el contexto preciso de cada una de las películas. Y en las que

se ubicaban y abordaban problemáticas de una región en particular de Patagonia hemos tenido en cuenta esa especificidad. Siguiendo a Pierre Sorlin, la *contextualización* es un *requisito imprescindible para estudiar las imágenes*. Esto no quiere decir ver con dificultad en los filmes lo que está claramente en los libros sino poner a dialogar imagen y contexto y poder desde el “microuniverso del filme” conocer mejor la sociedad en cuestión.

Hemos renunciado a decirlo *todo* acerca de las películas, tarea ímproba para quien se lo proponga pero además innecesaria. Son las preguntas del historiador las que permiten construir conjuntos significativos. Intentamos atender a todos los elementos que componen el llamado lenguaje cinematográfico y la combinación entre ellos. Siguiendo el concepto de *construcción fílmica* analizamos cada filme en su totalidad ya que una imagen cobra significación en relación a las imágenes previas y sucesivas con las que está relacionada; precisamente el *encadenamiento* de imágenes es una de las características específicas del cine.

La pregunta inicial fue si las imágenes sobre Patagonia que transmitió el cine argentino eran difusoras de la compleja y diversa realidad histórica de la región o si por el contrario obturaba su comprensión homogeneizándola y perpetuando la imagen de una Patagonia epopéyica y aventurera. Pregunta que este trabajo no pretende contestar acabadamente, ya que se limita al análisis de media docena de películas.

Se seleccionaron algunos ejes a partir del análisis de los siguientes textos fílmicos: *La muchachada de abordó* (1936), *Petróleo* (1940), *Cruza* (1942), *La Tierra del Fuego se Apaga* (1955), *Salitre* (1959), y *La Patagonia Rebelde* (1974).

Por último, desde el punto de vista metodológico creemos que la utilización del cine no sólo nos aporta otro medio para conocer mejor las sociedades estudiadas; también nos permite vislumbrar nuevas formas de "hacer Historia" haciendo historia.

### **La muchachada de a bordo<sup>1</sup>**

Protagonizada por dos jóvenes -Rosquete (Luis Sandrini) y Mármol (José Gola)- que se conocen al presentarse para cumplir el servicio militar obligatorio en la Marina Argentina de Guerra. Ambos quedan bajo las órdenes del cabo Lucero. En las noches de franco conscriptos, marineros y suboficiales concurren en Punta Alta al Café de la Marina, atendido por una señorita mayor y su sobrina, Elvira. Mármol se enamora pronto de la muchacha, quien a su vez se siente atraída por el alférez Garrido, joven oficial del mismo acorazado.

---

<sup>1</sup> Dirección y guión: Manuel Romero según su obra teatral. Intérpretes: Luis Sandrini, José Gola, Tito Lusiardo, Santiago Arrieta, Alicia Barrié, Benita Puértolas, Juan Mangiante. Fotografía: José Luis Romero, Jorge C. Lemos. Música: Alberto Soifer. Escenografía: Ricardo J. Conord. Montaje: Francisco Mugica. Producción y Distribución: Lumiton Duración: 78 minutos. Fecha de estreno: 5-2-1936.

A bordo la relación entre el conscripto y el oficial se hace cada vez más tensa, intercediendo el cabo Lucero para frenar al conscripto y evitar así los castigos que siempre está a punto de recibir por su impertinencia.

El cabo Lucero decide interrogar a la chica para poner en claro a quién corresponden realmente sus sentimientos. Pero Mármol no acepta el rechazo de Elvira y al encontrarse en el café con Garrido lo ataca y es llevado a prisión. Mármol se escapa, con la complicidad de Lucero y Rosquete, y se dirige al domicilio de Elvira, quien al enterarse lo rechaza nuevamente, indignada por la cobardía del joven al haber aceptado la ayuda de sus compañeros sin importarle el castigo que ellos recibirían.

Entristecido, pero también dándose cuenta de su error, vuelve al barco en donde espera con resignación su sentencia. El cabo Lucero consigue el permiso para que Elvira suba a bordo y le implora el perdón para Mármol al alférez. Este acepta retirar la acusación y Mármol libera del compromiso a Elvira para que pueda ser la novia del alférez.

#### Patagonia: ¿tierra maldita o baluarte de la patria?

En este filme la Patagonia aparece solamente como escenario natural y básicamente en las escenas documentales dedicadas a las tareas de la Armada. De éstas y de algunos diálogos podemos inferir ciertas representaciones que están asociadas a la región.

Por momentos la Patagonia 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 alarmado: “¿*Querés que te manden a Ushuaia?*” o irónicamente “¿*Sabés usar el hacha vos?...Porque te veo en Ushuaia cortando arbolitos*”.

Aunque de forma accesoría 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 nos ofrecen otra imagen de Patagonia. Vemos embarcaciones que recortan las grandes extensiones marinas y las nevadas montañas fueguinas, observamos diferentes tipos de embarcaciones, 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

vincula la territorialidad a la nacionalidad. Estas escenas son acompañadas por solemnes marchas (la de la Armada o la de San Lorenzo) que realzan la importancia de esta función de la Marina. En otras palabras, aquí las fuerzas armadas son propuestas como agente de la construcción nacional. Una misión histórica que se atribuía a sí misma la oligarquía y que desde la reforma electoral de 1912 con la ampliación de la base social en el sistema político democrático, estaba siendo cuestionada.

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 plano de la película adquiere especial relevancia.

### **Petróleo**<sup>2</sup>

Trata sobre la lucha de un hombre, don Alejo Bustamante, que busca petróleo 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 geólogo 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 una empresa competidora inglesa, opera Sonia, cuya misión es frustrar los planes de la Oil American Company. Embriagado tanto por el alcohol como por los encantos de Sonia, Ibarra traiciona su palabra y firma un contrato con la compañía norteamericana. Al darse cuenta de que está siendo engañado rompe su cheque y logra ser contratado por don Bustamante a pesar del resentimiento de Ana María. Burlovick es descubierto y con la dirección de Ibarra el trabajo empieza e encaminarse. Pero la falta de medios es acuciante e impide continuar. Por aparente casualidad se encuentran Sonia y don Bustamante. Como ella tiene por objetivo impedir que el campo quede en manos de la compañía norteamericana aún sin obtenerlo para la inglesa, alienta a Bustamante 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, provocando una explosión en el pozo. Pero la explosión hace surgir el petróleo. Ana María e Ibarra se abrazan reconciliados y Don Bustamante recobra la vista para contemplar el triunfo de tanto sacrificio.

---

<sup>2</sup> Dirección: Arturo S. Mom Guión: Arturo S. Mom Intérpretes: Luisa Vehil, Carlos Perelli, Iris Marga, Fernando Borel, Sebastián Chiola, Elisardo Santalla, Mary Parets Fotografía: Adolfo W. Slazy Música: Alejandro Gutiérrez Escenografía: Luis María Saraví Montaje: Ulrico Stern. Producción: Estudios San Miguel. Fecha de estreno: 18-12- 1940.

### La Patagonia: baluarte de una nación amenazada

Inmediatamente después de los títulos aparecen varios planos inclinados en donde se observan alternadamente oficinas con diferentes grupos de hombres 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 panorámica nos muestra un paisaje desértico y ventoso).

De entrada la cámara inclinada hacia un costado nos produce cierto extrañamiento o sensación de irrealidad. El filme trata de realzar la amenaza de las potencias extranjeras mediante una cámara oblicua que nos transmite la impresión 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 tienen la sola función de ubicarnos geográficamente cuando el relato va a transcurrir en otro punto del país (de Comodoro Rivadavia a Salta o viceversa) u otros que no forman parte del relato. En estas planos 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 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 caracterizada por la presencia de algunos 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 avanzando 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 a todo el territorio argentino.

### Cruza<sup>3</sup>

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 llega a un punto de la Patagonia cordillerana a tomar posesión de las tierras de su padre, Don Justino Domínguez, un estanciero que fue asesinado por su socio llamado Don Lemahan. Este último se ha vinculado a un alemán que 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 triunfar irremediamente, es frustrada mediante la intervención del Ejército.

### Patagonia: ¿un desierto?

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 y que detalla la riqueza y variedad de recursos naturales y la gran extensión de tierras susceptibles de ser explotadas<sup>4</sup>. Pero a la vez muestra a la Patagonia "como un territorio vacante de nacionalidad y de organización institucional" (Masotta,2001): la escuela cuenta con un solo alumno, la policía es corrupta, no hay registro civil ni dispensarios. Es decir la "inmensidad"<sup>5</sup> patagónica es a un tiempo posibilidad y amenaza.

Precisamente lo que advierte la película es que si el sur no se incorpora a la nación ésta perderá incontables recursos, ya que en ese momento las grandes potencias estaban disputándose el mundo y ello hacía más tangible la posibilidad de perder la Patagonia. Este conflicto, esta "advertencia" que redunda 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

---

<sup>3</sup> Dirección: Luis Moglia Barth. Guión: Luis Moglia Barth según obra de Claudio Martínez Paiva. Intérpretes: Amelia Bence, Fernando Ochoa, Pedro Maratea, Carlos Morganti, Elisardo Santalla, Homero Cárpena, Eduardo Otero. Fotografía: Fulio Testi. Música: Lucio Demare. Escenografía: Ralph Pappier y C. Ferrarotti. Montaje: Carlos Rinaldi. Producción: Estudios San Miguel. Distribución: Panamericana. Fecha de estreno: 2-9- 1942.

<sup>4</sup> "*El sur argentino es hoy una de las zonas más ricas y promisorias del país...En sus dilatados valles pastan y se multiplican enormes rebaños. Al sur le pertenece el oro blanco y el oro negro. Puertos, bahías, ensenadas y caletas de aguas profundas aseguran el tráfico de su comercio marítimo... Cardúmenes de peces se mueven bajo sus cristalinos lagos y sus ríos. Y tesoros insospechados esperan la mano que los descubra y los extraiga del seno profundo de las montañas...*"

<sup>5</sup> La propuesta del filme subraya insistentemente las "desproporciones" patagónicas: "...inmenso espacio olvidado de nuestro patrimonio..."; "...paisajes de infinita belleza..."; "...dilatados valles..."; "...enormes rebaños..."; "...playas sin límites..."; "...cientos de miles de kilómetros de tierra sin gente..."; "...nuestros dilatados límites..."; "...es enorme la distancia...".

"civilidad argentina". Esto se relaciona con el status político de los Territorios nacionales; en las décadas del '30 y del '40 los nacionalistas van a hacer énfasis en el reclamo de participación política y representación parlamentaria de los territorios sureños. La proliferación de discursos al respecto va a tomar diferentes formas; una de ellas es la cinematográfica de la cual *Cruza* es un claro ejemplo.

Y más aún, en tanto "vacío geográfico" la Patagonia es presentada como un *desierto*. 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..." "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 Maria 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 naide 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 a la industrialización argentina, en la que el Estado debe tener un papel activo y directivo del proceso de acumulación, que debe incluir a las Fuerzas Armadas como parte fundamental.

### **La Tierra del Fuego se apaga**<sup>6</sup>

La historia gira en torno a la relación amorosa entre Malambo y Alma. El es un hombre solitario y temido, que finge dedicarse a la cría de ovejas para buscar oro sin que nadie lo advierta. Su vida se cruza con la de Alma cuando la rescata del prostíbulo en donde era retenida y ella, agradecida, decide ir a su rancho antes de partir, lo que da lugar al nacimiento de un amor sincero entre los dos. Dos secuaces de un tratante de blancas, Yagán, atacan a Alma para llevársela a la fuerza pero deben enfrentarse con Malambo que finalmente los mata. Esto lo lleva a renunciar a ella para no ligarla a su destino, liberándola asimismo de vivir en un lugar

---

<sup>6</sup> Dirección: Emilio Fernández Guión: José Ramón Luna y E. Fernández según obra de Francisco Coloane Intérpretes: Ana María Lynch, Erno Crisa, Armando Silvestre, Eduardo Rudy, Margarita Corona, Pedro Laxalt. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Antonio Díaz Conde y Víctor Buchino. Escenografía: Carlos Dowling. Montaje: José Cardela. Producción: Mapol. Distribución: D.A.F. Fecha de Estreno: 1-9-1955.



tan severo como es Tierra del Fuego. Decide vender el oro que había juntado durante muchos años y comprar su propia tierra y ovejas, porque comprende que en realidad el trabajo de la tierra es más noble y digno que el oro<sup>7</sup>. Pero el mismo delincuente que quería explotar a Alma comienza a perseguirlo para robarle y Malambo lo mata. Finalmente los enamorados se separan, Alma parte en el barco y Malambo huye hacia las montañas.

### Relatos de frontera

*La Tierra del Fuego se apaga*, como otras películas filmadas en Patagonia, se inscribe dentro de las narraciones de frontera que abundan tanto en la literatura desde el siglo XIX como en el cine durante la primera mitad del siglo XX<sup>8</sup>. Contiene tópicos que caracterizan estas narraciones: personajes y ambientes típicamente fronterizos (la prostituta, el gaucho, el estanciero, el boliche, el rancho, etc.), el uso de la fuerza, la eliminación y/o sometimiento del gaucho o del indio, la relación estrecha entre el hombre y el paisaje, entre otros.

Como bien explica Susana López, la categoría de *frontera* no inviste “una validez universal sino que existe y se desarrolla con las especificidades de una sociedad y un momento histórico preciso” (López, 2003: 138). En este sentido, la noción de frontera es fundacional para nuestro país, porque se construyó en torno a la ocupación de espacios supuestamente “vacíos” que implicó la eliminación de los originarios habitantes. Hacia fines del siglo XIX la necesidad de nuevas tierras para la explotación ganadera impulsó el corrimiento de la frontera militar. En la mayor parte de los territorios patagónicos este proceso de ocupación y poblamiento se produjo a partir de la explotación ovina extensiva. De lo que derivaron las características sobresalientes de la región: grandes espacios distribuidos entre pocos establecimientos ganaderos, vacíos importantes de población y escasos valles irrigables más densamente poblados, destinados a la agricultura intensiva.

Tierra del Fuego posee las características señaladas en primer lugar, y es ése el ámbito que sirve de marco para el desarrollo de la historia.

### La Tierra del Fuego (barbarie) se apaga (se civiliza)

En este filme, la *misión civilizatoria* requiere de la eliminación total de aquellos elementos enemigos del progreso, aunque eso implique la violencia y la transgresión a la ley. Hay una disociación entre lo legal y lo legítimo que es admitida o justificada en este espacio de

---

<sup>7</sup> Como en otros espacios abiertos –Australia o California, por ejemplo-, a mediados del siglo XIX la ocupación se relacionó con la llamada *fiebre del oro*. En 1885, luego de un naufragio en la zona, llegó a Buenos Aires la noticia de un hallazgo de oro en Cabo Vírgenes. Las noticias atrajeron a muchos aventureros dispuestos a hacer rápidas fortunas explotando yacimientos de dudosa capacidad. Aunque efectivamente las arenas del archipiélago fueguino son auríferas, el oro no era demasiado abundante y su extracción muy costosa. Hacia 1894 la actividad empezó a declinar llegando a su fin en la primera década del siglo XX. Luego el “oro blanco” de las ovejas se convirtió en la actividad dominante del norte de la isla, cuyas lanas empezaron a ser consideradas entre las mejores del mundo. Estamos siguiendo a López y Gatica (1999) y Bandieri (2005).

<sup>8</sup> Al respecto puede consultarse por ejemplo el trabajo de Lusnich (2005).

frontera. Y esta legitimación no proviene desde cualquier lugar sino desde los representantes del poder económico y político. En esta historia el héroe actúa individualmente pero sus acciones convergen con los objetivos de aquéllos: extender hasta Tierra del Fuego la nación argentina (mejor dicho el desarrollo capitalista con las características específicas que le corresponde a la región).

Al igual que la nación argentina que para constituirse como tal ha suprimido diferencias y ha sacrificado otras posibles historias, Malambo se sacrifica. Como los personajes de las películas anteriormente analizadas que encarnan el “ser nacional”, Malambo hace su renunciamiento personal al resignar el amor y la compañía de Alma. Por eso esta película no tiene un clásico final feliz, porque la renuncia es una condición *sine qua non* para apagar el fuego/barbarie de esta tierra. Si no es posible que Malambo y Alma sean felices será para que en estas tierras otros sí puedan serlo.

### **Salitre**<sup>9</sup>

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

---

<sup>9</sup> Blanco y Negro. Dirección: Carlos Rinaldi. Guión: Hugo Moser sobre la novela de Diego Newbery. Intérpretes: Enzo Viena, Edda Vermond, Conrado Corradi, Susana Mayo, Mario Savino, Integrantes del Teatro Amancaesca de la Pcia. de Neuquén. Fotografía: Américo Hoss. Música: Juan Ehlert. Escenografía: Gori Muñoz. Montaje: Gerardo Rinaldi. Producción: Novart. Distribución: David Goldberg. Fecha de estreno: 16-4-1959.

### Patagonia(s) “superpuestas”

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

Acabamos de decir que *Salitre* es la historia de un fracaso. Pero inmediatamente después de la imagen final aparece la leyenda que ya citamos pero que conviene recordar: “*Esta es la historia verídica de unos precursores que dejaron en el surco abierto todas sus esperanzas. Pero no fue estéril su dolor porque sobre sus huellas floreció el desierto en la tierra prodigiosa que hoy es el valle de Río Negro.*” Así, desde afuera de la historia todo adquiere otra connotación. La Patagonia negativa vuelve a ser recurso (el *desierto* fue convertido en tierra *prodigiosa*) y el fracaso ya no es tal sino que es un sacrificio necesario para el progreso de una región determinada. La historia individual ficcional queda entonces matizada en tanto parte de una historia real (la *historia verídica*) más amplia en donde la pérdida es una condición necesaria para la construcción del progreso de un pueblo, una región, un país. En definitiva este cuestionamiento a la historia oficial de la colonización queda invalidado mediante esta leyenda que vuelve a hablar de la avanzada sobre el desierto y el triunfo de la civilización, sacrificios mediante.

Al respecto Silvia Sánchez explica que el cine en tanto elemento de la conformación de una cultura nacional en los países de Latinoamérica, plasmó la necesidad de superar las fragmentaciones de una realidad conflictiva y dividida:

“Para lograr ese sentimiento nacional hemos dejado cosas en el camino, como nuestros personajes. Y esa pérdida se torna positiva y posibilitante” (Sánchez, 2005: 59).

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

En síntesis, el análisis de la construcción fílmica de *Salitre* (atendiendo a la historia que presenta, las formas narrativas y la utilización de recursos cinematográficos) nos permite concluir que si bien contiene expresiones de resistencia que cuestionan las concepciones dominantes sobre Patagonia, en definitiva difunde el discurso hegemónico en el que se idealiza la historia de la región y en la que hay una exaltación del campesinado propietario como pionero y como sujeto social mayoritario del Alto Valle del río Negro (lo que en realidad fue de forma parcial y transitoria).

### **La Patagonia Rebelde**<sup>10</sup>

La película se inicia con una breve escena que transcurre en 1923 en Buenos Aires, donde un anarquista arroja una bomba y mata al teniente coronel Zavala<sup>11</sup>. Seguidamente, la película se constituye en un *flashback* que comienza tres años antes en la provincia de Santa Cruz y narra las circunstancias que llevaron a la organización de los trabajadores, mayoritariamente rurales, a la búsqueda de mejores condiciones de trabajo. Explica las causas por las que éstos endurecieron sus medidas de fuerza hasta llegar a las huelgas del campo que, por su duración, obligaron al gobierno radical de Hipólito Yrigoyen a intervenir enviando al teniente coronel Zavala para que resolviera el conflicto. Éste llega a Santa Cruz, observa las condiciones de trabajo de los peones del campo, habla con los estancieros, los capataces y los dirigentes sindicales. Llega a la conclusión de que los reclamos y conductas de los trabajadores son consecuencia de las inhumanas condiciones de vida a las que se encuentran sometidos por sus patrones. El informe del militar, que se traduce en la firma del primer convenio de trabajadores rurales, es visto por los hacendados como un ataque a sus intereses de clase. Una vez que el ejército se retira del territorio el convenio no es cumplido, lo que dará lugar a nuevas huelgas. Zavala es nuevamente designado para resolver la cuestión, pero esta vez lo hará en contra de los trabajadores y a favor de los poderosos a través de los fusilamientos de líderes sindicales y centenares de obreros. El aplastamiento de la huelga es festejado por hacendados y grandes comerciantes de Río Gallegos quienes en una cena agasajan a los militares cantando en inglés “Porque es un buen compañero”.

*“¿Creíste que venías al paraíso?”*<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Eastman Color. Dirección: Héctor Olivera. Guión: Osvaldo Bayer, Fernando Ayala y H. Olivera. Intérpretes: Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi, Pepe Soriano, Pedro Aleandro, Jorge Rivera López, Osvaldo Terranova, Héctor Pellegrini, Maurice Jovet, Alfredo Iglesias, José María Gutiérrez, Carlos Muñoz, Eduardo Muñoz, Jorge Ricardo Villalba, Walter Santa Ana, Walter Soubrié, Fernando Iglesias “Tacholas”, Claudio Luce-ro, Franklin Caicedo. Fotografía: Víctor Hugo Caula (EC). Música: Oscar Cardozo Ocampo. Escenografía: Oscar Piruzanto. Vestuario: María Julia Bertotto. Montaje: Oscar Montauti. Producción y distribución: Aries. Fecha de estreno: 13-6-1974. Clasificación: Prohibida p/ menores de 14 años.

<sup>11</sup> Personaje que representa a Varela.

<sup>12</sup> Extraído del filme. Pregunta formulada por Soto a Schulz.

*La Patagonia Rebelde* desmantela concepciones idílicas de la región, como la de “paraíso de aventureros” o la de “recurso invaluable para el progreso”. Porque a diferencia de estas concepciones que parten de una visualización de la región prescindida de su incorporación en un contexto histórico determinado en donde hay intereses encontrados que actúan sobre ella, el filme reinserta a la Patagonia en un determinado marco de relaciones sociales y advierte, como dice Schulz, que “*hasta en el último rincón de la tierra hay egoísmo, explotación*”. Es decir, reinserta la problemática concreta de la región dentro del desarrollo del capitalismo y sus devastadoras consecuencias.

Aunque la película parece compartir con el anarquista alemán la nostálgica esperanza con respecto a un “paraíso terrenal” en la Patagonia, este último aparece como una meta cada vez más lejana a medida que el filme progresa. El descubrimiento que hace Schulz de que en realidad no vino al paraíso porque no hay lugar exento de la lógica del capitalismo también parecen haberlo hecho los realizadores: vemos a un grupo de huelguistas andar a caballo a través de un hermoso paisaje de árboles, lago y montañas, belleza que se resalta con la inclusión de una suave música extradiegética. El siguiente plano comienza con la toma de un valle florido y la música continúa hasta que un auto del ejército irrumpe en la escena acompañado por un ritmo percusivo mientras la cámara se aleja hasta un plano general del ejército en marcha hacia la represión de los obreros<sup>13</sup>.

Así el filme también desmonta la noción de la Patagonia como recurso *a priori* y remarca que los recursos naturales no son de por sí algo positivo sino que dependen de las relaciones sociales en las cuales son utilizados. El filme refleja que el aprovechamiento de las riquezas naturales patagónicas significa grandiosas ganancias para algunos pero basadas en la explotación feroz sobre otros. Si bien *La Patagonia...* no se detiene a mostrar las condiciones de vida de los trabajadores, la mismas quedan bien expuestas a través, por ejemplo, de los dichos de un trabajador urbano: “*Los mozos y personal de cocina del Hotel Argentino trabajamos desde las 6 de la mañana y hasta las 12 de la noche, y por todo eso se nos paga ochenta miserables pesos...Al que levanta un poco el copete lo echan y ya no puede entrar a trabajar en ningún otro hotel*”. O del mismo Zavala refiriéndose a los trabajadores rurales: “*El peón de campo es explotado en la forma más primitiva. Se le paga con cheques o bonos que tiene que cambiar en las casas de comercio de las mismas sociedades anónimas. Sin exagerar debo decirle que luego de haber trabajado un año sale tan pobre como entró*”. Las reivindicacio-

---

<sup>13</sup> Este desencanto del idilio patagónico está relacionado con la visión de Bayer sobre la región: “Ante esos soldados de la Patria se abrirá un paisaje maravilloso: el Lago Argentino. Un paraíso de bellezas. Un escenario para maravillosos relatos. Pero lo que tendremos que relatar será algo muy triste. Una historia bastarda de la crueldad inútil. Ante tanta belleza de la naturaleza resaltará más el egoísmo del hombre, la estrechez mental. Aquí frente a ese lago de increíbles colores, murieron muchos una muerte pequeña, absurda” (Bayer, 2004: 307)

nes tan elementales que a través de la lectura del pliego de condiciones conocemos (lavatorios en las casas de los peones, velas a cargo del patrón, botiquín con instrucciones en castellano, sueldos mínimos, que los hombres con familia tuvieran la posibilidad de ser empleados, etc) y que constituyen las causas de la huelga dejan al descubierto el nivel de explotación al que estaban sometidos los trabajadores rurales. Hacia el final del filme, y de la huelga, sobre las imágenes de los cadáveres de los obreros comienza a oírse la voz en off de José María Gutiérrez (actor que interpreta a Méndez Garzón) que lee las importantes rebajas de los sueldos y la derogación del convenio firmado. Exponiendo así la lógica recurrente de *la masacre* como herramienta necesaria para la perpetuación de un orden social y económico que los sectores del poder en Argentina, y el resto del mundo, no dejan de usar cada vez que ven amenazados sus intereses.

Y esto explica el título del filme. *La Patagonia* no es unívocamente obstáculo, recurso o paisaje, sino *Rebelde* porque el espacio geográfico se constituye en alegoría de un campo de batalla donde se dirimen los conflictos de dos clases en esencia antagónicas. Y en esto se acerca a uno de los objetivos del cine político del Tercer Mundo: “construir una representación del espacio como lugar donde se desarrollan los conflictos sociales por condiciones de vida respetables, dignidad humana y posibilidades de un futuro mejor” (Tal, 2005 b).

Es en este contexto, sin embargo, que la película muestra que no es posible la revolución social "directa" y que debemos buscar caminos de reformas. En definitiva es el anarquismo clásico que apuntaba a convencer, y no a vencer, a los poderosos, la vieja polémica Marx-Bakunin sobre la dictadura del proletariado.

Así, mientras la película critica el accionar de los poderosos y la represión militar contra el pueblo, la aridez del paisaje patagónico es en la película “una metáfora de la esterilidad de la lucha revolucionaria” (Tal, 2005 b). El final irrevocablemente trágico parece indicar que este filme, sin dejar de justificar y acompañar los motivos por los que se lucha, no comparte la creencia en la posibilidad de una verdadera transformación social, porque no resuelve tampoco su postura en cuanto a la necesidad del uso de la violencia organizada para enfrentar a los opresores.

## **Conclusiones**

La pregunta inicial de este recorrido giró en torno a si las imágenes sobre Patagonia que transmitió el cine argentino en el período abordado eran difusoras de la compleja y diversa realidad histórica de la región o la obturaba homogeneizándola y perpetuando la imagen de una Patagonia epopéyica y aventurera. Esta sospecha ha sido confirmada en el transcurso de este trabajo y pudimos observar cómo resalta mayormente una representación que le otorga un

destino común de recurso para la explotación económica, sobre todo vinculada a la ganadería ovina (*Cruza*, *La Tierra del Fuego se apaga*, *La Patagonia Rebelde*) y en menor medida a la explotación petrolífera (*Petróleo*) y agrícola (*Salitre*). Esta noción también aparece constantemente vinculada a los discursos de las distintas vertientes del nacionalismo que presentan a la región como un bastión de la patria incesantemente amenazado. Es decir, la explotación económica de los recursos naturales de la región es presentada como beneficiosa para la Nación con mayúsculas, como un todo, despojada de conflictos internos, y disputada por elementos ajenos a ella. Esta idea es resumida al inicio de uno de los filmes cuando se define al *sur argentino* como un “recurso invaluable para el progreso de la Nación”. De ahí que uno de los elementos disruptivos que presenta *La Patagonia Rebelde* es precisamente demostrar la paradoja de cómo un discurso basado en la defensa de la Patria ha servido para que la Patagonia sea entregada a los representantes del capital extranjero.

El análisis de cada una de las seis películas nos permite concluir que cinco de ellas difunden el discurso de la clase dominante, confirmando que quienes detentan el poder están al tanto de la eficacia del cine como transmisor privilegiado de ideología y se han preocupado por controlar y guiar esa difusión. Ahora, no es menos cierto que las películas no presentan un discurso idéntico u homogéneo. Por ejemplo, si bien el cariz nacionalista de las tres primeras películas del período –que además están muy próximas temporalmente- es incuestionable, aparecen algunos contrastes importantes sobre los que sería preciso ahondar (por ejemplo en *La muchachada...* y *Cruza* son las fuerzas armadas –en la primera la Marina y en la segunda el Ejército- las que se presentan como agentes constructores de la nación; en cambio en *Petróleo* esta misión histórica se le atribuye a una burguesía nacional industrialista). Es decir que se nos aparece como ineludible indagar sobre los matices ideológicos, o mejor dicho sobre cómo las disputas de las diferentes facciones de la clase dominante se plasman en discursos sobre la región, concretamente en los cinematográficos. En el futuro la consecución de mayor cantidad de material fílmico nos permitiría analizar con más exactitud estas discusiones y, por ejemplo, vertebrar como un eje central la cuestión del nacionalismo y sus diferentes tendencias y advertir cómo las mismas abundan en la filmografía sobre Patagonia. Dentro del análisis de las distintas expresiones del nacionalismo y sus miradas geopolíticas de la región cabría profundizar el recurrente discurso que transmitía temor a posibles infiltraciones (*La Patagonia Rebelde*) o a invasiones extranjeras (*Cruza*), posibilidades que imponían la necesidad de ocuparla. Como bien señalan Gatica, López, Monedero y Pérez Álvarez (2005) esta visión, de alguna manera, sirvió de sustento para la fundamentación tanto de proyectos desarrollistas - inaugurados en la década del '50- como de dictaduras varias.

Ahora bien, la Patagonia se representa uniformemente como naturaleza productiva pero al mismo tiempo como un recurso *posible*, algo que no es pero puede llegar a ser. Así, la región aparece como *tierra promisoría* en cuatro de los filmes. Esta idea se relaciona a la vez con otras nociones que se presuponen recíprocamente como son la de *desierto*, *frontera*, *civilización* y *barbarie*. En general el desierto y la barbarie, nociones frecuentemente asociadas, se presentan como un estado actual de cosas (actualidad en la narración que no siempre coincide con la época de la producción del filme) sobre las que los protagonistas intervienen y, *casi* siempre, modifican. Estos siempre *llegan* al territorio y son presentados como agentes de construcción de la nación, la civilización, el progreso económico o todo esto junto. Pero no sólo son ajenos al territorio sino también representantes de las fuerzas armadas, de diferentes sectores de la burguesía o pequeños propietarios. Por contrapartida los trabajadores, y sobre todo los pobladores originarios, son representados como sujetos incapaces de construir su propia historia, cuando no como elementos negativos para el progreso (como por ejemplo *Yagán*, el tratante de blancas de *La Tierra del Fuego se apaga*, o *Matías*, el contratista de la compañía colonizadora de *Salitre*). Algunos de los protagonistas son conscientes de la misión histórica que están llevando adelante (como los protagonistas de *Cruza y Petróleo*) o por lo menos del heroísmo de sus acciones y la potencialidad de la región (como Daniel, en *Salitre*).

Esta idea nos permite concluir que los filmes nos transmiten una noción *histórica* de *región* cuya construcción y modificación se basa en la dinámica de la relación hombre-espacio. Por un lado los protagonistas se enfrentan a una naturaleza que se presenta a veces como hostil pero que, trabajo y sacrificios mediante, se puede dominar. Y por otro se enfrentan a otros sujetos que, caracterizados negativamente, representan la amenaza de pérdida del territorio o un modelo económico anterior o simplemente distinto. Pero no debe olvidarse que la noción de *desierto* imprime características concretas a esta historicidad de la región. En las películas analizadas el desierto está relacionado al predominio de la Naturaleza sobre la Cultura (es decir, no son consideradas las culturas anteriores a la llegada de los distintos protagonistas); o es un desierto asociado a lo bárbaro, en donde no sólo predomina la naturaleza sino que está “el otro” al que es válido eliminar en nombre de la extensión de la civilización. Así lo fundacional aparece una y otra vez: el *mito del hacer* es representado redundantemente, por ejemplo asociado al trabajo como un elemento insustituible de construcción del progreso nacional. El trabajo es mayormente representado entonces como algo cuasi festivo, exento de explotación, que va convirtiendo las posibilidades productivas en explotaciones económicas reales. Aún así la “avanzada sobre el desierto” no es tarea fácil, y el mito del hacer aparece asociado reiteradamente al sacrificio como indefectible requisito para la incorporación de la Patagonia a la



civilización y/o a la Nación. Es decir, en pos de una misión histórica superior los personajes van dejando cosas en el camino: la carrera personal y la comodidad económica (los protagonistas de *Petróleo*) o, más importante aún, el amor verdadero (Malambo de *La Tierra del Fuego se apaga*) y la familia (los personajes de *Cruza* y de *Salitre*). Los protagonistas son revestidos así de cierto grado de heroísmo y se constituyen en la figura de *pioneros* que van recorriendo un duro camino para hacer de la Patagonia una región menos inhóspita y hostil. Esta noción de sacrificio irremediable, que incluso llega a adquirir caracteres trágicos –como en *Salitre*– no es secundaria. Contiene la noción de la inevitabilidad del avance del capitalismo en la historia de la región –cuyo rol responde a las necesidades que el capital le ha asignado en un sistema mundial en el que cada región puede cumplir un rol y no otro– porque la conformación de una nación y una cultura nacional requiere el sacrificio, o mejor dicho la eliminación de otras culturas, historias y economías posibles. El sacrificio entonces se vuelve posibilitador de un estado superior aunque conlleve pérdidas. De allí que la violencia, que también reviste un carácter fundacional, se exprese y evidencie en distintos grados y formas en la mayoría de las películas (su más descarnada expresión es obviamente *La Patagonia Rebelde*, pero en ésta adquiere un carácter negativo a diferencia de las anteriores que la justifican cuando no la celebran).

En relación a lo expuesto la *frontera* es, alegóricamente, una constante asociada a las imágenes de la Patagonia. Siempre que se la entienda no como barrera inamovible entre dos universos diferentes sino como la entendió Roca: como límite móvil que va corriéndose para instalar el progreso (o mejor dicho, para adecuar la región a las necesidades del capital en cada época). A veces de manera solapada, la frontera aparece bajo muy diversas formas: es el límite entre la Naturaleza y la Cultura; entre dos tipos de organización económica y social; entre la naturaleza adversa y la productiva; entre el centro y la periferia del país; la demarcación moral entre personajes que encarnan el “ser nacional” y los representantes de intereses extranjeros; quiebre drástico entre el pasado y el presente de la vida de los personajes; entre *civilización* y *barbarie*. Así la frontera, como límite siempre móvil, adquiere diversas connotaciones al mismo tiempo que es una de las nociones más recurrentes. Recurrencia y diversidad de formas, dos características que hacen de esta noción un eje que habrá que “escudriñar” en posteriores investigaciones.

No podemos dejar de mencionar brevemente que, aunque en muy menor medida, aparecen algunas imágenes que conllevan otras tres nociones de la región. Estamos pensando por ejemplo en la constante alusión en los diálogos de *La muchachada de a bordo* a Ushuaia, a secas, como sinónimo de castigo, como amenaza latente y, en fin, como *tierra maldita*. La

segunda es la noción de *exotismo*, por ejemplo a través de escenas de escasa verosimilitud como una persecución entre “buenos y malos” dentro de una colonia de lobos marinos, la presencia de una cría de guanaco o de un pingüino como mascotas. Por último los *inserts* de imágenes que sin tener relación con lo narrado se detienen en la exaltación del paisaje mediante lentos *travellings* y panorámicas acompañados de música apacible, revelan una concepción de la naturaleza como espectáculo asociada a la perspectiva turística de Patagonia. Todo lo cual nos habla de equipos realizadores que, desde una mirada “pampeanocéntrica”, observan la región “con ojos de extrañamiento”.

Por otra parte no podemos dejar de mencionar algunos matices a estas consideraciones generales que nos traza el análisis del material fílmico abordado. Matices que se explican, en parte, si tenemos en cuenta el momento de producción de las dos películas que en diferentes grados cuestionan el discurso hegemónico sobre Patagonia: *Salitre* y *La Patagonia Rebelde*. Filmadas, una hacia la década del '60 y la otra en los primeros años de los '70, constituyen ejemplos de momentos históricos en los que la organización creciente de la clase obrera y el aumento de la movilización popular del país y del resto del mundo son expresados también en las manifestaciones culturales. Precisamente es hacia la década del '60 cuando se produce un quiebre con los cánones clásicos del lenguaje cinematográfico, el que no se limita a las formas sino que abarca también el contenido. Ambos elementos conforman las manifestaciones artísticas, y es al conjunto al que se debe interrogar como expresión ideológica. De allí que *Salitre* exprese, al menos parcialmente, sus cuestionamientos sobre la historia oficial de la región del Alto Valle del Río Negro poniendo a discutir y modificando a lo largo del filme distintas concepciones de Patagonia. Y es precisamente en la evidenciación de esa superposición de nociones en donde radica la mayor impugnación a las dominantes. Aunque, como lo expresamos anteriormente, al final de la película se opte por la idealización de la historia de la colonización del Alto Valle.

Mucho más allá llega *La Patagonia Rebelde*, cuyo mayor nivel de disrupción, creemos, se encuentra precisamente en la “puesta en escena” de las imágenes dominantes de Patagonia (recurso *a priori*, problema nacional y paraíso terrenal) para desentrañarlas y demostrar cómo estas nociones han sido (y son) utilizadas por quienes detentan el poder para asegurar la continuidad de su dominación de clase. Y volvemos a insistir sobre la necesidad de profundizar en la aproximación de este filme que constituye un antes y un después de las películas de Patagonia –como también, y no es casual, constituye una bisagra en la historia argentina la época de su producción-. Este filme, que plantea muchas e importantes problemáticas, amerita una nueva mirada que complete o refute lo dicho en esta investigación. Esta necesidad se fun-

damenta también en la presunción de que este filme ha influido en la filmografía posterior sobre Patagonia. Una futura investigación que comience precisamente en el periodo que nosotros hemos marcado como final de este recorrido debe tener en claro qué visiones ha puesto en juego *La Patagonia Rebelde* para advertir si hay proyecciones de la misma en otros filmes.

Una última consideración general que nos parece pertinente hacer es rechazar, esta vez rotundamente, algunos postulados que sostienen que las distintas visiones de Patagonia se suceden por etapas consecutivas y que cada una deja de lado la anterior<sup>14</sup>. A lo largo del presente trabajo hemos visto que estas ideas sobre la región no son originales *desde* el discurso cinematográfico ni son contemporáneas de la época de producción de las películas. Son continuación de discursos políticos, científicos, literarios, etc. que por lo menos desde el siglo XIX han ido conformándose como representaciones dominantes de la Patagonia. En los filmes observamos que las diferentes visiones no sólo no se suceden sino que se superponen, conflictivamente o no, aún dentro de un mismo filme. Nociones de la región como tierra maldita o prometida, paraíso terrenal, frontera, civilización y barbarie, desierto, entre otras, aparecen y se intercalan unas a otras aunque en cada uno de los filmes no siempre refieren a lo mismo. Por lo que las representaciones de Patagonia, y el predominio que alguna de ellas tenga en una época determinada, no obedece a un criterio abstractamente temporal que no explica demasiado. Más bien tiene que ver con las distintas concepciones ideológicas –plasmadas en textos fílmicos– que determinados sectores sociales (de los cuales los cineastas son representantes) tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia. Concepciones que implican un proyecto determinado para la región, en pugna siempre con otros, que está indisociablemente ligado al rol que le confieren los diferentes modelos de desarrollo económico para nuestro país en su correspondiente inserción dentro de las relaciones internacionales del capitalismo.

Por último, es necesario reconocer que la memoria de las sociedades contemporáneas está más ligada a lo visual que a lo escrito y es una tendencia que cada vez se hace más intensa. Y si además 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 buscar cuáles son los medios que mejor nos sirven como historiadores para participar de la construcción de la memoria de nuestra sociedad. Debemos acceder al nuevo desafío de utilizar, sin abandonar nuestro rol científico como historiadores, los medios audiovisuales como formas alternativas de plasmar el conocimiento producido. Lo cual no quiere decir que debamos abandonar el papel como soporte para nuestros estudios sino que se trata de complejizar, porque la utilización del material audiovisual presupone otras formas de hacer

---

<sup>14</sup> Estamos pensando básicamente en el artículo de Grenier (1998).

historia. Abogamos no por el reemplazo de un soporte por otro sino por la multiplicación de puntos de vista que esta complementariedad conlleva. Esta propuesta a favor de la incorporación de nuevas disciplinas y materiales no surge de una preocupación corporativa del tipo "modernizarse o morir" sino de la convicción de que la historia es una herramienta de transformación social y como tal debe buscarse constantemente cuáles son los medios más efectivos para aportar desde nuestra profesión a ese objetivo. Tal objetivo nos impone la necesidad de ser profundamente rigurosos para avanzar en el conocimiento de la realidad social en la cual vivimos y las formas de su movimiento constante.

#### Bibliografía:

- BANDIERI, Susana (2005) *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires, Sudamericana
- FERRO, Marc (1980) *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilly.
- FORSTER, Ricardo (2003) "Prólogo" en: LÓPEZ, Susana. *Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)*, La Plata, Al Margen, pp. 15-25.
- 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.
- GATICA, Mónica; LOPEZ, Susana; MONEDERO, María Laura; PEREZ ALVAREZ, Gonzalo (2005) *Patagonia: desarrollo y neoliberalismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- GRENIER, Philippe (1998) "Historias para ver" en: SCHNEIER-MADANES (dir.) *Patagonia. Una tormenta de imaginario*, Buenos Aires, Edicial.
- IÑIGO CARRERA, Nicolás (1999) "La investigación en Historia: ¿disciplina científica o corporación profesional?" en: *Razón y Revolución*, nº 5, pp. 82-88.
- LÓPEZ, Susana (2003) *Representaciones de la Patagonia. Colonos, científicos y políticos (1870-1914)*, La Plata, Al Margen.
- LUSNICH, Ana Laura (2005) "Los relatos de frontera en el cine argentino: estrategias narrativas y textuales" en: LUSNICH, Ana Laura (ed.) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 35-42.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra (2001) *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Corregidor.
- MASOTTA, Carlos (2001) "Un desierto para la Nación. La Patagonia en las Narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943)" para *4º Congreso Chileno de Antropología* en: <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropología/congreso/s045.html>

- 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)*, Buenos Aires, Catálogos.
- SÁNCHEZ, Silvia (2005) “El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma” en: LUSNICH, Ana Laura (ed.) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 43-60.
- SORLIN, Pierre (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, F.C.E.
- SORLIN, Pierre (1996) *Cine europeo, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós.
- TAL, Tzvi (2005 a) “Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: ‘Machuca’ y ‘Kamchatka’” en: *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, Nº 38, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.136-151.
- TAL, Tzvi (2005 b) *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere.