

Trabajadores en celuloide. Representaciones de los trabajadores urbanos en el cine argentino, 1933-1999

Autor:
Manzano, Valeria

Tutor:
Lobato, Mirta Zaida

2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia.

Grado

TESIS 9-2-20

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 805.006	MESA
30 JUL 2002	
Agr.	ENTRADAS

Trabajadores en celuloide.
Representaciones de los trabajadores urbanos en el cine
argentino, 1933-1999.

Tesis de Licenciatura en Historia
Departamento de Historia
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tesista: Valeria Manzano
24.491.884

Directora: Mirta Zaida Lobato

Julio del 2002

INDICE

Introducción	1
<i>Los trabajadores en el cine: un balance</i>	3
Capítulo I	
De “trabajadores fieles” a “sujetos peligrosos” 1935-1946	10
1-1. <i>El sonoro invade las pantallas, los espectadores las butacas</i>	12
1-2. <i>La ciudad de los trabajadores</i>	17
1-3. <i>Mujeres trabajando: tiendas, oficinas, escuelas</i>	27
1-4. <i>Los caminos del ascenso social individual</i>	32
1-5. <i>Los “sujetos peligrosos” van a la huelga</i>	34
1-6. <i>Los trabajadores hablan de cine</i>	38
1-7. <i>Interregno</i>	42
Capítulo II	
Del trabajo a casa, 1946-1958	43
2-1. <i>Esa industria que se quiso mantener</i>	44
2-2. <i>Producir, Producir y Producir</i>	48
2-3. <i>Ser Mujer Trabajadora</i>	53
2-4. <i>Nace una estrella</i>	56
2-5. <i>Pasado ¿pasado?</i>	57
2-6. <i>Soñar, soñar... y trabajar</i>	63
2-7. <i>Comunidades obreras en tensión</i>	66
2-8. <i>La “nueva estrella” se apaga</i>	75
Capítulo III	
La juventud no siempre es un tesoro, 1958-1968	76
3-1. <i>“Viejo” y “Nuevo” Cine: la fractura y después</i>	79
3-2. <i>Más allá del muro</i>	83
3-3. <i>Todavía mucho más allá del muro: la eclosión de los márgenes</i>	87
3-4. <i>Otros muros que se cruzan</i>	94
3-5. <i>El fin de la inocencia</i>	98
3-6. <i>Cierres e interregnos</i>	104
Capítulo IV	
Alienados, Combativos y Traidores, 1968-1976	109
4-1. <i>Desde los márgenes: quiebres en las representaciones</i>	109
4-2. <i>La banalización del mal, la tragedia del mal</i>	116

4-3. <i>Combates por la historia</i>	124
4-4. <i>Cierres: después de "Fierro"</i>	135
Capítulo V	
Bajo el signo de la dictadura, 1976-1991	137
5-1. <i>¿Interregno?</i>	137
5-2. <i>La plata no se hace trabajando</i>	142
5-3. <i>Barrios que ya no son</i>	150
5-4. <i>La metáfora familiar</i>	155
5-5. <i>La fábrica como metáfora</i>	162
5-6. <i>Trabajadores vulnerables</i>	166
5-7. <i>Pasado Presente</i>	169
5-8. <i>Cierre, Interregno, Crisis</i>	177
Capítulo VI	
Bajo el signo de la crisis, 1991-1999	178
6-1. <i>Sin salida</i>	178
6-2. <i>"Dinosaurios" y Nuevos: Crisis y recomposiciones</i>	185
6-3. <i>Lo importante es tener fe</i>	187
6-4. <i>Los márgenes al centro</i>	191
6-5. <i>Estampas de época</i>	196
6-6. <i>Futuro/Pasado/Presente</i>	200
6-7. <i>Cierres</i>	205
Conclusiones	207
Fuentes y Bibliografía	213

Introducción

Rulo se pone un casco y sube a la grúa. La ciudad, desde las alturas, casi ni puede divisarse. A Rulo se lo ve sonriente. Unos meses después (una hora después), con sus bolsos y menos sonriente, espera en una ruta patagónica al camión que lo lleve nuevamente a la ciudad, al suburbio. En el camino perdió dos trabajos. Tiene 50 años. No sabe (no sabemos) muy bien que le espera a su retorno. Podemos imaginar.

Mundo Grúa, realizada por Pablo Trapero, se estrenó comercialmente en junio de 1999. Todavía podemos recordar el impacto que provocó en el público de una sala céntrica donde la vimos. A la salida, hombres y mujeres estaban cabizbajos, murmurando. No se escuchaban en el hall los comentarios altisonantes que suelen darse en una sala porteña al finalizar una película. Conmovidos o confundidos, no podríamos precisar, salíamos todos del cine. Por esos días, también, se afirmaba la percepción en torno a una de las crisis sociales y económicas más prolongadas de la Historia argentina, cuyo signo más evidente era (es) el desempleo.

Por nuestra parte, en los días posteriores a ver el film seguíamos realizando mentalmente listas, comparaciones con otros films argentinos que narraban -de otra manera- historias de trabajadores. Con poca sistematicidad, primero; un poco más formalmente, después, esas listas mentales se objetivaban en un verdadero "corpus", que es la base de esta tesis. Descubrimos también que a partir del análisis y la interpretación de ese corpus podíamos conjugar dos intereses que habían guiado nuestras lecturas y nuestras preocupaciones en los últimos años: la historia de los trabajadores en Argentina y los procesos sociales de representación.

Así fue tomando forma el trabajo que hoy presentamos, cuya propuesta fundamental es construir una historia de cómo se configuraron las *representaciones* de un sujeto social, los *trabajadores*, en un tipo de *productos culturales*, films de ficción del cine argentino, durante un período determinado, 1933-1999. Nos interesa, particularmente, analizar cuáles fueron las características de esas representaciones, qué *figuras* se construyeron y qué discursos y experiencias sociales recuperaron, moldearon y significaron los films en torno a los trabajadores, qué tradiciones representacionales se establecieron y cómo fueron transformándose, cortándose o perdiéndose. Y, por fin, nos interesa responder al por qué de una constante, que es la producción de films vertebrados por historias de trabajadores. ¿Qué nos dice esa constancia sobre el entramado social y cultural de la Argentina contemporánea?

Antes de avanzar, y teniendo en cuenta el carácter polisémico de los términos que empleamos, conviene precisar el sentido que hemos de otorgarles. En primer lugar, entenderemos por trabajadores a todos aquéllos y aquéllas que, en las sociedades capitalistas contemporáneas, venden su fuerza de trabajo a cambio de un salario que le permite su reproducción en cuanto tales. Definidos ocupacionalmente, pueden ser obreros de fábrica, oficinistas, empleados, maestros o peones rurales. Ahora bien, teniendo en cuenta que esta definición es muy amplia y que todo ejercicio de investigación opera en torno a exclusiones, hemos efectuado dos recortes. En primer lugar, no nos ocuparemos aquí de las representaciones cinematográficas en torno a los trabajadores rurales sino solamente a los *urbanos*. Por otro lado, nos concentraremos en los films cuyo mundo diegético -aquello que se ve o se escucha en las narraciones- esté vertebrado enteramente en la representación de conflictos o anécdotas vinculadas a los trabajadores urbanos.

En segundo lugar, y más allá de las capacidades analógicas del cine, no hemos de perder de vista algo obvio: no vemos ni escuchamos historias de trabajadores urbanos sino *representaciones* de las mismas. Entendemos, con Stuart Hall, que la investigación de los procesos de representación es fundamental, ya que constituyen "momentos claves" en la

circularidad de la cultura¹. No son, por tanto, operaciones plenamente miméticas sino modos de producción de significados en torno a hechos, eventos, procesos, sujetos sociales. Por lo tanto, no están “por fuera” del entramado social y cultural, sino que son *constitutivos* del mismo.

Consideraremos, entonces, a los films en tanto *prácticas significantes*: esto es, productos culturales que trabajan con elementos y materiales de la sociedad y la cultura, sobre los cuales crean sentidos². De esa manera, un conjunto de actitudes, valores, formas de conciencia, partes de una cultura históricamente determinada pasan a las imágenes en movimiento, -como sugiere Raymond Williams respecto a la literatura-, en tanto *figuras semánticas*: personajes, relaciones entre personajes, comienzos y finales.³

Son esas *figuras* construídas en los films en torno a los trabajadores urbanos las que nos interesa rastrear. A partir de ellas, creemos, pueden inferirse también “tradiciones representacionales” en el cine argentino. Por ejemplo, una figura que aparece tempranamente es la que asocia a los trabajadores que migran a Buenos Aires con la ingenuidad o la burla. Con desplazamientos y variantes que han de ser explicados y contextualizados para dar cuenta de su significación, permea buena parte de los films que representan a esos trabajadores.

Ahora bien, para indagar en los significados que los films construyeron en torno a los trabajadores y a las experiencias y discursos sociales que recuperaron y moldearon, es necesario y fundamental anclarlos en su contexto inmediato de producción y circulación, ya que es allí donde intervienen en tanto *prácticas significantes*. Con respecto al primero, intentamos no perder de vista las características generales del campo cinematográfico: sus reglas institucionales de producción, los modos de representación más salientes. Cuando fue posible, también situamos a los productores culturales -realizadores, guionistas, productores- en las tradiciones a las cuales se filiaron ya que esas inscripciones dicen mucho de las formas en las cuales representaron a los trabajadores. Tampoco hemos de soslayar las coordenadas legales-oficiales, ya que no pocas veces condicionaron la producción cinematográfica y pusieron límites al qué decir y cómo.

En lo referente a las características de circulación, casi todos los films fueron estrenados comercialmente e incluso muchos de ellos fueron muy populares. Ahora bien, aquí opera otra exclusión: no nos hemos adentrado en la recepción de esos films por parte del público. Aún a sabiendas que la esfera de la recepción es central para completar “el círculo cultural” y que en la misma los significados se siguen construyendo, adentrarnos en las problemáticas -teóricas y metodológicas- que ésta implica excedía los límites de este trabajo y, posiblemente, del andamiaje conceptual de quien esto escribe. En cambio, sí nos detuvimos en la recepción primaria: la que a los films le dispensó la crítica especializada, en diarios de circulación masiva o en revistas especializadas. Esas columnas o artículos se instituyeron como mediaciones entre los films y el público y, en no pocas oportunidades, apuntaron a fijar los significados de las imágenes en movimiento e, incluso, dieron lugar a extensos debates.

En tercer lugar, los films que conforman nuestro corpus se extienden en un período extenso, 1933 a 1999. El primer año concuerda con la aparición de la sonorización en el cine argentino y el inicio de un proceso de crecimiento de la industria cinematográfica. Si bien puede pensarse que muchos ejes temáticos y narrativos del cine no hablado pasaron al sonoro, nos encontramos con una dificultad fundamental: la escasa conservación de films de la etapa no

¹ “The Work of Representation”, en: Stuart Hall (editor): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997, pág. 28.

² Raymond Williams: *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1994, pág. 13.

³ Raymond Williams: *The English Novel, from Dickens to Lawrence*. London: Paladin, 1974.

los modos
de representación
significantes

la
recepción

Corpus
de
años

hablada en archivos públicos.⁴ La opción por “avanzar” hasta 1999 es más compleja y en ella se encierra el motivo que guió nuestro recorte temporal.

En efecto, a partir de la década de 1930 se abrió un proceso, que es el que seguimos oblicuamente a través de las representaciones de los trabajadores urbanos, en el cual se dibujaron las líneas más importantes de la fisonomía de la Argentina contemporánea y ese proceso pareciera haberse cerrado a fin de siglo. O, al menos, así lo advertimos a partir del análisis y la interpretación de los films. Tomemos los casos de dos que nos sitúan en el “punto de largada” y el de “llegada” con mayor claridad: **Puente Alsina** (José A. Ferreyra, 1935) y el nombrado **Mundo Grúa**. En el primero, la historia se centra en un conjunto de trabajadores en conflictos durante la construcción del puente al que hace referencia el título. Una ciudad pujante, modernizándose, contiene a unos trabajadores que pelean -interpretamos- por su incorporación plena en ese proceso de transformaciones sociales, económicas y espaciales. De alguna manera, lo logran. En el segundo, mientras tanto, el trabajador es expulsado consecuentemente del mundo del trabajo y también de la ciudad y se nos da cuenta narrativamente de que ese proceso es irreversible. Quizá allí se inscribe nuestra conmoción y/o confusión al haberlo visto: algo se estaba cerrando (o desmoronando) y reavivó nuestro interés en torno a cuáles fueron los significados que se construyeron en torno a los trabajadores en la Argentina contemporánea.

Tantos trabajadores en celuloide, ¿qué vienen a significar? ¿Cuál fue la entidad que tuvo el trabajo y “su” sujeto en la cultura argentina? ¿Hasta qué punto podemos pensar que tanta constancia representacional corre en paralelo o interviene directamente en la construcción de una “sociedad del trabajo”? Interrogantes abiertos que esperamos puedan ir despejándose con el correr de las páginas.

Repasemos, en primer lugar, qué nos dicen otros -pocos- estudios que se propusieron rastrear las representaciones de los trabajadores en el cine.

Los trabajadores en el cine: un balance

El trabajo pionero de Marc Ferro sentó las bases para la restitución de los films en tanto *documentos*. Según el historiador francés, el film *es* historia y nos permite un acercamiento a los procesos históricos no para ilustrar ni confirmar lo que ya conocemos desde otros abordajes, sino para construir saberes nuevos. Mucho más, dada la importancia que la institución cinematográfica ha alcanzado con el correr del siglo XX, Ferro sostiene que los films han de ser entendidos también como *agentes* de la historia: interviniendo concretamente en la configuración de hábitos, valores y actitudes⁵. Las imágenes en movimiento, entonces, constituyen un punto axial para el análisis de los procesos ideológicos.

En esta última perspectiva se encuentran los trabajos de Pierre Sorlin, también “pionero” de los análisis sociológicos de los films. Al igual que Ferro, hace hincapié en la *ideología* de las imágenes: “Las imágenes pueden ser meros instrumentos para las ideologías, pero, cuando se carece de ellas, las ideologías no avanzan hacia su pretensión de hegemónicas”⁶. Agrega, entonces, la politicidad inmanente de la ficción cinematográfica y la relación dialéctica entre imagen e ideología, constitutiva de las sociedades contemporáneas.

⁴ Buena parte del material filmico, tanto de la etapa muda como de la sonora, se encuentra en manos privadas. Este hecho afectó a nuestra investigación, ya que varios films que hubiéramos querido incorporar para su análisis no nos fueron suministrados ni por coleccionistas privados ni por canales de cable locales. Demás está decir que todos los que aquí se analizan es porque hemos podido conseguirlos, ya sea comercialmente o por medio del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken. No hemos confiado, por tanto, en sinopsis o análisis hechos en estudios de historia del cine argentino.

⁵ Marc Ferro: *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1997. (1977)

⁶ Pierre Sorlin: *Cines Europeos, Sociedades Europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996 (1985), pág. 22.

Ambos autores, tangencialmente, dieron cuenta de representaciones cinematográficas de los trabajadores: en los films mudos del cine soviético (Ferro) y en los films del neorrealismo italiano (Sorlin). Ninguno de los dos centralizó, sin embargo, en la construcción de significados en torno a los trabajadores, ya que se buscaban establecer las representaciones de la historia social en la Rusia pre-revolucionaria, en un caso; las características de la sociedad italiana del post-fascismo, en el otro.

Pero lo más importante en la producción de ambos “pioneros”, a nuestro entender, está dado por los modos de analizar el cine y el acervo de nociones metodológicas que supone. La aproximación socio-histórica a los films y la búsqueda de niveles de significación social de la producción cultural son los objetivos declarados que Ferro y Sorlin lograron incorporar en la agenda del campo historiográfico y sociológico.

Durante la década de 1990, en el marco de la academia norteamericana y europea emergieron los primeros análisis en torno a las representaciones de los trabajadores en el cine. Si bien algunos fueron poco más que listas de films con breves comentarios, en otros casos la apuesta es más abarcativa.⁷ Desde la perspectiva de la historia social, y tomando al cine norteamericano, se destacan los aportes de Steven Ross y Michael Slade Shull. Ambos se centraron en el mismo periodo: 1907-1929, el “mudo”, y se formularon una pregunta similar, ¿por qué tantas representaciones en torno a los trabajadores?⁸

Steven Ross sostiene una hipótesis atractiva: en los primeros años de expansión del cinematógrafo, el público estaba conformado básicamente por trabajadores que buscaban en las pantallas plateadas historias con las cuales identificarse. El periodo 1907-1929 habría sido una suerte de “acumulación originaria” para el cine norteamericano ya que en el mismo se logró la adhesión de un público masivo y la formación de un capital particular (no solamente en el sentido corriente, de valor y ganancia, sino también en el de profesionalización de técnicos, realizadores, y demás agentes del campo cinematográfico.). Una vez acumulado ese capital inicial y cuando fue necesario que siguiera valorizándose se volcó a la “caza” de nuevos mercados: los sectores medios.⁹

Atendiendo a los más de 200 films vertebrados por historias de trabajadores que registra en el periodo, Ross advierte que se recogieron y moldearon en esas producciones discursos de “disciplinamiento” y de “propaganda radicalizada”, que pone en sintonía con las principales tendencias políticas de la época. En un proceso de consolidación del movimiento obrero norteamericano, cuando se estaba convirtiendo en actor político y social fundamental, la *visibilidad* del mismo fue promovida por “propios” (ejemplifica con Chaplin) y “ajenos” (ejemplifica con D.W.Griffith).

Uno de los problemas más importantes que advertimos en el análisis de Ross es la ausencia de análisis de films específicos. Esto es, señala en su corpus cuáles fueron los tópicos que los films trataron (huelgas y acciones colectivas, desocupación, alienación), pero no da cuenta de cómo lo hicieron. Con eso, también se desdibujan los modos en que se construyeron o recuperaron los discursos sociales disciplinadores o radicalizados. Tampoco ofrece indicios de cómo, una vez que la etapa 1907-1929 se cerró, fueron representados los trabajadores. Creemos que esto

autores
trabajan
trabajadores

⁷ Entre esas “listas” destaca la formulada por Peter Stead, que es una minuciosa reconstrucción de todos los films producidos en Estados Unidos, desde 1907 en adelante, que centralizaron en historias de trabajadores: *Film and the Working Class*. New York: Routledge, 1991.

⁸ Steven Ross: *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*. New Jersey: Princeton University Press, 1998; Michael Slade Shull: *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929*. New York: McFarland & Company, 2000.

⁹ Como veremos en el capítulo 1 de esta tesis, esa parece haber sido una constante en los procesos de expansión del cine.

último hubiera sido necesario para confirmar sus hipótesis, más allá de las estadísticas y proporciones.

Problemas similares pueden advertirse en la propuesta de Slade Shull, aunque su recorte e hipótesis sean menos abarcativos que los de Ross. En síntesis, sugiere que entre 1909 y 1929 la clase obrera norteamericana vivió uno de sus periodos de mayor "combatividad" y que la *visibilidad* alcanzada por la misma en la escena social fue la condición fundamental para que se produjeran un conjunto de films signados por una perspectiva radicalizada. En algunos de los mismos, analiza tópicos y conformación de los personajes principales e incluso las características de su circulación (en barrios populares de las principales ciudades, en locales de sindicatos).

Más allá de lo dudoso de emparentar de manera automática las características de un período particular de la movilización obrera y sus representaciones en los films, Slade Shull pierde de vista la conformación del campo cinematográfico en su conjunto: sus modos de representación privilegiados y las reglas "institucionales" de producción. Además, homologa en el análisis films documentales institucionales (de sindicatos, por ejemplo) y de "ficción" comerciales.

Así y todo, estos dos aportes nos llevaron a plantearnos algunos puntos importantes de nuestro propio trabajo. En particular, nos preguntamos cuáles son las relaciones entre los momentos de mayores conflictos de los trabajadores y su *visibilidad* en la producción cultural. A la inversa de lo señalado por Slade Shull, observamos que durante buena parte de los períodos más álgidos de conflictividad social en Argentina, en el cine comercial se produjeron "interregnos" en las representaciones en torno a los trabajadores y esas "ausencias" han de ser también explicadas.

Con respecto a la noción de "ausencias", querríamos destacar el aporte del crítico e historiador español José Enrique Monterde¹⁰. No se circunscribe a una cinematografía "nacional", como así tampoco a un período específico, sino que se mueve en un terreno que de tan amplio se puede tomar escurridizo. Lo cierto es que tiene una hipótesis central: el cine es una industria para el ocio y el *trabajo* se constituye como una alteridad del espectáculo. Por eso mismo, las imágenes del trabajo se encuentran virtualmente ausentes, negadas, en el cine comercial (aunque no en tradiciones de cine no-comercial).

Ahora bien, ¿en qué momentos hacen su aparición los trabajadores en tanto sujetos representables? Monterde plantea que cuando el trabajo se interrumpe (las huelgas) o cuando se carece (el desempleo), esto es, cuando el trabajo está ausente y puede percibirse una situación lindante con lo particular o espectacular que el cine narra. O bien, los trabajadores se representan por fuera del espacio laboral (en los barrios o en la vida cotidiana).

Esa hipótesis de la ausencia nos parece importantísima, y de alguna manera la hemos puesto a prueba en las páginas que siguen. Pero queremos recordar que nuestro interés está centrado en las representaciones de un sujeto social, los trabajadores, y no en lo que podríamos denominar "mundo del trabajo urbano". Así también, -como afirmamos más arriba- el cine comercial argentino parece no haberse hecho eco muy a menudo de una de las "espectacularidades" de las que habla el autor (la interrupción del trabajo).

En definitiva, la propuesta de Monterde es muy sugestiva y tiene alcances modélicos. Si algo ha de lamentarse en su análisis es que los films se incorporan en listas que parecieran sólo ilustrar su hipótesis, sin que realice una inspección cabal de cómo los mismos construyen significados sociales y culturales. En la esquina opuesta están algunos artículos reunidos por Sheila Rowbotham y Huw Benyon, que se proponen analizar cómo en films específicos se

¹⁰ José Enrique Monterde: *La Imagen Negada. Representaciones de la Clase Trabajadora en el cine*. Valencia: Textos de la Filmoteca, 1997.

construyeron sentidos sobre la clase obrera británica y lo hacen desde una perspectiva “móvil” donde puede percibirse la impronta de los nuevos estudios culturales.¹¹

Nos gustaría destacar, entre todos, el artículo de Sheila Rowbotham que se centra en la identificación de elementos de lo que denomina cultura del trabajo en Inglaterra, a partir del análisis de **Riff Raff** (Ken Loach, 1991). Pone en juego herramientas de análisis textual de imágenes y palabras y va dibujando el universo de significaciones que el trabajo (su falta y sus problemas) estaba adquiriendo en la sociedad inglesa de la década de 1980. Incorpora, asimismo, indicios de cuál fue la recepción del film en la crítica primaria y en el público obrero, aunque no abunda en conclusiones al respecto. No abandona, tampoco, la noción de “autor” y sitúa al film en la trayectoria de Ken Loach, planteando que la visión del mismo del mundo obrero recupera una suerte de posición humanitarista radicalizada, propia de una tradición de izquierdas que se estaba resquebrajando en Inglaterra a principios de la década de 1990.

Este artículo nos ofrece una serie de pautas metodológicas que son de suma importancia en el análisis específico de los films: identifica claramente un problema o un tópico que le interesa rastrear, trata de auscultar en las *figuras* que se construyen narrativamente en torno a los trabajadores y desde allí, señala indicios de las transformaciones sociales y culturales a un nivel más general. Pero tiene, creemos, las deficiencias propias del trabajo con un solo film: las dificultades para ponerlo en perspectiva comparada con otros, anteriores o contemporáneos y ver qué es lo realmente “nuevo” u original en las figuras construidas o en los modos de representar a los trabajadores. Lamentablemente, esto no se suple tampoco en el resto de la compilación.

Así, desde la perspectiva de la historia social o de los estudios culturales han comenzado en la última década a pensarse los modos de representación de los trabajadores en el cine y, más allá de las limitaciones -metodológicas o teóricas- de estos aportes, todos nos han proporcionado ideas o hipótesis que nos interesa recuperar, ya sea para cotejarlas o para refutarlas. Y si en el panorama internacional el camino comenzó a recorrerse, no podemos decir lo mismo del local. En otro lugar, hemos intentado dar cuenta de cómo -durante los últimos diez años- han sido abordadas las relaciones múltiples entre el cine y la historia, las temáticas investigadas y los modos de aproximación a los films en tanto documentos para la investigación social, cultural y de los imaginarios históricos.¹²

Ahora bien, en lo referente a las representaciones de los trabajadores en el cine argentino, todavía no existen más que referencias dispersas a films específicos, realizadores, períodos más o menos generales o tendencias cinematográficas y provienen tanto de algunos historiadores del cine como de investigadores que, desde otras áreas, procuraron un acercamiento distinto a los films.

Por supuesto, los trabajos de historia del cine son necesarios para una primera aproximación y para tener presente cómo se dio el funcionamiento del campo cinematográfico en su conjunto. Sin embargo, aunque por lo general se centran en la evolución técnica, estilística o estética del cine, algunos han ofrecido sugerencias e hipótesis muy interesantes en torno a cómo se representaron procesos sociales y políticos. Por ejemplo, en las primeras historizaciones sistemáticas del cine argentino -escritas por los críticos Domingo Di Núbila y José A. Mahieu- encontramos una afirmación importante: ambos autores advierten que durante el primer peronismo (1946-1955), las representaciones de conflictos sociales siempre se ubicaban en un

¹¹ Sheila Rowbotham y Huw Benyon (editores): *Looking at Class: Film, TV, and the Working Class in Britain*. London: Rivers Oram Press/Pandora, 2001.

¹² Véase: Valeria Manzano: “Historia y Cine en Argentina: el Jardín de los senderos que se bifurcan”, en: *Entrepasados* N°18/19, 2000, pp. 217-229.

Periodizaciones

?)

tiempo pasado¹³. Más allá de las significaciones que pueda tener este hecho para cada uno de los autores, esa advertencia se convirtió en una idea-fuerza para analizar el cine del período y hoy no podemos dejar de considerar que encierra una de las claves para entenderlo.

En las últimas décadas, una nueva generación de críticos e investigadores del cine revisaron la periodización propuesta por los primeros y se centraron en abordajes más específicos.¹⁴ Entre estos últimos destacan los análisis de cine de autor y de géneros. Así, las figuras de algunos realizadores fueron trabajadas y se sintetizaron las coordenadas estéticas y temáticas de sus producciones, tarea que se realizó con desiguales resultados.¹⁵

Con respecto específicamente a las representaciones de los trabajadores en el cine argentino y en el marco de los análisis de "autores", podemos dar el ejemplo de un artículo del crítico Rodrigo Tarruela. Se pregunta por la centralidad de los "sujetos populares" en los films del realizador Manuel Romero de la década de 1930 e intenta argumentar que en sus realizaciones se dejan entrever visiones "pre-peronistas" del entramado social. Aunque su hipótesis parezca sugestiva, no se sostiene desde un punto de vista formal ya que constituye un análisis teleológico de la producción cultural, de los que intentaremos evitar en nuestra propia investigación¹⁶.

Con respecto a los análisis de géneros, fundamentalmente en el período 1933-1956, destacan los trabajos de Ricardo Manetti sobre el melodrama y María Valdez sobre la comedia.¹⁷ De estos aportes tomaremos varios conceptos, como el de "texto estrella". Con este último, los autores se refieren a los actores o actrices que, con una larga trayectoria en el cine argentino o en otros productos culturales populares, se encuentran "connotados" de antemano (para "la risa" o "para el llanto", por ejemplo) y que en sí mismos, ayudan a configurar las significaciones de los films.

En muchos de los films cómicos donde aparece uno de esos "textos" -*Catita*, el famoso personaje de Nini Marshall-, es interesante ver qué "papel" se le asigna en la narración a los trabajadores y trabajadoras, qué otras figuras se le oponen y dónde se establece el régimen de lo risible. María Valdez plantearía que "lo risible" se aloja en los modos mediante los cuales el orden social pareciera deconstruirse y reconstruirse indefinidamente y esta característica mengua la capacidad corrosiva -o de crítica social- de los films. Así, por más que discutamos oblicuamente la noción misma de género (*genre*) en el transcurso de nuestra investigación, estas referencias son obligatorias para dar cuenta de la organización misma del campo cinematográfico entre 1933 y 1956.

Por fuera de los estudios de historia del cine, nos gustaría rescatar específicamente dos trabajos que, sin centrarse en las representaciones de los trabajadores, nos ofrecen perspectivas

¹³ Domingo Di Núbila: *Historia del Cine Argentino 2 Vols.* Buenos Aires: Cruz de Malta, 1958 y José. A. Mahieu: *Breve Historia del Cine Argentino.* Buenos Aires: EUdeBA, 1965.

¹⁴ Con respecto a la periodización, tanto Di Núbila como Mahieu encontraban un verdadero corte alrededor de 1942, cuando la producción y las temáticas del primer ciclo industrial parecían haberse agotado. Claudio España y Ricardo Manetti, entre otros, plantean que si un corte existe es el que se evidencia a mediados de la década de 1950', con el quiebre de lo que denominan "canon clásico": "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas" y "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis", en: José Emilio Burucúa (director): *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política.* Buenos Aires: Sudamericana, 1999. Volveremos a esta temática en los capítulos I y II.

¹⁵ En 1994, el Centro Editor de América Latina sacó a la luz una colección, dirigida por el crítico Jorge M. Couselo, titulada "Los Directores del Cine Argentino". Muchos de esos volúmenes son muy valiosos para dar cuenta de las filiaciones de realizadores en el campo cinematográfico y en el campo cultural en general.

¹⁶ Rodrigo Tarruela: "Manuel Romero. Entierro y Quema en el día de la Primavera", en: Sergio Wolf (comp.): *Cine Argentino. La Otra Historia.* Buenos Aires, Letra Buena, 1994, pp. 25-43.

¹⁷ Ricardo Manetti: "El Melodrama: Fuente de Relatos", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo*, vol. 2. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 188-269; y María Valdez: "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo", en: *ibidem*, pp. 270-342.

novedosas desde lo metodológico y que iluminan sobre temáticas que de alguna manera se relacionan con la nuestra. Nos referimos, por un lado, al trabajo de Elina Tranchini en torno a la conformación de un imaginario criollista en el cine; por otro, al de Emilio Díaz sobre las representaciones de la ciudad, entre 1919 y 1943.¹⁸

Tranchini
Díaz

Con respecto a los lineamientos metodológicos, es interesante que ambos se trazan un eje y lo atraviesan con su análisis en un período amplio. De esa manera, pueden aprehender desplazamientos, tensiones y contradicciones en las representaciones e intentar explicarlas desde una perspectiva más amplia, de la historia social y cultural. Además, los dos analizan los films no sólo a partir de su contenido (dígase, extrayendo tópicos centrales o describiendo temáticas que “aparecen”) sino se centran en dar cuenta de cómo los mismos se definen cinematográficamente. Así, no dejan de pensar en la iluminación, las escenificaciones, puntos de vista o enunciación.

Con respecto a las temáticas abordadas, el trabajo de Tranchini demuestra cómo, con la emergencia y reconfiguración del criollismo en el cine, va tomando cuerpo -narrativamente- una oposición entre el campo y la ciudad, que se entrevé como el espacio de lo perverso y denigrante. Esa misma idea en torno a las representaciones de la ciudad es la que sostiene López, aunque no analice las “contrafiguras” que, como el campo, van emergiendo a la par.

Díaz

Los dos, sin embargo, analizan sus respectivos corpus sin desatender a cuáles pueden ser sus significados en medio de la aceleración de los procesos de modernización (espacial, social, cultural). Ambas referencias son de gran utilidad para nuestro propio trabajo, ya que nos ayudan a situar y enlazar con otros films y otras tendencias buena parte de los que analizamos, fundamentalmente los que se centran en las trayectorias de los trabajadores migrantes durante la década de 1930.

Y si estos trabajos son particularmente iluminadores, no podemos decir lo mismo de otros cuya propuesta es indagar en “el” imaginario social a partir de films argentinos de las décadas de 1930 y 1940.¹⁹ Al menos en uno de esos artículos, que propone una mirada al largo plazo de la filmografía de Manuel Romero, hay referencias a representaciones en torno a los trabajadores y trabajadoras.²⁰ Lo cierto es que las representaciones se analizan en su calidad de “ilustración” de saberes previamente adquiridos que buscan ser confirmados o reforzados con los documentos?

Por último, mayor atención ha sido dada por investigadores de áreas vinculadas a las ciencias sociales al llamado *cine político* o *cine militante*. Tres artículos aparecidos en la década de 1990 se centraron en los movimientos estético/políticos emergentes a partir de fines de la década de 1960 (*Cine Liberación*, *Cine de la Base*, por ejemplo) en un intento por historizar esa emergencia y discutir la entidad del cine como praxis política.²¹ En todos ellos, es

+

¹⁸ Elina Tranchini: “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista” y Emilio Díaz: “Luces de la ciudad. La ciudad en el cine argentino, 1919-1943”, en: AAVV: *El Cine y su Aporte a la Identidad Nacional*. Buenos Aires: FAIGA, 1999.

¹⁹ Nos referimos particularmente a los artículos reunidos en: Fortunato Mallimacci e Irene Marrone (comps.): *Cine e Imaginario Social*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996. Es preciso recalcar que en esta compilación se reproducen trabajos de alumnos y alumnas de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. En cierta medida, esto explica el carácter extremadamente repetitivo de los mismos, ya que abordan - casi con exclusividad la década de 1930' y al menos cinco de estos artículos-monografías toman films de Manuel Romero sin que se registren en ellos diferencias sustanciales de enfoques o perspectivas.

²⁰ Andrés Chan, Juan Heurtley y Daniel Mastronardi: “La circulación de imaginarios sociales en el cine de Manuel Romero”, en: *ibidem*, pp. 137-165.

²¹ María Pía López: “El cine como ‘cross a la mandíbula’”, en: Horacio González y Eduardo Rinesi: *Decorados. Apuntes para una Historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 1993, pp. 131-145; Alejandro Bonvecchi: “Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine en la praxis revolucionaria”, en: *ibidem*, pp. 159-173 y María Ferraro: “Violencia, Castigo y Humillación de los cuerpos. A propósito de Los Traidores de Raymundo Gleyzer”, en: *ibidem*, pp. 175-177.

interesante la forma en la que centran su atención en la relación entre los films y su horizonte de recepción: nudo gordiano de un cine que se pretende praxis revolucionaria. También aciertan cuando dan cuenta del protagonismo de la "palabra" en el intento de "pedagogía revolucionaria" que se instituyó como base de esos movimientos estético/políticos.

Ahora bien, son deficitarios a la hora de analizar los pliegues en los "contenidos" de los films y fundamentalmente, cómo en ellos se representan a los trabajadores y sus organizaciones, cuáles son las miradas propuestas por cada tendencia cinematográfico/política y cuáles son sus diferencias.

En síntesis, hemos tratado de formular un balance de lo producido hasta el momento en los estudios sobre cine en Argentina que tengan alguna relación con las representaciones de los trabajadores. No existe hasta el momento estudio alguno que se haya centrado específicamente en el eje que nosotros proponemos investigar y las ideas, fragmentarias y dispersas, que hemos podido recoger, constituyen un puntapié inicial que muchas veces tomaremos, y otras intentaremos discutir de aquí en más.

Nuestra historia comienza, en términos estrictos, con uno de los dos primeros films de la etapa sonora: **Los Tres Berretines** (Equipo Luminton, 1933). En el Capítulo I intentamos analizar cuáles fueron las primeras *figuras* creadas en torno a los trabajadores urbanos en un contexto signado, en principio, por una profunda crisis económica y, más extendidamente, por un proceso de profundas transformaciones sociales y culturales de las cuales no escapa la emergencia del cine en tanto industria. En ese proceso, afirmamos que un público básicamente conformado por trabajadores se sentaba en sus butacas a ver films que también contaban historias de trabajadores. Así, las experiencias de desocupación, de "llegar a la ciudad" o de vivir la expansión y modernización del espacio social fueron narradas cinematográficamente y modelaron *figuras* destinadas a pervivir en las representaciones de los trabajadores. Hacia 1942 se produjo una primera "ausencia" representacional, un primer interregno, que buscaremos explicar.

El Capítulo II, mientras tanto, analizamos las representaciones de los trabajadores signadas por la experiencia del peronismo. Buscamos demostrar cómo muchas de las *figuras* creadas en el período previo se resignificaron en este nuevo contexto y cuáles fueron las novedades. Entre estas últimas destacamos las representaciones de las *comunidades* de trabajadores, como así también las nuevas dimensiones que adquirieron en los films las narraciones en torno a las trayectorias de ascenso social. Mucho más, por primera vez el Estado se hace presente y se filtra a partir de varias *figuras* en las representaciones, y también se "hace presente" a partir de la institución de una legalidad más efectiva respecto a la industria cinematográfica. Veremos, asimismo, cuáles fueron las grietas por las cuales se colaron discursos y prácticas contrahegemónicas y hasta qué punto esas rupturas se inscriben también, y de un modo particular, en nuevas formas de narrar cinematográficamente.

Los quiebres en los modos clásicos de narración cinematográfica ya son evidentes en los films que analizamos en el capítulo III, en el cual también varían los tópicos representados en torno a los trabajadores. Así, y en sintonía con la centralidad y la gravitación de la "juventud" en el espacio social y cultural, todos los films que analizamos ponen a trabajadores jóvenes o a hijos de trabajadores en el centro de la escena. Se dibujan también nuevas oposiciones -entre los trabajadores y la "marginalidad"; entre los trabajadores "viejos" y los "jóvenes"; entre los jóvenes "que triunfan" y los que trabajan- e intentaremos desentrañar, en cada caso, cuáles son las relaciones entre esas oposiciones y los discursos y prácticas de fines de la década de 1950' y comienzos de la siguiente. Una pregunta que nos guía, específicamente, en ese capítulo, tiene que ver con cuáles fueron los alcances de la ruptura en los modos de representación cinematográfica en lo concerniente a las representaciones (valga aquí la redundancia) de los trabajadores.

Cap I

ausencia en el sentido de ausencia (p. 5)

jauss

2 y los Caballeros de cemento?

Cap II Peronismo !!

← Figuras, Sp. sg. Raymond Williams (V. p. 2)

Cap III quiebres

!!
comienzo de las rupturas o quiebres

En el capítulo IV hemos optado por dar cuenta, en nuestra propia escritura, de los alcances de una fractura aún mayor en el campo cinematográfico y, en particular, en las representaciones que nosotros rastreamos. Así, en el marco del cine "comercial" advertimos que los trabajadores en celuloide son aquellos "de cuello blanco" y se busca narrar, desde distintas coordenadas estéticas, experiencias que tienen que ver con los procesos de alienación. Al mismo tiempo, se consolidaban los movimientos de cine militante, del cual hemos analizado solamente dos films que operaron con los códigos de la ficción. Estos últimos, apelando a narrar la historia reciente del movimiento obrero, postularon visiones (distintas) en torno a las relaciones entre las bases obreras y las cúpulas sindicales o, para decirlo con sus propios términos, entre las bases combativas y los traidores. ¿A qué obedece esa "división del trabajo" en las representaciones cinematográficas de los trabajadores? ¿Qué nos está diciendo del entramado social y político entre 1968 y 1976?

Cap. IV.
otra
fractura
la
alienación
(desde el 60?)
} militancia

1968-76

El capítulo V abarca el periodo más extenso (1976-1991) y esa opción tiene un motivo fundamental: todos los films vertebrados por historias de trabajadores están atravesados por la experiencia de la dictadura militar, ya sea los que se produjeron en ese periodo como los posteriores. Así, intentamos desentrañar cuáles fueron los significados construidos en torno a los trabajadores durante los primeros años de la dictadura, a partir del análisis de un conjunto de mal llamadas "comedias eróticas". A partir de 1981, advertimos que las referencias a los procesos sociales y políticos recientes se adhirieron con mayor facilidad a los films y que muchos de ellos, en un programa bastante explícito, eran reflexiones cinematográficas en torno a las transformaciones recientes en el entramado social. Así, en no pocas oportunidades aseveramos que films que se centran en narraciones sobre comunidades de trabajadores en verdad están construyendo alegorías sobre el país post-dictadura, como así también otros que -costumbrismo mediante- focalizaron en historias de familias. A fines de la década de 1980, en cambio, el periodo dictatorial o las figuras asociadas al mismo, dejaron de tener cierta "capacidad explicativa" en las representaciones de los trabajadores, ya sea porque aparezca como un topos fijo, porque se busque narrar procesos históricos de más largo alcance o porque efectivamente se centralice en los procesos de construcción de memoria social como un trabajo. Lo cierto es que esas imágenes de "fin de década" pueden informarnos sobre cambios profundos en la sociedad y en la política argentina, de los que intentamos dar cuenta a partir de los films.

Cap. V
1976-91

¿Comedias?

Por último, el capítulo VI posiblemente sea el más "especular" de todos. En el mismo, las representaciones de los trabajadores están "bajo el signo de la crisis". Desde el primer film que analizamos, que recupera y trabaja con figuras creadas en periodos y tradiciones representacionales previas, hasta los últimos, en los cuales no quedan vestigios de las mismas - a no ser para parodiarlas- advertimos que el eje que las atraviesa es precisamente el de la profundización de la crisis social y económica. Entre uno y otros, también variaron los modos de representación cinematográfica de los procesos sociales y nos preguntamos hasta qué punto la emergencia de nuevos modos de narrar (a los cuales se suele denominar "nuevo neorrealismo") está imbricada en las transformaciones mismas de esa "realidad social" fragmentada y polarizada.

Cap. VI

←

> Nuevo
neorrealismo

Como lo anticipamos, esta no es una historia de los trabajadores en Argentina. Tampoco es una historia del cine argentino. Aunque quizá pueda informar algo de ambas. Pretende ser una historia de cómo esos trabajadores fueron representados por el cine argentino y de cuáles fueron los significados contruidos en torno a los mismos. Quizá, al finalizar nuestro recorrido, podamos contestar al por qué de una constancia representacional -que también hemos de demostrar- y qué nos dice eso de la configuración de una sociedad y una cultura "del trabajo", que ¿terminó?

Capítulo 1

De “trabajadores fieles” a “sujetos peligrosos”, 1933-1946



En 1932, Elías Castelnuovo escribió una de sus piezas más famosas: *El Delirio*. En ese monólogo, quien habla es un hombre tras haber salido a buscar trabajo. Cuando regresa a su pieza en una pensión, le cuenta a su mujer sobre las penurias que pasó en un día más buscando empleo y le describe cómo se siente al no haberlo conseguido. Impotencia y vergüenza resuenan en el monólogo. Dos años más tarde, Antonio Berni pintó uno de sus cuadros más recordados: *Manifestación*. En él, una multitud de personas -hombres, mujeres, niños- con ojos desorbitados y rostro adusto piden “pan y trabajo”, como reza un único cartel al fondo de ese paisaje humano desolador.

de la familia
Humberto,
de un libro.

En ambos, monólogo y cuadro, se recupera una de las experiencias sociales más salientes de la década de 1930: la desocupación. Según una encuesta efectuada por el Departamento Nacional del Trabajo en 1932, los desocupados alcanzaban la cifra de 334.000 en todo el país, mientras que la ciudad de Buenos Aires contaba con el 26% de su población económicamente activa sin trabajo.¹ Experiencia inédita hasta entonces para una sociedad que desde mediados del siglo XIX se había expandido al compás del crecimiento sostenido del modelo económico agroexportador. Pero era precisamente ese modelo el que mostraba signos de agotamiento, al debilitarse la relación entre los terratenientes pampeanos con los mercados de exportación, en un contexto de crisis mundial del capitalismo.

A mediados de la década de 1930, sin embargo, los signos más elocuentes de la crisis comenzaron a revertirse. Uno de los ejes de la recuperación fue el inicio de un proceso de industrialización por sustitución de importaciones que, aunque forjado en la década anterior, toma impulso recién a partir de 1935.² En el marco de este proceso y, en cierta medida, consustancial al mismo, una oleada de miles y miles de trabajadores migrantes llegaron a las principales ciudades en busca de trabajo.

Buenos Aires, entonces, fue el espacio en el cual quedaron adheridas las múltiples marcas de las transformaciones que tomaron cuerpo en la década de 1930. Expandiéndose de manera continua sus fronteras, a su alrededor crecieron las aglomeraciones de fábricas y barrios obreros del Gran Buenos Aires.³ Y en ese proceso de modernización del espacio y de la sociedad, íntimamente ligados a la industrialización, se inscribe también la consolidación de otras industrias: las del espectáculo. Destaca el teatro, pero también el fútbol -*pasión masculina*- en proceso de profesionalización, y por supuesto, el cine.

Es en ese cine argentino que en su expansión representó las transformaciones sociales -de las que fue resultado- donde encontramos las primeras *figuras* en torno a los trabajadores urbanos. Pero, antes de abocarnos resueltamente a analizar la construcción de esas figuras, tenemos que responder a varios interrogantes: ¿cuáles fueron las características de la producción cinematográfica en la década de 1930 y principios de la siguiente? ¿cuáles fueron los modos de

figura
o -/a -

¹ Cfr.: Juan Carlos Torre: “La ciudad y los obreros”, en: Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto (directores): *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000, pág. 262.

² Véase: Javier Villanueva: “El origen de la industrialización en Argentina”, en: *Desarrollo Económico*, vol. 12, N°47, octubre-diciembre, 1972.

³ Ese crecimiento hacia los “suburbios” fue posibilitado y acompañado por la extensión del sistema de tranvías y por la incorporación del sistema de colectivos en 1931. Para un análisis de los procesos de transformación del espacio urbano, véase: Adrián Gorelik: *La Grilla y el Parque. Espacio Público y Cultura Urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

representación que se instituyeron? ¿cuál fue su público? En definitiva, debemos precisar las principales líneas que atravesaban el campo cinematográfico.

1-1. *El sonoro invade las pantallas, los espectadores las butacas*

El cine argentino tenía ya una larga historia en 1933. Habitualmente se señala al film **La Revolución de Mayo** (Mario Gallo, 1908) como el primero argumental, aunque se reconocen otras experiencias “pioneras” de filmación de acontecimientos socialmente significativos en los años previos.⁴ Los cinco años siguientes fueron ricos en la incorporación de técnicos para el cinematógrafo y aunque mucha de esa producción inicial esté perdida, es de destacar, ya por sus títulos, un intento frecuente de representar la historia argentina decimonómica.⁵ Ese movimiento inicial cristalizó en el “gran éxito” del primer cine argentino: **Nobleza Gaucha** (Humberto Cairo *et.al.*, 1915).

En la segunda mitad de la década de 1910 se registraron mejoras en la composición de las imágenes, incorporación de actores y actrices provenientes del teatro y del circo criollos y también de escritores volcados a guionistas. Esos signos de aliento para la cinematografía argentina, sin embargo, comenzaron a revertirse con el correr de la década de 1920, en la cual la efervescencia inicial pareció haber perdido su impulso.

En 1928, las películas que llegaban desde Estados Unidos venían provistas de una nueva “ventaja” con respecto a las argentinas: eran *habladas*. Pero esa ventaja inicial era ambivalente, ya que más allá de los avances en la alfabetización, no todos los potenciales espectadores estaban en condiciones de seguir el ritmo de los letrados de las traducciones. Aún con este problema, si durante toda la década las películas norteamericanas llenaban la programación de las salas de los cines porteños, lo sería mucho más desde que la producción argentina comenzara a decaer.

Como planteamos más arriba, para Claudio España y Ricardo Manetti la transición entre el “mudo” y el “sonoro” no implicó una ruptura cualitativa. Ellos sostienen que gran parte de los núcleos temáticos y narrativos de la etapa muda se recuperaron en los primeros años del cine sonoro en Argentina. Si bien compartimos esa observación acerca de la *continuidad* entre ambas etapas, querríamos llamar la atención en algunas consideraciones de Noël Burch acerca de la formación de un Modo de Representación Institucional (MRI).

Siguiendo a Burch, creemos que con la incorporación del sonido termina por configurarse ese Modo de Representación, que se caracteriza por la linealidad temporal; la constitución de una clara diferenciación entre campo/contracampo; la clausura narrativa y la prefiguración de un sujeto-espectador ubicuitario. En fin, la producción diegética que instituye la “ilusión de realidad” del cine clásico: películas que se presentan como obras cerradas, “legibles” y cuyas historias parecieran “contarse por sí solas”.⁶ Es por eso mismo que consideramos que, más allá de las

⁴ Domingo Di Núbila: op. cit. pág. 12

⁵ **El fusilamiento de Dorrego, Güemes y sus gauchos, Invasiones Inglesas, Paso de los Andes**, entre las del mismo director Mario Gallo.

⁶ Para un análisis de la construcción de un Modo de Representación Institucional, véase: Noël Burch: *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra, 1995. Para el caso del cine argentino, ver: Claudio España (editor): *El Cine Argentino. Industria y Clasicismo*, vol.2. op. cit.

Como marcaremos más adelante, opera en el MRI una “política de géneros” (especialmente el melodrama y la comedia) que hace que la producción, acelerada en su realización de acuerdo a los requerimientos de una “industria en expansión”, refuerce su linealidad con lo cual se torna más que accesible para el sujeto-espectador, quien con el correr de los años frente a la pantalla adquiere habilidades de decodificación de las narraciones. Para este aspecto,

ojo:
fue en
1929

ARI
Burch
Modo, imagen
narrativa

//
*

continuidades, la sonorización viene a posibilitar que el MRI se desarrolle con todas sus potencialidades hacia el "realismo". En el caso argentino la incorporación del sonido es más que llamativa, ya que permite precisamente que los espectadores se sumen a las butacas y que se inicie una producción industrializada de películas, quebrando las experiencias "artesanales" previas.

En el cine argentino, desde 1930 a 1932, se llevaron adelante pruebas tendientes a "sonorizar". En esa labor destaca uno de los "pioneros": José Agustín Ferreyra, mediador entre ambos períodos⁷. Pero fue recién en 1933 cuando una productora de reciente creación, Argentina Sono Film, estrenó el primer largometraje completamente sonorizado: *Tango!* (Luis Moglia Barth). Solo 22 días después, la productora Lumiton estrenó el suyo: *Los tres berretines* (Equipo Lumiton). Ambos films constituyeron "grandes éxitos", convocando nuevamente a los espectadores que se habían alejado del cine argentino. Di Núbila considera a los diez años posteriores a los mismos como una virtual "época de oro".

Si consideramos a la "fórmula" cuantitativamente, podemos convenir en su acierto. La producción de films fue *in crescendo* sostenidamente desde 1933 hasta 1942.⁸ Paralelamente, también creció el número de salas. En 1930 en todo el país el total de salas era de aproximadamente 1000 y en la Capital Federal, 30. En 1938, mientras tanto, según datos de la Revista especializada *Imparcial*, el total de salas en el país ascendía a 1332 y la Capital Federal contaba con 157. Llama la atención la cifra si la comparamos con otros países latinoamericanos: Brasil contaba con 1007 salas; México con 679; Chile con 274 y Perú con 204.⁹ En 1937 habían abierto sus puertas en Buenos Aires dos de las salas céntricas más importantes: el *Monumental* y el *Gran Rex*, por mucho tiempo, la más grande de toda América Latina.

Sin embargo, es poco fiable establecer una relación directa entre aumento de la producción cinematográfica local y aumento de número de salas. Una de las discusiones más acaloradas, incluso en los años de mayor producción, se dió entre los exhibidores y los productores. Los segundos acusaban a los exhibidores de negarse a poner en cartel películas argentinas o a hacerlo solamente a cuenta gotas.¹⁰

Aquello que sí da cuenta, efectivamente, del impacto de las películas argentinas, es la aparición de revistas, columnas en diarios y programas radiales dedicados a comentarios o críticas de las mismas. Entre las primeras, destacan *Radiolandia* (desde 1930), *Sintonía* (desde 1933 a 1956), *Cinegraf* (publicada por editorial Atlántida entre 1931 y 1938) y *Cine Argentino* (desde 1938 a 1945), entre otras. Más allá de las múltiples diferencias entre ellas, todas parecen apuntar a un

ver: David Bordwell: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1995.

⁷ Habría sido *Muñequitas porteñas* (1931) la primera película absolutamente sonora, pero utilizando el sistema Vitaphone, que acarrea grandes inconvenientes para la sincronización, ya que se trataba de una banda independiente. En el sistema Movietone, mientras tanto, el sonido está incripto en la imagen. Ver: Jorge Couselo: *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969, pp. 68-69.

⁸ 1933, 6; 1934, 6; 1935, 14; 1936, 17; 1937, 30; 1938, 41; 1939, 50; 1940, 49; 1941, 47; 1942, 56. Datos extraídos de: *El Cine Argentino*. CD-Rom producido por la Fundación Cinemateca Argentina en 1995, sección "Películas". Cuando citemos, de aquí en más, el año de una película corresponde al de su estreno en salas, excepto que aclaremos lo contrario.

⁹ Reproducido en: *Cine Argentino* N°27, 10-11-1938.

¹⁰ La primera editorial de la revista *Cine Argentino* de 1939 tiene como título: "Que los exhibidores se comprometan a pasar cine argentino" y constituye todo un alegato, en nombre de los productores y del "público", de quien la revista denomina como portadora. La línea de argumentación seguida se sintetiza en que el esfuerzo constante de la "industria" no puede objetivarse por falta de salas disponibles para la exhibición. *Cine Argentino* N°1, 5-01-1939, pág. 3.

público masivo, conformado por hombres y mujeres, de acuerdo no solamente al tipo de informaciones o relatos que proveen sino también a las publicidades con las que cuentan.¹¹

El eje de las revistas fue la información cotidiana y actualizada, redactada con lenguaje simple y llano, acerca de las películas estrenadas y los avances de las que se encontraban en producción. Excepto *Cine Argentino*, todas las demás incorporaban también referencias a los films de Hollywood y luego de México o España. La crítica de películas era de tipo valorativa, esquematizada por lo general en los pares de “buena”/ “mala”. Los ejes seleccionados para la crítica fueron tres: “argumento”, “personajes”, “técnica”, explícitamente separados. Con la excepción de *Cinegraf* -dirigida por el católico Miguel Ángel Pessano quien habitualmente señalaba en editoriales las deficiencias “morales” de los films argentinos- el resto de las críticas fueron extremadamente benévolas hasta, al menos, 1940.¹² El *leit motiv* parecía ser acompañar el crecimiento de la industria cinematográfica, “a pesar de”.

→ ¿Miguel Ángel?

Pero las revistas no solamente apuntaron a brindar información cotidiana. También se propusieron como un puente para el acercamiento entre “el gran público” y las actrices y los actores de la pantalla local. De esa manera, contribuyeron a la construcción de un *star system* vernáculo. En las portadas aparecían fotografías o ilustraciones de las “estrellas” que habitualmente se complementaban con un extenso reportaje en las páginas centrales. La estructura de las entrevistas era idéntica: en qué proyectos se encontraba en ese momento el artista, cuáles eran sus planes a más largo plazo y fundamentalmente, cuáles eran sus hábitos y gustos cotidianos. Ese intento por recuperar la voz de las “personas” que la pantalla obturaba u oscurecía llegó a límites insospechados en la revista *Cine Argentino* que durante 1939 propuso un concurso para que sea el público quien, mediante cartas, dirija las entrevistas. Lo llamativo en esas preguntas del público era la búsqueda de detalles de la vida cotidiana de las “estrellas” y más aún, las preguntas orientadas a que se narren las formas en las que las “estrellas” se convirtieron en tales: los “primeros pasos”, el lugar del “azar” en sus carreras, etc.¹³

tiempo de verlos

Con respecto a los concursos, éstos constituían otra de las atracciones con las cuales las revistas buscaban aumentar su ejército de lectores y lectoras. Nuevamente vale el ejemplo de *Cine Argentino*. En los dos últimos meses de 1938, la revista convocaba a que quienes “quisieran convertirse en estrellas” enviaran sus fotografías, con un breve currículum. Esas fotografías fueron publicadas y un jurado compuesto por directores, guionistas y periodistas seleccionó a 10 personas, para que tuvieran un papel en una próxima producción. Pero los concursos propuestos por la revista no se agotaban allí. También, bajo el título de “Escriba usted un argumento” se convocaba a que los lectores y las lectoras envíen guiones para futuras películas.¹⁴

¹¹ Esto último es, quizás, más evidente en *Cinegraf* y *Cine Argentino*. Entre las publicidades más frecuentes se encuentran las de las tiendas Gath y Chaves, promocionando sus saldos de temporadas para hombres y mujeres. También colonias y otros enseres para el afeitado, bicicletas, muebles. Con respecto a las condiciones para su “masividad” debemos señalar que los precios de las revistas, en general, apenas si doblaban el de los diarios.

¹² Si bien no forma parte del objeto específico del presente trabajo, es destacable que en las editoriales de *Cinegraf*, firmadas todas por Pessano, una de las principales preocupaciones era la de “argentinar” las imágenes: salir de los estudios, e inclusive de Buenos Aires, para enfocar paisajes y “bellezas” naturales del país. Por ejemplo: “La patria es grande y todas sus riquezas esperan a los conscientes realizadores de películas argentinas”, *Cinegraf* N° 31, octubre de 1934, pp.8 y 9.

conservadme-
risms

¹³ Las primeras “entrevistas del público” fueron a actores y actrices definitivamente consagrados, como Libertad Lamarque, Luis Sandrini o Santiago Arrieta, pero luego se incorporaron otras figuras que por lo general, no pasaban del “reparto”. Ver: *Cine Argentino* N° 51 al 85.

¹⁴ Si en el caso de *Cine Argentino* los concursos parecieran, al menos inicialmente, ser “honestos”, no pasaba lo mismo con otros emprendimientos, generalmente llevados adelante por las múltiples “academias cinematográficas”

Mientras tanto, los diarios más importantes del país también abrían sus páginas al cine argentino. *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, cada cual convocaba a periodistas especializados, o en proceso de especialización, para que realizaran las críticas inmediatamente después de los estrenos. Los nombres de Raimundo Calcagno (Calki), Rolando Fustiñana (Roland) y Manuel Peña Rodríguez fueron los firmantes, respectivamente, en cada uno de los diarios mencionados. En los tres los comentarios se caracterizan por ser más agudos y menos condescendientes con el cine argentino, buscando profundizar en torno a las deficiencias estéticas y temáticas y advirtiendo sobre la habitual repetición de temas y motivos.¹⁵

Pero si hemos constatado el aumento de la producción cinematográfica argentina y su impacto en la generación de otros productos culturales que la tematizaban o la constituían en su referente primordial, todavía no nos adentramos sino tangencialmente a una pregunta fundamental: ¿quiénes eran los espectadores del cine argentino en los primeros diez años del cine sonoro? La pregunta sobre el “espectador”, como la pregunta por el “lector”, es de difícil respuesta. Aquí, someramente, intentaremos dar algunas indicios sobre quiénes, efectivamente, se sentaban frente a las pantallas.

Como plantea Raymond Williams, pareciera ser que los primeros públicos cinematográficos europeos estaban compuestos fundamentalmente por miembros de la clase obrera.¹⁶ De modo riguroso, es la pista que sigue Noël Burch para rastrear los años de formación del MRI en Inglaterra y Francia. ¿Qué indicios tenemos para saber quiénes eran los espectadores argentinos en la década de 1930? Tomaremos en consideración cuatro de ellos.

En primer lugar, uno proveniente de los ensayos de Roberto Arlt en torno al cinematógrafo. En 1932, como señalamos más arriba año “pico” de la desocupación, con la agudeza que caracterizan a todas sus observaciones, Arlt concluye:

“¿Se explica ahora usted, amigo mío, que los cines barateris, en ciertos días de la semana, por los suburbios, estén repletos de hombres que peinan canas o que se podan barbas? Es la miseria. El cansancio. La tristeza. La necesidad de buscar olvido. Un hombre sin trabajo...y aquí ya tenemos la respetable cifra de quinientos mil desocupados que necesita meterse en alguna parte donde lo que sus ojos miren sea completamente distinto a aquello que, día a día, noche a noche, le recuerda que no produce ni para sí mismo. El hombre se mete en el cine...”¹⁷

que solían publicitarse en las revistas. Así lo denunciaba Roberto Arlt, desde su columna del diario *El Mundo*, al cual, aparentemente habría llegado esta “carta” de un lector:

“Por pura curiosidad fui un día al estudio cinematográfico sito en la calle Belgrano...y allí se me dijo que me tenía que someter a una prueba fotográfica, la cual costaba dos pesos. Acepto, ‘palmo’ los dos ‘mangos’ y después de cuatro días me dan la contestación diciéndome que estoy aceptado. (...) Lo más colosal llega ahora. Me presentan una hoja escrita a máquina donde estaban los ‘estatutos’ y ‘reglamentos’ de la casa, entre los que resaltaban estos detalles: El aspirante debía abonar veinte pesos mensuales para el aprendizaje de mímica (este curso dura un mes), otros veinte por el aprendizaje de escena (otro mes) y otros veinte más para caracterización (otro mes). Después de tres meses de práctica era sometido a una prueba cinematográfica para la cual tenía que pagar (seguimos pagando) nada más que veinte pesos (...). Roberto Arlt: “Las ‘academias’ cinematográficas”, en: *El Mundo*, 30-6-1931.

¹⁵ Para un análisis detallado de la crítica primaria en diarios durante el período 1933-1956, véase: César Maranghelo: “El espacio de la recepción. Construcción de un aparato crítico”, en: Claudio España (comp.): *El Cine Argentino. Industria y Clasicismo*, vol.2. op. cit. pp. 527-549.

¹⁶ Raymond Williams: “Cine y Socialismo”, en: *La Política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997, pág. 137.

¹⁷ Roberto Arlt: “El cine y los cesantes”, en: *El Mundo* 24-7-1932.

Antes de la "invasión" de las películas sonoras argentinas, ese público de hombres desocupados es el que atina a situar Roberto Arlt, persiguiendo una de las pistas acerca de aquellos que quienes se enfrentan a la pantalla buscan: olvidarse de la situación concreta. Proseguir un "viaje imaginario" que los aleje de la miseria cotidiana. Por supuesto que Arlt cae en exageraciones, como los 500.000 desocupados, y posiblemente antepone sus propios juicios acerca del cine como producto para la "evasión". No obstante ello, tiene asidero creer que el cine constituyó un pasatiempo barato y accesible incluso para las personas de menores recursos. Arlt

Pero si Arlt sitúa a los espectadores-hombres en los cines de barrio, una de las dos primeras películas sonoras nos ofrece otra clave, quizá una de las más extendidas, para concebir quiénes eran esos espectadores. En *Los tres berretines*, buscada síntesis de las "pasiones" de los sectores populares porteños de comienzos de la década de 1930, son las mujeres quienes, dejando por unas horas sus "tareas del hogar", se sitúan frente a la pantalla plateada, provocando la furia del "hombre de la casa", viejo ferretero de origen inmigrante (Luis Arata). El hábito de arreglarse, tomar la cartera y salir hacia la sala del barrio se recupera en el film en una secuencia íntegra. Ese berretín pretendidamente femenino convive con el fútbol y el tango, objetivados en las trayectorias de dos de los hijos del viejo ferretero. Buenos

Obreros desocupados, sectores populares en general, entonces, se nos presentan como los pilares de la convocatoria cinematográfica en Buenos Aires. Cinco años después de las primeras películas sonoras, comienza a aparecer la ya citada revista *Cine Argentino*. Una de las secciones fijas de la misma fue "Comentando el estreno". A la salida de los estrenos de películas argentinas se les preguntaba a los espectadores su opinión inmediata. Más allá de los intentos de la revista en sí misma de identificar al cine argentino con lo "auténticamente popular", es de destacar que, con el formato de una encuesta, se les preguntaba a los entrevistados su ocupación. Como ejemplo, tomemos la muestra del día 19 de mayo de 1938: dos personas respondieron ser "empleadas de oficina"; dos más "obreros"; otras dos "empleados" a secas; un "comerciante"; una "maestra"; un "zapatero" y un "canillita". Una proporción casi idéntica se reitera el 26 de mayo, incorporando esta vez a dos "amas de casa". Buenos
oficina

El 27 de mayo de 1938, en el *Periódico CGT*, órgano de la Confederación General del Trabajo-sede Independencia, comienza a aparecer una sección fija llamada "*Teatro y Cinematografía*", que será analizada más abajo. En tanto preocupación por parte de la revista intersindical, obedece quizá a las posibilidades abiertas para el tiempo libre de los trabajadores, en un contexto en el cual los signos más oscuros de la crisis ya no se hacían sentir con demasiada intensidad y crecían los salarios y el consumo. Pero aquí señalaremos, simplemente, algunos indicios que nos llevan a confirmar la afluencia permanente de los trabajadores y trabajadoras a las salas de cine donde se proyectaran películas argentinas. El 24 de junio de 1938 aparece una convocatoria destacada del periódico, destinada a conseguir publicidad:

"Señor productor cinematográfico. Señor empresario de cine.

El 90% de la clientela para la producción de películas nacionales está en nuestros lectores.

No olvide: millones de obreros prefieren el cine criollo como su espectáculo favorito.

¡¡¡Es una verdad irrefutable!!! Defendiéndola, defiende sus propios intereses."

Más allá de la posible exageración de los editores a fines de conseguir la publicidad deseada, el solo hecho de la aparición de la página da cuenta del acercamiento de los trabajadores como espectadores del cine argentino. Esta opinión se refuerza con la de uno de los actores más populares del momento, Luis Sandrini, quien responde a una entrevista del periódico:

“ Me pregunta si quiero a los trabajadores. ¡Y cómo no he de quererlos, mi amigo, si yo vengo de lo más humilde y tengo en el corazón mismo del pueblo, en lo más típico y noble de las barriadas proletarias un apoyo sincero y decidido! Si son los trabajadores, los empleados y parte de la clase media los que nos estimulan (...). Observe usted el éxito de mis películas, por ejemplo. Es de Callao afuera que cuentan con verdadero calor de pueblo. Con el calor que solo es posible observar en las colmenas proletarias, donde se aprecia hondamente el trabajo humano, profundamente humano que realizamos los artistas.”¹⁸

Hasta entrada la década de 1940, parece ser correcto el “sociológico” análisis de Luis Sandrini. El cine argentino, en un constante proceso de industrialización fue sostenido por trabajadores y sectores populares en general. Una de las posibles explicaciones a ese fenómeno puede ser que a esas películas ya habladas no era necesario “leerlas”. Como anotamos más arriba, el proceso de alfabetización había avanzado muchísimo, pero quizá no lo suficiente como para permitir a un vasto conjunto de personas con instrucción elemental seguir la rapidez de los carteles.¹⁹

Otra explicación, complementaria, puede ofrecerse a partir de las estrategias expansivas de muchas productoras y realizadores. Una de ellas, de probado éxito, fue la incorporación a los elencos cinematográficos de muchas de las “estrellas” consagradas ya en otras actividades populares, como la radio o el teatro. Nos gustaría pensar, sin embargo, que parte del poder de convocatoria del cine argentino a los trabajadores y trabajadoras estuvo anclado en que en un conjunto importante de films fueron representadas y construidas, precisamente, *figuras* en torno a ellos. El reconocimiento, la proyección, la identificación, - proceso inverso al que señalaba Roberto Arlt en 1932-, habrían constituido motivaciones suficientes para garantizar la permanencia de ese “público proletario” frente a la pantalla.

Veamos entonces, cuáles fueron esas primeras *figuras* del mundo del trabajo construidas en el cine argentino, desde 1935 a 1942. ¿Cuáles fueron las experiencias sociales y culturales que recuperaron los films y por qué? ¿Cómo se narraron cinematográficamente y qué significados se construyeron en torno a las mismas? Interrogantes, entonces, para este primer capítulo.

1.2 - La ciudad de los trabajadores

La ciudad de Buenos Aires, inmenso conglomerado urbano que estaba siendo sede de un proceso de modernización ligado a la industrialización de la década de 1930, fue el espacio que estructuró gran parte de las narraciones cinematográficas vertebradas por historias de trabajadores. Así, el trabajo o la falta de trabajo en la ciudad, fueron constantes en estas primeras representaciones.

La ciudad, sin embargo, fue más que un espacio: las más de las veces, ofició como la metáfora misma de la modernización y los conflictos que ésta conllevó. Así, en medio de ese proceso de alteraciones y fracturas -tal como fue representada la modernización- se fueron constituyendo nuevas identidades de los trabajadores y evidenciando las transformaciones de otras, ligadas a la “vieja ciudad” o a los procesos del llegar a la ciudad/modernización desde pueblos alejados. ¿Cuáles fueron, entonces, las primeras *figuras* en torno a los trabajadores que llegan o ya están insertos en esa ciudad moderna? ¿Cómo se representaron los conflictos ligados con el proceso de modernización?

¹⁸ “Habla el artista máximo de la risa: Luis Sandrini”, Periódico CGT, 15 de julio de 1938, pág. 8.

¹⁹ Con respecto al proceso de alfabetización, se señala que en la ciudad de Buenos Aires el porcentaje de personas analfabetas era de 12,6 % en 1938, contrastando con el 35, 1 % de acuerdo al Censo de 1914. Cfr.: Ricardo Gonzalez Leandri: “La nueva identidad de los sectores populares”, en: Alejandro Cattaruzza (dir.): *Nueva Historia Argentina* Vol. 6. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pág.213.

Una Buenos Aires móvil, multitudinaria, con colectivos y autos, casi una estampa de tarjeta postal (el Congreso de fondo, la calle Corrientes) se contrapone a la claridad de la vendimia en la Cordillera de los Andes a los 28' de comenzada **La Barra Mendocina** (Mario Soffici, 1935). El film cuenta la historia de cuatro hombres mendocinos que, con dificultades para conseguir un empleo estable en su provincia, deciden emprender un viaje a Buenos Aires. Dos de ellos, cantantes "amateurs", tienen relativo éxito, mientras los otros, sin conseguir trabajo fijo, se relacionan sin saberlo con vendedores de drogas y terminan en la cárcel. Cuando por fin logran salir del encierro, deciden retornar a Mendoza.

Son varios los puntos que nos interesan remarcar en este film: por un lado, la construcción de una *figura* sobre los trabajadores migrantes asociada con la ingenuidad y/o el ridículo; en relación a eso, la configuración del par de opuestos campo/ciudad y, por último, la forma en la cual se resuelve imaginariamente el conflicto.

La "barra", como dijimos, está escindida en dos mitades: los cantantes y los desocupados. Los primeros consiguen un contrato en una peña folklórica, en la cual sus habilidades de "zorzales" (como gustaban llamarse) no son aclamadas positivamente.²⁰ Arrancan éxitos, pero desde la exposición al ridículo, la burla grotesca que los espectadores perciben en sus formas de cantar.

Los otros dos trabajadores desocupados, mientras tanto, se enamoran de la ciudad y buscan entablar relaciones que les permitan decodificar las reglas para moverse en ese terreno desconocido. Así, comienzan una "amistad" con dos mujeres que al poco se confirman como traficantes de drogas, utilizando para su contrabando a estos provincianos. Ellos no saben que son utilizados para eso: no tienen noción de lo que hacen porque se representan como básicamente *ingenuos*.

Ingenuos o Ridículos, entonces, emerge ya en 1935 una *figura* que permeará la producción cultural cinematográfica en lo que a los trabajadores migrantes se refiere.²¹ Puede pensarse que en tanto *figura* irradió mucho más allá del cine: en la historieta —recordamos *Isidoro* o *Patoruzú*— también se construyó y circuló profusamente. No es de extrañar, entonces, que las representaciones de los trabajadores migrantes se produjeran, por lo general, en el marco de uno de los bastiones de la "política de géneros" que se instituyó con la expansión de la producción cinematográfica industrializada: la comedia.

En las comedias se apeló a "textos de comicidad" en sí mismos: actores o actrices que en la configuración del *star system* local fueron consolidándose en tanto tales.²² Los afiches publicitarios de **La Barra...** son elocuentes al respecto. Una ilustración dividida en dos partes iguales en las cuales se observa, a la derecha, los cuatro mendocinos con un fondo de vendimia y a la izquierda,

²⁰ Durante la década de 1930 proliferaron en Buenos Aires las peñas folklóricas, organizadas las más de las veces siguiendo criterios de división regional: Noroeste, Cuyo o Litoral. En ellas, se buscaba mantener los lazos de sociabilidad con los coprovincianos reforzando de esa manera una identidad que se perdía o temía perder con el proceso de las migraciones.

²¹ Entre los films que recuperan esta *figura* se encuentran: *El Forastero* (Ber Ciani, 1937) o *El susto que Pérez se llevó* (1940) entre otros. En los films que siguen el eje discursivo del criollismo, esa *figura* se representa habitualmente por la oposición: los porteños en las escenas camperas constituyen la *figura* del "avivado", cuando no directamente la del explotador. Los "avivados" ya aparecen en los films de la etapa no "hablada". Véase al respecto: Elina Tranchini "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en: op. cit. pp. 145-157.

²² Destacamos que uno de los actores de "comicidad desbordante", Marcelo Ruggero, tenía ya una larga trayectoria fijado a la comicidad, forjada desde algunas películas del período mudo, pero fundamentalmente en el teatro de revistas porteño. Biografía en: *Cine Argentino. CD-Rom*. op. cit. sección "Biografías".

barras
mendocinas

Patoruzú
-Cé
↓
historieta

figura

avivado

una supuesta imagen de Buenos Aires donde resalta la “vampiresa”. A su vez, el texto que acompaña la ilustración sentencia:

“En la incomparable campiña mendocina, entre los viñedos en plena cosecha con el marco de la impresionante cordillera se desarrolla gran parte de la película en la cual son intérpretes:
 de comicidad desbordante: Alberto Anchart
 Marcelo Ruggero
 Oscar Villa
 de honda emoción y sentimiento: José Gola
 Anita Jordán
 de sugestiva y vampiresa atracción: Elsa O’Connor.”²³

Reforzando a las propias estrategias narrativas del MRI, desde la publicidad se intenta fijar una recepción orientando al espectador en su tarea de significación. La “comicidad” desbordante confluye con “la honda emoción” en la construcción de las figuras de los trabajadores migrantes. Ahora bien, para que estos migrantes puedan asociarse a la ingenuidad o la burla han de existir *contrafiguras*. Y allí están las “vampiresas” que engañan a los provincianos o el público que no entiende el arte de los cantantes. Los habitantes de la ciudad, entonces, son quienes hostilizan o ridiculizan y es así porque la ciudad los ha “pervertido” o tornado insensibles.

Mg -
comicidad
+
emoción

Las concepciones que en el film se recuperan en torno a la ciudad, y particularmente del Centro, tienen una larga gravitación en las representaciones cinematográficas (y lo seguirán teniendo por mucho tiempo): es el espacio de la *perdición, el desconsuelo, de la corrupción*.²⁴

En el film, esas visiones antiurbanas se refuerzan, además, con el recurso de la iluminación. Las series de imágenes de la ciudad son dos: por un lado, las “estampas postales” que se muestran en principio; por otro, las pensiones y/o conventillos, espacios cerrados, lúgubres y oscuros, que son los que habitan los trabajadores migrantes a su llegada. Mucho más oscuro y cerrado, por supuesto, es el espacio de la cárcel. En esa ciudad, los migrantes parecen no tener muchas más posibilidades que las del encierro y la anomia.

Esto último resalta si comparamos la organización de las imágenes del espacio rural. En las primeras secuencias, Mendoza es sede de las tareas de la vendimia: todo es claro y plácido. Tomados panorámicamente, los hombres y mujeres no se distinguen, parecen adheridos a los viñedos y a la Cordillera. Esa armonía blanquecina se refuerza, además, con la música: un vals ligero que sincroniza con el ritmo del trabajo.

¿Qué pasa en las últimas imágenes, las del retorno de los migrantes? Mendoza sigue siendo un lugar blanquecino, abierto, iluminado, pero ya no hay rastros de presencia humana ni de trabajo: se transforma en *paisaje*. En esa transformación, lo que ha mediado es la experiencia de quienes se fueron y regresaron: en el ir a la ciudad, los migrantes se distancian del espacio y con eso, asumen con respecto al mismo una actitud de observación, de contemplación, pero no de acción directa. No vuelven, entonces, al mismo punto del que partieron porque lo que cambia es su mirada sobre el mismo.²⁵

Pero, más allá de la mirada que tengan sobre el punto de partida y de llegada, los migrantes del film retornan a él y en ese movimiento se encierra una de las claves para pensar la intervención de

²³ Afiche aparecido en el diario *Crítica*, 2-8-1935.

²⁴ Véase particularmente: Emilio Díaz: “Luces de la Ciudad”, op. cit. pp. 177-190.

²⁵ Para un análisis de los procesos de construcción del paisaje en el contexto de la Revolución Industrial, véase: Raymond Williams: *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973, pp. 127-140.

este producto cultural, creando sentidos sobre la experiencia –novedosa en su contexto de producción y circulación- de las migraciones hacia la ciudad.²⁶ Vale la pena citar, en este caso, una frase que se pone en boca de Enrique (José Gola), quien al salir de la cárcel y tomar el tren hacia Mendoza sentencia:

- “Buenos Aires, ¡cómo jugaste con estos pobres provincianos! Ojalá que esto sirva de lección para los que se quieren ir.” (0:54)

El compelimiento al retorno se tiñe de fuertes connotaciones morales (*cómo jugaste*) que, como vimos, son el eje de las de oposiciones entre habitantes de la ciudad/ migrantes y más en general, entre la ciudad y el campo o las comunidades rurales.²⁷ Estas últimas, con sus ciclos reiterados y las posibilidades de establecer relaciones cara a cara, más auténticas, son valoradas positivamente en el film como garantía frente a la “perversión” citadina. Por supuesto, las nociones de comunidad rural armónica constituyen una invención: en el mismo film, durante las primeras secuencias, Mendoza ha “expulsado” a la barra y en las últimas, los migrantes no vuelven al trabajo sino al espacio/paisaje. Pero ese costado utópico es la condición necesaria para que adquieran significados las oposiciones y es allí donde apunta el relato.

En definitiva, el film puede leerse en clave de manifiesto “antimodernización”. Esto es, se posiciona ante uno de los elementos más salientes del proceso de modernización –las migraciones hacia la ciudad industrial o en vías de industrializarse- y lo asocia con la catástrofe, o con el resquebrajamiento de formas identitarias previas o de ciertas actitudes o valores que se consideran auténticos. Allí anida su intervención, que puede leerse en paralelo a las ideas de muchos intelectuales de la década de 1930 que, como Eduardo Mallea, estaban promoviendo concepciones en torno a las “dos Argentinas”: una de ellas, la “telúrica”, identificada como lo auténtico o lo verdadero; la otra, volcada al puerto, como el eje de la perversión. Los trabajadores, en el film, tienen en la ciudad-puerto “todo para ganar”, pero el precio a pagar por ello es, según esa clausura, demasiado alto.

En los márgenes de la misma ciudad odiada en **La Barra Mendocina** se instala uno de los espacios de **Puerto Nuevo** (Luis C. Amadori y Mario Soffici, 1936). El film cuenta la historia de dos trabajadores desocupados que viven en una villa miseria de Buenos Aires (Charlo y Pepe Arias). Por azar, una “señorita bien” (Alicia Vignoli) entra a la villa y los conoce. Una vez que traban relación, la señorita procura hacerlos triunfar en un teatro del Centro y una vez que lo logran, uno de los desocupados se queda en la ciudad y el otro regresa a la villa.

Desde su inicio, el film se hace cargo de una de las figuras que más impactaron a comienzos de la década de 1930: los *desocupados*, tanto como de los nuevos espacios sociales que habían surgido en la ciudad, las *villas miseria*.²⁸ Ahora bien, ¿cómo se representan ambos? ¿Qué otras figuras se construyen a partir de los mismos?

La villa miseria, espacio que estructura las primeras secuencias del film, es representada como el

no se llamaba así

²⁶ En 1936, la ciudad de Buenos Aires contaba con 3.457.000 habitantes, mientras que en 1947 el Censo Nacional registró 4.681.000. El aumento poblacional se debe, fundamentalmente, a las migraciones internas. Cfr. Gino Germani: *Estructura social de la Argentina*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1987, pp. 56-62.

²⁷ La impronta moral del film fue advertida en un comentario del diario Crítica: “La aventura de los cuatro mendocinos que vienen a Buenos Aires con ánimo de conquistarla y a conseguir gloria y dinero que sirve de argumento a *La barra mendocina* tiene un fondo moral admirable”. 1-8-1935.

²⁸ Las primeras villas miseria, o barrios de emergencia cuyas casas se construyeron primordialmente de chapa y de cartón, datan precisamente de la década de 1930'. A los crónicos problemas habitacionales de la ciudad de Buenos Aires se les sumó en esos años la desocupación, que inhabilitó a miles de familias de pocos ingresos para alquilar una vivienda o una pieza en un conventillo.

ciudad / campo

mallea, y los dos argentinos

moral x normal

Op: los villeros
de Pto. Nuevo
no "sanidos e nuevos"
o inmigrantes ni "suavemente"
y notando inmigrantes
como en la 1ª escena
(Demora)

espacio de la *solidaridad* entre los sin-trabajo. Coto cerrado para el afuera, este espacio es "el reino de los iguales": todos se ayudan entre sí, comparten comidas y charlas y virtualmente no está atravesado por conflicto alguno. Cuando la "señorita bien" baja de su coche e ingresa a la villa, el punto de vista cambia y es a partir de su "mirada" que accedemos a las imágenes y los sonidos. Así, los primeros planos subrayan cada casilla, cada gesto de los villeros y cada comida escasa que se cocina en los fuegos.

Miradas 1
(los ricos)

Los primeros planos son los del asombro de quien, desde el afuera, "descubre" esa otra realidad. Cuando los villeros llegan al Centro -a triunfar en el teatro- la perspectiva cambia: ahora es a partir de ellos que accedemos al mundo del lujo. Y en verdad, el Centro -dígase, cabarets, teatros, lujo- no se representa a partir de primeros planos sino de medios o totales. De alguna manera, son las miradas de los villeros que quieren "capturar" todo de una sola vez. Más allá de la utilización de distintos planos para marcar las miradas de los unos y la otra, en la narración nuevamente nos encontramos con una asociación de la ciudad y del Centro con la noche. Con esto, podemos entrever las mismas concepciones que ya habíamos señalado a propósito de **La Barra Mendocina**: la ciudad como la perdición y el desconsuelo, como el paso previo a la "caída" o la "caída misma".

Miradas 2
(los villeros)

Ciudad y
Centro
en
la noche!!

Pero en este caso, la perspectiva es menos totalizante, ya que a partir del personaje de la "señorita bien" puede inferirse que desde el seno de ese mismo espacio de la "perdición" pueden salir -literalmente- personas honestas. Pero para que efectivamente lo sean, tienen que salir, que encontrarse con esas otras "realidades" que las saquen de su encapsulamiento. Aquí, la contrafigura es la villa, que no casualmente se representa de día.

la
"plaza"
mientras
de
Amadori
(Nadie
dijera
lo que es)

Y si la villa es el espacio donde se construye la noción de la solidaridad de clase (o de los sin-trabajo), a partir del personaje de la "señorita bien" se dibuja otro tipo de solidaridad, esta vez entre las clases. Esta última se objetiva en la relación que comienza a tener con uno de los villeros y también en el éxito que tienen en el teatro. Con respecto a esto último, hay una secuencia interesante, que constituye una "representación en la representación". Sobre las tablas, se escenifica la vida en Puerto Nuevo: las casillas de chapa, los niños jugando e incluso una supuesta canción que identifica a la villa. Nos preguntamos cuál es el sentido de esta duplicación y creemos que con ella se refuerza uno de los núcleos del film -intencionalmente o no-: hacer visible aquello que la "gente bien" desconoce o cree desconocer. Esto es, poner en el centro de la escena la situación de los desocupados y de los barrios marginales de la ciudad.

la vida
diferente
en el
teatro

Es necesario, por tanto, tomar en consideración cómo se compusieron los personajes de los dos villeros, ya que allí también podemos observar una tensión. Uno de ellos es quien traba una relación afectiva con la "señorita bien" y es quien acepta los términos de la solidaridad de clases. El otro, mientras tanto, decide regresar a la villa. La secuencia de su regreso es particularmente interesante: por primera vez la villa se representa de noche y es la que la policía elige para desalojarla. Pero él vuelve con "los suyos" y se queda con ellos o se va con ellos, pero en él se objetiva la idea de una solidaridad casi orgánica entre los sin-trabajo. Quien vuelve a la villa, vale recordarlo, es el "atorrante" (Pepe Arias), y con ese recurso de comicidad, hay un intento por desdramatizar un relato cuyo cierre -desalojo mediante- no puede ser menos pesimista.

permanencia

Lo cierto es que el film, más allá de la liviandad de su línea argumental, recoge las nociones de *solidaridad de clases y/o solidaridad intráclase* que son las polaridades con las cuales se representaron las alternativas a la conflictividad social. Como vimos, no hay una opción efectiva por alguna de ellas en el cierre del film. Ese quizá sea su punto más alto: el final queda abierto, sin una resolución imaginaria para el conflicto.

No parece, x lo explicado

La misma ciudad y otro tipo de *desocupado* encontramos en **Mateo** (Daniel Tinayre, 1937, basado en el grotesco homónimo de Armando Discépolo). El film cuenta la historia de Miguel (Luis Arata), un viejo cochero que recorre las calles de la ciudad cada día, pero que ya no encuentra pasajeros. La situación económica de su familia se torna insoportable: ya no pueden pagar el alquiler ni tampoco comprar lo que necesitan para vivir. Así, Miguel acepta participar de un hecho delictivo, en el que también interviene su hijo. Termina en la cárcel y, cuando sale, ve vencer a su hijo menor en una competencia de boxeo.

¿Qué *figura del desocupado* se construye en **Mateo**? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen en el film entre esa figura y la ciudad/modernización? Estos son los ejes que, creemos, aborda el film de manera relacional y a los cuales intentaremos responder.

Las primeras palabras pronunciadas por Miguel en el film nos introducen, de hecho, a ambos núcleos: “*la velocidad es una ilusión estúpida*” y el automóvil “*un invento diabólico*” (0:05).

Velocidad=automóvil, la ecuación nos lleva a la construcción de una *contrafigura* a la del viejo cochero, absolutamente imbricada con la ciudad/modernización. Siguiendo en varias secuencias al personaje de Miguel, podemos ver cómo se construyen y significan esos opuestos. Destacamos dos, en las cuales se utilizan los primeros planos.

En primer lugar, Miguel llega de un negocio en el cual no quieren fiarle alimentos. Se observa en el espejo y éste le devuelve una imagen vencida, alicaída. En la escena siguiente, una noche lluviosa por el centro de la ciudad, Miguel va solo en su mateo: el otro primer plano es de su cara mojada, llorosa. Ambas nos introducen en una misma problemática: el viejo cochero está perdiendo su lugar y, con ello, también se resquebraja su identidad trabajadora, forjada en otros tiempos y en otra ciudad.

Con respecto a esto último, una secuencia es altamente significativa. Los pies de Miguel, sus zapatos viejos y ajados, se dirigen a ritmo lento hacia alguna parte. La dirección que siguen es derecha-izquierda. En el sentido contrario, muchos pares de pies -con zapatos más lujosos, de impronta casi juvenil- van a toda velocidad. El film se vale aquí de uno de los códigos más característicos del cine clásico: el principio fundamental de los *raccords* de orientación (de dirección, de mirada, de posición) que respetan la orientación izquierda-derecha.²⁹ Pero lo interesante es que ese código se utiliza en el film para remarcar una diferencia y, con ello, llamar la atención. Miguel va en el sentido contrario (del resto de los pies y también de la mirada habitual del espectador) y también a un ritmo más lento, porque va hacia otra época y otro lugar, que son los suyos. Miguel “perdió” la dirección y *vuelve* hacia otros tiempos.

Allí reside, creemos, una de las claves en la construcción de la figura de este “desocupado”. Miguel es un trabajador “residual”, víctima del “progreso” y de la aceleración de los tiempos de una ciudad que antes fuera la propia. Con esta *figura* el film interviene creando significados en torno a viejos trabajadores y viejos oficios que se estaban perdiendo con la aceleración de los procesos de modernización.³⁰

Y en esa “captura” se inventan pasados utópicos, armónicos. Cuando el hijo de Miguel tiene un éxito tal que le permite mantener a su familia, el cochero se niega ya que recuerda un pasado de

²⁹ Según Noël Burch, este principio sigue las características del “binarismo” del espectador y es fundamental para crear una homología entre las orientaciones en la superficie de la pantalla y el cuerpo del sujeto-espectador. Con ella, el cine comienza a centrar al espectador como punto referencial y eso es constitutivo del MRI. op. cit. pág. 214.

³⁰ El crítico Chas de Cruz comentaba: “Daniel Tinayre ha contado en esta oportunidad con un argumento lleno de humanidad, típicamente porteño, tratando un sencillo y emotivo problema que no ha perdido actualidad”. *Heraldo del Cinematografista*, 28-7-1937.

Mateo

Ver la
intención
encontrada
(el que pierde
el trabajo
"dignidad")

- Pies

oj

gloria frente al mateo, que le permite insertarse en un linaje familiar que “se ganó la vida con ese trabajo”. Por supuesto, otros tiempos pueden haber sido mejores para los cocheros, pero su invocación -como en **La Barra Mendocina** lo fueran otros lugares (opera en función de otros tiempos o otros lugares) otorgarles un significado desde un presente que se considera más sombrío.

Miguel convive en el espacio urbano con los automóviles (*inventos diabólicos*) que en verdad son elementos condensadores de la modernización. La oposición coches tirados a caballos/automóviles fue elegida por Hans Ulrich Gumbrecht para remarcar, también, las nuevas formas de diferenciación social que hicieron eclosión en la década de 1920. El automóvil, que asegura mediante la técnica la velocidad, fue casi un elemento fetiche para la burguesía europea y también para la local.³¹ Y si el propio podía ser aun un sueño imposible para los sectores medios de la década de 1930', al menos podían disfrutarlos por un rato alquilándolos.

Los cocheros, como Miguel, no dejaron de adivinar que su tiempo había pasado. Pocas secuencias son más elocuentes en **Mateo** que la primera, su prólogo: un niño sentado en el suelo juega a que un automóvil derriba a un mateo. Sentencia, en fin, que tanto los trabajadores como los coches de alquiler están pasando a formar parte del pasado y con ello, de los circuitos residuales de la ciudad que como Palermo, son las marcas de un tiempo de esplendor que en 1930 es poco más que una imagen postal. (La ley de Mateo)

El sentido de pérdida que se dibuja a partir del personaje de Miguel es efectivo en tanto el film se ajusta a los códigos de otro de los bastiones de la “política de géneros”: el melodrama. La “cuestión melodrama” ha sido ampliamente transitada por críticos, historiadores y estudiosos del cine en general. Desde los primeros trabajos en la década de 1950 hasta ahora, un cúmulo de perspectivas abordaron al melodrama.³² Aquello que, pese a la diversidad, unifica a estos enfoques es que consideran que efectivamente el melodrama es un género, pese a que sus límites son muy imprecisos o no se registran. Partiendo desde puntos de vista disímiles, Javier Marzal pone en cuestión la noción misma de género. En el centro de su hipótesis está que los límites difusos o en un juego permanente de expansión/disolución hacen más pertinente hablar de “factores melodramáticos”. Lo *melodramático* viene a significar una serie de estructuras de reconocimiento, que en el film pueden ser identificadas con lo iconográfico, actancial, espacial, narrativo y musical.³³ (El Mateo)

En **Mateo** pueden reconocerse varios de esos factores melodramáticos, pero quizá uno de los más importantes sea la música. En la secuencia de los pares de pies, como en muchas otras, la banda de (Mito por Marzal)

³¹ Hans Ulrich Gumbrecht: *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, pp. 26-33.

³² En el marco de los estudios en torno al melodrama destacan:

1- quienes lo historizaron y construyeron su genealogía: Véase: Roman Gubern: *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974; 2- quienes se acercaron desde una perspectiva freudiana y desde la teoría marxista de la alienación: Thomas Elsaesser: “The Great Hollywood Melodrama”, en: *Monogram*, London, 1972; 3- quienes lo estudiaron a partir de la teoría de la cultura y básicamente de la cultura popular: Carlos Monsiváis: “Se sufre, pero se aprende (el melodrama y la regla de la falta de límites)” y Gastón Lillo: “El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura”, ambos en: *Archivos de la Filmoteca* Nº16. Valencia: 1994; 4- quienes lo intentaron desde la teoría de género (*gender*): Laura Mulvey: “All that heaven allows: another interpretation”, en: *Space Rib*, London, 1974. Mucho más recientemente: Benito-Caravajal: “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y las especificidades del ejemplo mexicano”, en: *Archivos de la Filmoteca* Nº16, op. cit. Para el caso argentino, ver: Ricardo Manetti: “El melodrama. Fuente de relatos”, op. cit. y Carlos García: “Carlos Hugo Christensen. Revelación del melodrama”, en: Sergio Wolf (comp): op. cit. pp. 41-63.

³³ Javier Marzal: “Melodrama y Géneros Cinematográficos”, en: *Eutopías 2º Epoca*. Bilbao: Ediciones Episteme, 1996. (Valencia)

Mateo es
un mito que
habla
CG

ojo !!
Mateo + tema
como
fai nelle
CG

sonidos se compone de tangos instrumentales. En los contextos narrativos que esos tangos se insertan, se refuerza el sentido de pérdida y de angustia. Y, por sobre todo, de nostalgia por *otros* tiempos en los cuales el cochero habría tenido trabajo y, de hecho, forjado su identidad en torno al mismo.

De esta manera, en el film también encontramos una figuración de la ciudad moderna (y los autos veloces) como eje desarticulante de viejas identidades y formas de relacionarse entre las personas. En este sentido, podemos avanzar que al igual que **La Barra Mendocina** y a pesar de sus innumerables diferencias estéticas, **Mateo** también constituye un manifiesto "antimodernización". La *velocidad=automóvil* que articula las nociones de lo nuevo en el film, es representada como objetivación de la catástrofe. Pero, a diferencia de **La Barra Mendocina**, en **Mateo** no se instrumenta una *contrafigura* espacial, que le permita al viejo cochero un retorno o una posibilidad de salirse de la nueva condición. Si hay un lugar para Miguel, está en otros tiempos que son irrecuperables. Y allí anuda buena parte de su (melo)dramaticidad. *La flecha, al final, los saca del mundo.* Pero por esos mismos años, la ciudad en expansión no fue siempre el símbolo de la catástrofe. Otras "respuestas cinematográficas" receptionaron mucho mejor a los "cambios" y sus implicancias en las historias de los trabajadores. Entre ellas encontramos a **Puente Alsina** (José A. Ferreyra, 1935). El film cuenta la historia de un trabajador (Edmundo/José Gola), que participa en la construcción del puente al que hace referencia el título. Vive, además en un barrio contiguo al mismo. Por azar, conoce a la hija del patrón (Lilia/ Delia Urruty) y la salva en un accidente. En paralelo, en la obra en construcción un trabajador organiza una huelga y Edmundo logra detenerla, al mismo tiempo que se enamora de Lilia. Varios son los ejes que nos interesa destacar en este film: por un lado, la representación del trabajo mismo; por otro, la relación obrero/hija del patrón y por último, la huelga.

La primera secuencia del film se abre con las manos de un trabajador empuñando una pala. Rápidamente, la cámara toma en panorámica al conjunto de los obreros y luego vuelve a detenerse en manos, caras, gestos e instrumentos de trabajo (0:01-0:05). Grúas, excavadoras, máquinas de todo tipo y las manos de los trabajadores manipulándolas: no hay una sucesión ordenada, más bien son estampas, pero ¿de qué?

En principio, podemos pensar que del trabajo mismo y particularmente del trabajo entendido como *realización* de esos hombres, a los que se visualiza incluso felices. También podrían ser estampas de las relaciones entre lo particular y lo colectivo en el proceso de trabajo: recordamos que se alternan las imágenes de gestos o rostros individuales y otras son panorámicas. En estas últimas, la centralidad está puesta en la *multitud* y si a algo se asemeja es a una orquesta: todos parecen estar tocando el instrumento que más conocen. Los hombres y sus máquinas, en esta representación, son una unidad. Y, mucho más, una unidad en la cual parece contenerse un universo de promesas ligadas a los sueños modernizadores.

En definitiva, hombres y máquinas están transformando el paisaje urbano, porque están atravesando las fronteras de la ciudad. En esa secuencia, el fondo es el Riachuelo y más allá, la nada. Incluso en el film, las imágenes del lugar allende la frontera no se muestran, parecen casi irrepresentables.³⁴ El centro está puesto en la expansión que el trabajo (los hombres) y el capital (las máquinas) están viabilizando. Y en ese mismo movimiento, es posible pensar que los trabajadores mismos se incluyen y se vuelven protagonistas del proceso de modernización ligado a

³⁴ En una única secuencia se muestra a Edmundo acodado en su casilla, mirando más allá del Riachuelo. Es de noche y suena un tango en una barcaza. Definitivamente, se está ligando al "más allá" con la nostalgia y con la pérdida. Ese espacio también habría de transformarse con la construcción del puente.

!!
no hay campo / ciudad en Mateo

P. Alsina

temas ejes

hoyos 84

x

la ciudad. Ellos están “de este lado” y son la fuerza misma de la modernización. No sólo se integran a ese proceso, sino que éste les es constitutivo: sin la expansión pierden su condición de tales, por ella se definen.

Y si capital y trabajo se dan la mano en el proceso expansivo, esa figura se duplica en la relación afectiva entablada entre Edmundo y Lilia. El trabajador, uno de los dos que se distinguen entre la multitud de la secuencia inicial (ya veremos cuál es el otro) sale al rescate de Lilia cuando cae al Riachuelo. Una vez instalada en su casilla, Lilia comienza a vivenciar las atenciones de todos los vecinos trabajadores. Y advierte también que *entre ellos* las atenciones son permanentes.³⁵ De hecho, los trabajadores de las casillas -y fundamentalmente Edmundo- son la imagen misma de la *solidaridad* doblemente entendida: *de clase e intraclase* y ambas se construyen sin entrar en tensión. Y se subliman, en verdad, tanto en la relación de pareja como en la representación de la huelga.

La huelga es, sin dudas, un momento clave en la narración. Al mismo momento que Edmundo resalta de la multitud también lo hace otro obrero, que luego deviene en el *huelguista/traidor*. Dígase, es este personaje quien organiza la huelga en connivencia y previo arreglo con *otra empresa* que, se aclara, es *extranjera*. Cuando la huelga estalla volvemos a ver el escenario de la secuencia inicial, aunque ahora la imágenes se organizan de una manera distinta. Las máquinas son “dejadas” por las manos de los trabajadores, se tiran las palas y luego, en un movimiento general *hacia la cámara*, los obreros se encolumnan. La imagen de la *multitud* caminando enardecida es altamente significativa: se acompaña de una música ligera pero tenebrosa y, fundamentalmente, se representa amenazadora.

Pero, ¿a quién está amenazando la multitud? En el mundo diegético, es a Edmundo: en un último plano de la secuencia, él es el único que continúa empuñando su pala y sudando al rayo del sol y hacia él se dirigen los obreros. Pero, a un nivel más profundo de significación, la multitud amenaza a todos los espectadores, básicamente por un recurso narrativo: el punto de vista con el cual se estructura la secuencia es el de Edmundo y cuando él está amenazado, de alguna manera lo están todos quienes lo comparten (o sea, el público).

Edmundo se enfrenta con los huelguistas, pero fundamentalmente con el “traidor”. Son estos dos personajes los que se contraponen con más claridad: mientras Edmundo es pulcro, correcto, arreglado, el “traidor” se representa descuidado, mal hablado, sucio. Cuerpo a cuerpo dirimen la disputa y Edmundo sale victorioso, al grito de: “¡Al trabajo, muchachos!” (0:59). Obedientes, los obreros retoman sus tareas. Edmundo, el *trabajador fiel*, ha ganado la batalla. Esta es, creemos, la figura central que se instituye en el film, mucho más cuando en el cierre se produce el “beso” que sella “para siempre” la fidelidad: el del obrero y la hija del patrón. Es desde el conflicto, negativizado en sus términos relativos (Edmundo asegura que en otras condiciones, él hubiera sido “*el primero en plegarse*”) desde donde la figura del *trabajador fiel* puede instituirse.

generali-
zación → Ahora bien, en tanto productos culturales los films trabajan con experiencias históricas y sociales sobre las cuales crean significados. ¿Cuáles son esas experiencias que constituyen el “referente” de Puente Alsina? Como vimos, una es el proceso de modernización, identificado con la expansión

³⁵ Como plantea Jorge M. Couselo, uno de los ejes narrativos más importantes de los films de Ferreyra fue precisamente el “mostrar” los lazos de solidaridad entre los más humildes. Es desde esa perspectiva de representación, plantea el crítico, desde donde formula su crítica social. Agregaríamos a esto que en los films de Ferreyra las posibilidades de movilidad social ascendente parecen obturadas y también tienen un alcance limitado las acciones colectivas. Opera, entonces, una prescripción en torno a la resignación a la pobreza, entendida un bien en sí misma. Jorge M. Couselo: op. cit. pág. 109.

del espacio urbano. En este caso, los trabajadores son reivindicados como hacedores de ese proceso a la vez que se benefician del mismo. Esta "respuesta cinematográfica" está, por consiguiente, en las antípodas de las propuestas por **La Barra Mendocina y Mateo**.

Por otro lado, y de fundamental importancia, en un ciclo de huelgas *in crescendo* hacia mediados de la década de 1930, el film interviene con una mirada claramente disciplinadora.³⁶ Intencionalmente o no, poco vale la diferencia, desde el entramado cultural el film interviene en los debates políticos y sindicales de su contexto de producción y circulación a partir de una línea que, no por ambigua, es menos contundente: la defensa de la "solidaridad intraclases" a la vez que la "solidaridad de clases". En el primer caso, el obrero que llama a la huelga es representado como *traidor* a sus propios compañeros y al patrón. Tangencialmente, hay una advertencia sobre las posibilidades movilizatorias de estos "elementos traidores" ya que los obreros se plegaron a la huelga sin demasiada información en torno a sus características. La "multitud", la masa anónima, parece estar dispuesta a todo.

En el segundo caso (la defensa de la solidaridad de clases), obviamente es Edmundo la figura principal, el *trabajador fiel*. En la composición de las actitudes y características de la acción política del personaje resuenan buena parte de los debates que atravesaban el espacio sindical y político de la década: el apoyo manifiesto al "capital nacional", símbolo de las posibilidades de progreso con sello argentino. Es por eso que el *traidor* en el film lo es triplemente: como dijimos, a sus compañeros, al patrón y también a la "patria", ya que su huelga es instrumentada para permitir el acceso a la obra de una empresa extranjera (que le paga por eso). En términos de época, es un *cipayo*.

Las connotaciones casi heroicas que adquiere el *trabajador fiel* de **Puente Alsina**, pueden ser puestas en consonancia con discursos de los propios trabajadores organizados en la década de 1930, que apuntaban a la colaboración activa con el "capital nacional" frente al imperialismo. La solidaridad de clases tenía sus propios límites: era la línea correcta solo y tan solo con la burguesía local.³⁷ La clave de lectura que identificaba que la opresión de los trabajadores por las empresas extranjeras era cualitativamente distinta a la opresión por las locales era compartida también por los partidos Comunista y Socialista, que tenían una sólida gravitación en el movimiento obrero de mediados de la década de 1930, fundamentalmente en algunos sindicatos importantes. Y las voces antiimperialistas no se detuvieron ahí: desde una perspectiva populista, fue el núcleo de las propuestas de intelectuales como Arturo Jauretche o Raúl Scalabrini Ortiz³⁸.

Así, el film se instala en un cruce: la defensa de la modernización -de la cual los trabajadores eran protagonistas- pero sólo si ésta es "producida" por la burguesía nacional. El *trabajador fiel* lo es sólo con respecto a esta última, a quien además le debe su posibilidad de integrarse al movimiento

³⁶ Para una estadística del ciclo de huelgas de la década de 1930, véase: Ricardo Gaudio y Jorge Pilone: "Estado y relaciones laborales en Argentina en el período previo al peronismo, 1935-1943", en: *Desarrollo Económico* vol. 24, N°94, julio-septiembre de 1984.

³⁷ En el *Periódico CGT*- sede Catamarca, identificada con las tendencias "sindicalistas" del movimiento obrero (y enfrentada desde la ruptura de 1935 con la otra CGT, con sede en la calle Independencia y de tendencia socialista), apareció una nota firmada por el dirigente Pedro Petrucelli en la cual se plantea: "Sostenemos que la lucha contra el monopolio, o sea contra el imperialismo inglés, debe colocarse en el primer plano. Y en esa lucha hay que dejar de lado todo argumento que pueda debilitarla o servir de contrapeso. (...) Que ella sea una bandera capaz de cobijar entre sus pliegues a todos los núcleos de población que desean sinceramente que no se agudice la depresión y la esclavitud moral y económica que nos amenaza". *CGT* N°125, 11-09-1936, pág. 4.

³⁸ Para la conformación del grupo FORJA, véase: Cristian Buchrucker: *Nacionalismo y Peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.



1-1. El cochero Miguel en Mateo.



1-2. El enfrentamiento previo a la huelga, Puente Alsina.

de expansión. Posiblemente, **Puente Alsina** sea uno de los films más adheridos a los debates y la coyuntura en la que se produjo, de la cual rescata algunos elementos importantes de la conflictividad obrera tanto como buena parte de los discursos circulantes para explicarla, promoverla o disciplinarla. De alguna manera, interviene en este último sentido.

d'rajustar
la bridge
Normative

Es desde el espacio de la ciudad en crecimiento -el Puente Alsina, los automóviles- centro de atracción y repulsión, que se construyeron estas primeras *figuras* en torno a los trabajadores. En estos films la ciudad vertebra los relatos tanto como los mismos trabajadores, porque precisamente lo que se centra es la *relación constitutiva* entre ambos términos. No es extraño que así haya sido, ya que una y los otros se transformaban mutuamente. Y, como vimos, los films responden a esas transformaciones a partir de la creación de significados interrelacionados sobre los trabajadores y el espacio urbano.

auto
Puente
ciudad
modernidad

Sin duda, algunas de esas *figuras* fundacionales pervivieron por un largo período en las representaciones cinematográficas de los trabajadores urbanos. Tal es el caso de las figuras de la *ingenuidad y la burla* asociada a los trabajadores migrantes y, por supuesto, las vinculadas con la *solidaridad de clases* y su prolongación, el *trabajador fiel*. Posiblemente -aunque no podemos precisarlos- ya habían tenido antecedentes en una etapa previa del cine argentino, como así también podrían percibirse en otros productos culturales, pero lo cierto es que a los fines de nuestro análisis, con ellas se inician "tradiciones representacionales" de los trabajadores urbanos.

s'ntain
conclusion

1.3- Mujeres Trabajando: Tiendas, Oficinas, Escuelas

Como señalaron hace ya muchos años quienes sentaron posición en la historización de las mujeres, el problema de la "invisibilidad" supone fundamentalmente una perspectiva teórica y política, que configuró a las mujeres como el sujeto ausente.³⁹

Trabajando con cine como documento para la creación de saberes en torno al pasado, esa "invisibilidad" es difícilmente sostenible. Las imágenes en movimiento llevaron a las mujeres al celuloide desde sus inicios. Ahora bien, el desafío de hacer historia de las mujeres y del género a partir de los films, es precisamente plantear *cómo se representan, cómo se "muestran"*. En la *civilización de la imagen*, al decir de Roland Barthes, el cine es la máquina de su creación y tiende a producir a la *mujer* como imagen.⁴⁰ En el cine clásico, en su versión argentina, la creación de esa *Mujer/ Imagen* corrió en paralelo al proceso de construcción misma del MRI. Reminiscencias del tango mediante, se fue configurando una versión local de lo melodramático que, visto retrospectivamente, construyó por reducción un limitado arsenal de tipos de *Mujer/Imagen*. Las directrices de ese proceso pueden sintetizarse en las trayectorias más recorridas por las mujeres "heroínas" en las narrativas filmicas: *Novia-que-espera* a su "galán" enfrascado en algún amorío con prostitutas / "Galán" arrepentido que vuelve a la *Novia / Horizonte del casamiento / Horizonte de la Maternidad* (estas dos últimas alternativas pueden ser latentes o manifiestas).

Barthes

Estructura binaria, entonces, que en el desenvolvimiento de las narrativas filmicas se refuerzan, además, a partir de dos dimensiones: los espacios estructurantes y lo "temporal". Las novias

³⁹Joan Scott: "El problema de la invisibilidad", en: Carmen Ramos Escardón (comp.): *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*. México D.F.: Instituto Mora, 1992; Gisella Bock: "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional", en *Historia Social* N°9, agosto de 1990.

⁴⁰En este punto, Teresa de Lauretis señala: "La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto a ser contemplado, visión de belleza) está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine; que éste constituye necesariamente un punto de partida para cualquiera que intente comprender la diferencia sexual", en: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992, pág. 64.

habitan en los barrios o eventualmente en el sosiego de sus casas, y las “otras” en el Centro. Novia de día, prostitutas en la noche, los recorridos de los sucesivos galanes anudaron esos espacios simbólicos.

Novia-que-espere, futura esposa y madre: con el maquillaje “justo”, poco voluptuosas, marcadas narrativamente a partir de planos medios o totales. Tal es la prescripción, tal es la Mujer/Imagen construida por las películas del cine argentino en esa “etapa de oro”. Recordamos aquí que esa actitud de pasividad (objetivada en la espera) es la que resalta Laura Mulvey en su análisis de la Mujer como objeto de placer visual en las películas clásicas de Hollywood⁴¹. A nivel diegético, plantea Mulvey, es desde la “mirada masculina” desde donde accedemos a la historia narrada en los films y en esa capacidad de controlar ritmos, tiempos y formas de mirar se objetiva la asimilación de lo masculino con lo activo. Aquí el ejemplo de los “galanes” del cine argentino, en su búsqueda de distintos placeres, controlando mediante sus decisiones finales de regreso al barrio y a la sufrida heroína que espera.

Pero si la alteridad de esas heroínas fue la Mujer/Prostituta, también lo fueron esas otras que trabajan. Híbridos inasibles, ¿cómo representarlas? En primer lugar, varían los modos de construcción del espacio.

Las tiendas constituyeron el espacio por excelencia en las representaciones cinematográficas de las trabajadoras. Vendedoras de los “Grandes Establecimientos Stanley” eran las **Mujeres que trabajan** (Manuel Romero, 1938).⁴² En el film, un grupo de chicas comparten trabajo y pensión, dando con una integración y sociabilidad acabada. Ana María (Mecha Ortiz), aristócrata arruinada, una mañana cualquiera les intenta regalar dinero a las muchachas trabajadoras que desayunan en una lechería y ellas no aceptan esas dádivas. Poco después, la aristócrata recae en la pensión y, de alguna manera, toda la cotidianidad de las trabajadoras se tensiona. Finalmente, y tras un sin número de circunstancias que ponen a prueba la integración del grupo, Ana María es aceptada y las chicas logran incluso algunas mejoras en su situación laboral.

De entre el grupo de muchachas destaca Luisa (Pepita Serrador), ya se nos había presentado en distinción respecto al resto de sus compañeras. Su tono de voz, sus ademanes, su vestuario (*simil varón*) y fundamentalmente sus lecturas la hacen diferente. Lee a Karl Marx en los ratos de ocio y clama por la “*unión*” de los trabajadores (0:13). Es la encargada, además, de presentar la situación de cada una de sus compañeras a la recién llegada y en ese acto formal, se encarga de remarcar que “*trabajamos por necesidad*” (0: 26).⁴³ Las trayectorias de esas mujeres, entonces,

⁴¹ Laura Mulvey: “Visual Pleasure and Narrative Cinema” y “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, en: *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

⁴² Ese mismo año se estrenó *Los apuros de Claudina* (Miguel Coronato Paz) cuya protagonista trabajaba también en una tienda. Como veremos, Manuel Romero volvió a elegir ese espacio en *Elvira Fernandez, vendedora de tienda* (1942).

⁴³ Como plantea Mirta Zaida Lobato: “Las mujeres de todas las clases sociales debían ‘reinar’ en el hogar, pero las mujeres de la clase obrera estaban acicateadas por la necesidad. El concepto de *necesidad* es fundamental a la hora de justificar el ingreso en el trabajo asalariado fuera del hogar” en: “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial”, en: Fernanda Gil Lozano y Valeria Pita: *Historia de las Mujeres en Argentina*, vol. 2, Buenos Aires: Taurus, 2000, pág. 100.

Ese concepto de *necesidad* es parte de discursos generalizados en torno al trabajo de las mujeres, que cruza el espacio social y se manifiesta en distintos productos culturales. Véase, por ejemplo, el análisis al respecto en la Revista Criterio de: Omar Acha: “‘Organicemos la contrarrevolución’: discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de *Criterio* (1928-1943)”, en: Paula Halperin Paula y Omar Acha (comps.): *Cuerpos, Géneros, Identidades*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000, pp. 135-193.

desplegadas en esa presentación, hacen que el *espacio en continuum* tienda-pensión opere en tanto aglutinante de nuevas solidaridades, cimentadas y perseguidas por la *trabajadora militante* Luisa, una de las *figuras* centrales construídas en la narración.

Ese *continuum* alterna en la narración con otro, que se le opone: la oficina del patrón y su casa lujosa, a la cual se le agregan los restaurantes y circuitos “caros” de la ciudad a donde va. La representación del patrón se condensa en su lasciva mirada en primer plano: alegoría indudable de la doble explotación, - a la vez sexual y social-, a la cual sometía a las trabajadoras.⁴⁴ No hay, en esa representación, lugar para el acuerdo: “*no es porque sea mi patrón, pero es un sinvergüenza*” (0:47), señala Catita (Nini Marshall). El enfrentamiento, de esa manera, se torna ineludible, pero sus límites son claros. Comedia de enredos mediante, los choques trabajadoras-patrón se circunscriben a la anécdota.⁴⁵

Mientras tanto, la clausura narrativa nos parece más elocuente en torno a la representación de los trabajadores. La antigua aristócrata Ana María, compenetrada con su “nueva vida” es quien, al reencontrarse con su novio, y ante su propuesta de casamiento, explicita: “*No me pidas que deje esta vida, ahora soy una obrera. Una más entre las mujeres que trabajan*” (1: 12). La capacidad “redentora” del trabajo es la prescripción final, es el “mensaje” moral. Desde las mujeres que trabajan, y fundamentalmente desde la *trabajadora militante*, la tarea realizada con Ana María es la de “conversión”: desde una antagonista de clase (equiparada en sus primeras imágenes al patrón) a una solidaria *compañera*. Esa transformación operará en la corporalidad misma. En el transcurso del film, Ana María pasa de ser un “*objeto de placer visual*”, como plantearía Laura Mulvey, para devenir en una “sencilla muchacha de pensión” (desaparece el maquillaje de su rostro, las pieles son abandonadas, etc.).

La transformación en Ana María es elocuente al respecto de las operaciones que se ponen en juego en el dispositivo filmico a la hora de evidenciar las dificultades para representar a las trabajadoras en tanto “Mujer”. Ana María, personificada por Mecha Ortiz,- sin duda una de las más rutilantes estrellas del firmamento local en ese momento- , se constituye en un texto en sí misma. Ya sea por sus personajes anteriores, como por la publicidad que recibía en los semanarios para cinéfilos, se había convertido en la Mujer del cine argentino, con las características asignadas que intentamos descifrar más arriba. Pues bien, así cargada de significaciones hace su ingreso en el relato de **Mujeres que Trabajan**. Rubia, fina, estilizada, con un horizonte de casamiento probable: todo se quiebra. Asistimos a su transformación signada desde la propia iconografía: cambio de vestuario, cese de maquillaje, desmoronamiento de la feminidad, entendiendo por esto último aquello que Joan Kelly planteara como “inferioridad autoasignada”.⁴⁶

⁴⁴ Ese eje narrativo es el más celebrado por el comentarista Angel Boffa: “Muéstrase con abundancia el proceso de corrupción del poder capitalista, que no cesa con explotar a las mujeres empleadas, las hace víctimas de delitos carnales, obviando las contingencias de orden moral”. En *Periódico CGT*, 8-7-1938, pág. 11.

⁴⁵ Desde allí se explican algunas de los comentarios, poco elogiosos, que se le prodigaron a la película: “ ‘Mujeres que trabajan’ es un gran título, una gran realización y un gran elenco puesto al servicio de un argumento vulgar, cuyos personajes, salvo uno o dos, actúan siempre en un plano convencional. Es un gran título: ‘Mujeres que trabajan’ tiene sugestión de grandeza. Es un título que promete llevar al espectador al mundo ansioso, bullanguero, sentimental y abnegado en que viven las mujeres que deben ganar el pan con el fruto de su esfuerzo (...) Pero la película se quedó en el título. Ha corrido su largo metraje sin llegar, apenas en breves toques, al alma femenina”. *Cine Argentino*, N°10, 14-7-1938, pág. 4.

⁴⁶ Joan Kelly: “La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres”, en: Marysa Navarro y Catherine Stimpson: *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Como planteamos más arriba, el film no escapa sino que refuerza el concepto de *necesidad* como *leiv motiv* para que las mujeres trabajen fuera del hogar. Por necesidad o no, agregamos, el trabajo en sí mismo es presentado como una posibilidad de autoafirmación de las mujeres que se constituyen identitariamente en torno al mismo, por más que algunas sueñen con un matrimonio que las “saque” de esa condición. En la construcción de esa identidad de mujeres que trabajan sobrevuela fantasmáticamente un dilema: el de la doble explotación a la cual potencialmente son sometidas al traspasar el umbral del “hogar”. Es quizá por eso que en la construcción de los personajes en la película de Romero se refuerzan sobremanera lo sencillo del vestir y moverse de estas mujeres que no darían el “mal paso”, sino por “amor”.⁴⁷

Lejos de la comedia y de esta representación de mujeres solas, encontramos en una secuencia de **La vuelta al nido** (Leopoldo Torres Ríos, 1937) otra representación de las trabajadoras, en este caso, en el ámbito abarrotado de una oficina, donde se nos descubre Luisa. Una máquina de escribir narrativamente refuerza la obturación de su corporalidad, aunque no lo suficiente para que un compañero le proponga de manera insistente “intimar” con ella.

Nos interesa particularmente esta secuencia, dijimos, porque aparece dislocada en la narrativa general del film (en el cual las trabajadoras y trabajadores no vertebran el relato). En ella, un contador apesadumbrado por problemas en su casa (José Gola), comienza a tener dificultades en la realización de sus tareas en la oficina y es acosado por el jefe de la misma, quien le exige que sea “una máquina perfecta” (0: 27). Luisa es la única voz que se alza para sentenciar acerca del jefe: *¿cómo abusa ese miserable!* (0:28). Acto seguido se para de su escritorio y va a ofrecer su apoyo al compañero sancionado, en medio del enmudecimiento general.

El ámbito de la oficina, en este caso, aparece demarcado como el espacio de la *igualdad* entre hombres y mujeres trabajando. Allí, la figura de Luisa como *compañera* atraviesa la narración. Con el contador y el otro oficinista, el trato es cordial, y en ninguno de los planos Luisa aparece ensombrecida por la presencia de varones, sino en un lugar estrictamente simétrico. Pero, así y todo, la cordialidad “fría” con el compañero oficinista contrasta con el apoyo ofrecido al contador. Esas actitudes diferenciadas se remarcan desde la narración mediante la utilización de distintos tipos de planos para mostrar a Luisa. Con el compañero, Luisa aparece sentada, detrás de la máquina de escribir, casi como un apéndice de la misma. También así aparece su compañero, evidenciando las mediaciones “necesarias” para el establecimiento de un diálogo “decente”. Con el contador, mientras tanto, accedemos a una Luisa de cuerpo entero.

¿Por qué esa diferenciación? Creemos que en el caso de la relación entablada entre Luisa y el contador las mediaciones son de otro tipo. El contador apesadumbrado tiene una familia y en ella, unos hijos que son *el* tema de conversación. Luisa, soltera, es sin embargo la única que en la oficina puede comprender el amor del padre por los niños. Luisa no es madre, pero

⁴⁷ Ese es el caso de Clara (Alicia Barrié), quien enamorada del patrón tuvo un hijo suyo. La única trabajadora que aparece preocupada por su maquillaje es Catita, pero el recurso de la comicidad hace que a ella “se le tolere” esa actitud. La preocupación en torno (a) la “integridad moral” aparece en múltiples productos culturales contemporáneos. La revista *Para Tí*, por ejemplo, aconseja: “El ambiente en que actúas no es el de tu hogar, es algo completamente distinto. Aquí, en el lugar de trabajo, las palabras adquieren otro significado, porque son muchos los que las interpretan, y muchos también los que no te conocen. Convéncete, estás trabajando entre desconocidos. (...) La malicia y el mal pensamiento están constantemente alrededor de la mujer que trabaja. No des, entonces, motivo a que se hable mal de tí”. “Escollos (para la joven que empieza a trabajar)”, 2 de agosto de 1938. Véase : Dora Barrancos: “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en: Fernando Devoto y Marta Madero (editores): *Historia de la Vida Privada en Argentina, vol 3*. Buenos Aires: Taurus, 1999, pp. 206 y ss.

indudablemente existe en ella, ese “sentimiento maternal” al cual apela el contador. La apelación a esos valores maternales, creemos, ofician de mediación necesaria para alejar las posibilidades de erotización de esa relación, que se vuelve casi infantil.

Nuevamente nos encontramos con una representación iconográfica de la trabajadora en la cual aparece desprovista de los atributos de la Mujer, aunque en este caso se advierten los rasgos de feminidad que se prescriben desde distintos discursos. Como adelantamos, Luisa parece ser la trabajadora “modelo”: correcta, fría en su relación con el compañero. Pero en este caso, no es sumisa, no calla su voz ante lo que considera injusto. Es desde ese rasgo, fundamentalmente, desde el cual se aleja del ideal de Mujer/Imagen. El recorrido hacia la ayuda al contador, los pasos que sigue con la cámara rodeándola, la alejan de la pasividad asignada a la mujer y nuevamente nos encontramos con la “excepcionalidad” de la trabajadora y la *compañera*.

Un último espacio, para una profesión plagada de mujeres: la escuela. En **La maestra de los obreros** (Alberto de Zavalia, 1942, basada en una novela homónima de Edmundo de Amicis, adaptada por Alejandro Casona) se cuenta la historia de una joven recién salida de la Escuela Normal, Enriqueta (Delia Garcés). La maestra acepta un curso en una escuela nocturna, en un barrio suburbano de Buenos Aires. Una vez en el barrio y en la escuela, sus tareas se tornan difíciles ya que “no sabe” cómo aplicar con su alumnado lo aprendido en el magisterio. Pero, mucho más, son difíciles cuando comienza a enamorarse de un alumno que, como es de esperarse, no termina bien.

La llegada a ese espacio de lo desconocido es remarcada iconográficamente en una secuencia: el descenso del tranvía que “trae” a la maestra desde espacios más céntricos, la desorientación y el primer encuentro hostil con uno de sus futuros alumnos, quien directamente le tira barro. Un barrio embarrado, una maestra embarrada, son los preñuncios de una tarea difícil. La “vocación”, ese ideologema de la tarea docente, aparece recurrentemente en boca de la joven para definir el por qué aceptó esa plaza.⁴⁸ Su ilusión es poder encontrar el “*alma de niño, que seguramente se esconde tras la fachada de rudos trabajadores*” (0:10).

Así, la maestra comienza con sus clases. La transformación sufrida en su corporalidad no se hace esperar: ahora deja de vestir ropas blancas, transmutándolas por otras que, no solamente más oscuras, la cubren hasta el cuello. Desaparece también el maquillaje y ya no hay sombreros, sino un peinado para “pasar desapercibida”. Pero su cuerpo no se obtura, sino que en el escalón que la devuelve a los atentos ojos de sus alumnos obreros, se realza. Ella es quien dispone de los saberes que sus alumnos necesitan (desde la geografía hasta las matemáticas), ¿cómo situarse en función de esa asimetría básica? Elige presentarse como “compañera”, pero eso no resulta. Es en la voz de los obreros que se nos devuelve la imagen de una otra obrera, de una trabajadora que tanto por vocación como por “necesidad” (aparece de manera explícita, nuevamente, este concepto: “*mi padre murió en un accidente, me quedé huérfana*”) debe salir a ganar su sustento.⁴⁹

Como anotamos, la corporalidad de la maestra aparece a la vez deserotizada y en exposición. Ese último rasgo es el que despierta la imaginación del alumno que la había embarrado. El, que no es obrero en primera instancia sino un “rufián” de barrio, comienza a perseguir y a acosar a la

⁴⁸ Las dificultades en la percepción de las maestras en cuanto trabajadoras y la apelación a una vocación casi “esencialista” son trabajadas en: Graciela Morgade: *El determinante de género en el trabajo docente de la escuela primaria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Cuadernos de Investigación, 1990.

⁴⁹ La bienvenida del *Periódico CGT* a la película no se hizo esperar: “Nuestro cine ha hecho al fin una película de categoría. Ha salido de los argumentos standard, de cancionistas de radio y heroínas de turgurio. Esta noble producción argentina merece que todos los trabajadores vayan a verla. Es un rayo de esperanza en medio de las tinieblas a las que se nos tiene acostumbrados”, 6-3-1942.

maestra. Hay una demarcación narrativa que nos alerta al respecto: sus persecuciones se sitúan allende el barrio obrero. Esto es, la relación toma lugar cuando la maestra "sale" del barrio, transmuta su vestuario y con ello, se le devuelven los atributos de la feminidad. Es ese el rasgo "capturado" por el alumno y con ese as en la manga sale a su encuentro. Sólo *fuera* del espacio aúlico la trabajadora es Mujer, como si de dos puntos irreconciliables se tratara.

Los momentos de la relación erótica maestra/rufián (luego obrero) requieren de la construcción narrativa de nuevos espacios: los límites, las fronteras del barrio, que son esquinas o paradas de tranvías. Pero el erotismo de esa relación adquiere un lenguaje particular, que es el de las miradas. Como plantea Beatriz Sarlo al respecto de la impronta de las miradas en las novelas folletinescas, los ojos adquieren el estatuto de "espejo del alma".⁵⁰ Las contradicciones de la Mujer, debatiéndose entre la vocación y el trabajo / el deseo, se expresan mediante esos primeros planos de los ojos.⁵¹

Pero atendamos al cierre del film: el rufián, amor mediante, comienza a trabajar en la fábrica. Descorazonado por los desplantes de la maestra a vivir una "pasión carnal", provoca un accidente en los talleres, y al querer resolverlo, él mismo se accidenta gravemente. La maestra, sintiéndose culpable, lo visita en su lecho de muerte. Por vez primera, el punto de vista desde el cual accedemos a la narración es traspasado al varón. Desde su perspectiva del campo, la madre y la maestra aparecen simétricamente encuadradas. Envuelta en llanto, la maestra le da por fin el beso tan ansiado, ante la presencia de la madre.

La muerte, entonces, viene a oficiar a modo de cierre (recurso banal, podríamos plantear, característico de la construcción de lo melodramático a partir de la trama) y así la maestra es devuelta a ese estatuto. Al borde de traspasarlo, el umbral de la mujer le es negado de forma manifiesta y contundente. Vocación, necesidad: la Trabajadora es eso.

1.4 - Los caminos del ascenso social individual

Si hasta ahora venimos remarcando los modos en los cuales se fueron construyendo *figuras* en torno a las trabajadoras y trabajadores urbanos, no debemos perder de vista otra dimensión, que es precisamente cómo, en las representaciones cinematográficas, se narraron los caminos de ascenso social individual. Esto es, de qué manera y mediante cuáles canales se estaba constituyendo un imaginario en torno al ascenso social que el cine recuperó y significó.

Una de las primeras películas del cine sonoro fue, como ya anotamos, **Los tres berretines**. Estos hacen referencia al cine, al fútbol y al tango, por los cuales se desviven mujeres (en el primer caso) y hombres. Esos berretines porteños ponen en tensión la estructura familiar de un viejo ferretero conservador inmigrante (Luis Arata), quien no para de señalar a sus hijos que fueran tan "vagos". La oposición del trabajo y del "berretín" se objetiva en las *figuras* del padre, por un lado y el hijo-tanguero (Luis Sandrini) y el hijo-futbolista (Miguel Angel Lauri, futbolista profesional), por otro. La rutina y la cotidianidad del trabajo del padre, marcadas narrativamente por un reloj y las persianas del negocio abriéndose y cerrándose contrastan con las trasnochadas del tanguero y la agitación dominguera del futbolista. Un tercer hijo (Florindo Ferrario), arquitecto desocupado,

⁵⁰ Beatriz Sarlo: *El Imperio de los Sentimientos*. Buenos Aires: Tesis, 2000, pp. 179-201.

⁵¹ En uno de las pocas atenciones prodigadas en torno al cine argentino por la revista *Sur*, la escritora "alma" de la revista, Victoria Ocampo, comenta: "Delia Garcés, con su encanto de adolescente, *sus grandes ojos suaves*, y su gran boca en esa carita tímida (...) habla y se mueve (a Dios Gracias) sin la menor afectación". (el subrayado es nuestro: V.M.): "Cinematógrafo", en: *Sur*, N°90, Marzo de 1942, pág. 68.

muestra en el mundo diegético los límites del ascenso a la vieja ultranza de *“mi hijo el doctor”*. Tanguero y futbolista, triunfantes cada cual desde lo suyo, prefiguran las *figuras del ascenso social individual*.

El deporte, esta vez el boxeo, es una puerta que aprovecha el hijo menor del viejo cochero Miguel en **Mateo**. Las resistencias del padre al ver interrumpida la tradición familiar son puestas entre paréntesis cuando éste se encuentra en la cárcel. El boxeador es quien devuelve a la familia, sumida en la miseria, un respiro. La penúltima secuencia de la película es elocuente al respecto: sobre el ring, a punto de ser derrotado, recibe el aliento del padre que lo lleva a la victoria.

Es llamativo que en ambos casos se haya convocado para la representación de esas figuras a deportistas profesionales: es el caso del ya nombrado Miguel Angel Lauri, integrante del club Estudiantes de La Plata y del campeón olímpico de boxeo Oscar Casanovas. Creemos que más allá de perseguirse el éxito inmediato en taquillas, esa estrategia apunta a reforzar la “ilusión de realidad” que el cine propone, interpelando a los sujetos-espectadores desde el logro de la verosimilitud de las narraciones, eje de la producción diegética en el marco del MRI.⁵²

Y si las figuras del ascenso social individual a partir del deporte devienen paradigmáticas, mucho más lo serán las de los “artistas”, fundamentalmente los cantantes de tango. Ese fue el caso del cantante de la villa en **Puerto Nuevo**, por ejemplo. Pero la *figura* de los y las cantantes de tango será ambivalente. Por un lado, puede ser una vía de ascenso social rápido, como en el caso citado, pero también constituir una “fuente de trabajo” más para aquellos que no disponen de otras habilidades. De esa manera, en **Gente bien** (Manuel Romero, 1939) una madre soltera (Delia Garcés) ante la negativa generalizada que recibe en su búsqueda de trabajo, debe aceptar “en última instancia” el convertirse en cantante popular. La noche porteña y la solidaridad que encuentra en un grupo de bohemios son las redes que la contienen de la “caída”, pero a su vez, movilizan una serie de tópicos comunes en torno a la “dudosa moral” de las trabajadoras del espectáculo. La noche y el Centro se conjugan para dar a esa labor una suerte de halo de “caída inminente”, de *perdición*.

Como en el caso de los deportistas, el cine argentino dispone para las figuras de los cantantes de un acervo del cual se nutrió en los primeros años del sonoro: los personajes de la radio y del teatro de revistas. Así, tanto Libertad Lamarque como Hugo del Carril (por citar sólo pocos ejemplos) personificaron sus propias trayectorias en un conjunto de films.

Como venimos afirmando, los films trabajan con materiales de las experiencias históricas, sobre las cuales construyen sentidos. Durante la década de 1930, los “camino del ascenso” fueron variados y, en cierta medida, al promediar la década -cuando los efectos inmediatos de la abrupta caída de las exportaciones se habían disipado, al menos parcialmente-, parece haberse reinstalado la confianza en las posibilidades de movilidad social ascendente. No es extraño, entonces, que el cine recupere esa sensación de posibilidad inminente, de potencialidad de destrabar los marcos rígidos de las fronteras de clase.

Mucho más, en un proceso de modernización como el que se dió en Buenos Aires en esa década, se configuró efectivamente un imaginario del ascenso en el cual las “industrias del espectáculo” -a

⁵² En su análisis en torno a la construcción de un imaginario en torno al fútbol como deporte nacional, Eduardo Archetti sugiere la importancia de la difusión del mismo en el cine, tanto como en otros productos culturales como el tango. También plantea la construcción social del “sueño del pibe” y la centralidad que adquirieron la difusión de trayectorias de jugadores individuales: Archetti, Eduardo: “Fútbol: Imágenes y Estereotipos” en, Marta Madero y Fernando Devoto (editores): op. cit., pp. 228-240. Para el caso de las *figuras del ascenso social individual* a través del fútbol otros films del período son *Goal!* (Luis Moglia Barth, 1936) y *El cañonero de Giles* (Manuel Romero, 1937)

la vez hacedoras y deudoras de aquel proceso- fueron los pivotes desde donde representar la "aventura". De esa manera, el cine mismo se instala como una posibilidad para ese ascenso social individual y particularmente la posibilidad de "convertirse en estrella", que con tanto ahínco venían pregonando las revistas a lo largo de la década.

Corriéndonos por un instante de los films, tomaremos un ejemplo de una nota aparecida en el semanario *Cine Argentino*. En una nota de página entera, -enfrentada simétricamente a otra en la cual aparece fotografiada por Annemarie Heinrich la actriz Mecha Ortiz-, aparece una fotografía de una muchacha joven y algo esmirriada. El epígrafe, anclándonos la imagen, nos informa: "*Su nombre es María Ester di Lauro. De un origen humilde, lo que podríamos llamar 'abeja proletaria'*". El texto dice:

"Su vida es sencilla como una canción oída en la niñez. Quieta como un remanso (...) Sin embargo, una vez pensó en el cine. Lo confiesa no sin ruborizarse y sonreír, al tiempo que agrega:

- ¡Qué audacia! Pensar en eso. Como si alguien quisiera fijarse en mí.

No lo ha pedido a nadie, porque no está en ella eso de hacerse a la situación. Tampoco cree que se la ha de ir a buscar. Confía en un accidente:

- Así, -estas son sus palabras-, el día menos pensado, por cualquier detalle, puede que me vea en esas cosas...pero...

La existencia le dió un destino, que ella lo traduce en la sencillez de su palabra y de su presencia. Puede que algún día alguien lo tuerza (...) Puede que María Ester di Lauro deje el taller y se ponga a las órdenes de un director cinematográfico. De manera que, Ester, a no perder las esperanzas, y a esperar..."⁵³.

La nota nos llamó la atención, ya que no se reiterarán similares. Lo que se pone en boca de la ocasional entrevistada concuerda, de todas maneras, con las preguntas que el "público" le formulaba a las "estrellas" en las entrevistas dirigidas por carta, acerca del papel de lo fortuito o del azar en los primeros pasos de sus carreras. Posiblemente, si se hubieran trazado las trayectorias de muchos de aquellos o aquellas entrevistados, nos encontraríamos con una semblanza similar a la de esta obrera de taller, cuya "voz" e imagen nos llegó casi por casualidad. Triunfar en el cine se había convertido en uno de los posibles medios de trascender, de encontrar una puerta para salir de la cotidianidad ascendiendo socialmente. Sin duda, muchas de las "estrellas" habían atravesado por situaciones similares y el testimonio de las mismas coadyudaba a reforzar la verosimilitud de ese camino.⁵⁴

Esas "carreras abiertas al talento", como planteara para otro contexto el historiador Eric Hobsbawm, fueron los materiales con los cuales los productos culturales filmicos trabajaron para la construcción de las *figuras del ascenso social individual* en una época donde las "viejas carreras" parecían haberse agotado en su potencial de creación de imaginarios.

1.5 - Los "sujetos peligrosos" van a la huelga.

Como planteamos más arriba, en **Puente Alsina** emergió la *figura del trabajador fiel*, decantada de esa manera al lograr contener un movimiento huelguístico en la obra donde trabaja. En 1941 y 1942, dos films vuelven a dar cuenta de esas acciones colectivas, pero, como veremos, las *figuras* construídas en ellos distan mucho de esa primera. Los films a los cuales nos referimos son **La**

⁵³ "Una posible estrella", *Cine Argentino* N°4, 2-6-1938, pág. 45.

⁵⁴ No es otra la trayectoria que se narra en **Kilómetro 111** (Mario Soffici, 1938) a partir de la figura de la sobrina del colono (Delia Garcés) quien cruza el umbral del pueblo para llegar a una academia cinematográfica en Buenos Aires, donde sería "burlada".

Canción de los Barrios (Luis C. Amadori, 1941) y **Elvira Fernández, vendedora de tienda** (Manuel Romero, 1942). Ambos tienen una estructura narrativa virtualmente idéntica y llegan a clausuras también muy parecidas. Esa coincidencia nos lleva pues, a preguntarnos, ¿cuáles son los “nuevos” discursos que estos films de inicios de la década de 1940’ recogen y moldean? ¿Qué otras *figuras* emergen?

En **La Canción de los Barrios** se cuenta la historia de Antonio (Hugo del Carril), “niño bien” que tras algunas desventuras en los negocios -intenta producir cine- como en los amores, decide acudir a su padre para que lo contrate como obrero de un astillero del cual es propietario. Una vez en el astillero, Antonio se muda a La Boca y allí convive con sus compañeros de trabajo. Éstos, cuyos sueldos son escasos y soportan los continuos malos tratos de capataces y patrón, deciden convocar a una huelga en la que Antonio tiene un papel central. Al mismo tiempo, Antonio se enamora de la hija de un obrero y deja a su antigua novia. El conflicto laboral y el “amoroso” se resuelven en un mismo movimiento. Varios núcleos son los que queremos destacar del film: por un lado, las representaciones del trabajo en el astillero; por otro, las representaciones de los mismos trabajadores y de la huelga; y por último, la composición del personaje de Antonio.

El astillero, en los límites del Riachuelo, se representa a partir de dos series de imágenes ligadas con el trabajo que allí se realiza. Por un lado, las imágenes de los “exteriores” del mismo, tomadas siempre desde una cámara panorámica, constituyen algo así como un “canto al trabajo”, mucho más cuando se acompañan de una música ligera y alegre. Así, los hombres trabajando en las “afueras” del astillero parecen eufóricos, dinámicos. De alguna manera, nos recuerdan a la primera secuencia de **Puente Alsina**, en la cual hombres y máquinas conformaban una unidad indisoluble. Aquí la presencia de las máquinas es más tenue, pero los hombres y los barcos que construyen y/o arreglan sí parecieran imbricados de manera absoluta. Resuenan en la composición de esas imágenes aquellas otras que en la plástica estaba realizando por esos mismos años Quinquela Martín, también centradas en La Boca y en los astilleros. Si los óleos de Quinquela se hubieran puesto en movimiento, seguramente hubieran ofrecido imágenes similares a estos exteriores.

En definitiva, en esta primera serie parecen condensarse las bondades del trabajo, su capacidad “redentora” de los hombres, mucho más si atendemos a que siempre son imágenes blanquecinas, claras, limpias. Y desde estas características contrastan con las de la segunda serie, la de los “interiores” del astillero. Allí, en primer lugar, los trabajadores son enfocados de cuerpo entero: se muestra su ir y venir en medio de un espacio sucio, oscuro. Pero, mucho más, antes que representarse el proceso de trabajo mismo, se centraliza en un personaje: el capataz. A partir de él, se produce una figuración de la disciplina en el trabajo: los ritmos acelerados, los espacios que cada trabajador debe ocupar, las tareas que deben realizar, todo remarcado por una voz altisonante y autoritaria. El capataz, en otro rasgo que llama la atención, parece más uno “de estancias”, que uno urbano: tiene un látigo en la mano e incluso sus ropas se acercan a las de un “gaucho”.

Estas dos series contrastan, entonces, y a partir de ellas puede pensarse toda una concepción del trabajo en su carácter ambivalente: promesa de realización de los hombres y, al mismo tiempo, momento de opresión de los trabajadores. Ahora bien, ¿cómo se representa a estos últimos en el film? En principio, son una *multitud* sin rasgos, incluso fisonómicos, precisos. Así aparecen en las imágenes exteriores y, en parte, también en los talleres. Pero de esa multitud, aparte de Antonio, resalta otro obrero, viejo ya, y el único que levanta la voz ante el capataz: “¡los obreros no son esclavos!” (0:23), le grita frente al enmudecimiento general.

Así, en la composición del personaje de este obrero viejo resaltan algunas características: consulta bibliotecas populares, asiste al resto de sus compañeros cuando se lo solicitan y propugna permanentemente la necesidad de una acción unificada, clasista, frente al capataz y al patrón. No es difícil, entonces, sugerir que tanto por su edad, como por el lugar en donde vive y trabaja -La Boca-, como por los rasgos de sus actitudes cotidianas y de la lógica de su acción sindical y política, este obrero viene a representar a la "vieja oleada" de militantes de principios de siglo, identificada con el socialismo o con el anarquismo.

El film habilita a jugar con una hipótesis de lectura: subyace, en la diferenciación que se advierte en las representaciones de los trabajadores urbanos, un intento de abarcar todo el arco posible del movimiento obrero de principios de la década de 1940. Así, la "multitud silenciosa" puede homologarse con los "nuevos obreros" (no por casualidad, en las imágenes del interior del taller vemos que todos son jóvenes) y en el "viejo" se dibujan suficientes indicios como para asimilarlo a las antiguas tradiciones sindicales y políticas que tenían todavía una fuerte gravitación en el movimiento obrero. Es, sin embargo, el trabajador más viejo (¿socialista o anarquista?) quien más efectivamente organiza la huelga y el resto, "lo sigue".

Las imágenes de la huelga se organizan en un conjunto de secuencias. La primera de ellas nos muestra al obrero viejo y su familia, en conjunto con otros, en la preparación de un pliego de reclamos; la segunda, mientras tanto, centraliza en una muchedumbre apiñada afuera del astillero con intenciones de no ingresar y en la última, los obreros son perseguidos por la policía y varios de ellos detenidos. En todas, los tonos son graves, incluso dramáticos, y la coloración con la cual las imágenes se tiñen son oscuras, tenebrosas. La huelga, entonces, se representa en tanto punto cúlmine de la acción colectiva de los obreros, "instigada" y preparada por los más antiguos. En la resolución del movimiento es central la figura de Antonio, quien mira la organización, en principio con temor y luego, poniéndose al frente de la misma.

Antonio, como afirmamos, es el hijo del patrón pero llega a un consustanciamiento tal con sus compañeros obreros (incluso, y fundamentalmente, con el más viejo) que en las imágenes colectivas de la huelga se vuelve indistinguible. El compartir con los obreros su cotidianidad, pareciera sugerir el film, fue suficiente para volverlo uno más, para que deje atrás todo indicio de su origen de clase. El es, en fin, quien logra mediar entre el patrón (su padre) y los obreros, en particular el más viejo (de cuya hija es novio) para la resolución de la huelga. Mediante su intermediación se objetiva el carácter dual que tiene su figura: ¿es obrero, es patrón, es ambas cosas? Volveremos a esto más adelante, luego de avanzar con el otro film.

En **Elvira Fernández, vendedora de tienda** se cuenta la historia de Elvira Durand (Paulina Singermann), la hija del propietario de las "grandes tiendas Durand". Elvira llega al país después de haber vivido durante tres años en los Estados Unidos del New Deal, al cual no se cansa de cantar loas. El mismo día de su llegada, en las tiendas Durand se produce un movimiento de trabajadores, ya que se comienza a implementar un plan de ajuste salarial y de personal, llevado adelante por los supervisores. Elvira, al tanto de ese movimiento, decide convertirse en empleada de las tiendas "en secreto", para poder así comprender cuáles eran los reclamos y la situación de los trabajadores. Al mismo tiempo que se interioriza en esa situación, comienza un romance con un empleado de las tiendas. Ambos lideran un movimiento de huelga "general" que se resuelve, como es de esperarse, con la mediación de Elvira.

Habida cuenta de las similitudes que entre ambos films encontramos, nos parece adecuado seguir concentrándonos en los mismos núcleos de análisis en este último caso. Recordémoslo: las representaciones del trabajo, en la tienda en este caso; las representaciones de los trabajadores y la

huelga y, por último, la composición del personaje de Elvira. Pero, antes de proseguir, recalemos en una primera diferencia que puede advertirse entre los dos films. **La Canción de los barrios** se estructura en función de factores melodramáticos: esto es, en el mismo personaje de Antonio se entrecruzan -ya desde la trama- un cúmulo de infortunios en los que se incluyen “desamores” y enfermedades. Pero, mucho más, todo el film se tiñe oscuramente, con aires de solemnidad; asimismo, la música -exceptuando las secuencias iniciales en los exteriores del astillero- es lúgubre y refuerza la sensación de opresión de los obreros. Nada similar podemos encontrar en **Elvira Fernández**, que se estructura en función de la comicidad. En la elección de la misma protagonista (Paulina Singermann) hay ya un guiño que prefigura *lo cómico*: ella misma “texto estrella” del género, como así también Sofía Bozán y Tito Lusiardo, dos de los actores que desempeñan papeles importantes en el reparto.

El film se abre con un extenso plano secuencia en el cual la cámara recorre las “grandes tiendas”: escaparates con objetos de lujo (joyas, vestidos, pieles), estanterías perfectamente ordenadas, mostradores relucientes y, detrás de ellos, vendedores y vendedoras con cara de cansancio, e incluso, de miedo. El recorrido (el plano secuencia) culmina con la llegada de un supervisor a la “dirección de personal” y así nos damos cuenta que era “su” mirada la que nos guió por las tiendas. En ella, destacan una especie de fiebre diseccionadora, controladora y así toman sentido las caras de miedo de muchos de los empleados. Comandados por el supervisor, los ritmos de trabajo son acelerados y los trabajadores carecen de un mínimo de minutos de descanso. Así, el lujo y el “glamour” de las mercaderías contrastan con la opresión de la cual son objeto los trabajadores.

Entre ellos no se advierten fracturas importantes: todos son solidarios y todos parecen dispuestos a sostener sus reclamos en contra del “ajuste”. Sin embargo, sí hay una estrategia distintiva desde los jefes de personal frente a los trabajadores: las mujeres son “objeto” de una doble explotación. Eso es lo que puede comprobar Elvira en la entrevista por la cual ingresa a trabajar en las tiendas. El jefe de personal es acusado por el padre de una trabajadora de “abusador” y le responde: “*¡Si cuida la moral de su hija mándela al convento y no a trabajar*” (0:17). Nuevamente, entonces, encontramos una representación de lo que fantasmáticamente sobrevuela sobre las mujeres trabajadoras: la posibilidad de su explotación sexual. Elvira, alarmada por esa contestación, no tarda en “vivir en carne propia” el acoso del supervisor y a partir de ello, promueve y organiza la huelga.

Las representaciones de la huelga se organizan en varias secuencias. En la primera, los trabajadores pintan carteles con sus demandas; en otra se acercan a “conversar” con los jefes de personal y, por último, salen en tanto “multitud” a la calle. A la inversa de lo sucedido en **La Canción de los barrios**, aquí la huelga es representada como un momento de algarabía, de máxima consustanciación entre los trabajadores y casi de euforia. El orden de las tiendas aparece totalmente invertido: un nuevo extenso plano secuencia nos la muestra, esta vez, desde la perspectiva de los trabajadores, que “toman” el local y, en cierta medida, lo hacen propio.

Elvira, al frente de la huelga, adquiere una visibilidad total: su nombre aparece en los diarios y su padre, asustado, no tarda en enterarse que es su propia hija quien organiza la movilización. Así, nuevamente es una “hija de...” quien media en la resolución del conflicto. Y es en la resolución del conflicto donde ambos films se asemejan más.

Una secuencia de **Elvira Fernández...** es elocuente al respecto. Cuando la huelga parece haber fracasado, el “señor Durand” se dirige a “sus trabajadores” comenzando su discurso: “*Les hablo como un padre...*” (1:22). Recordamos que los demonizados del film son los “jefes de personal”,



1-3. Afiche publicitario de La Canción de los barrios.

encargados directos de llevar adelante el doble proceso de explotación para con las empleadas, tanto como de los despidos. Parece ser más “radical” la perspectiva en **La canción de los barrios**. En el film la “demonización” alcanza al mismo patrón-padre, subrayándose sus despotismos con su hijo y con el resto de los obreros del astillero. Pero si esa imagen se construye sólidamente, lo es hasta una secuencia similar a la anterior. En medio de los obreros del astillero, ya liberados de la prisión que el patrón mismo había ordenado -por la intermediación de Antonio- comienza su discurso planteando: “*soy y siempre he sido uno de ustedes*”. (1: 35).

Entonces, ¿qué viene a significar la inclusión de los hijos de los patrones, devenidos trabajadores y liderando sendos movimientos huelguísticos? ¿Qué nos dicen esas figuras y las de los “otros” trabajadores? Comencemos con estos últimos: el obrero viejo de **La Canción de los barrios** y los empleados que reclaman al “Señor Durand”, son identificados con las corrientes más “radicalizadas” del movimiento obrero (es el propio patrón, en este último caso, quien los tilda de “*papanatas socialistas*”). Con un alto poder de movilización entre los trabajadores, se evidencia la construcción de una figura, que es -desde la perspectiva de los patrones- la de los *sujetos peligrosos*, capaces de organizarse y de alterar profundamente el orden laboral y social.

Con esta representación de la capacidad organizativa de los trabajadores, los films parecieran adherirse a una coyuntura signada por un alza de la movilización obrera, experiencia social que recogen y significan⁵⁵. Y en ese proceso de significación son centrales las figuras de los “hijos”. A su manera, creemos que esos jóvenes son representados en tanto los “elementos conscientes” de la burguesía cuya característica principal está dada -de acuerdo a los films- en el saber escuchar, atender y “resolver” las problemáticas de los trabajadores. A ellos se le oponen sus padres, la “vieja burguesía” que en vez de escuchar, teme a “sus” trabajadores y los rechaza.

De manera que estos “nuevos burgueses” son quienes logran limar a los *sujetos peligrosos* de sus aristas más rípidas y componer un cuadro en el cual es posible la *solidaridad de clases*, que es la figura que se instituye en tanto resolución imaginaria de los conflictos. Y, en este sentido, ¿qué acuerdo puede ser más perenne que “el compromiso para siempre” que implican las uniones matrimoniales? En ambos films, los matrimonios hijos de patrón-trabajador/a son la última imagen, el cierre del acuerdo. Así, creemos que en estos films se construye y moldea un discurso sobre los trabajadores urbanos y, básicamente, sobre los modos en que “deberían” darse las relaciones capital/trabajo que tendrá una larga perdurabilidad en el entramado social y político en Argentina.

1.6 - Los trabajadores hablan de cine.

En mayo de 1938, el *Periódico CGT*, órgano de la Central sindical del mismo nombre de tendencia socialista, comenzó a publicar una o dos páginas dedicadas a comentarios sobre cine y teatro. La operación refiere a un intento de apertura, por parte de la Central, a nuevas temáticas y

⁵⁵ En la coyuntura político-sindical de comienzos de la década de 1940 resaltan varios movimientos de huelgas importantes. Nos llamó la atención que en los momentos previos a la producción de ambos films se dieran, en un caso, huelgas en astilleros y en el otro, en tiendas. Véase, al respecto, un informe del diario *Crítica* que el 6-3-1941 comenta acerca de la detención de obreros en un astillero de La Boca con la connivencia de los patrones. Mientras tanto, entre abril y mayo de 1942, los trabajadores de las importantes tiendas Gath y Chaves instrumentaron un plan de lucha (trabajo a reglamento, “quites de colaboración”) y en junio de ese año, protagonizaron una de las manifestaciones callejeras más importantes. Véase el informe en: *Periódico CGT*, 12-6-1942. No queremos decir con esto que sean precisamente “esas huelgas” las que se representan, pero sí que muy probablemente constituyó ese clima de movilización la experiencia social que ambos films recogen.

preocupaciones obreras.⁵⁶ Junto con esas páginas, que luego pasarían a llamarse “Teatro y Cinematografía”, también se incorporan otros artículos y debates extensos en torno al “ocio”, al “tiempo libre” y a la educación de los trabajadores. Las más de las veces, estos últimos fueron traducciones o colaboraciones de investigadores y estudiosos latinoamericanos. Lo cierto es que a la par de extensos conflictos en pro del reconocimiento de la jornada laboral de ocho horas, - formalmente sancionada pero no cumplida, al parecer, por muchas empresas reiteradamente denunciadas-, emergió también este nuevo núcleo de problemas.

el ocio

Las páginas de “Teatro y Cinematografía”, además, se propusieron otro objetivo:

“Se hará el vacío más absoluto a quienes se señalen como enemigos del pueblo a la conciencia de los trabajadores a fin de que éstos conozcan a los que no merecen contar con el aplauso de la masa laboriosa, que es, a fin de cuentas la que labra las reputaciones de muchos que después gozan burlándose de nuestras más caras aspiraciones y aplaudiendo a los asesinos del pueblo español y enemigos de la democracia, de la ley, del derecho y de los trabajadores”.⁵⁷

De este párrafo, que oficia como declaración de principios, se desprenden algunas observaciones que surcarán el conjunto de la producción en esas páginas. Por un lado, la insistencia en torno a que los trabajadores y las trabajadoras constituyen el público por excelencia del cine y del teatro argentinos. Como marcamos más arriba, ese dato fue fundamental para la consecución de publicidades del periódico, que comenzarán a aparecer desde los primeros números: productoras, salas, etc. También fue fundamental para “legitimar” a las páginas en sí mismas. Por otro lado, se denunciaría constantemente a actores o actrices que no “respetaran” a los trabajadores. Muy ingenuamente quizá, se identificaban rápidamente a algunos actores o actrices como traidores a la clase obrera, fundamentalmente a aquellos que representando “personajes” desde la comicidad atentaran, según las críticas, contra la dignidad de los trabajadores o tergiversaran sus experiencias. De manera llamativa, el periódico tuvo especial encono con los personajes de Niní Marshall, fundamentalmente con “Cándida”.⁵⁸ Por último, hasta 1939, la experiencia de la Guerra Civil Española fue seguida muy de cerca desde las editoriales del periódico, organizando permanentemente campañas de apoyo a los republicanos y promoviendo múltiples eventos de solidaridad. Desde esa perspectiva, tanto actores, actrices, productores o guionistas que expresaran una posición franquista o bien ambivalente eran, como plantea explícitamente el artículo, ignorados. Más allá, en algunas ocasiones fueron repudiados públicamente, como fue el caso de la actriz Lola Membrives.

Las páginas contaron con cuatro secciones fijas. En la primera, “Noticioso”, se reproducían informaciones sobre estrenos, no solamente argentinos. Los datos son breves y en general desprovistos de cualquier connotación. Ocuparon, sin embargo, gran parte del espacio.

⁵⁶ “En un deseo de superación y con el ánimo de dar a ‘CGT’ la agilidad necesaria para hacerlo más asequible a todos los sectores de opinión, se ha dispuesto incluir una sección que tratará sobre cuestiones de teatro, cine y eventualmente cualquier otra actividad artística, se entiende la *parte sana* de esas actividades”. (El subrayado es nuestro). *Periódico CGT*, 27-5-1938, pág. 12.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Por ejemplo: “Cuando no explotan los chistes de mal gusto de alguna prima donna de la radio y los llevan al cine, sin respeto alguno por nacionalidades o razas que han enriquecido con su cultura y su sangre al patrimonio nacional”. “Imitamos siempre sin crear nada”, *Periódico CGT*, 24-4-1941.

Las referencias a Niní Marshall son claras: su éxito inicial provino efectivamente de la radio y en el personaje “Cándida” representaba a una gallega.

La segunda, llamada "La voz del actor", apareció firmada por "Sancho", seudónimo del también actor Angel Boffa. En esta sección aparecieron las críticas de películas especialmente elegidas entre los estrenos de la semana. Entre las argentinas elegidas⁵⁹ destacaron **Mujeres que trabajan**, **Los apuros de Claudina**, **La maestra de los obreros**, **Prisioneros de la Tierra**, **Kilómetro 111** y **Mandinga en la sierra**. Todas ellas apreciadas por el abordaje que propusieron de algún aspecto de la problemática obrera. Como hemos reproducido a propósito de **Mujeres que trabajan**, el interés del periódico se concentró en alabar las líneas argumentales que pusieran énfasis en la representación de la explotación a los trabajadores. Por otro lado, los ejes de la crítica eran similares a los de revistas o columnas contemporáneas: argumento, personajes, técnicas.

También desde esa sección se formularon explícitos llamamientos a la organización de los actores en cuanto trabajadores y su eventual incorporación a la Conferderación General del Trabajo. Como parte de ese movimiento, se denunciaron a las productoras por no respetar la ley de descanso dominical ni la jornada de ocho horas, tanto como los habituales accidentes de trabajo en la industria cinematográfica.⁵⁹ Casi un año después de comenzada la página, en el número especial del 1º de Mayo de 1939, se realizó una encuesta a directores de cine en torno a la "situación de la cinematografía", en la cual los consultados subrayaron el "año glorioso" de 1938 por la cantidad de estrenos y, además, agradecieron al público obrero por su asidua concurrencia a las exhibiciones de cine argentino.⁶⁰ Acompañando esa encuesta, aparece una nota en la cual el periódico formula un balance de la página en el cual se autocongratulan por el éxito que ha tenido entre los lectores habituales.⁶¹

Sin duda, una de las claves de ese éxito -de haber existido- radicó en una tercera sección: "La Entrevista de la Semana". Actores y actrices de cine y teatro fueron convocados por el periódico para responder a las preguntas que formulaba, generalmente, Miguel Fernandez.⁶² Las entrevistas se estructuraron en torno a dos ejes: la trayectoria y los proyectos actuales de actores y actrices y la "opinión sobre los trabajadores" y en particular, sobre la organización de los mismos. En cuanto al primer eje, se destaca el intento para que los artistas narren el esfuerzo y la tenacidad con los cuales enfrentaron sus carreras, sobre todo porque tenían orígenes humildes. Así reforzaban que era un trabajo eso de ser artistas. Resalta, en este caso, la respuesta de José Gola:

"Quiero que le diga a los trabajadores que estoy completamente identificado con todas las inquietudes y que comparto absolutamente tanto las alegrías como las tristezas que sacuden al vasto y fecundo universo del trabajo. No podría pensar de otro modo sin traicionar mi propio sentir, puesto que soy de los que se han hecho desde los primeros planos, a fuerza de sacrificios de toda índole y ello constituye mi mejor orgullo."⁶³

Esa trayectoria de sacrificios, delineada en las palabras de Gola, es la que más se buscaba desde las propias preguntas formuladas por CGT. Por otro lado, la "identificación", de la que también habla Gola, es la base del acercamiento entre artistas y trabajadores propuesta por el periódico. Como

⁵⁹ "Los trabajadores del cine organizan su asociación profesional", *Periódico CGT*, 23-12-1938.

⁶⁰ Los consultados fueron: Edmundo Guibourg; Luis C. Amadori; Nelo Cosimi; Arturo Mom e Isidoro Navarro. "Los directores de cine opinan para GCT". *Periódico CGT*, 28-4-1939, pág. 14.

⁶¹ "Nuestra obra en pro del acercamiento entre artistas y trabajadores", *Periódico CGT*, 28-4-1939, pág. 16.

⁶² Los actores y actrices cinematográficos entrevistados fueron: José Gola; Domingo Sapelli; Luis Sandrini; Enrique Serrano; Tito Lusiardo; Mario Devari; Luisa Vehil; Santiago Gomez Cou; Maruja Gil Quesada; Irma Córdoba; Ernesto Raquen; Agustín Irusta; María Ester Gamas; Francisco Petrone; Angel Magaña.

⁶³ "El vigoroso actor José Gola habla para los trabajadores", *Periódico CGT*, 27-5-1938, pág.12.

} Daneri ??

venimos diciendo, el “gran público” obrero y su apoyo al cine argentino fue otra de las líneas destacadas en las entrevistas.

Por último, una sección no fija, pero extremadamente rica ha sido: “Nota de la semana”. En ésta se buscaba la integración de diferentes problemáticas: la opresión y explotación a los trabajadores del cine, el buscado acercamiento entre artistas y trabajadores y también, comentarios más generales en torno a la “marcha” de la cinematografía argentina, que son las que nos interesan particularmente.

En una de esas notas, se destaca que en el marco de la producción filmica *in crescendo*, pocas tematizaron al mundo obrero. Para eso, el firmante Manuel Fernández tomó como recurso la existencia de una carta de un “compañero trabajador”, preocupado por esa problemática:

“Tiene, pues, derecho, el trabajador, ya que es el que mantiene al cine, a que los productores, directores, argumentistas y hasta algunos actores que se consideran grandes personajes, se acuerden que hay que buscar motivos que dignifiquen y ennoblezcan la calidad del cine, a la vez que pinten con trazo enérgico el dolor, la miseria, la forma antihumana de vida, la desesperación que reina en ese universo, que constituye - bueno es recordarlo - la verdadera fuerza viva de la nación. Tienen que considerar que cuando un trabajador se dispone a desprenderse de 50 o 60 centavos para ver pasar una cinta argentina, realiza un verdadero sacrificio.”⁶⁴

El largo reclamo que hemos reproducido nos induce a una serie de conclusiones. Por un lado, la evaluación altamente negativa que se condensa en el mismo en torno a los universos narrativos del cine argentino. Por otro, un pedido de “realismo” en el cual se incluyan las cotidianidades del mundo obrero. Como hemos visto en el capítulo, esos productos existieron y tuvieron una circulación amplia, pero es bien sabido que no fueron centrales en la producción cinematográfica argentina, que es lo que el articulista pretende. ¿Por qué ese reclamo *al cine*?

Creemos que desde ciertos sectores del movimiento obrero, como el aglutinado en torno a *CGT*, el cine era entendido en tanto una maquinaria de producción de significados tanto como de modelos de conducta y de educación. Llama la atención, desde sus propios inicios, que la página cultural del periódico ni siquiera refiera a producciones literarias y sí se concentre en las representaciones cinematográficas o teatrales. Las representaciones de la cotidianidad obrera y de la explotación, eran reclamadas como parte de una estrategia para reforzar la *visibilidad* de los trabajadores y trabajadoras y se entendía que desde una perspectiva realista, esas representaciones oficiaban en sí mismas como denuncias sociales.

Con respecto a los modelos de conductas obreras que desde las páginas de *CGT* se enarbolan, podemos señalar algunos puntos básicos: la no aceptación de la pobreza como una situación “natural”, la solidaridad entre trabajadores y trabajadoras, la búsqueda de la organización de los mismos para enfrentar la explotación. Por eso las críticas favorables a “argumentos” como los de **Mujeres que trabajan** o **Prisioneros de la Tierra**. El reclamo se profundiza en 1942, cuando a las películas deseadas se les opone la crítica a las “realmente existentes”:

“Directores que siguen mirando las musarañas, pensando en argumentos plenos de ‘minas’, bacanes, pequeros, carreristas, traficantes, personajes femeninos sin más vestidos que la clásica hoja de parra”.⁶⁵

⁶⁴ “El pueblo que sufre y que trabaja, y que sostiene al cine, tiene derecho a que el cine se acuerde de él”. *Periódico CGT*, 4-8-1939.

⁶⁵ “Imitamos siempre sin crear nada nuevo”, op. cit.

Aquí, la opinión de *CGT* se pliega a la de un conjunto de críticos que están pensando en torno al agotamiento de los motivos "clásicos" en las narraciones de los diez primeros años del cine sonoro argentino.⁶⁶ Sin embargo, las observaciones en el periódico adquirieron connotaciones distintas, teniendo en cuenta fundamentalmente el público lector al cual se destinaban. La oposición entre lo buscado y lo existente es elocuente. Si en el cine argentino se valoraban las representaciones en torno a la explotación de los trabajadores, se desdijeron justamente a aquellas películas que perfilaban otras imágenes en torno a los sectores populares, como las que se desprenden del párrafo citado. Esas otras representaciones operaban, de acuerdo a los propios objetivos moralizantes y educadores que el cine argentino debía tener para el *Periódico CGT*, en tanto contracara de lo deseado para los trabajadores. Las "salidas fáciles", individuales, -como muchas de las representaciones del ascenso social analizadas más abajo-, eran tachadas de frívolas e inconsecuentes.

Como plantean *CGT* y otros críticos, hacia 1942 un ciclo del cine argentino -signado por la expansión de la producción y por la masiva concurrencia de espectadores- se había acabado.

1-7. Interregno

Entre 1943 y 1945, el cine argentino vive una primera crisis "de producción". Muchas de las explicaciones en torno a la misma se concentraron en las dificultades para la consecución de película virgen por la imposibilidad de seguir importándola desde Estados Unidos. Ese país había impuesto un bloqueo comercial ante la permanencia en la neutralidad de Argentina en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, la cifra de películas filmadas sufrió un abrupto descenso.⁶⁷

Pero si los cambios fueron cuantitativos también lo fueron en el desarrollo de nuevos ejes temáticos. Ahora, las "comedias blancas" o "de ingenuas" se convirtieron en predominantes en el género y la apuesta fuerte se orientó a las denominadas grandes producciones, o transcripciones a la pantalla de productos literarios del siglo XIX. Mansiones, departamentos de los "nuevos ricos" fueron ganando así las puestas en escena, (evidenciando el agotamiento de lo denunciado por el *Periódico CGT* en 1942.

Como ejemplo casi paradigmático de las nuevas orientaciones del cine argentino, podemos pensar en **Los martes, orquídeas** (Francisco Mugica, 1942), uno de los films más taquilleros de la década. En el mismo, se centra la narración en una típica familia de la "burguesía local" y las desventuras de sus hijas: los problemas de amores y las dificultades en los casamientos. Toda una suerte de "educación sentimental" para las jóvenes, narrada en clave de humor liviano.⁶⁸

Una posible explicación para estas variaciones se encuentra en la orientación a un público distinto: ganar definitivamente a los sectores medios o incluso a la pequeña burguesía en tanto espectadores privilegiados, abrir el campo de la recepción por fuera de los sectores populares.

Lo cierto es que, ahora sí, los trabajadores e incluso los sectores populares en general, ya no se instituyeron en tanto vertebradores de los relatos filmicos. Sólo podremos visualizar a los criados, a los cuentapropistas (plomeros, electricistas), que incidentalmente se cruzan o tocan con los

⁶⁶ Para ese debate, ver: César Maranghello: "El espacio de la recepción", op. cit.

⁶⁷ En 1943, 35; 1945, 26; 1945, 27. *El Cine Argentino*. CD-Rom, op. cit. Sección "Películas".

⁶⁸ En verdad, uno de los primeros films en los cuales la "burguesía nacional" es central en la historia es *Chingolo* (Ralph Pappier, 1940). Allí se iniciaría cinematográficamente el "ascenso" de la misma en sus representaciones. Agradecemos a Claudio España el habernos dado ese dato.

ojo: una demanda

incidental

nuevos “sectores protagonistas” de las narraciones. Las palabras de *CGT* en torno al “derecho de los trabajadores a que el cine se acuerde de ellos”, parecen más pertinentes en este contexto que en el de su enunciación.

Entre 1935 y 1942, como hemos tratado de demarcar, las representaciones del mundo del trabajo fueron profusas y las *figuras* creadas en torno al mismo, múltiples e incluso contradictorias. “*Trabajadores fieles*” o “*sujetos peligrosos*”, las narrativas filmicas se centraron en las experiencias de los mismos e intentaron significarlas, irradiando en su circulación e impactando en las concepciones que los trabajadores y las trabajadoras se forjaron de sí mismos.

En el interregno 1943-1946, mientras tanto, las películas argentinas se apartaron de las experiencias inmediatas de trabajadores y trabajadoras, optando por representar a otros sujetos sociales. Pero si cautivar un nuevo mercado fue importante para explicar la ausencia significativa de los trabajadores en los relatos filmicos, nos parece que se agrega otra cuya impronta es resonante. Entre 1943 y 1946, la escena social y política argentina había cambiado de manera fundamental. Un nuevo golpe de estado, el 4 de junio de 1943, llevó al gobierno a un grupo de militares (denominados GOU), entre quienes destacó rápidamente el entonces coronel Juan Domingo Perón.

Con respecto a este último, es de resaltar que buscó crear lazos de contacto importantes con el movimiento obrero y el lugar institucional elegido fue precisamente la Secretaría de Trabajo y Previsión (luego Ministerio), desde donde se tejieron los hilos de una compleja relación a con los sindicatos y partidos obreros.⁶⁹ Si bien desde mediados de 1930 la relación entre el Estado y los sindicatos se había intensificado, la presencia de Perón y su proyecto político hicieron que se tornara más visible y profunda. Esta nueva coyuntura, signada por la figura misma de Perón, se caracterizó por una gran inestabilidad y reposicionamiento de los sindicatos y, podríamos decir, de los trabajadores en su conjunto. A la par, los procesos de industrialización y migraciones hacia las principales ciudades también se profundizaron.

Así, en una situación social y política inestable y fluida, constituyó una dificultad el que algunos productos culturales pudieran trabajar sobre figuras que aún no se encontraban cristalizadas. Desde el cine, de manera particular, creemos que se privilegió un punto de fuga hacia temas y figuras que no estuvieran directamente vinculados con los lineamientos de una escena social en transformación.

Cuando el 17 de Octubre de 1945 la Plaza de Mayo se pobló de trabajadores que clamaban por la libertad del coronel Perón, los reposicionamientos y la fluidez del bienio anterior llegaron a una primera conclusión.⁷⁰ Desde allí y por los siguientes diez años, nuevas figuras emergieron en el entramado social y cultural.

⁶⁹ Como planteó Juan Carlos Torre, entre 1943 y 1946 la estrategia de Perón desde la Secretaría fue dual: por un lado, de cooptación y negociación con las tendencias “sindicalistas” y con algunos dirigentes socialistas; por otra, de represión, fundamentalmente a los dirigentes del Partido Comunista. *La Vieja Guardia Sindical y Perón*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

⁷⁰ Para abordajes desde distintas perspectivas en torno a esa jornada, ver: Juan Carlos Torre (comp.): *El 17 de Octubre de 1945*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Capítulo II

Del trabajo a casa, 1946-1958



En mayo de 1948 se inauguró en la Costanera Sur, -al borde del Río de La Plata-, el “Monumento al Trabajo”, realizado por el escultor Rogelio Iruştia. En él, pueden verse un hombre con casco y mameluco; una mujer que lo toma del hombro y un niño con sus útiles escolares. En fin, una familia trabajadora que, con rostro sonriente, mira altivamente al futuro. Ese mismo año, para la celebración del 1º de mayo, se estrenó públicamente el “Canto al Trabajo”, que también pone énfasis en la defensa del hogar mediante el trabajo. Pero no sólo al hogar, ya que con el trabajo “*se quiere más a la patria*”. En ambas ocasiones, la pareja presidencial -Juan Domingo Perón y Eva Duarte- estuvo presente y aplaudió la iniciativa.¹

“*El gobierno de los trabajadores*” o “*El gobierno de la gran masa del pueblo*” se llamó a sí mismo, en reiteradas oportunidades, el primer peronismo (1946-1955). Mucho se ha discutido en la historiografía en torno a la relación entre clase obrera y/o movimiento obrero y peronismo, -¿por dónde pasó la relación? ¿cuáles fueron los mecanismos constitutivos de la misma? ¿qué implicó para la configuración de una identidad política de la clase obrera? -, como así también sobre qué tuvo el peronismo de novedad y cuánto recogió de experiencias previas, fundamentalmente en lo que refiere a las relaciones entre el estado y los sindicatos.²

Lo cierto es que, más allá de las discusiones, hay al menos dos cosas que no se ponen en duda: la creciente identificación política de los trabajadores con el peronismo y la centralidad que éstos adquirieron en el entramado social y político argentino entre 1946 y 1955. Respecto a esto último, Daniel James plantea que el peronismo apeló a la clase obrera y, particularmente a sus organizaciones (la llamada columna vertebral del movimiento peronista) y las incorporó de manera directa al manejo de la “cosa pública”, subvirtiendo así viejas concepciones sobre cuáles eran los espacios de acción “legítimos” para las organizaciones de los trabajadores.³

Podemos afirmar, entonces, que los trabajadores adquirieron un status protagónico en la experiencia peronista, logrando una *visibilidad* en el escenario social y político sin precedentes. ¿Qué otra cosa pueden sugerir un “Monumento” y un “Canto” que, dicho sea de paso, fueron encargados por distintas instancias gubernamentales? Ahora bien, en este contexto signado por la acumulación de discursos y prácticas que centralizaban sobre el *beneficio de los trabajadores*, ¿cómo fueron éstos representados por la cinematografía? ¿Qué *figuras* nuevas emergieron y qué ocurrió con las que ya se habían instituido?

Antes de abocarnos a estos interrogantes, debemos dar cuenta de cuáles fueron las condiciones mismas de producción cinematográfica durante el peronismo e intentar entrever cuáles fueron - si es que existieron- los límites para las representaciones de los trabajadores.

2.1 - *Esa industria que se quiso mantener*

Desde fines de la década de 1930, cuando el cine argentino comenzaba a consolidarse como industria, los distintos grupos de intereses del sector (exhibidores, productores) intentaron propulsar medidas tendientes a garantizar una maximización de beneficios. De esta manera, demandaron ante distintos agentes estatales, en busca de “fomento”. En 1938, representantes

¹ Véase: *Canto al Trabajo*. Buenos Aires: Secretaría de Educación, 1948. La letra del “Canto” fue compuesta por quien luego sería Secretario de Educación, Oscar Ivanissevich y la música es de Cátulo Castillo. En el mismo folleto se comentan las características del Monumento de Rogelio Iruştia.

² Entre los trabajos más importantes realizados en los marcos académicos: Gino Germani: *Política y Sociedad en una Epoca de Transición*. Buenos Aires: Paidós, 1977 (1956); Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero: *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972; Juan Carlos Torre: *La Vieja Guardia Sindical y Perón*, op. cit. y, como compilador: *La Formación del sindicalismo peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1988; Daniel James: *Resistencia e Integración*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

³ Daniel James: op. cit. pp. 27-35.

políticos conservadores como Matías Sanchez Sorondo; socialistas como Enrique Dickmann o radicales como Eduardo Araujo se encontraban discutiendo la necesidad y los límites de la protección a la industria cinematográfica y los posibles desplazamientos (fundamentados por el primero) hacia un férreo control estatal del contenido de las imágenes en movimiento. En 1941, las demandas de protección a la industria cinematográfica se recrudecieron cuando comenzó a escasear la película virgen. Uno de los pedidos fundamentales al estado fue precisamente el que subsidiara la compra de ese insumo fundamental y buscara nuevos proveedores.⁴

La búsqueda de protección se vio materializada en las políticas oficiales del primer peronismo. En 1947 se sancionó la Ley 12.299 (que modificaba el Decreto 21.344/44) de fomento a la cinematografía, que contemplaba aspectos importantes para la industria en su conjunto. Por un lado, se previeron aumentos al financiamiento a partir de créditos baratos a los estudios o productoras promovidos por el Banco Industrial. Por otro, se sancionaba que algunas salas (divididas en céntricas y barriales) debían exhibir una "película argentina" al mes, o cada cinco semanas. Por último, toda película argentina debía ser estrenada en el año inmediatamente posterior a su realización.

Nos interesa remarcar que este interés en la "protección" a la cinematografía lo es, en primera instancia, en cuanto industria. En verdad, es parte de una política más general del primer peronismo, y particularmente del primer gobierno de Perón (1946-1952). El fomento a la "industria nacional" (de bienes de consumo, durables o no) se dio, en este período, a partir de la articulación de políticas de créditos baratos, posibilitados por los recursos que el estado obtenía con el control del comercio exterior. La apuesta, en este sentido, era crear un andamiaje para el crecimiento industrial, que se consideraba el pivote necesario para el crecimiento sostenido del mercado interno y con ello, del *beneficio de los trabajadores* tanto como de la burguesía industrial local.⁵

Pero realizar películas no es lo mismo que, por ejemplo, fabricar heladeras. La cinematografía, en su calidad de realizadora de productos culturales, estuvo sujeta también a otras normativas, que tenían que ver con las políticas culturales en general y de las imágenes en particular. Entre ellas, en 1947 se sancionaron disposiciones a regir en el espacio de la ciudad de Buenos Aires, que marcaban cuáles habrían de ser los límites de lo "mostrable" y lo "decible". De los numerosos artículos de la disposición se destaca el siguiente:

"III- El cine, en su calidad de arte eminentemente público, debe respetar las instituciones fundamentales sobre las cuales descansa el orden público y la recta convivencia de los hombres. La familia, el Estado, la Iglesia, el ejército, la autoridad y la ley no deben ser objeto de escarnio. Síguese que todo lo que ataque los fundamentos de las instituciones y los presupuestos de su vigencia resultaría disolvente y susceptible de severa observación".⁶

⁴ Para un informe detallado de esas circunstancias, tales como las de la década de 1930 y las del gobierno peronista, ver: César Maranghello: "Cine y Estado", en: Claudio España: *Cine Argentino. Industria y Clasicismo*, vol. 2, op. cit.

⁵ Para las políticas industrialistas del peronismo, véase el clásico estudio de Aldo Ferrer, en: *La Economía Argentina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981, 187-205. Para algunos investigadores, la etapa 1946-1949 fue la "oportunidad perdida", ya que mediante los superávits de la balanza de pagos obtenidos durante la Segunda Guerra Mundial hubiera sido posible crear las condiciones para el desarrollo de las industrias de base. Pero, por las alianzas políticas del peronismo -argumentan- los recursos se volcaron a las industrias livianas (para el mercado interno) y a la compra de empresas de servicios públicos antes privadas. Entre quienes sostienen este análisis: Carlos Díaz Alejandro: *Ensayos de Historia Económica Argentina*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

⁶ Aparecida en: *Heraldo del Cinematografista*, 12-11-1947, pág. 216. Vale recordar que estas disposiciones regían, en principio, dentro de los límites de la ciudad de Buenos Aires. Lo cierto es que siendo ésta el principal

Es interesante constatar que al año siguiente el propio Perón formuló una de sus primeras declaraciones acerca de aquello que esperaba de la "cultura":

"No queremos una cultura oficial ni distinguible, no queremos moldes uniformes a los que deban sujetarse nuestros artistas, no queremos hombres adoctrinados y obsecuentes a una voz de mando".⁷

Nada parece más pluralista que esta declaración de Perón, que entra en colisión de manera directa con las disposiciones de 1947. Ahora bien, la relación entre las políticas oficiales y la industria cinematográfica presentó inconvenientes. A partir de 1949, a cargo de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia estuvo Raúl Apold, quien provenía de dirigir la difusión de uno de los principales Estudios: Argentina Sono Film. Con la incorporación de Apold el aparato propagandístico del peronismo tomó forma y las tensiones en torno a las políticas cinematográficas se hicieron cada vez más evidentes.⁸ Así se expresan en una editorial de la revista quincenal "*Mundo Peronista*", que vale la pena citar en extenso:

"Está definitivamente probado que el cine argentino, bajo ningún concepto responde a la afanosa preocupación del gobierno, que ha insistido una y otra vez en el extraordinario apoyo ofrecido a la industria cinematográfica. Desde luego que debe quedar debidamente establecido que todo el apoyo oficial es otorgado a la industria del cine, sin pedirle en absoluto, directa ni indirectamente, con ningún aspecto, ni del pensamiento ni de la intención, ni de las realizaciones del gobierno justicialista, que además no le hace falta.

(...) Pero la preocupación gubernativa no es desde luego, para alentar a la industria cinematográfica solamente en su aspecto económico y financiero, desentendiéndose del aspecto cultural, que es la razón fundamental del apoyo y que parece, al fin de cuentas, la única que no consideran nuestros productores. La calidad de la producción cinematográfica es, a todas luces, desalentadora. (...) Se ofrecen unas películas de una baratura espiritual y artística que hacen pensar que el Banco Industrial no otorgue más créditos sin discriminación.

(...) Sería imperdonable que ahora que, en estos momentos de revalorización nacional fuera únicamente el cine, como expresión de la cultura, la única fuerza que no avanzara."⁹

En estas afirmaciones se condensan una serie de puntos importantes en lo que refiere a la política cultural del primer peronismo. En primer lugar, al igual que en las palabras de Perón de 1948, no se exige "propagandismo" (*que además no hace falta*) a la producción cinematográfica, aunque sí que "esté a la altura" de la tarea de "revalorización" nacional. Es en este segundo aspecto en el cual las directivas son más elocuentes, a la vez que vagas. Así, en la formulación de los objetivos del 2º Plan Quinquenal, en el apartado de "La Cultura" puede leerse:

"mercado" para los films, las prescripciones valían para todo el país ya que dificultosamente un film podía tener éxito sin haber sido estrenado en Buenos Aires.

⁷ Juan Domingo Perón.: *La cultura*. Buenos Aires: Presidencia de La Nación, Secretaría de Publicaciones, 1948, pag. 7.

⁸ Para la relación, también conflictiva, entre el peronismo y los medios de comunicación (especialmente los medios gráficos), ver: Pablo Sirvén: *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. Sirvén hace constar los distintos mecanismos mediante los cuales el estado peronista, antes y fundamentalmente tras la llegada de Apold a la Subsecretaría, se hizo con el control efectivo de los medios gráficos del país, quedando por fuera de ese "manto" solamente algunos matutinos, como *La Nación* o eventualmente el recién aparecido *Clarín*.

⁹ *Mundo peronista*, Año 1, Nº13, 15-1-1952. Aclaremos que la revista, destinada fundamentalmente a un público militante del peronismo, solía emitir críticas solamente a los "enemigos declarados" (fundamentalmente a la Unión Cívica Radical, al Partido Comunista, a la "oligarquía" en general, a los intelectuales y al "imperialismo") y muy pocas veces a partir de artículos que no fueran parodias o caricaturas peyorativas de los mismos. Llama la atención, por eso, el tono altamente crítico de este artículo (que no lleva firma) y que se ubica en una sección (no fija) denominada "Cultura Peronista".

“El objetivo primordial es conformar una cultura nacional de un contenido popular, humanista y cristiano, inspirado en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la Doctrina Nacional”¹⁰.

Si consideramos que la “Doctrina Nacional” es la propia del movimiento Justicialista, nos encontramos ante un punto de tensión importante entre este enunciado (en la misma línea que el artículo de *Mundo Peronista* antes citado e incluso de las normativas para el cine en la ciudad de Buenos Aires en 1947) y las declaraciones de principios de Perón en 1948, llamando a la más absoluta libertad del artista. Ahora bien, teniendo en cuenta los cuatro años que median entre ambas directivas *generales*, puede pensarse que el proceso de creación de un aparato de propaganda había avanzado lo suficiente y la industria cinematográfica se presentaba como particularmente “díscola” a los fines del mismo.

La “desubicación” de esta última, a nuestro entender, tiene que ver fundamentalmente con que las películas no enuncian de manera evidente y rotunda su condición de “películas peronistas”, más bien advertimos -fundamentalmente en las comedias-, que recuperan una serie de tópicos discursivos y los reformulan de tal manera que aparecen semi-velados o implícitos. A los ojos de Apold, seguramente, no eran más que “*entretencimientos de baratura espiritual y artística*”. Ha sido precisamente ese enjuiciamiento negativo en torno a la “marcha” del cine argentino aquello que unificó la posición oficial con la de la mayoría de los críticos, ya entrada la década de 1950.¹¹

Desde una dimensión cuantitativa, la situación de la cinematografía era ambivalente. Por un lado, durante los primeros cinco años la producción se recuperó notablemente respecto a 1942-1945, como así también creció el número de salas en todo el país.¹² Por otro lado, los principales estudios comenzaron a quebrar ya a principios de los 50', iniciándose una crisis que no se detuvo de allí en más.

¿Qué pasó, mientras tanto, con la imposición de “controles” sobre los contenidos de los films? Creemos que, más allá de las restricciones y el malestar creciente, el peronismo no tuvo una política de control ordenado para con la industria cinematográfica. Las directivas ambiguas de los planes o las esquivas consideraciones de Apold no alcanzaban para dar con una serie de medidas coherentes, aunque esto no quiera decir que los intentos muchas veces se materializaran.¹³ Debemos tomar en cuenta que desde el Estado se produjo un juego continuo de premios y castigos. Entre los primeros, y desde un nivel formal, se destacaban los que venían otorgándose desde 1941 por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y por la

¹⁰ *La Cultura en el Segundo Plan Quinquenal*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, S/f.

¹¹ El crítico e historiador Domingo Di Núbila señalaba: “No hay nada más suicida para una cinematografía que considerar estúpido al espectador, cuya capacidad de observación es agudísima y cuya mentalidad se ha ensanchado asombrosamente en los últimos años”. *El Heraldo del Cinematografista*, 26-7-1950.

Mientras tanto, Apold contestaba en una rueda de prensa: “Se ha hecho conciencia en el público que la calidad de las películas nacionales declina ostensiblemente, con excepción de muy pocas que han alcanzado el nivel que es de esperar de la capacidad de los estudios argentinos, que cuentan con todos los elementos necesarios para ofrecer producciones de jerarquía”, en: *Democracia*, 6-12-1950, pág. 23.

¹² Películas producidas estrenadas: 1946, 31; 1947, 40; 1948, 39; 1949, 49; 1950, 64; 1951, 56; 1952, 36; 1953, 34; 1954, 41; 1955, 54. En 1950, la Dirección de Espectáculos Públicos señalaba que existían en el país 2057 salas (una cada 7.000 habitantes). En: *El Heraldo del Cinematografista*. 10-5-1950.

¹³ Con esto no dejamos de reconocer las imposiciones y censuras ni siquiera veladas. Tal ha sido el caso de la película *Suburbio* (Klimovsky, 1950). En este caso, para autorizar su exhibición, la Secretaría pidió que se agregara una secuencia final en la cual se focalizara en las bondades que “los nuevos tiempos” llevaron a los barrios de las afueras de Buenos Aires. Tampoco dejamos de reconocer que muchos actores, actrices, directores y productores fueron exiliándose ante limitaciones para trabajar.

Asociación de Cronistas Cinematográficos. Las celebraciones de los primeros contaron con la asistencia de la pareja presidencial, siendo ambos socios honorarios de la misma.¹⁴

Más allá de estas manifestaciones públicas, un eje que separaba a los “premiados” y “castigados” ha sido la distribución de celuloide por parte del estado, tanto como las calificaciones que se les asignaban a cada película. Puntos de conflicto ambos, entre las películas inicialmente menos favorecidas, pudieron colarse algunos ejes disruptores con la generalidad de los vagos requerimientos del gobierno¹⁵. Y, como intentaremos dar cuenta, algunas películas que representaron al mundo de los trabajadores escaparon y/o burlaron de manera ostensible de los discursos oficiales, como es el caso de **Barrio Gris** (Mario Soffici, 1954).

Como señala Claudio España, con este último film ya están sentadas algunas bases de la ruptura del “canon clásico” que se profundizará en la segunda mitad de la década de 1950.¹⁶ Las condiciones mismas de producción estaban variando (con la caída de los estudios), pero son muchos más los hilos que llevaron al agotamiento de aquello que con Noël Burch definimos como MRI. Si bien durante todo el decenio peronista la cinematografía seguía los carriles ya trazados desde la década de 1930, comenzaron a anunciarse nuevas coordenadas. Entre ellas, quizá la que más destaca es la de una reutilización de los elementos constitutivos de las marcas de género por parte de algunos realizadores. Estos últimos, -entre quienes se cuentan Leon Klimovsky, Daniel Tinayre, Mario Soffici y Hugo del Carril, entre otros-, se enmarcaban en una tendencia hacia lo que se podría denominar “compromiso enunciativo”. Destrabando la economía narrativa de las marcas genéricas en los relatos cinematográficos, éstos no solamente se tornarán más complejos en su factura (y esto exigirá, a su vez, mayores competencias para una recepción entrenada para la decodificación de otros relatos) sino que también reconocerán la “marca del autor”.

En las películas que analizaremos en este capítulo, esta fractura no se manifiesta de manera elocuente, exceptuando el citado caso de **Barrio Gris** y de algunos elementos en otros films. Por el contrario, casi todas se enmarcan en los lineamientos del MRI y, en la construcción de las figuras de los trabajadores serán deudoras de otras previas. ¿Qué hubo de nuevo entonces? Creemos que al menos dos elementos. Por un lado, las “viejas figuras” de los trabajadores se instauraron en otro contexto, en el cual se resignificaron de manera casi completa. En ese proceso de construcción de una nueva significación fue central, a nuestro entender, la representación de una también nueva figura: la del Estado mismo o la de su ausencia en un pasado que se considerará a la vez lejano y cercano, tamizado de conflictos y malestar. Por otro lado, las representaciones de las mujeres trabajadoras por vez primera pudieron ser construidas apelando a ambos términos, sin que tenga que ser excluido uno de ellos.

2-2. *Producir, Producir y Producir.*

En la Argentina del primer peronismo, el *trabajo* constituía una experiencia central. El mismo presidente se presentó muchas veces como “el primer trabajador” y con ello, se proyectaba e identificaba en la multitud de sus seguidores obreros y vice versa. *Trabajar* era a la vez una

¹⁴ Uno de los directores “estrella” del peronismo, Luis C. Amadori, fue el presidente de la Academia y al cumplirse el primer decenio de la entrega de premios, la fiesta contó con un “glamour” propio de la entrega de los premios Oscar. Véase: *Radiolandia*, 16-03-1951 (número especial) y el material de difusión del mismo evento en tapas nacaradas y letras “de oro”, a cargo de la Secretaría de Prensa y Difusión: *10º Entrega de Premios al Cine Argentino*. Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, S/f.

¹⁵ Tal ha sido el caso, por ejemplo, de los manejos iniciales en torno a *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), como veremos más abajo.

¹⁶ Claudio España: “Emergencia y Tensiones. Se quiebra el canon clásico”, en: Claudio España (edit): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo*, vol. 2, op. cit., pp. 478-523.

obligación y una “bendición”: mediante el esfuerzo y el sacrificio, rezaba buena parte de los discursos peronistas, podía conseguirse un “país fuerte” y hogares sanos. Los nuevos sentidos que adquirió la experiencia del trabajo fueron retomados por muchos films, entre los cuales encontramos a **La Calle Grita** (Lucas Demare, 1948); **Avivato** (Enrique Cahen Salaberry, 1949) y, de alguna manera, **Mercado de Abasto** (Lucas Demare, 1954).

La Calle Grita cuenta la historia de Mario (Angel Magaña), un haragán que a veces vende de manera ambulante por las calles de la ciudad. Por hacerle un favor a la joven oficinista Amanda (Patricia Castell), Mario debe ingresar a trabajar a su lado en las oficinas del “Doctor en Finanzas” (Enrique Muñío) y representar que es su novio. Así, comienza una relación afectiva “de verdad” con la joven y otra, “laboral” con el “Doctor”. Mario comienza a convertirse en un oficinista, a la vez que se casa con Amanda. Trataremos de revisar aquí dos cuestiones: por un lado, el nudo conflictivo básico del film -entre los personajes del Doctor y de Mario- ; por otro, la trayectoria misma del personaje de Mario en el film. Retengamos, antes que nada, una fecha: marzo de 1945, ya que en ella se inicia el relato.

el haragán

La inicialmente artificial pareja Amanda/Mario le plantea al Doctor cuáles son los gastos promedio de una pareja recién casada y, argumentan y demandan, el sueldo de la muchacha no alcanza para cubrir esos gastos. El Doctor en finanzas asume el desafío de prepararle un presupuesto adecuado y que no incorpore el ansiado aumento, pero no logra hacerlo, ya que según Mario, no conoce las reglas de la “economía real” porque para eso: “*Hay que andar la calle y enterarse de cómo viven los pobres*” (0:27).

Emerge, de esa manera, el nudo conflictivo que con más insistencia atraviesa al film: entre el erudito financista, adicto al trabajo y embebido en sus propias cuentas, pero alejado de “los problemas de la calle” (dígase, de los “del pueblo”) y la “voz” de la calle misma, que es la de Mario. Pero, ¿qué pasa con él? ¿Qué figura está representando? Básicamente, Mario es un *haragán*, que astutamente busca no comprometerse con el trabajo en dependencia, asalariado. Al iniciarse la historia, entonces, ambos personajes se encuentran en oposición: la Calle y el Trabajo, Mario y el Doctor, están en veredas opuestas. Es esa oposición la que se va desandando con el correr del film y en ese proceso, Mario es el más afectado. Pero ¿cuál es proceso? El del doblegamiento de la haraganería y, con ello, el disciplinamiento de los tiempos libres.

el pueblo
en 1948

Mario en la oficina repleta de laboriosos empleados es, inicialmente, un *otro*. Sus maneras no encajan, no logra aprehender los códigos ni las muecas mismas de la acción laboral. Las máquinas de escribir y calcular se le antojan artefactos incomprensibles y la ventana que lo comunica con la Calle oficia a modo de punto de fuga. La ventana adquiere, en las secuencias en las que Mario se encuentra en la oficina, un conjunto de connotaciones emblemáticas. Marca el lugar de exterioridad de Mario, pero lo *muestra* dentro del espacio laboral. Por ella se cuela, además, la luz del día en la calle y es así que se entera del paso lento de las horas. Pero allí se queda y poco a poco se va acostumbrando a sus ritmos y a sus labores. En cada secuencia que se lo muestra en la oficina se descubren los avances en el doblegamiento de la haraganería: toma responsabilidades, comienza a llegar a horario, cobra un sueldo, respeta a sus “superiores”. Sin llegar a ser un trabajador “modelo”, se le acerca bastante.

En definitiva, la figura del *haragán* es central en el film, para marcar sobre ella connotaciones negativas y poder significar por oposición las bondades del trabajo disciplinado y metódico, con todo el horizonte que ofrece. En el film, ese horizonte es la posibilidad de formar un hogar y sostenerlo.

En verdad, el relato está construido desde los códigos de la comedia.¹⁷ Sin abundar en *gags*, el tono de la narración está teñido de humor. Y esa opción no es fortuita: como comentaremos más abajo, mediante el humor se dosifica en el relato un proceso que puede ser “traumático” y que es el compelmiento al trabajo, el mandato para todo “hombre de bien”: trabajar, trabajar y trabajar disciplinadamente.

La elección de abrir el relato fechándolo en marzo de 1945 tampoco creemos que sea fortuita. El proceso de transformación del *haragán* en *trabajador disciplinado* se extiende, en la temporalidad del film, a unos varios meses (¿hasta octubre?). Paralelamente, también el patrón antes fijado a ideas y actitudes “vetustas” se transforma y comienza a percibir la necesidad de “comprender la calle”. No es difícil advertir, en este caso, que en el film opera también una prescripción del comportamiento “necesario” de los patrones: saber escuchar las demandas de los trabajadores, no desatender sus reclamos. Ser, en definitiva, un “buen patrón”.

A modo de clausura, nos encontramos con una *figura* reconocible: la relación armónica entre patrón amistoso y trabajador disciplinado. Y si bien en tanto *figura* ya tenía una larga trayectoria en las representaciones cinematográficas sobre los trabajadores urbanos, ahora se encuentra no solamente fechada, sino como punto final de las trayectorias de quienes hasta ese momento se manifestaban antagónicos.

Desde la construcción de una misma *figura* del haragán está anclada **Avivato**. Aprovechando la popularidad de su principal actor, Pepe Iglesias “el Zorro”, además de las reglamentaciones de exhibición, esta película fue una de las que más tiempo se mantuvo en cartel y, de hecho, el film argentino que más espectadores convocó en su año de estreno.¹⁸ El film cuenta la historia del Sr. Tito (Pepe Iglesias), joven simpático y locuaz cuya principal característica es la de salvar todos los obstáculos para poder “vivir gratis”: no paga entradas en los espectáculos, ni en los restaurantes y, como es de esperarse, tampoco tiene un trabajo fijo. Sus escasas ocupaciones rayan con la proto-delincuencia: pequeñas estafas, hurtos de menor valor. Busca, además, una “mujer que lo mantenga”. Cree encontrarla, pero la muchacha elegida -que se presenta como hija de un estanciero- en verdad es pobre y trabajadora. Lo cierto es que el Sr. Tito se enamora de ella y, para lograr conquistarla, comienza a trabajar.

Como vemos, el film parte de una misma *figura* inicial, pero a diferencia de **La Calle Grita**, aquí no hay patrones que oponerle sino trabajadores. Padre e hija sintetizan algunas características contra las cuales se recuesta y significa al *haragán*. En las pocas secuencias en las que aparecen, se los muestra metódicos (se levantan y acuestan temprano, casi no salen); pulcros, y fundamentalmente muy responsables. La chica trabaja en un salón de belleza y el padre en un gimnasio y ambos, en dichos espacios, son considerados “modelos de empleados”, por su puntualidad y por su honestidad. Allí, entonces, la figura de la *responsabilidad* es la que se privilegia para destacar y el *haragán proto-delincuente* es el objeto a limar, a decantar, a convertir en trabajador.

¿Cómo se narra, en el film, el proceso de disciplinamiento? Fundamentalmente, a partir de la historia de amor que el Sr. Tito lleva adelante con la trabajadora. Ella no lo acepta con su *haraganería* y lo obliga a buscar un trabajo: así, el haragán se vuelve chofer de colectivos,

¹⁷ A partir de su comicidad fue presentada. En el afiche publicitario reza: “Ni más ni menos que un pasaje de la vida actual llevado a la pantalla. ¡Emocionante! ¡Divertida! ¡Distinta!”. Por su parte, uno de los primeros comentarios que recibió plantea: “Muy amena comedia, alcanza fuerte repercusión humorística e incluye certeros toques sentimentales. A ello hay que agregar, además, un factor circunstancial de gran importancia: la actualidad del tema de la carestía de la vida, cuyo acertado enfoque determina en buena medida la repercusión que alcanza la comedia”. *El Heraldo del Cinematografista*, 22-09-1948. La última referencia del comentario tiene que ver con las “cuentas” que no le cierran al Dr. en Finanzas y que, en parte, estructuran el relato.

¹⁸ En la primera quincena de enero de 1950, la película llevaba ya 6 semanas en cartel y continuaba siendo la de mayor recaudación (descontando impuestos), seguida por las producciones norteamericanas **Belinda** y **Lo que el viento se llevó**. *El Heraldo del Cinematografista*, 18-1-1950.

primero; jugador de fútbol, después. El “amor” por y de la joven pobre es el camino que se recorre en el film para doblegar al antes indómito personaje.

La Calle Grita y **Avivato** comparten, entonces, núcleos narrativos fundamentales: partiendo de una misma situación de base *-haraganes sin ánimos de trabajar-* llegan a idénticos puntos. ¿Qué vienen a significar estas coincidencias? ¿Qué discursos recuperan y moldean en torno al trabajo y los trabajadores? En primer lugar, creemos que ambos recuperan un discurso que recorría profusamente al entramado social y cultural del primer peronismo: el del trabajo entendido no solo como “derecho” sino como *obligación*. Mediante el trabajo los hombres se convierten en hombres, se realizan como tales y tienen la posibilidad de proyectarse hacia un futuro (que en ambos films se identifica con la formación de un “hogar”). Por eso, no es extraño que Mario y el Sr. Tito tuvieran características casi infantiles al comienzo de los films: sin trabajar, parecen decirnos, no han alcanzado la “mayoría de edad”.

Pero, además de esta noción de trabajo como obligación, en ambos films se recupera otra, directamente vinculada: los trabajadores *deben* cumplir con determinados ritmos y tiempos, ser responsables y metódicos. En fin, deben aumentar su productividad. Mediante el aumento de la misma, se entendía, crece la “patria” y con ello, también se consolida la situación de los trabajadores y su futuro.¹⁹ Producir, producir y producir: un ideologema que recorrió y atravesó buena parte de la discursividad peronista y a partir del cual puede inferirse también el *lugar* central que los trabajadores estaban adquiriendo en el entramado social y simbólico de la década. Sólo ellos podían “salvar a la patria”, sobre sus espaldas se cargaba parte de la responsabilidad sobre los éxitos o fracasos de “su” gobierno.

Ahora bien, los dos films también compartieron un código para narrar las trayectorias hacia la construcción de la figura del *trabajador responsable y disciplinado*: la comedia. Como anotamos, la opción por la comicidad tiene un efecto inmediato: la posibilidad de dosificar o aligerar la carga imperativa de los discursos sobre la productividad. A la inversa de lo que planteara Freud en torno a las capacidades corrosivas o disruptoras del humor, en este contexto funciona para reforzar la necesidad de disciplinamiento sobre cuerpos y actitudes que se niegan a encorsetarse en la lógica del “producir y producir”.²⁰

Pero así y todo, encontramos en otros films la elección de otras figuras iniciales y otros procedimientos narrativos y, en estos casos, la construcción de la figura del *trabajador responsable y disciplinado* no logra realizarse. ¿Por qué? ¿Qué se representa en ellos como para que el “proceso de disciplinamiento” no logre concluirse? Tomemos un ejemplo: **Mercado de Abasto**. En el film se cuenta la historia de una puestera del mercado (Paulina/Tita Merello) que conoce allí a dos hombres. Uno de ellos, propietario de un puesto (Lorenzo/Pepe Arias), la “quiere bien” pero en secreto. El otro (Jacinto/Juan José Miguez) se dedica al juego ilegal. Pero es de este último de quien se enamora Paulina, y con quien se casa y tiene un hijo. Perseguido por la policía, Jacinto desaparece y Paulina recompone su vida cuando se va a vivir

¹⁹ Una nota aparecida a doble página en el periódico oficialista *Democracia* es elocuente al respecto del funcionamiento de ese ideologema de la producción: “El aumento de la producción nacional solo se puede obtener con el *mayor trabajo y responsabilidad* en las tareas por parte de la clase obrera. Es un deber social de la hora actual. Por eso, *trabajar y producir más es un imperativo* de la hora que ningún habitante puede echar en saco roto, siendo necesario que todos alcancen a comprender que *si la indolencia se abre camino, al correr peligro la economía nacional también lo hacen las conquistas sociales logradas*”. (El subrayado es nuestro, V.M.). *Democracia*, 29-2-1948. Esta campaña en pro del aumento de la productividad, a base de mayor esfuerzo y responsabilidad personal, es relativamente temprana en la década peronista. Unos años más tarde, cuando el ciclo económico se hubiera revertido, esa campaña se intensificaría.

²⁰ En una de sus múltiples notas en torno al humor, Freud aseguraba: “El humor no es resignado, es opositor: no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, capaz de afirmarse a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales”, en: “El Humor” (1927). *Obras Completas*, tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1998, pp. 158-159.

con Lorenzo. En el final, Jacinto vuelve pero ya es tarde: muere en un tiroteo. Dos cuestiones nos interesa remarcar del film, por el momento: el juego de oposiciones entre Jacinto, Paulina y Lorenzo en el marco del espacio laboral, por un lado; y, la construcción del personaje de Jacinto en particular, por otro.

El mercado es, de hecho, el espacio que estructura el relato. Iluminado y diáfano, constituye el punto focal de la sociabilidad del barrio y con ella, la de los trabajadores de los puestos. Ya en la primera secuencia, una toma panorámica nos muestra al mercado casi como un espacio de la algarabía, un “canto al trabajo”. Incluso el juego de alternar las tomas panorámicas y los primeros planos de manos trabajando es interesante para reforzar que ese es, precisamente, un espacio en el que reina el trabajo. Las vociferaciones alegres de los puesteros, mientras tanto, constituyen la banda de sonido. Paulina allí es una más, tanto como Lorenzo. Ya desde las primeras imágenes, son casi “consustanciales” al mercado. Jacinto, mientras tanto, viene perseguido por un halo de sospecha, de enigma, es *marginal*. Pero Paulina se siente atraída por ese personaje. Los encuentros entre ambos tienen lugar, de manera simbólica, por fuera del mercado que no contiene, - y, como veremos, no puede contener-, a la figura de Jacinto.

La puestera le ofrece a Jacinto un amor condicionado: va a estar a su lado sólo si decide trabajar y “ganarse la vida dignamente”. Era ese el momento en el cual podía comenzar a construirse una trayectoria narrativa similar a la propuesta en **La Calle Grita** y **Avivato**. Pero observamos que no tuvo lugar.

Jacinto monta un bar, Paulina lo ayuda: *parece* que todo se encarrila. Pero no. Jacinto continúa administrando juego clandestino y, es más, oculta a Paulina un anterior matrimonio. Las promesas se fraguan y Jacinto escapa. ¿Qué queda para Paulina? Al encauzar su relación con Lorenzo, tras esa prueba fallida, se restituye el principio ordenador del relato.

Ahora, el antiguo triángulo queda fracturado. Por un lado, los dos trabajadores cuya cotidianidad transcurre en el mercado iluminado y diáfano y en una casa que no es sino la continuación material de ese primer espacio. La casa está integrada al mercado y no creemos sea precisamente por una suerte de “economía escenográfica”. Esa concatenación de los espacios narrativos viene más bien a significar una de las apuestas básicas de los discursos peronistas: del trabajo a casa y de casa al trabajo. Aquí, aunados los espacios en un *continuum*, metaforizan esa prescripción. Las connotaciones positivas de esos espacios se realzan cuando reaparece Jacinto a quebrar la ansiada cotidianidad de las figuras centrales construídas por el film: los trabajadores metódicos y disciplinados. Pero si Jacinto, percibido como delincuente, no tuvo lugar en el mercado tampoco lo tendrá en este espacio ensanchado. Nuevamente, para él quedarán las sombras y los márgenes.

¿Por qué en **Mercado de Abasto** no pudo proyectarse una trayectoria *hacia* el trabajador responsable y disciplinado? Creemos que aquello que diferencia a este film de los otros analizados en este apartado tiene que ver con el punto de partida. Jacinto es presentado como un delincuente y para él *no hay retorno*. En la comunidad de los trabajadores integrados a las tareas del Estado, en su función de “salvar a la patria”, había excluídos. Y ese es un elemento de la discursividad peronista que creemos que se recupera en este film de manera precisa. Por eso, entre quienes se encontraban por fuera de los espacios laborales había diferenciaciones y si bien la prescripción es la del ingreso liso y llano al mundo del trabajo, no todos estaban en condiciones de hacerlo o, al menos, no a la medida de las circunstancias.

El imperativo al producir se dosificaba, humor mediante, en los primeros films. Las trayectorias que hemos señalado, además, tienen mucho de las nociones cristianas de “conversión” o, incluso, redención. Esta última llega de la mano del amor romántico (o del amor a la “Patria”) y en la iconografía de los dos primeros films revisados, tiene su inscripción en los días claros y luminosos con los que se clausuran los relatos. En **Mercado de Abasto**, en cambio, se abandonan los elementos de comicidad a la hora de abordar la imposibilidad de redención. Las

lágrimas de Paulina vienen a reforzar en la clausura las marcas de esa tarea fallida de “conversión”.

Teniendo en cuenta el contexto de producción y circulación de los films analizados -1948 y 1949, los primeros, 1954 el tercero- podemos pensar que la truncada trayectoria de *conversión* y de construcción de una figura del *trabajador responsable* en **Mercado de Abasto** quizá esconde algún pliegue más, algún otro punto que pudiéramos analizar. A modo de hipótesis de lectura, quizá podríamos aventurar que en el film laten concepciones menos “voluntaristas” o al menos, limitaciones a la voluntad de disciplinamiento. En un contexto social y político que se tornaba cada día más complejo, cuando las promesas de expansión en base al “trabajo productivo” y las crecientes responsabilidades de los trabajadores dejaban de sonar verosímiles, el film pareciera recuperar implícitamente esas dificultades. Así, las lágrimas de Paulina dan cuenta no solo de una “tragedia personal”, sino también de otra, más amplia y duradera, en la cual se estaba poniendo en juego el destino del propio peronismo.²¹

2-3. *Ser Mujer Trabajadora.*

Como recordamos, en el período precedente (en el capítulo precedente), se evidenciaban serias dificultades para la representación de las mujeres trabajadoras. Uno de los dos términos, con las características sociales y culturales de su construcción, era eliminado. ¿Qué sucede en estas otras representaciones? Como veremos, algo (o mucho) ha cambiado y hemos de respondernos por qué.

Nuevamente una tienda es el espacio de las mujeres en **Navidad de los Pobres** (Manuel Romero, 1947). Una fórmula harto conocida es la que se emplea en esta narración y es interesante realizar un contrapunto, o al menos tener presente, su “primera versión”: **Mujeres que Trabajan**. Un grupo de jóvenes vendedoras de tienda comparten trabajo y pensión. En las atiborradas tiendas de los últimos días del año, las vidrieras están colmadas de juguetes. Una madre muy pobre (Marta/ Irma Córdoba) pasea con su hijo y éste, al ver los juguetes, reclama el propio. La madre no puede acceder a comprárselo y es por eso que decide robarlo, con tan mala suerte que es descubierta por uno de los cuidadores (Tito Lusiardo), quien buscaba hacerse ver frente a su querida Catita (Niní Marshall). Catita, generosa vendedora, le intenta regalar el juguete al niño, pero no es necesario, ya que el joven patrón (Osvaldo Miranda) es quien lo hará por ella.

En esa primera secuencia, que acabamos de presentar, se condensan los personajes más importantes y también se inician los núcleos narrativos básicos de este sencillo film, cuya línea es la de la comicidad. De hecho, explota sobradamente los *gags* de los “textos cómicos”: Niní Marshall y Tito Lusiardo. Ahora bien, ¿qué nos interesa del film? Podemos plantear al menos dos ejes generales y que se encuentran imbricados de manera absoluta: la figura del patrón y las representaciones de las trabajadoras.

La construcción de la figura del patrón es fundamental en la estructuración del relato. Repitiendo quizá fórmulas ya ensayadas en **Elvira Fernández...** nos encontramos con diferencias bien marcadas entre patrones “jóvenes” y “viejos”. El joven es quien, no pudiendo encorsetarse en el antiguo salón familiar, le discute al padre:

²¹ A partir de 1950, el ciclo económico favorable -1946-1949- comenzaba a revertirse y se sumaban indicios para pensar que una etapa de acumulación -basada en la industrialización por sustitución de importaciones y el crecimiento del mercado interno- se estaba agotando. Uno de esos indicios fue el llamado, en 1954, a un Congreso Nacional de la Productividad, en el cual se pretendía un acuerdo entre cámaras patronales y sindicatos a fines de lograr “racionalizar” la producción y lograr un “mayor compromiso” de los trabajadores con los aumentos de la productividad. Las medidas adoptadas en dicho evento no se pusieron en práctica. Véase, al respecto: Rafael Bitrán: *El Congreso de la Productividad*. Buenos Aires: El Bloque Editorial, 1994.

- "La buena relación entre el patrón y los empleados es la única forma de mejorar el rendimiento. Papá, ¡no sea antiguo! Todos tiramos para el mismo lado." (0:37).

Y más abiertamente, a ese patrón amigo de las trabajadoras, Catita le dice:

- "Señor Alfredo. ¡Usted es tan bueno! Si no fuera por la diferencia de clase yo me casaría con usted..."

A lo cual Alfredo responde:

- "Ya se abolirán las clases alguna vez". (0:11)

La relación virtualmente idílica entre empleadas y patrón se constituye, de esta manera, en función de la "bondad" del patrón. Este joven, creemos, oficia como alegoría de esa "nueva burguesía nacional" que escucha, comprende y dialoga con los trabajadores en el marco de una situación, también nueva -según las representaciones- y más que propicia para la solidaridad de clases. Pero hay un elemento más que diferencia a esta representación de las pasadas: ni patrones jóvenes ni viejos "miran" con lascivia a las trabajadoras. Ese ya antiguo tropos del acoso sexual a las trabajadoras no se recorre y ni siquiera se insinúa. Las relaciones son limpias, claras y permiten que, sin la amenaza del compelimiento sexual, las mujeres puedan ser a la vez trabajadoras. Esto es, puedan ser la Mujer Trabajadora.

Entonces, ya en el segundo eje, ¿cómo se construye la figura de la Mujer Trabajadora? Referiremos en particular a una secuencia muy breve, que es la de la salida de la tienda de todo el grupo de compañeras. En una noche muy fría, las muchachas se encuentran esperando un taxi en la puerta de la tienda y, es más, haciendo planes para el fin de semana y la próxima noche. Todas se encuentran vestidas con elegancia, - se confunden incluso con las transeúntes del barrio también elegante en el cual se encuentra la tienda- y maquilladas. Desde lo puramente iconográfico, se representan en función del "modelo" cinematográfico de Mujer de la segunda mitad de la década de 1940, de acuerdo a sus cánones de belleza y consumo.²² De esa manera, los rostros sufridos o las vestimentas raídas de décadas precedentes son poco más que un recuerdo ante estas representaciones de Mujer Trabajadora que, no solamente trabaja sino también consume: compra regalos, ropa, maquillaje y perfumes. Mucho más, sale por las noches y se viste generalmente con tonalidades claras.²³

Pero avanzando en este sentido, y más allá de la comicidad del film, en los momentos laborales se entrevé alegría y tranquilidad. El espacio laboral es el de la distensión y, en cierta medida, el de la realización. No es que esas chicas no trabajen por *necesidad*, pero ese concepto no se invoca de manera explícita. Trabajan porque tienen que vivir y porque les *gusta*. En comparación con los films del mismo Romero que revisamos en el capítulo anterior, en este no hay conflicto vinculado a las relaciones laborales. Si se desata un nudo conflictivo, es precisamente el de reforzar la moralidad de una madre soltera quien, ayudada por el amor del patrón, despeja toda duda acerca de sus intenciones y su comportamiento.

En la anteriormente mencionada **Mercado de Abasto**, mientras tanto, las perspectivas son otras. En este film se construyen dos figuras en torno a las mujeres que trabajan, a partir de dos personajes. Una de ellos es Paulina, quien, como ya lo hemos señalado, es inicialmente una vendedora en un puesto de pollos. La laboriosidad de Paulina es total y para eso, se elige mostrar con primeros planos su destreza a la hora de cortar pollos y limpiarlos. No pierde, entre tanto, su humor. El momento del trabajo es uno de algarabía y sociabilidad remarcada: no hay quejas ni peligros al respecto.

²² Véase al respecto: Valeria Manzano: "Las Mujeres y la *Mujer* en el cine del primer peronismo", en Omar Acha y Paula Halperin (comps.) op. cit., pp. 267-289.

²³ Este último ítem nos recuerda un relato que realiza una trabajadora de frigoríficos, en un testimonio recogido por Mirta Lobato. En el mismo, la trabajadora recuerda los "días del peronismo" y comenta: "Berisso en épocas de Perón era una hermosura, había esas palomas blancas, esas mujeres de blanco comprando por los negocios (...)", en: Mirta Zaida Lobato: *La Vida en las Fábricas*. Buenos Aires: Prometeo/Entrepasados, 2001, pág. 56.

En la tercera secuencia del film se nos presenta al otro personaje: Amanda, la cuñada de Paulina, puestera en un punto de ventas de verdura. Ella es quien mantiene inicialmente relaciones con Jacinto, a quien ya nos hemos referido. Sus encuentros furtivos son sospechados por Paulina, quien los persigue y confirma así sus sospechas. Amanda es humillada públicamente por Paulina, pero este acto es sopesado en el film por la recurrencia a elementos de comicidad que rayan con lo grotesco. La pelea entre estas dos mujeres pasa a la agresión física y la escena adquiere de esa manera tonos de jocosidad.

Pero entendemos que en esa secuencia se alegorizan los conflictos entre dos figuras de las mujeres que trabajan y con ello, la posibilidad de construir una de la Mujer Trabajadora. Paulina es quien "vence" a la otra, a quien se le adjudican "desviaciones" en su moral sexual. Amanda, joven, bonita e incluso voluptuosa, desentona en medio de sus compañeras. No son los jefes o patrones quienes la acosan, sino es ella misma quien "busca" relaciones por fuera de su marido. Ahora bien, lo interesante de esa situación conflictiva es que no es su marido quien actúa, sino otra mujer. Es Paulina quien le impone las condiciones del *deber ser*: trabajar sí, pero quedarse luego en su casa, a la espera de su marido. En la iconografía del film, Amanda ya no usa más ropas con escotes, ni tampoco maquillaje. Tiene que ser una buena esposa y, además, demostrarlo.

Centrándonos ahora en Paulina, figura triunfante de la contienda inicial, es quien condensa las posibilidades de la Mujer Trabajadora. Vital, alegre, saludable, pero "chueca, gorda, fea". Así se presenta ella misma cuando en un pic-nic de los puesteros canta "*Se dice de mí*". Así y todo, Jacinto se enamora de ella y se casan. En su noche de bodas, Paulina confiesa:

- "*La mujer ha sido creada para acompañar al hombre y para servirlo*". (0:32)

Entramos en una nueva dimensión que hace a las prescripciones de mujer y es precisamente la de *compañera* de los varones, que pronto será subordinada, pendiente de las acciones de éstos y dependientes del dinero que consigan. En el caso de Paulina, pasa de ser trabajadora a ser patrona cuando su nuevo marido monte un bar. Es más, en el rito de pasaje del matrimonio se encuentra implícito el paso siguiente: tener un hijo.

Cuando Jacinto la abandona, Paulina y su hijo desandan el camino del breve ascenso social y vuelven al puesto del mercado. En este caso tenemos, entonces, a una madre soltera que trabaja, al igual que se produjera en el caso de **Navidad de los pobres**. Si tuviéramos que plantear en la construcción de estos personajes cuál es la configuración identitaria que más peso tiene en las narraciones, seguramente plantearíamos que es esa definición cuasi esencialista de Mujer/Madre, que en gran parte de los relatos cinematográficos se instituye a modo de prescripción.

Pero invirtiendo la cuestión, retomando el eje de la posibilidad de una Mujer Trabajadora, creemos que el planteamiento se desplaza. La Mujer, como en los deseos de Paulina, es esposa y madre, y esos son los rasgos de continuidad más remarcados con tradiciones representacionales previas. También, aún teniendo en cuenta la posibilidad de lo antedicho como horizonte imaginario (el caso de las compañeras de tienda en **Navidad de los pobres**), la Mujer es alegre, vivaz, coqueta e incluso consumista. Estos atributos no se contradicen con la experiencia laboral en las representaciones filmicas. Es más, la mujer se completa con su experiencia laboral, ya sea porque *acompaña* al varón, ya sea porque encuentra su sociabilidad y realización. Pero fundamentalmente, porque en las representaciones cinematográficas del espacio del trabajo el peligro de que su moral sexual sea puesta en duda se ha extinguido.²⁴

²⁴ Remarcamos que se trata de las representaciones filmicas, ya que las evidencias en otros registros de las experiencias de las trabajadoras en la década peronista no presentan conclusiones tan tajantes, al menos en lo concerniente a la presencia de mujeres en las fábricas. En este caso, recordamos algunas de las conclusiones a las que llega Daniel James a propósito de un poema escrito por una mujer obrera en el cual las percepciones en torno a la explotación se encuentran explicitadas a partir de un lenguaje generizado. Véase: Daniel James:

La explotación de clase y la explotación sexual, que tan de la mano se representaron en la década de 1930, parecieran haber “desaparecido” juntas. Se instaura así la figura de la Mujer Trabajadora, y no será la única novedad.

2-4. *Nace una estrella.*

No nos referimos a un nuevo integrante del *star system* local, sino a una presencia que comenzó, sin embargo, a adquirir una cierta permanencia en los relatos cinematográficos vertebrados por historias de trabajadores. Una nueva *figura*, tal vez, que se filtró en diálogos y en algunos casos se materializó en imágenes. Apartándonos por un momento de los films, reproducimos aquí unas breves palabras del entonces presidente Perón:

“El trabajo es sacrificio, es abnegación, pero también es dignificación para el hombre. Nosotros ofrecemos, junto con esa abnegación y sacrificio, la posibilidad de elevación y dignificación para nuestro pueblo”.²⁵

Ese “nosotros” refiere indudablemente al peronismo en el gobierno, y es precisamente la “nueva estrella” de las representaciones en torno a los trabajadores. Las referencias a esta presencia pueden registrarse en múltiples ejemplos cinematográficos, pero nos centraremos en tres de ellos.

En el caso de **Navidad de los pobres**, la impronta de esta presencia es variada, pero se la recupera en un conjunto de secuencias a partir de los diálogos. En la primera secuencia es Catita quien, en medio de una pelea con una cliente, y cuando ésta la amenaza con un posible despido por “malos tratos”, le responde:

- “*Si me echan me van a tener que pagar indemnización, vacaciones. ¡Uf! Como cinco mil pesos*”. (0:03)

La seguridad con la cual la empleada invoca estas palabras como defensa tiene su asidero en uno de los elementos de mayor impacto y también de mayor perdurabilidad en la memoria de los trabajadores: los beneficios materiales que el Estado les otorgaba. Los “derechos del trabajador” materializados en un conjunto de leyes específicas tanto como en la puesta en funcionamiento de otras que, sancionadas con anterioridad, habían sido solo parcialmente efectivizadas.²⁶ Tal es el caso de las leyes por indemnización y las del descanso anual obligatorio. De hecho, cuando la pareja Catita/Gorostiaga plantea su casamiento, el patrón les recuerda:

- “*Aprovechen ahora que tienen vacaciones pagas*”. (0:44).

Así, los nuevos derechos se filtran en la narración, adquiriendo la presencia del gobierno connotaciones siempre positivas, fundamentalmente en lo concerniente a la seguridad y el bienestar de los trabajadores.

En **Arrabalera** (Tulio Demicheli, 1950), mientras tanto, la presencia del gobierno peronista se representa por contraste. El film es un extenso *flashback* en el cual se narran, -aún no siendo su eje fundamental-, las condiciones de vida de una antigua obrera de taller (Rosalía/Tita Merello) y un repartidor de mercaderías (Servando/Santiago Gómez Cou). Esta pareja vive en

“Poesía, trabajo fabril y sexualidad en la Argentina peronista”, en: *Entrepasados N°9*. Buenos Aires: julio de 1995, pp. 97-110.

²⁵ Juan Domingo Perón: *Discurso pronunciado en el Plenario de la CGT, 19-01-1954*. Buenos Aires: Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, s/f.

²⁶ De hecho, el 24 de febrero de 1947, Perón proclamó públicamente los denominados “Derechos del trabajador”. Ellos fueron: derecho a trabajar, a una retribución justa, a la capacitación, a condiciones dignas de trabajo, a la preservación de la salud, al bienestar, a la seguridad social, a la protección de la familia y al mejoramiento económico. Véase: Juan Domingo Perón: *Polémica. Primera Historia Argentina integral. La Doctrina Peronista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971, pp. 150-52.

los suburbios de la ciudad, en una casilla de madera, intentando de manera permanente dignificar la vivienda. Hacia el final de la narración, cuando el tiempo de ésta coincide con el del relato, nos sitúa en un año que puede ser 1947 o 1948. Después de largos años de intentarlo, Servando le muestra a su hijo la escritura de su casa en un barrio humilde pero “de material”, cuyas cuotas está terminando de pagar.

La secuencia es elocuente, por todo lo que implica a partir de su iconografía. Padre e hijo, montados en su carro de reparto, recorren las calles de su futuro barrio en una mañana clara y soleada. Al llegar a la casa nueva, ésta solo se nos muestra de manera furtiva, pero es suficiente como para advertir sus características fundamentales. Es una casa blanca y baja, pero de estructura sólida y frente agradable aunque austero. Mañana clara y casa blanca, un presente promisorio para esa familia de trabajadores que había sufrido, entre otras cosas, la carencia de un espacio propio. Creemos que en esta adquisición “en cuotas”, fechada como se encuentra, se materializa la presencia de ese “nosotros” del gobierno peronista. La casa en el film, y el rincón del barrio donde se encuentra emplazada, alegoriza a la vez la “dignificación” y “elevación”, dos de los ideogramas que se instauraron en tanto fundamentos mismos de la discursividad peronista en a “su” acción sobre el mundo del trabajo.

En **Mercado de Abasto** el puestero Lorenzo se niega sistemáticamente a pagar sus impuestos. Un inspector municipal, cordial pero firme, lo “persigue” de manera continua para que realice sus aportes al fisco. Lorenzo, terco, asegura que el Estado nunca le ha dado nada y que él no pide que lo haga. Pero hacia el final del film, su hijo adoptivo sufre un accidente y debe llevarlo a un hospital. La secuencia que se inicia con la llegada de Lorenzo, el inspector y el niño al hospital opera casi como una “visita guiada” a los logros del gobierno peronista: salas relucientes, aparatos de última tecnología, atención eficiente. Lorenzo, sorprendido, agradece infinitamente al doctor e intenta pagarle. El doctor le responde:

- “No me debe nada amigo. Además, no se puede pagar porque acá no se cobra”. (0: 56)

El servicio médico gratuito es, en este caso, otra de las manifestaciones de la “nueva estrella”. De esta manera, la sanción o efectivización de leyes en favor de los trabajadores, el acceso a la vivienda propia y la garantía de los servicios médicos gratuitos son algunas de las materializaciones de esa *figura* que es el gobierno peronista. Avanzando en algunas consideraciones, podría suponerse que estas inclusiones en las narraciones de ficción tienden a asegurar la propaganda estatal. Si bien desde el peronismo la propagandización corrió por otros carriles y utilizó otros medios (fundamentalmente gráficos, pero también el espacio de los noticieros en los cines), el cine de ficción funcionó en algunos casos como otro agente.²⁷

Así, lo concreto y tangible de los “logros y realizaciones”, se representaron en los productos culturales cinematográficos y su presencia permitió la construcción de *figuras* de los trabajadores en las que resaltaró el agradecimiento. Por sobre todo, la presencia de esta “nueva estrella” aseguraba a los trabajadores el bienestar y las alegrías y eso se constituyó en un elemento distintivo de estas representaciones, en las cuales el trabajo y las condiciones de vida no eran necesariamente sinónimo de sufrimiento. Más bien todo lo contrario.

2-5. Pasado ¿Pasado?

Si la “nueva estrella” se filtró en muchos films como *figura* fundamental, en otros tantos operó por omisión. Esto es, en un conjunto importante de films vertebrados por historias de trabajadores, situaciones de penuria, sufrimiento y/o conflictos sociales abiertos fueron narradas en un “otro tiempo”. Esa operación fue advertida ya por Domingo Di Núbila, quien

²⁷ Clara Kriger llega a conclusiones similares con respecto a la presencia del Estado en los films de ficción durante el primer peronismo, aunque nos parece que su análisis, demasiado fijado a las imágenes, le impide entrever las significaciones más amplias construídas en las mismas. Véase: Clara Kriger: “El cine del peronismo, una reevaluación”, *Archivos de la Filmoteca* N°31. Valencia: 2000, pp. 137-155.

planteó que en los films del peronismo pareciera afirmarse que “todo tiempo pasado fue peor”. Ahora bien, ¿qué viene a significar esa narración en pasado? ¿Cuáles son sus características y qué *figuras* se construyen en esos films? ¿cuál es ese “pasado” representado? Aclaremos: aquí solamente trabajaremos dos films, pero más adelante iremos descubriendo muchos otros.

Los dos films que elegimos para dar cuenta de dicho movimiento, que nos gustaría denominar “punto de fuga hacia atrás”, son **Pobres Habrá Siempre** (Carlos Borcosque, 1958) y **Las Aguas Baján Turbias** (Hugo del Carril, 1952), aunque de este solamente trabajaremos una secuencia final. Ambos films comparten algunas características fundamentales, que tienen que ver con su contexto de producción: tuvieron problemas, y muchos, con la Subsecretaría de Prensa y Difusión, durante la gestión de Raúl Apold. En el primer caso, las problemáticas fueron tales que el film pudo ser estrenado una vez que el peronismo fue derrocado. Basado en una novela homónima del escritor Luis Horacio Velázquez, el guión fue reescrito al menos en tres oportunidades, pero aún así, siguió siendo considerado un film “comunista”.²⁸ En el caso del film de Hugo del Carril, basado en la novela del escritor comunista Alfredo Varela, *El Río Oscuro*, inicialmente fue desfavorecida con el reparto de película virgen, tras un conflicto entre el realizador y el mismo Apold. Dada la pública y reconocida filiación peronista de Hugo del Carril, al parecer fue el propio Perón quien intervino en la contienda.²⁹ ¿Por qué tanta conflictividad al respecto de estos films? ¿Qué se representó -y cómo- en ellos que los hiciera tan “heréticos”?

En **Pobres habrá siempre** se cuenta la historia de un grupo de trabajadores -algunos migrantes internos, otros inmigrantes- que en 1935 trabajan en un frigorífico de las afueras de Buenos Aires. Las condiciones de trabajo, los malos tratos de los capataces y los bajos salarios hacen que los trabajadores comiencen a organizarse sindicalmente o, al menos, a tener contactos firmes con los sindicatos. Es el mal trato de un capataz -extranjero- el detonante para el comienzo de un movimiento huelguístico. Paralelamente, un trabajador queda apresado en una cámara de frío y muere congelado. La huelga se desata y, mientras los obreros toman la planta, la policía se prepara para reprimirlos. Nos interesa, en este caso, tomar en cuenta varios ejes: el prólogo y el epílogo del film; las representaciones de trabajo en el frigorífico; las representaciones de los trabajadores y, por último, las de la huelga.

En el prólogo, una fábrica se recuesta sobre el río, de su chimenea sale humo: paisaje desolado e imponente a la vez, que se refuerza y ancla con una voz en off, que nos introduce al relato:

- “Allá por el año 1935, a orillas del Riachuelo, al sur de Buenos Aires, sucedió la historia que vamos a narrar, en los días que Lisandro de la Torre defendía en el Senado los derechos del humilde trabajador de los frigoríficos. Ninguna sentencia parecía tan cierta como aquella del Evangelio de San Mateo -casi una maldición-, *Pobres habrá siempre...*” (0:02).

Muy precisas, entonces, las coordenadas temporales que el film va a narrar: la década de 1930’, pasado cercano y lejano a la vez, depende cómo se lo represente. Esa década, en la memoria de muchos trabajadores, operaba a modo de síntesis de la humillación sufrida. Como

²⁸ La novela fue ganadora de un concurso promovido por el diario *Noticias Gráficas*, donde fue publicada en 1943 como folletín. Al año siguiente la editó con formato de libro la editorial Claridad. El autor, perteneciente al Partido Comunista a la hora de la primera escritura de la novela, había escrito durante la década de 1930’ un informe llamado *Carne de Fábrica*, del cual habría tomado algunos datos Lisandro de la Torre cuando su famosa intervención parlamentaria. En 1952, cuando el autor ya era militante del peronismo, la novela fue reeditada, contando con cuatro capítulos más que no alteran en lo sustantivo la historia original. Se supone que Carlos Borcosque, que dirigió y produjo el film, se basó en esta versión de la novela. Para un análisis minucioso de la transcripción novela-film, tanto como de las sucesivas reescrituras del guión, véase: Raúl Horacio Campodónico: “*Pobres habrá siempre. Un Modelo para Armar*”, en: *La Mirada Cautiva* N°5. Buenos Aires: octubre del 2001, pp. 30-42.

²⁹ Véase una entrevista al realizador, en la cual narra esos sucesos, en: Gustavo Cabrera: *Hugo del Carril: Un Hombre de Nuestro Cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1989, pág. 64 y ss.



2-1. Inicios de la huelga en Pobres habrá siempre.

lo analiza Daniel James a partir de relatos orales de trabajadores, en el recuerdo de la década se conjugaban tanto las condiciones de exclusión de la participación política, como los continuos agravios de los patrones. Abusos y atropellos, entonces, daban con una sensación de impotencia que se transcribía a una metaforización sexual poco velada.³⁰

Esos “atropellos” son los que en el film se representan en el espacio del frigorífico. Si exteriormente -en la primera secuencia y en varias otras- el frigorífico es una mole, que atraviesa y se proyecta sobre el barrio obrero y corta el paisaje, por dentro es aun más impresionante. Inserto en los códigos del realismo, el film no utiliza en momento alguno música que pueda “distraer” o reforzar algo, quizá por eso, una de las características que más resaltan en la representación del espacio laboral son sus ruidos: los chirridos de las máquinas cortadoras y de los ganchos con las reses, los sonidos de las máquinas, los gritos de los capataces y de los obreros. La suciedad, la sangre de los animales esparcida: otro rasgo que se subraya con primeros planos, tanto como las manos de los trabajadores y trabajadoras.

Mucho más, el frigorífico es representado constantemente bajo el signo del peligro. Los accidentes, la falta de controles en torno a la seguridad laboral, son remarcados de manera continua: ya sea una vitrina que contiene miembros -manos, piernas- perdidos por otros obreros previamente (0:06); como el accidente de uno de ellos (0:12) o el lento congelamiento del Glaco, que se narra alternadamente con la organización de la huelga. Así, a partir de los miembros amputados o la propia muerte, los obreros parecen homologarse en la representación a los animales que allí se faenan. El frigorífico es, entonces, el espacio de la muerte, que late de manera constante como posibilidad para todos los que allí ingresan.³¹

Por último, el frigorífico es el espacio mismo del conflicto: está atravesado por un conjunto de ellos, que se sobreimprimen y se condicionan mutuamente. Por un lado, la opresión social y sexual a las trabajadoras de la “sección conservas”, constantemente expuestas a los deseos de capataces. Por otro lado, las relaciones entre los trabajadores y trabajadoras con esos mismos capataces y gerentes, que son monolíticamente representados como “lo extranjero”. Los capataces, específicamente, son las “voces” de la empresa en el proceso de trabajo: son ellos, con su acento extranjero, quienes remarcen los tiempos y las tareas a realizarse.

En efecto, el frigorífico en esta representación se instituye como una alegoría de “ese tiempo”, de 1935: la “auténtica producción nacional” -la carne- se encuentra sometida al capital extranjero, que no tiene límites en su búsqueda de maximización de beneficios. El capital extranjero, verdadero dueño del frigorífico/país, no tiene controles de instancia estatal alguna. Mucho más, la única agencia estatal representada en el film está a su servicio: la policía. Así, los obreros/pueblo argentino, están sometidos a su explotación sin mediación alguna y el combate es, desde el vamos, desigual.

Ahora bien, ¿cómo se representan esos trabajadores? En principio, pareciera existir en el film un intento por abarcar las líneas que cruzan a la clase obrera a mediados de la década de 1930'. Las principales diferenciaciones pasan por el lugar de origen: hay obreros inmigrantes y otros migrantes internos. La otra, como dijimos, tiene que ver con la diferencia de sexo: mujeres y varones. Pero hay otras, más sutiles: algunos obreros -como Glaco- confían en la capacidad de un leve ascenso social y para eso, trabajan con mayor intensidad. Otros, sin embargo, parecen tener en claro que no hay ascenso posible de manera individual. La muerte de Glaco en la cámara viene a confirmar esa perspectiva, que es la que plantea claramente el film. Por fin, una última diferenciación: aquellos que son militantes sindicales y aquellos que no.

El eje principal que se narra en el film es, precisamente, el “modo” mediante el cual esas diferenciaciones van a ser eliminadas. Esto es, el acento está puesto en develar aquello que a

³⁰ Daniel James: op. cit. pp. 40-45.

³¹ Para un análisis de otros productos culturales y relatos en los cuales se identifica al frigorífico con el peligro, véase: Mirta Zaida Lobato: *Ibidem*.

todos unifica -la explotación por una empresa de capital extranjero- y de qué manera esa “conciencia” adquirida lleva a los obreros a actuar de manera conjunta. La intencionalidad -no importa si expresa o no- está centrada en una tarea casi pedagógica, que es la que se desprende también de la novela, y es a la vez “documentar” una situación y remarcar cuáles son las salidas para la misma. No es extraño, por tanto, que las imágenes no “expliquen” por sí mismas y que los diálogos sean centrales. Es a partir de ellos, o de las reflexiones en *over* de Glaco encerrado en la cámara frigorífica, que se va dibujando ese proceso de “concientización” de los obreros y desde donde se propone una interpelación específica a los espectadores.

El proceso de homogeneización de los obreros, el momento en el cual las diferenciaciones se suspenden, es el de la huelga. En su representación, resaltan tres características: por un lado, la “organización”, digáse, los momentos previos en los cuales una “vanguardia” la piensa, propagandiza y comienza a instrumentarla (0:55-1:02); por otro, la convocatoria a todos los trabajadores. Este punto es importante, ya que nuevamente encontramos imágenes de la *multitud* apiñada, indistinguible y los únicos rostros reconocibles son los de la “vanguardia”. La multitud, tomada desde una panorámica, ingresa y se apropia del frigorífico: toma las secciones, organiza la seguridad. Alternadamente, se nos muestran los preparativos de la policía y de los “rompehuelgas”, que la empresa contrata. Pero si un elemento resalta en la historia es que, precisamente, entre los obreros del frigorífico ya no hay fricciones: son una sola masa, con sus dirigentes. La tercera característica de esa representación está dada por el último plano, que oficia como epílogo del film: un obrero trepa a los techos del frigorífico y allí, iza una bandera argentina. Con esa sola imagen congelada, el film termina.

Con esto volvemos, entonces, a la alegoría que se dibuja en el film: son los obreros/pueblo argentino, quienes “echaron” al capital extranjero y quienes le dieron la pelea. Sólo ellos -y sus sindicatos- lo enfrentaron y nada hubo por fuera de los términos de esa disputa. Por supuesto, el film recoge y moldea toda una gama de discursos antiimperialistas -que están en la base de la novela- y estrictamente obreristas y, desde el prólogo, intenta encorsetar la acción a un preciso tiempo pasado. Pero, entonces, ¿por qué se presentó con tanta “carga herética”?

Creemos que varios son los puntos por los cuales el film se torna inasimilable en el entramado social y simbólico del primer peronismo. En principio, y ateniéndonos a las normativas de 1947, por las cuales no podía “atacarse” a ninguna institución oficial, en **Pobres Habrá Siempre** se juzga negativamente el accionar de la policía, “aliada interna” -aunque con reticencias- al capital extranjero. Este es un eje central, pero no el único. Más importante, quizá, es que en la narración son los mismos obreros, con sus organizaciones, quienes conjuntamente dan pelea al capital extranjero: nada ni nadie hay por fuera de ellos.

Corriéndonos por un breve instante del film, veamos de qué manera esa pelea al “capital extranjero” podía ser concebida en el plano de la discursividad peronista. El mismo Perón, intentando explicar su versión de la jornada del 17 de Octubre, señalaba:

“Cuando en momentos de duda o desaliento me asaltaba el temor que llegara a malograrse la oportunidad de enfrentarme resueltamente con las fuerzas ocultas que detenían el progreso económico del país y regateaban las concesiones más insignificantes a los trabajadores, me preguntaba dónde estarían los reductos de la *virilidad criolla*, de aquella hombría tan nuestra. Pero no tuve que escudriñar mucho para dar con ella porque (...) he podido entrever primero y contemplar nítidamente después, que el más modesto obrero de nuestras fábricas y el más olvidado peón de nuestros campos, a pesar del aplastamiento en que lo había sumido el abandono de muchos años, sabía erguirse firme y decidido al ver que la patria no estaba ausente de sus angustias. Se acercaba la hora de serle reparados los agravios que le habían inferido y las injusticias que le habían hecho”.³²

³² Juan Domingo Perón: *Discurso pronunciado en el Sindicato de Empleados de Comercio, 4 de junio de 1946*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, s/f.

¿Qué elementos resaltan en ese discurso? En particular, la utilización de la primera persona del singular (*enfrentarme, tuve*) tan característica de la impronta que el mismo Perón se daba en la gesta del movimiento. Si muchas veces, como dijimos, se presentaba a sí mismo como “el primer trabajador”, en otras tantas -como esta- se establece una cesura entre “Yo Perón” y el conjunto de los trabajadores. Más importante aún, Perón es quien decía haberse enfrentado con esas enigmáticas *fuerzas ocultas* que bien podemos asimilar con el “capital extranjero” del film, dadas las características que se le asignan en el discurso. Y si, se había enfrentado con la “ayuda”, sin dudas inapreciable, de los *viriles criollos*.

En el film, los “viriles criollos”, cuya misma virilidad era puesta en duda por el “capital extranjero” -mediante los agravios y atropellos en el frigorífico- fueron ellos mismos que se “libraron” de las “fuerzas ocultas”. Nadie por fuera de ellos está inscripto en el relato en la gesta que llevan adelante. Y esa restitución - la *reparación de agravios* del discurso- vino de la mano de su propia combatividad. Allí anida, creemos, una de las razones más importantes para que el film fuera considerado “herético” o “comunista”, por las autoridades oficiales. La historia representada en el film -perfectamente precisada en un pasado cercano- no se adecúa a los modos en que la historia de la clase obrera es construida en el marco de la discursividad peronista. Como si fuera poco, se remarca el pasado de esa historia, pero no se recuesta sobre un “presente promisorio”, no se establece una oposición precisa al respecto.³³

En el caso de **Las Aguas Bajan Turbias** la situación es similar. Pero encontramos varias diferencias en su epílogo. El film narra la historia de un grupo de mensúes que, en un tiempo impreciso pero pasado, trabajan en el Alto Paraná. Capataces y patrones -también extranjeros- les remarcaban permanentemente su imposibilidad de salirse de la situación de explotación. Los mensúes comienzan a organizarse en conjunto y, al mismo tiempo, la pareja de Santos Peralta (Hugo del Carril) y Amelia (Adriana Berneti), se dan a la fuga. El film culmina con el escape de la pareja y el incendio del obraje del Alto Paraná en manos de los mensúes que allí se quedan.

Como vemos, el film no centraliza en los trabajadores urbanos y, por lo tanto, no es necesariamente “objeto” de esta investigación.³⁴ Lo cierto es que sí existe una figuración del espacio urbano como irradiación de la organización de los trabajadores y es por eso que nos interesa. Como en **Pobres Habrá Siempre**, aquí también existe una referencia al pasado de los hechos que se narran:

- “*Hace uno años, unos pocos años, eran tierras de maldición y de castigo: las aguas bajaban turbias de sangre*”. (0:04)

En la última secuencia del film, a partir de un montaje picado se refieren dos series de hechos: la fuga individual de Santos y su pareja y el incendio del obraje. En ambos casos, “el sur” o “el río abajo” operan como espacios de la liberación y/o de la organización. Esto es, los trabajadores se organizan en función de las noticias que les llegan por carta: “en el río abajo” están formando sindicatos que pelean por los derechos de los obreros. Tomando el ejemplo, los mensúes siguen el mismo derrotero. Para Santos, en cambio, el “río abajo” es la promesa de liberación, hacia allá se dirige en balsa.

El “río abajo”, entonces, constituye una alegoría de otros espacios que, en ese pasado cercano que narra el film, estaban siendo sede de la organización obrera. Particularmente, creemos,

³³ La errática historia del propio film es por más interesante: a la hora de su estreno pasó casi desapercibido. Fue considerado, además, un film “peronista” y también tuvo dificultades para salir a la luz. Lo cierto es que desde la crítica se lo consideró un producto menor, plagado de retórica.

³⁴ En otro lugar hemos trabajado específicamente este film, véase: “Cultura, Política y Propaganda: el cine argentino, 1946-1955”, en *Film/Historia*, vol. 14, N°3. Barcelona: octubre del 2001.

hace referencia a Buenos Aires o a las principales ciudades en las cuales los conflictos sociales de la década de 1930' o principios de la siguiente fueron intensos.

Ahora bien, ¿qué hacen los mensúes en el obraje? Básicamente dos acciones: lo incendian y quemán también al patrón. Mediante su auto-organización, entonces, "terminan" con la explotación vía acción directa. Las imágenes del incendio son por demás elocuentes: todo se derrumba, no quedan vestigios de la explotación pasada, identificada, claro está, con el capital extranjero. Santos, en cambio, prefiere una salida individual. Más utópica quizá y, más apegada a los factores melodramáticos.

Lo cierto es que en el film tampoco hay alguien que "llega desde el afuera" para "ayudar" a los trabajadores. Y, en este sentido, **Las Aguas Bajan Turbias** también es disruptiva con los discursos peronistas hegemónicos en torno a la historia de los trabajadores. Y decimos hegemónicos, ya que pocas dudas caben que Hugo del Carril ha sido uno de los realizadores que con mayor tenacidad hizo pública su identidad política peronista. Lo cierto es que está proponiendo otra mirada del pasado de los trabajadores: comparte el film la noción de "agravios" en la década de 1930' -esa es, probablemente, la referencia del *hace unos pocos años*- pero la perspectiva que se narra de la acción colectiva de los trabajadores es de una radicalidad tal que se hubiera tornado inadmisibles y fue, creemos, la base de sus problemas con Apold. Pero no es menos cierto que el film reafirma con su epílogo su condición "peronista", de una manera que no se sugiere en **Pobres Habrá Siempre**. La voz en *off* de un relator sentencia:

- "*La rebelión cundía por el Norte(..) las muertes no fueron en vano sino la promesa de una patria grande y justa donde los hombres no fueran esclavos*". (1:16)

Tal cual aparecen representadas en el film, no hay solución de continuidad entre "*aquellas luchas*" y la promisión del "ahora". Las luchas de los trabajadores del obraje llevan a su fin al patrón (destruyen, incluso, la propiedad), fueron plenamente anti-capitalistas y no se contienen en la "*patria justa/hombres no esclavos*" como sentencia la voz en *off* del final. Hay un hiato más que leve entre el "matar al patrón" y "concertación obrero-patronal". Remarcamos, entonces, que entre el relato y la voz en *off* que aparentemente le da sentido, se registra una tensión importante que llega a ser una contradicción y su irresolución a nivel del film pareciera sintetizar al menos dos perspectivas distintas, dos proyectos diametralmente opuestos de concebir no solamente el pasado, sino con él, la significación misma del peronismo en la sociedad argentina.

No debemos perder de vista algo importante: estos films fueron *excepcionales*, son liminales a las coordenadas generales de la producción de sentidos en torno al antes/ahora que emergió en las representaciones cinematográficas durante la década peronista. De alguna manera, las condiciones para su emergencia estuvieron dadas por el clima político y social más "enrarecido" y menos eufórico del segundo gobierno de Perón (1952-1955). En esta línea, creemos, también se inscribe **Barrio Gris** y es por eso que volveremos a trabajar sobre ese contexto más adelante.

En efecto, poniendo en duda o tensionando los relatos más habituales en torno al antes/ahora, estos films nos dicen mucho de ellos. En particular, el *antes* se identifica casi de manera permanente con la década de 1930 y sobre ella recaen las figuraciones de un tiempo de avasallamiento de los derechos de los trabajadores, o de ausencia de los mismos. Mucho más, recostándose sobre esas imágenes desoladoras, el *ahora* promisorio adquiere sentido. Los "usos del pasado" entonces, vienen a cotejar lo luminoso del presente. Así es en **Arrabalera** como también en otros múltiples films que ahora vamos a analizar. Volvemos, entonces, a aguas más calmas.

2-6. Soñar, Soñar...y Trabajar.

Como planteamos en el primer capítulo, la dimensión de ciertos imaginarios de ascenso social también han sido constitutivas en las representaciones de los trabajadores urbanos. En los 1930' y principios de los 1940', las *figuras* del ascenso social individual proliferaron: el deporte, la música, el cine mismo eran los puntos de fuga para "salir de la pobreza". Durante el primer peronismo se advierte una tendencia general, en la cual se mantienen los "caminos de ascenso" ya trazados -dígase, deporte y música-, pero varían fundamentalmente los sentidos atribuidos a ese mismo "ascenso", tanto como los recorridos para alcanzarlo. Son también los niños y jóvenes hijos de trabajadores quienes están en condiciones de realizarlo y por eso, aquí nos centraremos en ellos, a partir de dos films: **Pelota de Trapo** (Leopoldo Torres Ríos, 1948) y **Corrientes...Calle de Ensueños** (Román Viñoly Barreto, 1949).

En **Pelota de Trapo** se cuenta la historia de "Comeuñas", un niño humilde que desde pequeño sueña con ser jugador de fútbol. Con sus amigos, cada tarde juega en el potrero del barrio suburbano donde vive con su madre y su hermanito. Elipsis mediante, el ya joven Comeuñas (Armando Bó), con la ayuda de un vecino y representante (Floren Delbene) logra un contrato en un club de primera división y, después, entra a formar parte de la selección nacional. Después de una enfermedad, Comeuñas debe dejar el fútbol y retorna al suburbio. Del film nos interesa remarcar dos grandes núcleos narrativos: el punto de partida, por un lado; y la trayectoria de ascenso, por otro.

El punto de partida es condicionante en el film y se nos dibuja ya en la primera secuencia: un barrio humilde, con una fábrica detrás, es el escenario donde toman forma las múltiples relaciones que atraviesan la primera parte de la narración. Centrándonos en el pequeño Comeuñas, su marco más inmediato está conformado por su familia: su madre y su hermanito, cuya vida transcurre en un conventillo. El encierro, las paredes sucias de la pieza, los muebles raídos: iconografía ya clásica en el cine argentino en torno a la cotidianidad de las familias trabajadoras. Mucho más, la misma madre lavandera parece ya un *tropos fijo* en las representaciones de las familias humildes y no solamente en las cinematográficas, sino también en toda una poética tanguera que recogió y moldeó profusamente esa figura.³⁵ Con ella, pareciera completarse el cuadro de pobreza y desamparo, mucho más si anotamos que el mismo Comeuñas es un niño trabajador (reparte mercaderías para un almacén).

El segundo espacio para Comeuñas es el baldío. Metáfora del suburbio, el baldío está encuadrado con la fábrica detrás, que proyecta sobre él una nube de humo permanente. Pero, a la vez, el baldío se representa en todas las secuencias iluminado de una manera diáfana, blanquecina. En definitiva, el juego de iluminación es altamente simbólico: en el *atrás* oscuro, pero con perspectivas más alentadoras o claras. No es casual: el baldío es el lugar de los niños pobres, que cada tarde proyectan allí sus fantasías a futuro.

Ahora bien, el anhelo común de los niños se condensa en la pelota de cuero, que pueda permitirles un mejor juego, que no se deshilache a cada pelotazo. ¿Cómo conseguirla, cuando sus padres apenas si tienen para darles de comer o cuando ellos mismos deben salir a trabajar? Los niños *juntos* llevan adelante una rifa con la cual reúnen el dinero y le compran a un tendero judío la ansiada pelota.

³⁵ De hecho, la dedicatoria del film, relatada por una voz en *off*, sentencia: "*Para la madre que soportó con el cabello tempranamente encanecido la miseria*" (0:04). La otra dedicatoria del film es a José A. Ferreyra. Con ello, Leopoldo Torres Ríos salda una deuda estética e intelectual y no es fortuito que haya elegido precisamente este film para hacerlo. Como plantea Jorge Couselo, **Pelota de Trapo** está inscripto en un registro, en un código narrativo, que se asemeja profundamente a las denominadas "películas sociales" de Ferreyra. Véase: Jorge Couselo: *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

Esto es, los niños que individualmente no pueden realizar sus demandas, se *organizan* y la consiguen. Nadie los ayuda, no reciben más apoyo que el de su propio esfuerzo. Nuevamente, la idea de *organización* de, en este caso, los hijos de los trabajadores, es central y confirma, en su insistencia, haber sido un ideograma de los primeros años del peronismo³⁶. Pero en el film, esta noción adquiere otros significados: con esta organización se dan las bases materiales para la trayectoria de ascenso individual y lo que se pone en duda, precisamente, es el mismo carácter individual. Antes de avanzar con este segundo eje, debemos precisar que el “punto de partida”, marcado por la situación de pobreza y la organización de los niños, se inscribe claramente en un *antes* que sin dificultades podemos ubicar en la década de 1930. Como el baldío, en ese *antes* se sintetizan las “penurias” y las promesas.

Comeñas antes de ser un jugador profesional es trabajador gráfico y los entrenamientos se notan en su aspecto cansado y ojeroso. Ambos son trabajos y en base a ellos es que logra “ascender”. La “gloria” alcanzada una vez que juega en primera división se representa mediante las tapas de diarios y revistas que publican su foto en las tapas y sus primeros sueldos se objetivan en la casa que le compra a su madre fuera del suburbio, tanto como en la carrera - Medicina- que le costea a su hermano. Cuando llega a la cima, o sea, al seleccionado, descubre que está enfermo gravemente y que no puede jugar. Presenciando un partido, cuando la selección pierde, Comeñas no lo duda: debe entrar a la cancha. Allí sentencia:

- *“A la patria se la defiende de muchas maneras, y el deporte es una de ellas”*. (1:42)

He aquí, entonces, una nueva dimensión del trabajo de ser jugador de fútbol. Como todo trabajador, inscribe su tarea en ese destino más abarcativo, del cual se siente responsable. Como señalábamos, con James, la gravitación de los trabajadores en la escena social y política creció no solamente desde el discurso peronista sino también en la forma en la cual los propios trabajadores percibían su lugar, a la vez simbólico y literal. Como en el “Canto” que marcamos al principio, pareciera ser que trabajando *“se quiere más a la patria”*.

Así, en el film se construyen y moldean buena parte de los discursos que son propios del universo simbólico del peronismo sobre los trabajadores: una demarcación clara del antes/ahora; y la “responsabilidad” sobre los destinos del país. Pero fundamentalmente, se remarca la idea del ascenso como un trabajo y, además, se le ponen límites a las trayectorias individuales. En el final del film, cuando Comeñas ya no puede jugar, regresa al baldío de donde salió. Y ese retorno, contextualizado en el entramado cultural en el cual se inscribe el film, nos lleva a pensar sobre cuáles eran las posibilidades que imaginariamente se le asignaban al ascenso social. Creemos que en el film se precisan los límites: un hijo de trabajadores sigue siendo eso, más allá de las circunstancias que le permiten trasvasar las fronteras de clase. El baldío condensa en sí mismo un sentido de pertenencia a la comunidad obrera y el retorno a ese punto axial del relato implica, entonces, la no pérdida de esa identidad.

Veamos qué sucede en **Corrientes...Calle de Ensueños**. El film cuenta la historia de Mariano (Mariano Mores), joven compositor que llega a Buenos Aires desde el interior y se aloja en

³⁶ Queríamos subrayar esta idea: en los primeros años. Nos ha llamado la atención que en 1953 fue publicado un cuento infantil, mediante la Secretaría de Prensa y Difusión, en el que se centraliza nuevamente sobre el anhelo de unos niños para obtener su pelota de cuero. Los niños del cuento son también humildes, y no tienen cómo alcanzarla, pero la resolución es muy otra: se la piden a Evita. Transcribimos aquí el final del cuento: “Entonces, escribieron una carta como si Ella, además de estar en el cielo, viviera en la tierra todavía. Y una mañana, los pequeños recibieron una pelota de verdad, fuerte y reluciente. (...) En un rincón del potrero, la pelota de trapo parecía la imagen misma de una tristeza que ya había concluído”. *Alegría en el Potrero*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1953.

Los niños del cuento, a diferencia de los de **Pelota de Trapo**, tienen una actitud mucho más pasiva. Demandan a la Fundación Eva Perón. Como plantea Mariano Plotkin, mediante la Fundación se buscaba llegar, a través de políticas de corte asistencialista, a los sectores sociales no organizados formalmente entre los cuales, por supuesto, se encuentran los niños. Véase: *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Ariel, 1993, pp. 256-296.

una pensión sobre la calle Corrientes. Allí convive con un grupo de artistas -muchos de ellos venidos a menos- y, después de una serie de peripecias, logra la popularidad. Muy sencillo es el film y, a primera vista, parece recuperar de manera casi calcada las “viejas” nociones sobre la bohemia tanguera de la década de 1930'. A poco que lo vemos, descubrimos que hay varios puntos que son verdaderamente novedosos. Para desandarlos, proponemos centrarnos en tres secuencias.

La primera de ellas es la “presentación en sociedad” del joven, concretamente una invitación que recibe para poder concurrir a una fiesta en la cual demuestre sus habilidades con el piano. La emoción de esa invitación se subraya mediante primeros planos, en los cuales Mariano sonríe frente a un espejo. Cuando la cámara recorre su cuerpo, nos encontramos con que está vestido con cuidada elegancia. Esa misma vestimenta es la que lo hace sentir particularmente desubicado en la fiesta de los “porteños”. Continuando con una *figura* previa, se nos presenta en primera instancia a un migrante burlado, ingenuo. Uno de los asistentes a la fiesta, al verlo vestido con smoking lo tilda de “mozo de café” y estallan las risas tras el comentario. Nuevamente un subrayado primer plano y la mirada de Mariano solo expresa abatimiento y humillación.

Una segunda secuencia que elegimos va en un sentido parecido al de la organización de los niños en **Pelota de Trapo**. Ante las dificultades económicas de las propietarias de la pensión, quien les alquila el piano decide retirarlo, ya que se adeudan varias cuotas. El piano es de importancia fundamental en el camino de Mariano. Por eso, en una colecta entre los pensionistas Clarita (Yeya Duciel) consigue el dinero y el piano continúa en la sala. Nuevamente, entonces, la construcción misma de las *figuras* del ascenso individual parece disolverse y ser antecedida necesariamente por una organización colectiva que la posibilita y le da lugar.

La última secuencia elegida es la que comienza con la enfermedad de Nidia, una cantante de la pensión que tras haber comenzado a ser reconocida en la radio se encuentra atravesando sus últimos días. Sus consejos a Mariano se resumen en esta frase:

- “*Para que una canción triunfe, tiene que hacer nido en el alma de la gente humilde*” (0: 36)

Cuando Nidia muere, entre los pensionistas se desata un dolor profundo y una reflexión en torno a su propia condición. Clarita, por ejemplo, plantea entre llantos:

- “*La vida será buena para los que tienen plata, no para nosotros que nos arrastramos y sufrimos. La vida nunca nos dió nada*”. (0: 51).

Mientras pronuncia estas palabras, a su rostro y al de Mariano se le sobrepunen imágenes de la calle Corrientes iluminada, transitada. Ellos, que viven sobre la calle de los “ensueños” no pueden apropiarse de lo mejor que brinda y los caminos para llegar a sus marquesinas parecen truncados para siempre. Pero Mariano sigue *trabajando* en su camino hasta que llega el día en el que conoce al fin a las personas que le dan su oportunidad. Toca ante una sala repleta y lo más importante, al salir del concierto escucha su canción en un organito: había llegado a la popularidad. Regresa entonces a buscar a Clarita y quedan en promesa de casamiento.

¿Qué hay de nuevo en el film? ¿Qué nos puede decir del entramado social y cultural del cual emerge? Creemos que varias cosas. Por un lado, el migrante “burlado” lo es sólo en primera instancia, ya que después supera los obstáculos y logra llegar a su cometido. Este elemento diferencia al film de otros en los cuales, como señalamos en el primer capítulo, el único destino de los migrantes era volver a su provincia. Buenos Aires, emblemática en su calle Corrientes, no se presenta tan hostil sino más bien como un espacio en disputa, pero en el cual existen posibilidades concretas de triunfo para quienes saben cómo pelear.

Pero, ¿cómo dar batalla? La respuesta parece ser: mediante un aumento sustantivo en la intensidad del trabajo.³⁷ En el caso de Mariano son las horas robadas al sueño, posibles también por la solidaridad colectiva que le garantiza los medios con los cuales trabajar (en este caso, el piano). Y, por último, ¿quién o quienes le dan significado, en estas representaciones, a los triunfos? Como en el caso de **Pelota de Trapo**, aquí también es ese público humilde quien debe sentenciar los éxitos. En este caso, el famoso organillero al cual un grupo de señoras humildes le pide la melodía del tango compuesto por Mariano. La popularidad es presentada desde su más absoluta literalidad: el “pueblo” es el destinatario de la “cultura”, como rezan también gran parte de los supuestos de las políticas culturales del peronismo. Con esto último no queremos plantear que el film se ajuste a esas directivas de forma precisa (mucho más cuando las directivas tampoco lo eran), pero sí que en tanto práctica significativa recupera y trabaja con ese elemento.

Retomando las nociones de ascenso social, creemos que estas *figuras* contruídas en ambos films no presentan solamente el costado individual de ese imaginario. Cualquier camino, es más, cualquier destino individual se presenta inextricablemente unido y dependiente de acciones colectivas que lo garantizan, le dan sentido y oportunidad. Allí radica, a nuestro entender, la principal diferencia con las representaciones previas en cuanto a este imaginario del ascenso. Por otro lado, los límites de ese ascenso son marcados en tanto y en cuanto quien logra “triunfar” no pierde su identidad proletaria. Y si bien esta puede tomar forma en cualquier *lugar*, se realiza en un *espacio* privilegiado, que por fuera de la situación de explotación laboral, aunque ligada de manera permanente, es el de las *comunidades*.

2-7. Comunidades obreras en tensión.

Si, como venimos analizando, en el cine de la “década peronista” los trabajadores adquirieron una *visibilidad* importante, no fueron sólo ni fundamentalmente los espacios laborales los que estructuraron los relatos cinematográficos. Creemos que, más importantes aún, han sido los barrios obreros o, como nos gustaría denominarlos, las *comunidades* obreras.

Richard Hoggart, en su trabajo en torno a la cultura obrera en Inglaterra, toma como eje el análisis de los modos de vida, actitudes y elementos fundamentales de la misma, anclando su estudio en los espacios “no laborales”.³⁸ En esos barrios emergieron, según Hoggart, formas de sociabilidad y actitudes que unificaban a la clase obrera al igual que las relaciones de explotación. A esos barrios los llamaré, - y con esto apunta mucho más allá que a la estructura edilicia-, *comunidades* y de su relato se desprende una noción muy fuerte de organicidad. Con esto último, refiere a ciertos códigos y actitudes comunes que hacen a la preservación del sentido mismo de pertenencia a la *comunidad* como demuestra con las tendencias a posponer los conflictos que pudieran surgir en su seno.³⁹ Tolerancia y solidaridad, entonces, se instauran como elementos constitutivos de esas *comunidades* en las cuales, de acuerdo a Hoggart, se definen de manera concreta las percepciones de un “nosotros” y “los otros”.⁴⁰

³⁷ Este sentido del trabajo como un combate es sobradamente destacado en algunos comentaristas de la película: “El film tiene interés. Y lo tiene porque hay sentimentalismo de buena ley dando contenido. Triunfan quienes deben triunfar. Los que combaten noblemente, los que llevan dentro del alma, animándolos, un noble ideal”. *Democracia*, 1-10-1949.

³⁸ Richard Hoggart: *The Uses of Literacy*. London: Transaction Publishers, 1992 (1958).

³⁹ Hoggart refiere, por ejemplo, a la forma en que se integraba a la comunidad obrera a una mujer prostituta. Si bien según los subyacentes códigos morales y sexuales de las mujeres de los obreros, el trabajo de la prostitución era connotado negativamente, no sucedía lo mismo con las mujeres que lo ejercían y vivían en el marco de la comunidad. *Ibidem*, 67-71.

⁴⁰ Las nociones de Hoggart en torno a la organicidad han recibido innumerables críticas, en el transcurso de las cuatro décadas que median desde la publicación de ese trabajo. Una de las más importantes puede ser, precisamente, la de la descripción misma de las comunidades que da lugar a pensar en una cierta tendencia a lo

Nos interesa situar esta referencia ya que esa noción de *comunidad orgánica* es la que, creemos, se intenta representar en algunos relatos cinematográficos y es desde esas representaciones donde encontramos se pueden entrever núcleos de tensión importantes en la construcción de *figuras* en torno a los trabajadores. En particular, tomaremos tres films: **Estrellita** (Román Viñoly Barreto, 1947); **Dock Sud** (Tulio Demichelli, 1953) y la ya nombrada **Barrio Gris**.

La historia que cuenta **Estrellita** es la de una familia obrera y particularmente la de la “mujer de la casa”. Se centra, particularmente, en algunos sucesos que ponen entre paréntesis el “orden” familiar (la jubilación del padre; el encuentro de Estrellita con un futuro novio) y en la forma mediante la cual vuelve a reconstruirse. Así, del film nos interesan analizar dos ejes principales: cómo se narra la cotidianidad de una familia obrera y cuál es la noción de *comunidad* que se construye.

En verdad, lo cotidiano de la familia obrera se narra en las dos primeras secuencias y se puntúa ya desde el prólogo del film. Una panorámica de la ciudad de Buenos Aires dormida (*tres millones de habitantes, crisol de razas, promesa de un mañana mejor*), y la cámara va descendiendo lentamente hasta llegar a un barrio de las afueras y una vez allí, “ingresa” en una casa “*como cualquier otra, a las 6:30 de la mañana*”(0:02). Este último sentido de “experiencia compartida”, común, es aquello que busca representarse.

Es la casa, entonces, el espacio que estructura la narración. A las 6:30, cuando un reloj indica que el día ha comenzado, Estrellita prepara el desayuno y despierta a sus tres hermanos: uno de ellos va a la escuela, el otro a la facultad - estudia medicina-, y el mayor, junto con su padre, al trabajo. Ambos se encuentran empleados en una línea de tranvías. El padre, ese “día cualquiera” recibe la noticia que su expediente jubilatorio acaba de llegar y que es su último día de trabajo. Los honores de sus compañeros no alcanzan para contener la nostalgia, representada en una secuencia entera. Esta comienza con un primer plano de la mirada triste de ese hombre ya maduro, en dirección a su hijo -quien probablemente va a ocupar su puesto-, luego son sus pasos lentos en dirección al hogar. En su trayectoria, -uno imagina tantas veces caminada-, a través de su mirada, recorreremos la puerta de los establecimientos tranviarios, las calles más céntricas y luego, la llegada al barrio. En este último, el saludo pautado y acostumbrado de los vecinos y por último, el bar.

Así, la cotidianidad que se dibuja en el prólogo comienza a resquebrajarse: un “elemento” fundamental de esa familia se ha movido y, con él, es como que todo el orden se derrumba. De hecho, el film recupera una experiencia que estaba comenzando a ser común en la Argentina “peronista”: la jubilación de los trabajadores a una edad relativamente temprana. De alguna manera, podríamos afirmar que “la nueva estrella” también se hace presente en el film, manifestándose de ese modo.⁴¹

Traspassando las puertas del “hogar”, esta familia trabajadora se integra de manera casi “natural” con el barrio. Y es Estrellita, como las mujeres de los trabajadores, quien conecta al hogar con la *comunidad* de la cual es parte. En uno de sus recorridos de compras por el barrio, Estrellita encuentra a un muchacho robando en un puesto de frutas. Unos días más tarde, el muchacho se acerca a su casa y le comenta que: “*no soy un ladrón, he robado por hambre*” (0:25). Estrellita le cree y, es más, comienza a enamorarse, pero ¿qué pasa con el resto, con su

“estático”. En un caso distinto, el de las comunidades obreras de Buenos Aires, pueden rastrearse los cambios históricos en las ideas de comunidad en: Mirta Zaida Lobato: *Ibidem*.

⁴¹ Un año más tarde, otro film vuelve a tomar como centro la historia de un obrero que se jubila. Se trata de **Mis Cinco Hijos** (Orestes Caviglia, 1948). Una pregunta del viejo obrero desata aquí el conflicto: “*¿Qué será de mí ahora? En mi vida no hice más que trabajar*” (0:06). No es fortuita, entonces, esta insistencia en las figuras de los trabajadores que se jubilan. De hecho, la Ley de Jubilaciones y Pensiones había sido sancionada durante la década de 1920’, pero al parecer recién logra generalizarse veinte años más tarde.

familia, con la *comunidad*? El muchacho “viene de afuera”, de más allá de las fronteras. Su presencia, con esos antecedentes, no es tolerada. No solamente por la familia de Estrellita, sino por el conjunto de los vecinos, entre quienes despierta profundas desconfianzas. Abroquelados en una concepción negativa de este “foráneo”, los vecinos refuerzan su condición de trabajadores y el muchacho es un “otro” para la *comunidad*. Es, entonces, doblemente un extraño, porque no trabaja y porque viene de afuera.

La narración va a estar centrada en los modos por los cuales Estrellita “descubre” el pasado del extraño. En sí, se pone en juego el proceso por el cual un “otro” se vuelve parte de “lo mismo”, se integra a una *comunidad* -familia, barrio- que se pretende armónica y que no está dispuesta a tolerar fricciones ni riesgos. Nuevamente, como en el caso de los *haraganes* opera un compulso al trabajo y, a diferencia de los *delicuentes*, ese proceso puede llevarse adelante ya que, en verdad, el muchacho no es un “delincuente”. Así, los discursos del orden, de la homogeneización a partir del trabajo vuelven a construirse en el film, dando cuenta que desde el entramado simbólico del peronismo la “diferencia” era sinónimo poco menos que de herejía.

Más allá de la sencillez y la linealidad del relato, que abunda en lugares comunes y aprovecha de los elementos tanto de la comicidad como melodramáticos, nos interesaba situar al film en esta tendencia en la cual la comunidad se erige como figura fundamental. Hogar o barrio, pero fundamentalmente este último, se convierten en protagonistas colectivos, que metaforizan las connotaciones positivas adjudicadas a las familias trabajadoras en relación. Es en estas relaciones donde se tejen los cimientos de comportamientos comunes y desde donde se significan las experiencias compartidas y, también, desde donde se reducen las diferencias, al menos en estos films. Las comunidades, ensanchando las situaciones de explotación laboral, aparecen entonces en tanto forjadoras de identidades colectivas.⁴²

Y si, en el caso de *Estrellita*, un “extraño” pone en duda y a prueba a la *comunidad*, mucha más tensionada se advierte esta figura en *Dock Sud*. El film cuenta una historia que tiene un referente real: la caída al Riachuelo de un tranvía cargado de obreros en 1931. Lo hace desde la perspectiva de uno que se salva, Leandro (Mario Fortuna). Este obrero es a su vez dueño del conventillo donde viven muchos de aquellos otros con sus familias. Así, en el film se van a contar los días previos al accidente y también los meses posteriores, en los cuales las familias de las víctimas se van del conventillo y Leandro -que se salva- paradójicamente es quien se “empobrece”. Del film nos interesan dos cuestiones básicas. Por un lado, cómo se construye aquí la idea de comunidad y cómo se narran tensiones en la misma. Por otro, y dado que es un film “histórico”, esto es, toma un referente específico de un hecho pasado y que no lo contrapone con un “ahora” -ni en el prólogo ni en el epílogo- intentaremos ver de qué manera se inscribe en el film su propia contemporaneidad. Para seguir ambas cuestiones, nos centraremos en cuatro secuencias que consideramos fundamentales.

La primera de ellas está centrada en el ascenso de Leandro a un nuevo puesto en el frigorífico (0:23-0:27). Los ritmos y las acciones de trabajo en el frigorífico aparecen como telón de fondo. El clima, de efervescencia de producción, es cordial y ameno. Los trabajadores que “pasan” detrás de Leandro se muestran sonrientes y los escasos primeros planos de sus manos con cuchillos en plena faena son breves y precisos. Más aun, cuando Leandro es ascendido, su jefe y él se encuentran simétricamente encuadrados en el plano y *ambos* se tratan con extremo respeto y confianza.

⁴² Suponemos que es por el centramiento en la vida cotidiana de los trabajadores en tanto núcleo narrativo que el socialista Angel Boffa, antiguo comentarista cinematográfico del *Periódico CGT*, ahora del diario *La Argentina*, eligió *Estrellita* como el mejor film del año 1947, consultado para la votación de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Fue el único voto para ese film que se contabilizó. *Heraldo del Cinematografista*, 29-12-1947. El premio fue otorgado a *Albeniz* (Luis C. Amadori).

Leandro queda ensimismado y un primer plano nos devuelve sus ojos chispeantes de alegría. A quien seguiremos en su recorrido por la fábrica es al jefe, que se dirige a la sección “conservas”, donde se encuentran las trabajadoras mujeres. El jefe reclama que aparecieron fallas en las tareas del envasado. La jefa de sección acusa a una trabajadora joven (Nelly Paniza) quien reacciona renunciando a su puesto. Es interesante constatar que este episodio se tiñe con efectos de comicidad: la torpe jefa de sección gesticula y no puede tomar decisiones en su momento. Pudiendo haber tenido connotaciones dramáticas, esa renuncia con sabor a despido, no logra convertirse en el eje de la secuencia.

Esta secuencia nos interesó porque es en una de las cuales, creemos, se filtra esa contemporaneidad del relato que no condice con el tiempo pretendidamente narrado. La vida en los frigoríficos a comienzos de la década de 1930, como los representaría unos años más tarde **Pobres Habrá Siempre**, era casi un emblema de la explotación. De hecho, la mayoría de los jefes eran de procedencia extranjera y los “malos tratos” eran moneda corriente. En **Dock Sud**, mientras tanto, la representación de los jefes, la de la relación misma entre éstos y los obreros y la “desdramatización” de la pérdida del trabajo constituyen elementos propios del universo de significados construídos durante el peronismo en torno al mundo del trabajo. Y, a partir de ese eje, el film “delata” su propio tiempo.

La segunda secuencia elegida es la que comienza con la voz en *off* de Leandro felicitando a su hijo en la fiesta de su compromiso (0:39). En el patio del conventillo, todos los vecinos se reúnen a celebrar el acontecimiento y la fiesta opera a modo de suspensión de la cotidianidad. Como en las descripciones que Mijail Bajtin hiciera de las fiestas “rabelesianas” en el Renacimiento, los trabajadores disfrutaban de un banquete preparado para la ocasión. La mesa servida con exagerada abundancia congrega también a jefes, adquiriendo así un carácter “*universal y grandioso*”.⁴³ El “universal” está marcado aquí por esa superación momentánea de la barrera del “ellos” y “nosotros” definida en la *comunidad*, pero el “ellos” es uno querido, apreciado desde las mismas entrañas de las relaciones laborales.

La fiesta continúa con bailes y gritos, exaltación de la comunidad en ese día de gloria y mancomunidad. La alternancia de planos completos de la multitud danzando y de otros, primerísimos, de bocas sonrientes nos llevan a reflexionar sobre la imbricación completa, -y deseada-, de lo individual con lo colectivo. Las alegrías individuales sólo significan en tanto y en cuanto puedan extenderse, -tal es el caso del compromiso del hijo de Leandro-, y de las alegrías colectivas emergen nuevas, que cristalizan en los individuos. Lo cotidiano se recupera, hacia el fin de la secuencia, con el sonido del tranvía que debe llevar a los trabajadores a cumplir con su turno en el frigorífico. Desalentados por tener que suspender la fiesta, se apresuran a subir al tranvía. Ese es su último viaje (0:47).

Una tercera secuencia que elegimos refiere precisamente a uno de los núcleos más interesantes del film: la puesta en tensión de la idea misma de comunidad, en el sentido en que se representó en la segunda secuencia. La secuencia se abre con la visita que distintas personalidades, tanto del frigorífico como de asociaciones de caridad, le realizan a las viudas de los trabajadores que todavía viven en el conventillo (0:50).⁴⁴ Les llevan el dinero recaudado en una colecta pública para poder asistirlos. El conventillo entero se alborota con esa llegada. La conversación entre uno de los jefes con una viuda nos traslada, -en la misma secuencia-, hacia otro espacio: son las casas que les compraron con el dinero recaudado. Por fin, entonces, las viudas pueden irse del conventillo. Las nuevas casas, recorridas en detalle, se alzan como el

⁴³ Mijail Bajtin: *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1987, pág. 260.

⁴⁴ Es interesante destacar que en este punto son organizaciones “privadas” las que brindan su apoyo. Aquí, efectivamente el film está en sintonía con la temporalidad que intenta representar. No hay “Estado” o “Fundación” que auxilie a los deudos.

opuesto total a las abigarradas habitaciones del conventillo: son aireadas, espaciosas. La secuencia culmina con un primer plano de los ojos de la dueña de la pensión, que dramáticamente condensan una mixtura de envidia y tristeza (0:56).

Esa comunidad de iguales, alegorizada en el espacio mismo del conventillo, acaba de fracturarse. El dinero, tragedia mediante, ha marcado una diferenciación que resulta -en principio- quebrantadora e insoslayable. Las antiguas vecinas, de allí en más, comienzan a vestirse, hablar y recorrer circuitos por fuera de los acostumbrados y de los que, por supuesto, continúan Leandro y su mujer. Estos últimos, cada día más empobrecidos, - recordemos que las inquilinas se van-, comienzan a sentirse humillados por sus antiguos pares. Leandro, que había escapado del accidente del tranvía, decide provocar su muerte para que así -mediante el cobro de su indemnización-, su familia pueda obtener la solución material a sus problemas más inmediatos. El método elegido es dejarse morir congelado en la cámara frigorífica, esa misma a la cual lo habían ascendido un tiempo antes.⁴⁵ Y así pasamos a la última secuencia que nos interesa.

Leandro, tras haber sido descubierto, es llevado a un hospital (1:19). En la puerta de su habitación se encuentra su familia y algunos compañeros del frigorífico. A esa sala llegan, acongojadas, las antiguas vecinas del conventillo. Cuando la puerta de la habitación se abre por fin, la cámara sigue la trayectoria de la mirada de Leandro. Esta nos devuelve, en un plano cercano, a la familia. Más atrás, las vecinas. Estas, en el umbral de la puerta, se acercan cada vez más hacia la posición de Leandro, dejando el lugar en el umbral para el recién llegado jefe.

En esta secuencia, creemos, se restaura el sentido de *comunidad* que se había resquebrajado en la anterior. Por más que las vecinas atraviesan las fronteras mediante un ascenso más fortuito que nunca en la escala social, *afectivamente* siguen perteneciendo a la comunidad de trabajadores. Y con esto, podríamos hacer una distinción, con Louis Marin, entre las connotaciones que adquieren los términos *lugar* y *espacio*. Para el autor francés, los *lugares* estructuran la escena y los decorados, preexisten a las prácticas significativas. Mientras tanto, las prácticas y experiencias compartidas, crean nuevos *espacios* que no necesariamente adquieren una entidad material.⁴⁶ Creemos que en el film, el conventillo es el *lugar* que en un principio también se constituyó, en los términos de Marin, en *espacio*. En esta última secuencia se restaura un *espacio* que no tiene, necesariamente, un *lugar* como referente contemporáneo sino que se invoca la experiencia pasada, de *lugar*, condensadora de solidaridades y prácticas compartidas.

Nos interesa particularmente el movimiento que propone el film desde la desestructuración del *lugar/espacio* hacia la reconstrucción de uno nuevo. Como en el caso de **Estrellita**, los recursos narrativos se ponen en consonancia para glorificar a la comunidad orgánica más allá de las tensiones a las cuales puede haber estado sujeta. A diferencia de **Estrellita**, mientras tanto, en **Dock Sud** las tensiones se prolongan y en ese movimiento corre el enjuiciamiento negativo, desde las miradas de los narradores explícitos (Leandro y su esposa) a quienes "traicionan" a sus pares y pretenden un punto de fuga hacia otros proyectos y espacios.

Mucho más radical es la puesta en tensión de la idea de *comunidad* en **Barrio Gris**. Y, en ese mismo movimiento, se ponen también en tensión las representaciones en torno a los trabajadores y se alteran los modos de funcionamiento del MRI. Uno de los primeros elementos que dan cuenta de esta última alteración tiene que ver con el no usufructo del *star system* local: prácticamente no existe en el elenco figura alguna rutilante y Soffici prefirió

⁴⁵La iconografía elegida para la narración de ese episodio recuerda a la descripción de uno similar en **Pobres habrá siempre**. La principal diferencia entre ambas es que en ésta, el peón queda encerrado en la cámara frigorífica por exclusiva responsabilidad de las autoridades de la empresa. Recordamos que en 1950, año de producción y estreno de **Dock Sud**, la novela en la que se basa el film de Borcosque ya había sido publicada.

⁴⁶ Louis Marin: *De la Représentation*. Paris, Gallimard, 1994.

buscar en las “locaciones naturales” a varios de los actores o actrices que tienen papeles centrales en el film. Como planteó André Bazin, la negación del principio del *star system* fue una de las características del neorrealismo italiano -tendencia con la cual muchas veces se comparó a **Barrio Gris**- en el cual primó la “ley de la amalgama” por la cual se utilizan indistintamente actores profesionales y otros que no lo son. En esta “ley” prima el no colocar al profesional en su “utilización” habitual, intentando superar el *a priori* del público.⁴⁷

El film cuenta la historia de Federico (Carlos Rivas), un niño que vive en un barrio humilde, junto con su madre y sus hermanos. Con el paso del tiempo, Federico comienza a trabajar y también a relacionarse cada vez más con Claudio (Alberto de Mendoza). Ambos inician una “carrera delictiva” que termina con la muerte de Claudio en manos de Federico.⁴⁸ Dos elementos centrales nos interesa destacar del film. Uno de ellos tiene que ver con la utilización de la temporalidad, volviendo a aquello que identificamos como “punto de fuga hacia atrás” en algunos films del peronismo vertebrados por historias de trabajadores. A diferencia de **Pelota de Trapo**, por ejemplo, las dificultades para la “puesta en pasado” se hacen evidentes aquí y en esas dificultades creemos encontrar un punto de tensión importante. Ligado a este elemento, señalamos otro: la construcción de una noción de comunidad cuya organicidad, adelantamos, en pasado o en presente se encuentra fragmentada.

El prólogo del film, vale recordarlo, es el mismo de la novela:

- “Ya no existe; es decir, ya no existe como era. De su estructura y de su índole primitivas casi nada sobrevive. Pero en mi memoria perdura íntegra su conformación genuina, panorámica, eseneial” (0:01).

Mientras una voz en *off* resuena, la materialidad de la misma no es más que una sombra. Un hombre con sombrero que recorre las calles de un suburbio al mediodía. A partir de la mirada de Federico (Carlos Rivas), quien será el narrador explícito del film, accedemos a una panorámica de las calles “dignas y humildes”, de los niños con guardapolvo blanco que se dirigen a las escuelas, de las plazas y de las madres que los acompañan. La algarabía de los niños se filtra como un ruido que acompaña a la voz. Un último plano: los zapatos de los niños que cruzan las calles para ir a la escuela. Después, simplemente una nube de humo.

La nube de humo es un elemento iconográfico importante en la narración. Con este recurso se informa del paso del tiempo, y es el que da inicio al extenso *flashback* que es el film. El humo es el que desprende la fábrica que se erige como marca del barrio. La fábrica, presencia permanente, será entonces el punto de homogenidad de las temporalidades pasada y presente. El film, -como lo había sido también la novela-, se construye a partir de las rememoraciones de Federico, de esa sombra que recorre las calles alegres y diáfanas del presente del relato.

Como plantea Gilles Deleuze, en los films la memoria puede aparecer representada al menos en dos maneras. La primera es aquella que él denomina *capas del pasado*, para designar así a las “imágenes recuerdo”, que refieren a un sentido de evocación.⁴⁹ En **Barrio Gris**, este último sentido está dado inequívocamente por la utilización del *flashback*. La segunda forma de

⁴⁷ André Bazin: “El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la Liberación”, en: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp, 1999, pp. 293-296. (Artículo publicado en 1948).

⁴⁸ El film es una transcripción a la pantalla de la novela homónima de Joaquín Gómez Bas, publicada por Emecé en 1952. Gómez Bas perteneció a la que los historiadores de la literatura denominan “generación intermedia”. Esto es, escritores que nacieron en las primeras décadas del siglo y comenzaron a publicar tras el auge de Florida y Boedo, y antes del “estallido” de 1955. Casi todos sus miembros trabajaron a partir de los códigos del naturalismo (rural o urbano). Véase: Luis Gregorich: “La narrativa: la generación intermedia”, en: AAVV: *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976, pp. 1201-1224.

⁴⁹ Gilles Deleuze: *L'Image-Temps, Cinéma 2*. Paris: Les Editions du Minuit, 1985, pp. 132-136. Deleuze estudia particularmente ese sentido de evocación a partir de **Citizen Kane**, realizando una interesantísima relación entre los procesos de la memoria y la utilización de la profundidad del campo.

representación del pasado, sugiere, puede ser entendida en tanto *puntas del presente* y con esto refiere a esos procesos en los cuales: “*Toda clase de regiones se mezclan en la memoria de un hombre que salta de una a otra*”.⁵⁰ En esta última forma, el pasado existe en tanto y en cuanto es recuperado en ese punto denominado ahora, en el relato mismo.

¿Qué sucede con **Barrio Gris**? Parece emplear una forma “clásica” de representación del pasado, -mediante *capas*-, pero hay sin embargo tensiones en ese uso. Uno de puntos más salientes de esa tensión es que la voz en *off* del narrador, cuando se pretende reactualizar los tiempos, utiliza siempre el tiempo presente (“*Soy un niño temeroso*”; “*Claudio me molesta*”; “*Mi hermana es una adolescente...*”). El otro, que marca una línea de continuidad a lo largo del relato, es precisamente la nube de humo de la fábrica.

Ahora bien, ¿qué evoca Federico? Tras el prólogo, -presente del relato-, un primer plano contrasta con el otro, descrito más arriba: son las alpargatas de un Federico niño que no quiere ir a la escuela por no dejar sola a su madre, lavandera del arroyo, viuda, con tres hijos. Federico niño recorre insesantemente las calles del suburbio. El mismo es un niño trabajador (reparte mercaderías para un almacén) y en su caminar cotidiano se nos van descubriendo los personajes de la comunidad. Poco queda, en estas descripciones, de un costumbrismo del tipo del remarcado en **Pelota de Trapo**. Solamente el habla, la recuperación de un decir cotidiano en el cual resuena una polifonía de lo popular.

A medida que la nube de humo nos hace avanzar en las rememoraciones de Federico, nos lo encontramos ya adolescente, frágil e inseguro. Muy pocas palabras por él pronunciadas llegaremos a escuchar, sus dificultades para establecer vínculos afectivos son agudas. De hecho, su amor “adolescente”, Rosita, ni siquiera lo reconoce. Las marcas de la pobreza, de un hogar desmembrado, se yerguen en el cuerpo mismo de Federico. Desde esa condición entabla relación con Claudio. Este último, hijo de la maestra y del caudillo local, puede ser definido por oposición a Federico. Su voz altanera, su simpatía, su facilidad para dominar distintos códigos, su cuerpo erguido y su vestir elegante, su proyección desde el suburbio al centro: todos elementos que no solamente lo diferencian de Federico sino también de casi todos los varones de la comunidad.

Pero así y todo, Claudio *pertenece* a esa comunidad. Es más, es un miembro respetado de la misma. El, que no es un trabajador, que no sigue con las trayectorias del resto de los miembros, es uno más, pero distinto. Con esa *pertenencia* la comunidad ya está en tensión, ya no puede pensarse en una *comunidad orgánica*. Y no sólo porque sea distinto ni porque se deslice hacia lo delictivo sino porque es su impronta la que impregna a la comunidad toda.

Dos secuencias son elocuentes al respecto. La primera se relaciona con la muerte por venganza de un viejo vecino, “Meñique Tieso” (Ubaldo Martínez). La noche de su velatorio, todo el barrio se encuentra allí. Resulta dificultoso, a simple vista, descifrar las connotaciones del evento. Con una cámara enfocando desde arriba, las cabezas pueden estar bailando, jugando cartas o llorando. Pues bien, están jugando cartas y Claudio comandando el juego clandestino.

Esas situaciones límites en la vida de una comunidad, que ponen a prueba la solidaridad y los lazos afectivos -como intentamos demarcar en **Dock Sud**-, aparecen aquí cercenadas en sus valores más caros. Avanzando en esa secuencia, se desprende una conclusión más. A muchos de los jugadores de cartas los habíamos visto trabajar o regresar de sus trabajos. Eran, por lo tanto, proletarios. No arriesgaríamos mucho si deducimos que en esta representación, los trabajadores *no están* en el “lugar correcto” o, al menos, no en el que todo un conjunto de discursos del universo peronista les asigna ya sea para su presente como para su pasado.

La segunda secuencia elegida atañe a un núcleo fuerte de la relación Federico/Claudio, sin dudas vertebradora de la narración. Federico se encuentra tras el mostrador del almacén, su

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 144. Refiere aquí, trabajándola y ejemplificando con *L'anné dernier á Marieband*.

patrón ha desaparecido y él se hace cargo del negocio. Sale del local y se encuentra con Claudio, *fuera del espacio laboral* aunque en una calle cualquiera del suburbio. Claudio le formula una primera propuesta: robar de manera permanente de la caja del almacén. Federico duda. Un tren nos anuncia que la noche ha pasado, y a la mañana siguiente Federico comienza a delinquir.

En el campo de fuerzas diseñado, el *jóven trabajador honesto* pierde la batalla, aunque no estamos seguros que alguna vez quisiera ganarla. Federico *ya* cruzó la frontera. Después vendrán los intentos de robos y, mucho más, la traición a los viejos amigos. La figura de la Traición es una de las claves narrativas del film y es la que condensa Federico. Traiciona a la Madre, a los amigos, al Patrón. Y con ello traiciona, creemos, a los tropos fijos de las representaciones de una comunidad de trabajadores (recordemos aquí **Pelota de Trapo**, por ejemplo) cuya organicidad no se puede dibujar ni desde la narración, ni desde el relato.

Inscripta en la relación misma Federico/Claudio se encuentra una última traición y en ésta, gran parte de la significación del film. Federico *intenta* reencauzar su trayectoria, retomar las relaciones más preciadas. Entre estas últimas, su hermano trabajador, su nuevo patrón (Gervasio/Mario Soffici) serán los puntos de anclaje. Mucho más allá, será Zulema, una vecina con quien se comunica alambrado mediante y que desde sus mismos cabellos rubios y maneras suaves comprende una representación iconográfica del “ángel del hogar”.

Pero ya no hay retorno para Federico. En el film, sin embargo, este punto de no retorno se asume con mediaciones. En la penúltima secuencia, dos elementos juegan para poner en entredicho lo voluntario de las acciones de Federico. El primero de ellos es la situación de carnaval y con ella, la proliferación de máscaras. En aquella que sería su última conversación, Federico y Claudio se encuentran en plena “mascarada”.

La simbolización que las máscaras vienen a significar no ha pasado inadvertida para los pensadores de la modernidad, como ha sido por ejemplo, el caso de Georg Simmel. Para Simmel, la máscara, -que no necesariamente debe ser “carnavalesca”-, permite y es más, lleva hacia la desindividualización, a la ruptura con la formación identitaria y posibilita así conspirar frente a los poderes establecidos⁵¹. En la relación de subordinación de Federico, se apela entonces a la utilización de una situación de “máscara” que es la que lo llevará a tomar su trágica decisión final.

El segundo elemento presente en esa secuencia, y que viene a reforzar al primero, es la patologización del propio Federico. Por primera vez en el film, la banda de sonido no coincide con la de las imágenes, llevándonos a pensar en una disrupción completa. En las imágenes, asistimos a los primeros planos de la mirada angustiada de Federico, mientras que ruidos (los de la murga) y las voces internas se confunden antes de escuchar el “tiro del final”.

Con ese último tiro asistimos a la transformación completa y acabada de ese *trabajador honesto* hacia el, ahora, asesino. Para algunos críticos contemporáneos, este final podría evocar el fracaso del film, el haber caído en las fórmulas ya arcaicas del melodrama.⁵²

Aunque, en verdad, la secuencia final se inicia nuevamente con la sombra recorriendo las calles del suburbio alegre y diáfano, retornando al presente del relato. Vale decir que esta secuencia

⁵¹ Georg Simmel: “La Société Secrète”, en: *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* N°14. Paris: Gallimard, 1976, pp. 281-305.

⁵² En un artículo que aparece sin firma en un diario de Montevideo, puede leerse: “Si como pintura de época el film puede tener algún valor, éste se diluye en la reiteración desmedida, nunca variada. La presencia del barrio está al servicio del melodrama: nunca adquiere relevancia propia. Una evocación del barrio, pues, en la que resuena toda la mitología tanguera al respecto y que demuestra a las claras que el cine argentino, con sabor propio, era esperanza que se ha esfumado hace muchos años”. *La Mañana*, 5-11-1954. Este es el único comentario con connotaciones negativas de todos los prodigados a **Barrio Gris**. No es menor el detalle que se haya publicado en un diario montevideano, lugar elegido - por otra parte-, por muchos de los exiliados del peronismo.

no encuentra correlato en el libro de Gómez Bas y que, sin poder afirmarlo, puede pensarse que es un gesto adoptado por Soffici para “destrammatizar” el final. Tal vez para, ahora sí, pensar en un punto de fuga hacia adelante. O bien, ¿por qué no? Una aceptación de los cánones del “presente promisorio” propios del entramado discursivo del peronismo.⁵³

Pero, ¿qué está planteando **Barrio Gris**? Como hemos sugerido, el juego de las temporalidades en la narración pone en duda la entidad del pasado. Todo el pasado parecería *presentarse*, -hasta esa última secuencia-, en ese presente del relato y es allí donde adquiere su significado. Pero más allá del, llamémoslo, pasado-presente, el film nos devuelve una construcción de las figuras de los trabajadores y de las comunidades que dista mucho de la “generalidad” de la que hemos tratado de dar cuenta. El trabajador “ontológicamente” responsable y honesto no se construye aquí, sino más bien lo contrario. Mucho más, es la construcción de la comunidad en tanto *espacio* lo que no se logra. En este sentido, la idea misma de Traición, -simbolizada en Federico pero no privativa de él-, se opone al vocablo preferido de las discursividades peronistas: Lealtad.

Por supuesto, muchos de los elementos que acabamos de enunciar posiblemente se condensaron *a pesar* de las intenciones del propio Soffici. Es por eso que preferimos este intento de indagar en el *inconsciente político* de este artefacto cultural.⁵⁴ A partir de las grietas abiertas por la utilización de la temporalidad y las representaciones de las comunidades, creemos que el film pone en entredicho elementos muy preciados de los discursos que desde el peronismo se produjeron en torno al mundo de los trabajadores. Como lo había sido en el caso de **Las Aguas Bajan Turbias**, que la puesta en pasado no lograba contener la radicalidad de las experiencias de resistencia obrera narradas, no alcanzaba a encorsetarlas, aquí también tenemos una pauta de que ese pasado sintoniza con un *haber sido*.

Sin intentar someter a una lógica demasiado inmanentista el análisis de ambos films, puede pensarse que sus condiciones de posibilidad están dadas por las diferencias que surgían, con el correr de la década de 1950, en el interior de las propias discursividades y posicionamientos en el peronismo. En los primeros años de la experiencia peronista, de una manera quizá extremadamente verticalista, se habían logrado unificar ciertos puntos de consenso básicos que dieron forma al movimiento y que se extendieron al conjunto del entramado social. Entre ellos, estaba la percepción de “novedad”, de ruptura absoluta que implicaba el peronismo en la historia argentina y particularmente en la historia de los trabajadores. Había un *antes* y un *después* sólidamente remarcado. Y estos films, que recuperan ciertas experiencias y concepciones sobre esas experiencias en clave de los discursos del peronismo, parecen discutir precisamente la entidad del *antes/ahora*.

No resulta extraño, entonces, que Hugo del Carril haya tenido problemas. Su film es un indicio que parte del consenso logrado al interior del movimiento peronista se estaba resquebrajando o, más extendidamente, que el proceso de construcción de hegemonía no era total, como se hubiera querido desde las esferas oficiales. En verdad, siguiendo a Raymond Williams en sus reflexiones sobre hegemonía en tanto proceso, habría que señalarse que nunca es total: es dominante, pero no exclusivo porque en sus mismas contradicciones va generando “formas

⁵³ En esa clave fue analizado el film en gran parte de los comentarios: “Ayer no más, era corriente el espectáculo de la vida suburbana, sin esperanzas, en el Gran Buenos Aires. Por encima de insignificantes diferencias topográficas, el alma del suburbio fue idéntica durante decenios. Sueños de prosperidad imposibles, alegrías y amarguras compartiendo el devenir de días asombrosamente iguales. Y con ese hálito poético igualmente asombroso, elevándose sobre el cielo o las vaharadas de humo pestilente de las fábricas devoradoras de hombres”. *Vea y Lea*, 29-10-1954. Por más que no se enuncie directamente, la utilización de todos los verbos en pasado por el comentarista, junto con esas imágenes que evoca de los suburbios, no pueden dejar de ser recostadas sobre ese *ahora* radicalmente distinto.

⁵⁴ Véase: Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca N.Y.: Cornell University, 1981. especialmente, pp. 95-102.

alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura”, a las que podemos denominar contra-hegemónicas.⁵⁵

En el caso de **Barrio Gris**, creemos que constituye una práctica “doblemente” contra-hegemónica. El film es mucho menos explícito que **Las Aguas Bajan Turbias**, porque fundamentalmente las nociones que se construyen en torno a los trabajadores y la comunidad están fuertemente articuladas con nuevos modos de narrar cinematográficamente, para los cuales -pareciera ser- todavía no existían parámetros de “control”. Y es desde allí que el film es doblemente contra-hegemónico: como venimos diciendo, porque construye otras figuras en torno a los trabajadores y porque desafía, aún desde la “economía genérica”, al MRI. Efectivamente, es desde los factores melodramáticos desde los cuales se construye la narración, pero la no apelación a un “texto estrella”, las dificultades para la precisión temporal y la fuerte impronta iconográfica tienden hacia un relato menos lineal y, con ello, más disruptor. Recordamos también aquella secuencia en la cual banda de imágenes y de sonido no coinciden.

En una dimensión política y social más amplia, al momento del estreno del film (1954) y durante todo 1955, las fuerzas que tradicionalmente se opusieron al proyecto peronista fueron reagrupándose y sumando a ese bloque a dos nuevos “integrantes”: militantes y dirigentes católicos, por un lado y gran parte de la oficialidad de las fuerzas armadas, por otro. Mientras tanto, el “conflicto religioso” y la firma de un contrato con una empresa petrolera norteamericana concediéndole los derechos para la explotación del subsuelo, fueron los detonantes que permitieron la rearticulación de la oposición. La fractura que el peronismo implicó desde su misma emergencia en la sociedad argentina se reactualizó en ese contexto.

2-7. La “nueva estrella” se apaga.

Como hemos intentado dar cuenta, las representaciones en torno a los trabajos producidas durante el decenio peronista fueron múltiples, pero -hasta **Barrio Gris**- pueden pensarse una serie de nudos que las unificaron. De entre ellas, resalta el compeltimiento al trabajo y la nueva “dignidad” alcanzada por los propios trabajadoras y trabajadores, que se traducía en una sensación de bienestar y satisfacción, muchas veces lograda por la intermediación de esa “nueva estrella”. Más allá, la conflictividad y el malestar se situaba en un tiempo pasado en el cual, sin embargo, los trabajadores estaban siempre en el “lugar correcto”. Nuevas *figuras*, entonces, que alejadas del sufrimiento podían gozar de una vida plena y, por sobre todo, sentirse partícipes de un “destino colectivo” en el cual trazarse no ya sus propios senderos sino el de todo el país. De hecho, las *figuras* del trabajador solo, enfrentando numerosas dificultades en torno a su presente y a su futuro imaginario -como en los films de la década de 1930- son las que no tuvieron lugar en los relatos cinematográficos.

Y si bien nuestra intención no es ligar un período de representaciones cinematográficas con otro político, dada la relevancia que adquirieron los trabajadores en el proyecto peronista, tanto como en las producciones culturales del período, es dificultoso no trazar un primer corte cuando la “estrella” se apague. En 1955, un nuevo golpe militar puso fin a la primera experiencia peronista y se abrió, de alguna manera, una nueva etapa en la política argentina. Tras unos breves meses de gestión presidencial del Gral. Eduardo Lonardi, el “ala” liberal de los golpistas se erigió, destituyéndolo y otorgándole el bastón de mando al Gral. Pedro Aramburu. La consigna autoimpuesta fue la de *desperonizar la sociedad*. A tales fines, el decreto 4161/56 sentaba como posición la proscripción del peronismo de la política argentina, esto es, su disolución como fuerza partidaria, lo cual implicó el pasaje de muchos de sus miembros a la clandestinidad. Además, quienes hubieran ostentado cargos políticos o sindicales

lo
liberal
lonardi

⁵⁵ Raymond Williams: *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977, pág. 113.

en el período 1945-1955 se veían imposibilitados de volver a tenerlos y, más lejos aún, la propia mención de la palabra “peronismo” se prohibió. Símbolos, marchas, el nombre de Perón, pasaron a ser parte del acervo de lo indecible.

En paralelo a estos autodenominados gobiernos provisionales y en reacción a la situación social y política generada por éstos, tomaba forma aquello que luego se llamó “resistencia peronista”. Como plantea Daniel James, la misma se organizó en varios frentes: a nivel de planta o taller, en los comités clandestinos y más tarde, a nivel gremial.⁵⁶ Las acciones concretas fueron múltiples y en tanto experiencia, pasó a formar parte de la memoria histórica de los militantes peronistas por décadas.

En este contexto, la producción cinematográfica decayó de manera ostensible, mientras que se acentuaba, entre 1955 y 1957, la crisis de los estudios y productoras y el “gran” público continuaba alejado de las películas argentinas.⁵⁷ En un marco de ocultamiento forzado de las identidades políticas y culturales producidas en el contexto de la “década peronista”, nos encontramos con que de los escasos films realizados en el bienio 1956-57 prácticamente no hay representaciones del mundo del trabajo. Nuevamente, como en 1943-46, se produce una ausencia que contrasta con el aumento cualitativo de la *visibilidad* de los trabajadores durante los diez años de gobierno del peronismo. ¿A qué obedece esta ausencia? Creemos que la identificación entre clase obrera y peronismo era lo suficientemente importante como para no poder *hablar* de una sin que hiciera eclosión en el relato el otro. Con el peronismo proscrito, innombrable, con muchos de los directores y actores que más lo habían apoyado públicamente encarcelados u omitidos de la escena, ¿quién “hablará” por los trabajadores y trabajadoras?

Veamos, a modo de ejemplo, lo sucedido con un film sintomático del período y el más visto entre los argentinos en el año 1956. Nos referimos a **Después del Silencio** (Lucas Demare, 1956). Llama la atención, en primera instancia, que su director refiera con tanto encono al peronismo, habiendo sido él mismo uno de los cineastas mejor “tratados” por el gobierno depuesto.⁵⁸

El film cuenta la historia del Dr. Anselmo (Arturo García Buhr), médico, hombre de ciencias “laico”, que comienza a tener problemas con el gobierno. Debe, inicialmente, colaborar con “el régimen” para poder salvar su puesto de trabajo. Como parte de esa colaboración, asiste a un obrero (Andrés Passano) que es torturado en una comisaría. Juntos, idean una fuga y el Dr. se refugia en Montevideo. A la caída del régimen, regresa a Buenos Aires. Nos gustaría, en este caso, analizar dos secuencias: una, en la cual se construye la figura del doctor y la otra, en la que se representa al obrero.

Anselmo está preocupado porque sabe que su puesto corre peligro. Para ello, recurre a su cuñado, un “hombre del régimen”, que promete conseguirle un certificado mediante la policía, a la vez que comienza a discutirle sus posiciones contrarias al gobierno. Anselmo, en esa discusión, le responde:

- *“Lo que quiero es que vuelva la libertad para todos. ¡Mirá este libro de lectura de mi hija! Yo quiero que aprenda a ser una persona con criterios propios, ¡pero con esto no se puede!”*
(0: 04)

⁵⁶ Daniel James: op. cit., Segunda parte.

⁵⁷ En 1956 se estrenaron 37 películas, de las cuales 22 habían sido producidas en 1955, aprovechando el último tramo del gobierno peronista, que se caracterizó por su “generosidad” de créditos. En 1957, mientras tanto, se estrenaron solamente 16 films.

⁵⁸ De hecho, fue uno de los directores que más filmó entre 1946 y 1955, con un total de 11 películas. Solo fue superado en cantidad por Luis C. Amadori, quien realizó 17 films, seguido por Mario Soffici, con 16. De entre los films de Lucas Demare, dos de ellos recibieron los premios de la Asociación de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a los rubros Mejor Película y Mejor Director, en ambos casos. Nos referimos a **Los Isleros** (1950) y **Guacho** (1954), en este último caso, el premio fue compartido con **Barrio Gris**.

“Régimen”, “Falta de libertades”: todo apunta a lo no dicho, a lo imposible de nombrar, pero evidentemente presente en este relato. A eso alude. Una vez formulada la presentación inicial de este médico inquebrantable en sus principios, la siguiente secuencia marcará el núcleo conflictivo del film. Anselmo se dirige a la comisaría, allí el comisario (Enrique Fava) lo trata de una manera amable, aunque posterga la entrega del famoso papel para el día siguiente. El espacio público, visible, de la comisaría, es ordenado y reluciente. De hecho, el comisario sonríe y se muestran así a las instituciones funcionando de manera correcta. Pero en tanto Anselmo se vuelve a su casa, seguimos al comisario en sus pasos a los fondos de ese espacio luminoso. ¿Con qué nos encontramos? Con una sala de torturas montada en los cuartos “de atrás”. En ella, un obrero es apaleado. Ante los gritos de los policías de civil, éste responde:

- “*Soy un obrero democrático y defiando a mis compañeros*”.

Los policías insisten:

- “*¿Quiénes dirigen la huelga?*”

- “*Obreros de verdad. No vendidos como ustedes*”. (0:08)

Ante esa afronta, comienza una sesión de torturas que en su representación destaca por su realismo. Los métodos utilizados, las vejaciones en el cuerpo del obrero: todo es subrayado desde primerísimos planos y la música, en este caso, no sofoca la intensidad de esas imágenes sino que es directamente funcional a esa representación naturalista ya que explícitamente es utilizada para “tapar los gritos” y mantener con eso la sensación de normalidad en la parte visible de la comisaría.

Ese obrero, militante sindical opositor, es un *desaparecido* para su familia y sus compañeros de trabajo, que circulan por Tribunales obteniendo siempre respuestas negativas. Mientras tanto, el Dr. Anselmo es convocado para curar sus heridas post-torturas. En la narración se intensifica así, un “bloque opositor” a las prácticas del “régimen”. El Dr., desde Montevideo escribe un manifiesto que se distribuye clandestinamente en fábricas y oficinas. Su título es: “*Los obreros argentinos y las torturas*”. En una asamblea de fábricas el obrero torturado, fugado de la comisaría, arenga a sus compañeros:

- “*Somos víctimas de la estafa más grande que se le ha hecho a los trabajadores. ¡Sin libertad no hay justicia social!*”

Las caras de los obreros y sus ropas raídas contrastan con las imágenes eufóricas y alegres en torno al trabajo y a los trabajadores que se construyeron en muchos de los films del decenio 1945-1955. De hecho, la “estrella” que garantizaba esa alegría y el bienestar, es representada en **Después del Silencio** a partir de su costado más oscuro.

El momento de la claridad en el film se identifica con la “hora de la libertad”, marcada por la inclusión de imágenes documentales que relatan el avance de buques de guerra hacia Buenos Aires y también, -y casi constituyendo un oximorón de lo que se intentaba representar-, los bombardeos en Plaza de Mayo. Luego, las calles pobladas de banderas argentinas y la restitución de las sonrisas de esos “obreros y doctores democráticos”, iluminados en esa promesa de libertades.⁵⁹

⁵⁹ La fórmula misma cruza los espacios sociales y culturales y se hace fuerte en las discusiones entre los intelectuales en los meses inmediatamente posteriores al derrocamiento del peronismo. A modo de ejemplo, recordamos el título de un artículo de Tulio Halperin Donghi: “La historiografía argentina en la hora de la libertad”, *Revista Sur* N°237, noviembre-diciembre de 1955, pp.114-121. En este artículo, Halperin Donghi se hace eco de los términos del debate político y cultural de esos meses, no dudando de calificar de Dictadura a los gobiernos peronistas y de Liberación a la coyuntura política instaurada tras el 16 de septiembre de 1955.

Para un análisis exhaustivo de las primeras reflexiones desde el campo intelectual sobre la experiencia peronista, véase: Federico Neiburg: *Los Intelectuales y la Invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1999.

Este film, junto con **Los Torturados** (Alberto du Bois, 1956), es el único que refiere de manera directa a la experiencia peronista y con ella, a los trabajadores y trabajadoras, durante el bienio 1956-57. Pone de manifiesto, a su vez, las dificultades para hacerlo sin caer en un consignismo poco menos que burdo. Mientras tanto, en el convulsionado espacio político y social argentino, la autodenominada Revolución Libertadora estaba agotando sus tareas y hacia 1958 se convocó a elecciones presidenciales, de las cuales resultaría electo el radical Dr. Arturo Frondizi.

Hacia fines de los 1950' parecían condensarse también nuevas tendencias en la producción estética y cultural, que retomaron o profundizaron otras, tejidas en la primera mitad de esa década. La irrupción de una mirada crítica en torno a las tradiciones literarias y políticas argentinas tuvo su domicilio en la revista *Contorno* cuyo primer número apareció en 1953.⁶⁰ Emblemática de las nuevas posturas de los intelectuales, *Contorno* puede operar como "caso testigo" de las desavenencias, espacios y fracturas que recorrieron al arco de la crítica y que fueron surcadas por la experiencia del peronismo.

También a principios de la década de 1950 y en parte como reacción ante las restricciones en torno a qué podía verse, cómo y dónde, se produjo un nacer o renacer del movimiento cineclubista.⁶¹ Entre ellos, destaca *Gente de Cine*, desde 1951. Desde ese mismo año aparecerá una publicación homónima dirigida por el prestigioso crítico Rolando Fustiñana (Roland). En 1952 vio la luz otra revista, *Cinedrama* y en 1954 *Cuadernos de Cine*, dirigida por Simón Feldman y tributaria del "Seminario de Cine Buenos Aires", donde afilaban sus primeras armas en realización muchos de quienes conformaron la "Nueva Generación".

Estas revistas y los cineclubes intervinieron en el espacio público en varios sentidos. En primer lugar, ofreciendo nuevas posibilidades de qué "ver" y cómo hacerlo. Orientaron a un público que se volcaba a las salas en su búsqueda de otro cine, -que generalmente será el europeo de post-guerra, italiano, polaco o francés-, y pusieron al alcance de los lectores argentinos traducciones de trabajos de historia y teoría del cine. También criticaron duramente a las producciones locales y a la política cultural no solamente del peronismo sino también de la Revolución Libertadora.

En este último caso, pusieron en consonancia la crítica con el quiebre del MRI y desde los espacios de producción cultural contribuyeron a la configuración de un nuevo público y de nuevos espacios culturales. Nada más gráfico que el contraste entre estas revistas y otras que, como *Antena* o *Sintonía*, continuaban encargándose de la vida de las *stars* y glorificando el aumento de la producción local.

En conjunto, estos movimientos iniciales convergirán con otros, como el cortometrajismo, dando lugar a una novedosa forma de hacer, ver y criticar cine que hizo eclosión hacia fines de la década de 1950 y a la que comunmente se denomina "Generación del 60'". Parte del próximo capítulo tendrá que ver con las formas en las cuales, desde esta "generación", se representó a los trabajadores.

⁶⁰ La bibliografía generada a propósito de la experiencia de *Contorno* es abundante. Para un balance reciente de la misma, y también de otras publicaciones literarias y culturales de la década de 1950', ver: Susana Cella: "Panorama de la crítica", en: Noé Jitrik (dir.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. 10: La irrupción de la Crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 33-62.

⁶¹ Para un relato vívido en torno a las formas de "consumir" cine en la primera mitad de la década de 1950, y fundamentalmente el renacer de los cineclubes, ver: Ernesto Goldar: *Buenos Aires: Vida Cotidiana en la Década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980, pp. 111-121.

Capítulo III

La juventud no siempre es un tesoro, 1958-1968



En 1959, salió al aire por televisión un programa llamado *Historias de Jóvenes*. Entre sus guionistas se contaron buena parte de los dramaturgos y escritores más importantes de la época, como Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Alberto Vanasco y David Viñas. En esa hora semanal, las historias se centraban en problemáticas específicas de los jóvenes: las relaciones familiares, las desavenencias de pareja o las imposibilidades de proyectarse hacia el futuro. En verdad, la existencia de este programa se convierte en un indicio importante para entrever la gravitación que este sujeto identitario, la juventud, comenzó a tener en el entramado social y cultural de la Argentina. Y, por supuesto, esta centralidad se encuentra en sintonía con una tendencia mucho más general, que atravesaba a los principales países de Europa y a Estados Unidos. La configuración de un nuevo mercado para jóvenes, nuevos productos culturales creados por jóvenes: algo que se parece bastante a un estallido y que se instituye como una "estampa" de la década de 1960.

Nos interesa particularmente situar esas coordenadas ya que, quizá como en ningún período previo de las representaciones en torno a los trabajadores urbanos, entre 1958 y 1968 encontramos que todos aquellos que pasaron al celuloide son jóvenes y, mucho más, la mayoría de los films que aquí analizaremos también fueron realizados *por* jóvenes. Muy ligado a esto, se recuperan en los films y en los modos de hacerlos, ciertas concepciones en torno al proceso de *modernización* social del cual son deudores y/o resultado.

En los últimos años de 1950' y los primeros de la década siguiente se experimentaron los límites y alcances de las utopías modernizadoras del *desarrollismo*, que tuvieron en el presidente Arturo Frondizi a uno de sus principales exponentes. En este marco, crecía la confianza en una Argentina que "miraba al mundo" y que buscaba insertarse en el mismo después de la experiencia peronista que, se creía, la había alejado de las posibilidades de superar su "atraso endémico".¹ Y los proyectos de *modernización* fueron más allá: también habría de transformarse el campo cultural y en él, por supuesto, el cinematográfico.

Así, a fines de la década de 1950 era posible percibir con cierta claridad que algo "nuevo" estaba sucediendo en el cine argentino: personas antes desconocidas se ponían detrás y delante de una cámara, y también se narraban historias con modos que -para el cine argentino- también eran desconocidos. Emergía, por lo tanto, un "Nuevo Cine" que iba a fracturar al campo y que, también, produjo representaciones sobre los trabajadores o sus hijos. Ahora bien, ya sea desde el "viejo" o desde el "nuevo" cine, ¿cuáles fueron las *figuras* construidas sobre estos trabajadores jóvenes? ¿cuáles fueron las experiencias sociales y culturales que se moldearon y significaron en estos films? ¿qué podemos entrever de las transformaciones sociales y políticas de la Argentina entre 1958 y 1968? Antes de abocarnos específicamente a los films, veamos qué pasó en el campo cinematográfico.

3-1. "Viejo" y "Nuevo Cine": la fractura y después.

A comienzos de la década de 1950, y a pesar de los signos alentadores de una producción que parecía en constante ascenso, comenzaron a sumarse indicios de una crisis que, en primer lugar, fue la de muchos estudios o productoras. Varias son las explicaciones para esta ambivalencia, pero

¹ Véase al respecto del desarrollismo y de sus proyectos para "superar el atraso argentino": Carlos Altamirano: *Bajo el signo de las masas, 1943-1973*. Buenos Aires: Planeta, 2001, pp. 62-67.

algunos historiadores del cine argentino señalan que la política de créditos baratos del peronismo para la industria cinematográfica tuvo mucho que ver: aparecían productores que, con capital en la mano, competían con otros más asentados por créditos y *stars* y muchas veces ni siquiera reembolsaban el dinero prestado por el estado. Así también, era evidente que el cine argentino había perdido sus principales mercados de exportación y que los films se colocaban solamente en el cada vez más debilitado mercado interno.²

Y para explicar el “debilitamiento del mercado”, en verdad, habría que mirar más allá de cantidades de estrenos o estudios que quedaran en pie a mediados de la década de 1950'. Quizá el factor más importante que alejó al público de las salas para ver films argentinos es que en estos continuaban reiterándose las formas narrativas del MRI. Esos modos de representación que reinaron con holgura en la década de 1930 y 1940 y que acompañaron o incluso posibilitaron el crecimiento de la industria cinematográfica, comenzaron a repetirse y, en cierta medida, a anquilosarse.

En 1958, entonces, el campo cinematográfico argentino se encontraba sumido en una crisis profunda que ponía en entredicho, incluso, las reglas básicas de su funcionamiento: los circuitos de producción, distribución y exhibición. Esto es, se desmoronaba una *ortodoxia*, pero a la vez, emergía en el campo una tendencia *heterodoxa*.³ ¿Cuáles fueron las condiciones de su emergencia? En principio, como afirmamos más arriba, durante toda la década de 1950' fueron consolidándose el movimiento cineclubista y las nuevas revistas, tanto como una corriente importante de realizadores de cortometrajes. Además, antes de 1958 ya habían sido estrenados algunos films en los cuales el quiebre del MRI era evidente: se trata de los realizados por Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala.⁴

En lo referente a las política cinematográficas, en 1957 se sancionó -aun en el marco de la Revolución Libertadora, bajo la presidencia de Aramburu- un Decreto-Ley que rigió, no sin alteraciones, hasta 1973. Este Decreto -62/57- postulaba un régimen de apoyo a la cinematografía basado en niveles de calidad; subsidios de recuperación industrial; un sistema de premios como estímulo a la realización; modalidades de obligatoriedad para la exhibición y de protección al cortometraje. Se creó, además, un ente autónomo, el Instituto Nacional de Cinematografía, uno de cuyos objetivos fue la puesta en práctica de formación de técnicos o directores. Es digno destacar que cada uno de los puntos sancionados fueron efectivizados solo a medias y, como veremos más adelante en algunos casos específicos, la implementación de la ley dió lugar a arbitrariedades y modos poco velados de censura.

En el debate previo a la sanción de esta ley, “nuevos” -fundamentalmente los dedicados al cortometraje- y “viejos” agentes en el campo cinematográfico discutieron sus alcances y las formas

² Abel Posadas: “La caída de los estudios, ¿sólo el fin de una industria?”, en: Sergio Wolf (comp.): op. cit. pp.

³ Con estos términos, nos referimos a las fuerzas que operan dentro de un campo (cinematográfico, en nuestro caso) y que pugnan por posicionarse en el mismo y por repartirse su capital específico. Según Pierre Bourdieu, las fuerzas ortodoxas son las que monopolizan al capital específico en un momento dado, y por lo tanto se instituyen como autoridad. Pero una propiedad característica de los campos es la existencia de *heterodoxias* o fuerzas que buscan subvertir las posiciones establecidas. Véase: Pierre Bourdieu: “Quelques Propriétés des Champs”, en: *Questions de Sociologie*. Paris: Les Editions du Minuit, 1984, pp. 15-17.

⁴ Leopoldo Torre Nilsson había realizado varios de sus films más importantes antes de 1958, entre los que se cuentan *Días de Odio* (1954); *La Tigra* (1954); *Graciela* (1955) y *La Casa del Angel* (1957). Aunque todavía trabajara en el marco de los grandes estudios (Argentina Sono Film o General Belgrano), Torre Nilsson podía ya ser considerado un “autor”. Para un análisis específico de los modos de narración en *La Casa del Angel*, uno de los films más decididamente rupturistas de Torre Nilsson, véase: Claudio España: “La Casa del Angel”, en Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo. Vol. 2*. op. cit. pp. 512-519.

de su implementación.⁵ Por más que el resultado no haya convencido a nadie, la práctica de la discusión pone en evidencia la existencia de aquello que Bourdieu señala como una de las propiedades de los campos: el reconocimiento de las reglas del juego y del hecho de compartir intereses fundamentales. Pero allí paran las coincidencias, ¿quiénes serían los “nuevos” que hicieron eclosión a fines de la década de 1950? ¿cuál era su *heterodoxia*?

Mucho se ha discutido en la historiografía del cine argentino acerca de la entidad de estos nuevos realizadores y tendencias, de allí también sus múltiples apelativos: “Generación del 60”; “Nueva Ola”; “Nuevo Cine”.⁶ Ahora bien, la constatación alcanza para visualizar que a partir de 1959 aparecen en carteleras films que poco tienen que ver con las viejas coordenadas de producción y de representación. Mucho más, en revistas o conferencias comienza a hablarse de un “nuevo cine” o un nuevo panorama del cine argentino.⁷

El “Nuevo Cine”, en verdad, no conformó una tendencia ni una “escuela”. Es por eso que preferimos plantear que estos cineastas constituyeron aquello que Raymond Williams denominó *formación*. La noción de *formación* remite a los modos de organización de los productores de cultura. Definida por su organización interna, la *formación independiente de los nuevos cineastas no tuvo una afiliación formal pero existió una asociación consciente e identidad grupal que quizá sólo se limitó a relaciones generales y no más que eso*. Pero las *formaciones* no pueden definirse solamente por su organización interna sino también por las relaciones que establecen con otras, que, en el caso de la cinematografía argentina, eran las dominantes hacia 1958. En este caso, los nuevos cineastas conformaron una *formación alternativa*: aportaron medios de producción disímiles al cine establecido y consideraron que éste los excluía.⁸ De hecho, casi todos los films producidos por esta formación tuvieron dificultades a la hora de ser calificados de acuerdo al decreto-ley 62/57 y su exhibición se vió comprometida. Como en el caso de *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), sufrieron censura o no se les otorgaron los premios que, de acuerdo a la crítica, les hubieran correspondido. Así y todo, los nuevos cineastas no ofrecieron una acción conjunta sobre estos puntos, o al menos, no mucho más allá de declaraciones aisladas.

Probadas evidencias existen acerca de que esta *formación* no constituyó una escuela ni una asociación de tipo formal: abordajes disímiles de la práctica narrativa cinematográfica, buceo en distintas experiencias sobre las cuales trabajar, tanto como distintos circuitos de distribución y exhibición. Pero también existieron núcleos comunes y uno de los más importantes fue la de la propia percepción de “novedad” que tenían sobre sí mismos los realizadores y demás integrantes de esta *formación*.

⁵ Simón Feldman: *La Generación del 60*. Buenos Aires: Legasa, 1990, pp. 32-33.

⁶ Entre quienes utilizan el apelativo “Generación del 60” se encuentran el ya citado Simón Feldman, uno de sus integrantes. También Gustavo Castagna: “La Generación del Sesenta, Paradojas de un Mito”, en: Sergio Wolf (comp.): op. cit. pp. Ambos reconocen que es una definición a posteriori y también que el término mismo *generación* oscurece más la discusión. Podríamos pensar, sin embargo, que “generación” tiene la ventaja de referir a un corte etario que no es de menor importancia. Por otro lado, Ana López no duda en referirse a la tendencia que hace eclosión en los últimos 1950 como “Nueva Ola”, en un intento poco claro de homologarla con la homónima francesa. Ana Lopez: “Argentina, 1955-1976: the Film Industry and Its Margins”, en: John King and Nissa Torrents (editores): *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*. London: British Film Institute, 1988. pp. 57-58. (v. p. 82 de este texto)

⁷ Básicamente fue el caso de las revistas con mayores pretensiones teóricas y críticas, como *Tiempo de Cine*, *Cine Hoy* o *Cinecrítica* que reflexionaron y aporaron la emergencia de nuevos realizadores. Pero también otras, más ligadas a un público popular -como *Platea*- dieron cuenta profusamente de las nuevas coordenadas cinematográficas.

⁸ Raymond Williams: *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1994, pág. 64-65.

*
"formación"
(formativo)
lo que es
de la cultura
Murúa

contra el
INCA
y b...
una...
la categoría "B"

!!!
conciencia
de integración
un nuevo
modo de
producción

op:
relacionado
a la
autora
de...
Toro

Lo "nuevo", la *modernización*, constituyeron ideologemas con inusual fortaleza en el entramado social y cultural de la Argentina de comienzos de la década de 1960. De alguna manera, se llevaban bien con las premisas que en otras esferas de la vida social proponía el desarrollismo. Para éste, la industrialización de bienes de producción o de consumo masivo era el pivote desde el cual el país podría superar la "dependencia" respecto al mercado internacional. Pero para que ese proceso de modernización/industrialización deviniera en mayor desarrollo era preciso que se realizara *aceleradamente*, casi con carácter de urgencia. Y es esa noción de *aceleración*, como condensación de las utopías modernizadoras, la que irradió profundamente en el campo cultural.

¿De qué manera?

1 En el caso del "Nuevo Cine", creemos que la modernización irradió en dos sentidos. Por un lado, en tanto "pie" para visiones o materiales sobre los cuales moldear sus productos culturales. De esta manera, los característicos jóvenes de los films de David Kohon o Rodolfo Kuhn pueden ser claves sintomáticas de una estructura social que se estaba complejizando; o bien, como intentaremos demostrar, los jóvenes trabajadores o hijos de trabajadores pueden oficiar como metaforizaciones del "lado oscuro" de las utopías de modernización.

2 Por otro lado, otra noción de "modernización" tiene que ver con las propias estrategias narrativas elegidas que, más allá de las múltiples diferencias, apuntan a quebrar los cánones de la cinematografía "vieja" o más tradicional, a la cual ven como banal o meramente comercial.⁹ Y, ¿cuáles son las novedades? En principio, la idea de realización de un tipo de cine "expresivo", por oposición a las fórmulas arquetípicas del MRI. Esa "expresión", además, redundará en nuevos temas sobre los cuales trabajar: si bien los jóvenes serán los "sujetos" representables por excelencia, en algunos casos se trabajó específicamente en torno a problemáticas "identitarias" y en otros se abordaron cuestiones sociales más amplias. En este último eje se inscriben los films de los "nuevos" que analizaremos aquí.

Otro núcleo de "novedad" está dado por la presencia más efectiva de las huellas del realizador en la narración, o el intento de llevar adelante lo que contemporáneamente se denominaba *cine de autor*. La independencia de las normas de los grandes estudios, -por otra parte, ya casi inexistentes-, de sus tiempos y de sus formatos, permitió que los productos de los "nuevos" pudieran adquirir características antes impensables. Ritmos más lentos, relatos poco lineales y experimentación expresiva fueron las constantes de estos realizadores que se concebían a sí mismos como autores totales.¹⁰ De esa manera, ambas novedades citadas dieron con la forma en la cual ellos mismos se presentaron en el campo cinematográfico: no solamente como una ruptura dentro de las formas de hacer y concebir al cine, sino también como una reflexión constante sobre qué es el cine.

⁹ Así lo plantea Leopoldo Torre Nilsson: "Es notorio que hay un nuevo cine. (...) Donde se hace evidente esta diferencia es en el concepto general, el que divide al cine en dos grandes ramales que podrían llamarse cine espectáculo y cine de expresión. Uno se hace en función del cálculo comercial (...), su resultado puede ser bueno o malo, poco importa. El otro es un cine que parte de una necesidad expresiva, tiende a relatar una experiencia; es una historia que parte de la cabeza o el corazón de un hombre. Sus resultados también podrán ser buenos o malos, poco importa en principio, porque lo que realmente importa es que *huelan a nuevos*". *Cinecrítica* N° 6, julio-agosto de 1961, pág. 6.

¹⁰ Sin pertenecer a estos nuevos, pero siendo su antecesor por excelencia, podría afirmarse con Ana López que sólo Torre Nilsson podría vanagloriarse de ser un "autor total", no solamente por su *estilo* sino porque desde la fundación de su propia productora (Producciones Angel), puede controlar también los aspectos vinculados con la distribución. Ana López: op. cit., pág. 54.

Ahora bien, ¿quiénes eran estos “nuevos”? Muchos de los directores o guionistas provinieron del cortometrajismo, algunos tuvieron formación cinematográfica en el exterior y desde fines de la década de 1950 comenzaron a impartir ellos mismos clases en los nuevos centros de formación (en las universidades de La Plata y el Litoral o en el Instituto de Cine Buenos Aires). El punto unificante era su edad: nacidos en las décadas de 1920 y 1930, no sólo era nueva su propuesta cinematográfica sino ellos mismos a comienzos de los 1960.¹¹ Esa “juventud” de los integrantes de esta *formación alternativa* era por sí mismo un núcleo más de lo novedoso y forma parte de un movimiento que excede con mucho al campo cinematográfico.¹² Y excede también, por supuesto, la escena social y cultural argentina. Los hijos del *baby-boom* europeo y norteamericano tuvieron su paralelo, entonces, en los vernáculos hijos del post-peronismo. Con una diferencia fundamental: la guerra, mal que bien, había terminado, pero el peronismo -o su presencia velada- irradiaba en la sociedad argentina. Un clima político enrarecido entre 1958 y 1966, con la mayor fuerza política del país proscripta y con innumerables dificultades para la consolidación de regímenes políticos democráticos, se presentaba como particularmente díscola a su representación. Quizá por ello, el “Nuevo Cine” se mantuvo alejado de las representaciones de conflictos políticos y sociales manifiestos, entre los cuales destaca la conflictividad obrera.

El trabajador
Pero esto no significa que los sujetos trabajadores no hayan sido representados, sino que se optó por poner en escena conflictos de tipo “intimistas” y decididamente no adheridos a la política coyuntural. También fue importante la eclosión de “sujetos marginales” en la pantalla y, en su oposición, los trabajadores más humildes. Por último, y dada la centralidad de los jóvenes atrás o delante de una cámara, un núcleo importante de las representaciones giraron en torno (a) las (im)posibilidades de ascenso social individual.

Volvemos a preguntarnos, entonces, ¿qué nuevas figuras emergieron en torno a los trabajadores? ¿cuáles fueron las creadas en el marco de este “nuevo cine”? ¿cómo se pusieron en relación con otras, del mismo período, construidas bajo coordenadas estéticas más “tradicionales”? Nuestro recorrido por los films que se vertebran con historias de los trabajadores jóvenes se inicia, en un sentido estricto, con un film realizado por un “viejo”: **Detrás de un Largo Muro** (Lucas Demare, 1958) y culmina con un nuevo *interregno*, entre 1966 y 1968, que ha de ser explicado.

3-2. Más allá del Muro.

En 1957, una novela aparecida en Buenos Aires puso sobre el escenario cultural una problemática social que pocos habían explorado con tanta claridad. Se trata de *Villa Miseria también es América* de Bernardo Verbitsky.¹³ Narrada a partir de los códigos del realismo, en su construcción

¹¹ Salvador Sammaritano tempranamente intentó un “inventario” de estos realizadores y guionistas. De los 95 nombres que cita, la mayoría de ellos contaba en su trayectoria con una carrera universitaria inacabada y un ingreso a comienzos de la década de 1950 a la formación audiovisual. “Diccionario de la Nueva Generación Argentina”, *Tiempo de Cine* N°9, enero-marzo de 1962, pp. 3-9 y *Tiempo de Cine* N°10/11, agosto de 1962, pp. 8-12.

¹² Andrea Giunta, en su análisis de los proyectos de artistas e instituciones que en el campo de la plástica postulaban las nociones de *vanguardia* e *internacionalismo*, plantea que tras 1955: “*Novedad, Juventud e internacionalismo* serán los ejes a partir de los cuales irán organizándose, cada vez con mayor direccionalidad, los proyectos institucionales”, en: *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los Años Sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pág. 89. Y si esa era una propuesta consensuada en el campo de la plástica, no lo fue en el del cine, ya que como señalamos más arriba, los obstáculos institucionales a lo “nuevo” fueron muchos y de diversa índole.

¹³ La novela fue publicada por la editorial Guillermo Kraft. Verbitsky es otro de los más importantes escritores de la “generación intermedia” y ya contaba, a la hora de la escritura y publicación de esta novela, con una sólida trayectoria en el campo literario.

polifónica se trazan los recorridos de numerosos personajes que habitan una villa miseria en el Gran Buenos Aires. La cotidianidad de la villa comparte protagonismo, en la novela, con las múltiples historias de los trabajadores que, desde las provincias del interior argentino, venían a radicarse a la ciudad, atraídos por las posibilidades de los empleos industriales. Decisiones de partir, desarraigo, sufrimiento al llegar, se contraponen en la escritura de Verbitsky con las innumerables acciones comunes que tienden a hacer de esa villa real/imaginaria un espacio habitable. Así describe Verbitsky el momento de llegada de nuevos habitantes a la villa:

“Si imaginaban llegar al caos absoluto, comprendían que entraban a formar parte de un orden sostenido por gente de buena voluntad, aunque llegar allí pareciera a primera vista lo mismo que ir a vivir a un tacho de basura”¹⁴.

La villa, *comunidad orgánica*, es entonces el espacio que “sostiene” a sus nuevos habitantes. Así, desde la perspectiva de Verbitsky, la villa adquiere connotaciones románticas: cerrada sobre sí misma, es el espacio que estructura la sociabilidad de sus habitantes, cuyos contactos con el “afuera” (dígase, Centro o fábrica) no hacen más que ratificar que, por más opresivo que sea vivir en la villa, siempre se dispone allí de lazos de solidaridad que permiten relaciones más auténticas. En la novela se trabaja, entonces, con uno de los procesos sociales más salientes de las décadas de 1940’ y 1950’: la formación de barrios de emergencia -o villas miserias- en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, siguiendo las líneas ferroviarias o las cercanías a fábricas, o ambas. Los habitantes de esas villas fueron, fundamentalmente, migrantes de las provincias interiores o de países limítrofes. El impacto de este proceso, junto al de las villas miseria, no dejó de percibirse en la producción cultural. Si Verbitsky optó por narrarlo desde la perspectiva de los migrantes, Julio Cortázar o Germán Rozenmacher, aun desde propuestas muy distintas, lo hicieron desde la mirada de los “porteños amenazados”.¹⁵ ¿Cuáles fueron las “respuestas cinematográficas”?

El primer film en abordar el proceso de las migraciones internas y la vida en las villas miseria es **Detrás de un Largo Muro** (Lucas Demare, 1958). Se cuenta la historia de Rosa (Susana Campos) y su padre, chacareros que en una mala situación económica deciden vender el campo y probar suerte en la ciudad, como la mayoría de sus vecinos ya lo estaban haciendo. Así, padre e hija llegan a Buenos Aires, pero particularmente a una villa miseria de las afueras. Rosa comienza a trabajar en una fábrica y también a relacionarse con un “vecino” de la villa (Pedro/ Lautaro Murúa). Este último, ladrón de piezas de autos, involucra al padre de Rosa en el “negocio” y termina también por adentrarse ella. Tras la muerte de su padre, Rosa retorna al campo, aunque no al propio, sino al de un antiguo novio (Andrés/Mario Passano). En el film nos interesa indagar fundamentalmente en tres núcleos narrativos: la llegada de los migrantes a la ciudad/villa; la propia figura de la mujer trabajadora migrante y, por último, la resolución imaginaria del conflicto.

Para auscultar en la narración del proceso del llegar a la ciudad, en verdad, tenemos que retrotraernos a una secuencia previa. El padre de Rosa, reacio a salir del campo, acepta solo en última instancia mudarse a la ciudad. Rosa, mientras tanto, está fascinada con la perspectiva. Ambos llegan, entonces, a la estación del pueblo y allí, a partir de primeros planos se remarcán la angustia del padre y la sonrisa de Rosa. Una vez en la estación de Retiro, la cámara toma una panorámica desde arriba: la muchedumbre apiñada en el hall contrasta con la soledad de la

¹⁴ *Ibidem*, pág. 37.

¹⁵ Nos referimos particularmente a dos cuentos: Julio Cortázar: “Casa Tomada”, en: *Cuentos Completos Vol. 1*. Buenos Aires: Alfaguara, 1991 (1951) y Germán Rozenmacher: “Cabecita negra”, en: *Cabecita Negra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 (1962).

estación del pueblo y luego, nuevamente a partir de primeros planos, las caras amedrentadas de padre e hija. El encuentro con antiguas vecinas que los van a recibir atenúa un tanto el miedo del llegar.

Buenos Aires, entonces, ya desde estas primeras imágenes se presenta como un espacio amedrentador, incluso peligroso. Aunque la siguiente secuencia configura una nueva visión de la ciudad para los recién llegados. La travesía en auto los conduce por una serie de íconos porteños: la Avenida del Libertador, el Obelisco, los "rascacielos". Alternando con estas tarjetas postales, los ojos chispeantes de Rosa parecen no poder creerlo.

Esas son, sin lugar a dudas, las imágenes que moldearon la "imaginación urbana" de Rosa, como la de muchos migrantes que, en la experiencia social, realizaban ese mismo recorrido. Circulando profusamente en revistas o escenificando romances de radioteatro, los íconos espaciales porteños configuraron una idea de ciudad moderna, lujosa, y vertiginosa que contrastaba ostensiblemente con la vida rural. Lo cierto es que "esa" ciudad, que Rosa mira desde el auto, no es precisamente la que ella va a vivir. Padre e hija, tras el recorrido por las calles del Centro, llegan al *lugar* de la ciudad que a ellos los espera: la villa miseria. Una vez más, se opta por una primera imagen de la villa desde una panorámica. Así, las casillas amontonadas, la coloración oscura o el zanjón, pero fundamentalmente, el muro que la rodea, aparecen unidos en una misma imagen agobiante y nuevamente, se alterna luego con primeros planos de las caras visiblemente angustiadas de Rosa y su padre.

En el film se opta por situar la acción en el mismo espacio que Verbitsky narró en su novela. Se trata de Villa Jardín, en el partido bonaerense de Lanús. Esa coincidencia es sintomática y puede, quizá, explicarse por las características mismas de esa villa miseria. Situada en las orillas del Riachuelo, la Capital Federal se encuentra justo frente a ella. Desde la villa, incluso, pueden entreverse las luces de la ciudad. Así, el espacio mismo es altamente sintomático: bordeando la ciudad, los villeros pueden experimentar de forma cotidiana y acabada la sensación de marginalidad. Todo lo que la ciudad puede ofrecer -esa "imaginación urbana" de la que hablamos- está a la vez demasiado lejos y demasiado cerca. Pero, mucho más, si la distancia es breve entre uno y otro espacio, está lo suficientemente remarcada por un gigantesco muro que oculta, literalmente, a la villa ^{de} a la vista de quien no quiera verla. Así, desde perspectivas muy distintas, tanto en la novela como en el film ^{pareciera} suyacer una misma intencionalidad, que es la de hacer *visible* un espacio, -que es a la vez condensación de experiencias sociales de migraciones y marginación-, que no quiere ser visto.

El muro no deja de asombrar al padre de Rosa, quien sentencia a su llegada: "*parece un cementerio*" (0:30). Pero nada de eso es Villa Jardín, tal cual se representa en el film. Tras las primeras imágenes desde arriba, la cámara baja y comienza a detenerse en las "postales villeras" - como antes lo hizo con los íconos porteños-: caras de niños jugando, mujeres lavando ropa, una zanja sucia y las innumerables casillas. Cuando Rosa llega a la propia, no tiene más que llorar (0:34), ¿qué hay más lejos de su imaginación urbana que esa casilla?

Rosa, la antigua chacarera, comienza a trabajar en la fábrica. Su rutina obrera es remarcada una y otra vez: las mañanas frías a la espera de la entrada, sus manos en primer plano manipulando cajas, su rostro cansado por las tardes, cuando todavía le queda cargar agua y realizar las tareas del hogar. Pero estas secuencias, aunque presentes, están subsumidas en el film al relato más general de la vida en la villa, donde rápidamente destaca Pedro.

La *figura* de la obrera migrante, bella y buena, se contrapone a la de Pedro. Los primeros encuentros entre ambos son la síntesis del encandilamiento de Rosa por la ciudad y Pedro es su

guía: cines, calle Florida, subterráneo para las tardes del sábado. Por la noche, en cambio, Rosa y Pedro ingresan nuevamente a la villa que destaca por su oscuridad y su "ruindad". El brillo del Centro y la oscuridad de la villa no pueden ser sintetizados por Rosa de una manera positiva. Plantea, de hecho: "*Buenos Aires parece una mujer hermosa con un cáncer por dentro*" (0:42).

Pedro, entonces, alegoriza a la ciudad tal cual la vive Rosa: la ilusión -los fines de semana- y la humillación. Con Pedro se inicia sexualmente la obrera migrante y esa iniciación es violenta. Tan violenta como la ciudad, o como el ritmo de la fábrica. Pero si la fábrica al menos le ofrece una perspectiva -el salario que cobra cada mes-, la ciudad/villa miseria y su corporización en Pedro son la marca de lo indignante, denigrante, la sensación misma de la humillación.

Nos reencontramos, entonces, con una *figura* conocida en torno a los trabajadores migrantes: la asociación con la burla o la humillación. En tanto *figura* parece ser un tropos fijo en los momentos en los cuales la aceleración de las transformaciones sociales ligadas a la industrialización se tornan más evidentes. Tal fue el caso en la década de 1930 -recordamos aquí **La Barra Mendocina**- y vuelve a serlo a fines la de 1950. Pero encontramos, a partir de la construcción del personaje de Rosa, una profundización de esa figura. Además de ser burlada, Rosa es una obrera migrante huérfana y no es casual que en el film se haya optado por esto.

En efecto, la orfandad de Rosa viene a alegorizar una situación que, desde la perspectiva de la narración, parecen compartir todos los trabajadores migrantes que viven en una villa miseria. El muro, metafórico y real, que los separa del "afuera" y les remarca su marginalidad, también se erige en función de su "olvido", de su desprotección por parte de cualquier agencia, estatal o no. Como Rosa, los migrantes internos parecen estar condenados a estar solos. Aquí podemos observar una diferencia fundamental respecto a la propuesta de Verbitsky: mientras ambos, film y novela, parecen remarcar la entidad "cerrada" de la villa, en la segunda esta característica adquiere rasgos positivos. La villa de Verbitsky es un espacio de lo posible, allí pueden ponerse a prueba lazos de solidaridad entre los pares que les permiten vivir una vida más digna. En el film, mientras tanto, parece no existir posibilidad alguna para establecer dichos lazos, y los que se representan son más bien precarios, cuando no directamente hostiles. Poco queda, en **Detrás de un largo muro**, de cualquier asociación de la villa con una *comunidad*.¹⁶

En la figura de la obrera migrante, entonces, se dibuja una triple opresión entre las cuales, la de clase, por el peso que adquiere en la narración, se establece como la menos dramática. Es la opresión sexual la que tiene una relevancia mayor, sobre todo si acordamos que se encuentra imbricada, en su propia configuración, con la opresión de la ciudad. A partir de Rosa, entonces, emerge una concepción muy clara respecto a la migración hacia la ciudad como una experiencia que implica, en principio, la pérdida de la inocencia (metaforizada ineludiblemente en la secuencia de su pérdida de la virginidad). Y con ello, nuevamente se establece una asociación entre procesos de modernización -industrialización y migraciones- y *catástrofe*. ¿Cómo resolver, aun imaginariamente, ese conflicto? En el film, Rosa huye de la villa ("su" ciudad) y regresa al campo. Y confluyen, de esta manera, dos tópicos centrales: la búsqueda de recuperar una "inocencia" que se supone perdida, por un lado; y, la identificación del *espacio* de la inocencia en la vida rural.

Por lo tanto, en la clausura se dibuja una concepción de aquello que Raymond Williams definiera como lo *pastoral*. Esto es, en tanto respuesta a los procesos de modernización se construyen imágenes sobre edades doradas, utópicas, en las cuales resaltan la tranquilidad, la paz y la

¹⁶ Por ejemplo, en el film hay una secuencia en la cual los habitantes de la villa van a buscar agua en una canilla y la escena termina en trifulca. En *Villa Miseria también es América*, en cambio, los vecinos se asocian para conseguir una salida más de agua potable.



3-1. Rosa (Susana Campos) a su llegada a Buenos Aires, en
Detrás de un largo muro.



3-2. Pedro (Lautaro Murúa) en la villa de Detrás de un largo muro.

existencia de lazos auténticos en las comunidades agrarias.¹⁷ Que lo *pastoral* es una construcción en el film es evidente si recordamos las secuencias iniciales: chacareros quebrados, imposibilitados para producir, que deben huir ^(de) un campo del cual ya nada pueden extraer. Y, como vimos, para que la edad dorada pueda tener lugar, previamente se representó a la ciudad como el espacio de la opresión, del desengaño o de la traición. Es mediante el contraste que puede significarse al pasado como momento utópico.

De alguna manera, ese mismo pasado utópico, de integración y autenticidad en las comunidades rurales, es el que se intenta recuperar en las innumerables peñas folklóricas que se instalaron en la ciudad, tanto como el auge de la música nativista que tuvo lugar por esos mismos años. En aquellas, las posibilidades de confraternizar con migrantes de la misma provincia o región implicaba, antes que nada, la necesidad de compartir ese pasado ante la desintegración de una identidad -que amenazaba perderse- una vez llegados a la ciudad.

Pero no es eso lo que el film propone en su clausura, ya que las posibilidades de reencuentro con una identidad que se cree definitivamente perdida son, obviamente, inexistentes. En Rosa, subiendo a un micro que la lleva hacia un "campo" que no es el propio sino el de su novio, se puntúan las posibilidades para las obreras migrantes: ir a buscar una pureza perdida.¹⁸ No hay lugar, entonces, para las acciones colectivas (como se desprende de la novela de Verbitsky) y ni siquiera para los arduos caminos de ascenso social individual que contemporáneamente se representaban en otros films. Volver al campo y al amor romántico, entonces, son las únicas garantías para la restitución de las pérdidas.

Esa es la salida, ^{pareciera} decir el film, para una experiencia -la de las migraciones- que atravesaba el entramado social y que en la década de 1960 no haría más que profundizarse, de la mano de la consolidación de una nueva etapa de industrialización, ligada al ingreso masivo de capitales extranjeros. Marco en el cual, por otro lado, esa sociedad argentina "en desarrollo", se estaba complejizando.

3-3. *Todavía mucho más allá del muro: la eclosión de los márgenes.*

A partir de la segunda mitad de la década de 1950, es posible constatar que entre ciertos intelectuales y escritores comenzó a surgir una creciente preocupación sobre los sujetos marginales, no ya necesariamente quienes vivían en villas miserias sino también aquellos otros, proto-delincuentes o rufianes.

Es muy probable que esta centralidad tenga que ver con la reciente caída del peronismo y con ello, el intento de ciertos intelectuales por precisar cual era su base social.¹⁹ En el mismo sentido, también desde la sociología se intentó una explicación de la experiencia peronista en función de las

¹⁷ Raymond Williams: *The Country and the City*. op. cit. pp. 35-45.

¹⁸ Los comentarios de la crítica fueron ambivalentes con *Detrás de un largo muro*. Por ejemplo, un crítico de *El Mundo* plantea: "El film se nutre de una serie de episodios bien estructurados, que configuran un todo armónico y logran verdadero impacto, sobre todo cuando tocan la fibra dramática". 4-7-1958. Mientras tanto, el crítico de *La Prensa* es menos indulgente: "El esquema es bastante superficial y se limita a dramatizar la anécdota central llevándola, finalmente, a un terreno vulgar". 4-7-1958.

¹⁹ Tal parece ser el caso del historiador socialista Milciades Peña, quien para analizar la emergencia del peronismo advierte el enfrentamiento de un sector de la clase obrera - "los viejos y organizados"- con otra, -los "recién llegados" a la ciudad y desorganizados. En estos últimos, sintetizados en Eva Perón, advierte rasgos de lumpenización. Véase: *Masas, Caudillos, Elites*. Buenos Aires: Ediciones el Lorraine, 1987. (Escrito entre 1956 y 1957). También puede advertirse esa lectura en: Gino Germani: *Política y Sociedad en una época de transición*. op. cit. pág. 337 y ss.

Ciudad/campo

el folclor en los 50-60

Volver al terreno era th. una
nos movi. un
a los 50 y del
just. justos

disyuntivas de la transición desde lo “tradicional” a lo “moderno”. Tal es el caso de las propuestas de Gino Germani, quien plantea que en los procesos de modernización se advierten fuertes quiebres del viejo orden moral y en esos intersticios se producen los fenómenos de *anomia* en los cuales emergen y se consolidan las figuras de los marginales.²⁰

Mientras tanto, en el renovado campo de la crítica cultural, las reflexiones en torno a los sujetos marginales se suceden con cierta insistencia y comienzan a revalorizarse las escrituras de autores como Roberto Arlt y su acervo de rufianes. Tal es el caso, por ejemplo, de la revisión del cánón literario argentino que propone la revista *Contorno* y, unos años más tarde, uno de los primeros estudios específicos dedicados a Arlt.²¹ Y, en las prácticas escriturarias mismas puede detectarse esta atención puesta en sujetos marginales. Indicios de ese movimiento son dos cuentos de la segunda mitad de la década de 1950: *La narración de la historia*, de Carlos Correas y *Toribio Torres, Alias Gardelito* de Bernardo Kordon.²² ¿Qué pasa en el cine? También encontramos al menos dos films cuyas historias se encuentran vertebradas por sujetos marginales o *lumpemproletarios* y que, extrañamente, no están narrados en clave policial ni melodramática redentora. Nos referimos particularmente a *Alias Gardelito* y a *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965). Creemos que, más allá de las innumerables diferencias estéticas y temáticas entre ambos, hay un recorrido o una postura que los asimila. Esto es, mediante el centramiento en aquellos que “*viven de los despojos de la sociedad*”, ponen en entredicho los alcances de los procesos de industrialización capitalista.²³ Y lo interesante, además, es que en ambos films podemos encontrar contraposiciones entre los sujetos marginales y los trabajadores o bien, metaforizaciones acerca de la situación de los trabajadores.

El cuento de Bernardo Kordon que acabamos de mencionar, adaptado por Solly y Augusto Roa Bastos, es la base del segundo film de Lautaro Murúa, *Alias Gardelito*. De alguna manera, este film se inscribe en una de las vertientes del “Nuevo Cine” que más se aproxima al neorealismo italiano, pero desde una perspectiva temática más que narrativa. El *realismo* en el film es una “base” ya que la estructura narrativa extremadamente compleja lo aleja de los códigos realistas. Por ejemplo, la existencia de múltiples “imágenes flotantes” –las que no desempeñan en la historia función alguna, sino que se instalan como signos de preguntas– es un indicio más que suficiente para pensar que es imposible asimilar al film a cualquier código realista, y mucho menos a las fórmulas del MRI.²⁴

El film cuenta la historia de Toribio Torres/Gardelito (Alberto Argibay), un joven que pasa buena parte de su corta vida “fuera de la ley”, ya sea cometiendo pequeños hurtos, como otros mayores. Inicialmente, el joven vive con sus tíos en las afueras de la ciudad y luego se muda al Centro. Su ideal en la vida es precisamente cantar como Gardel, aunque nunca lo oiremos siquiera entonar. La situación del joven comienza a complicarse cuando intenta estafar a una empresa más importante y allí ve su final. Tirado en un baldío, el joven recuerda su vida. Nos gustaría remarcar dos grandes núcleos del film: por un lado, la composición del personaje de Gardelito y con él, la construcción

²⁰ Véase: Gino Germani: *Ibidem*.

²¹ Nos referimos a: Oscar Masotta: *Sexo y Traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor, 1999 (Edic. original, 1965).

²² Bernardo Kordon: “Toribio Torres: Alias Gardelito”, en: *Vagabundo en Tombuctú*. Buenos Aires: Cauce, 1956; Carlos Correas: “La Narración de la Historia”, en: *Revista Centro* N°14, Cuarto Trimestre de 1959.

²³ La definición del lumpemproletario como aquel que vive de los despojos de la sociedad es la propuesta por Karl Marx en: *Las luchas de clases en Francia*. Buenos Aires: Anteo, 1973. (Edición original, 1850).

²⁴ Para un análisis de las imágenes flotantes” en el film y en el resto de la obra de Murúa, véase: Gonzalo Moisés Aguilar: *Lautaro Murúa*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

de figuras en torno al *lumpemproletariado*: por otro, la contraposición que se establece entre esta figura y los escasos trabajadores representados en el film. Para hacerlo, proponemos seguir la forma en la cual se estructuran los espacios del film: el baldío, el conventillo en las afueras de la ciudad y la pensión en el Centro. Recordamos que la narración es un extenso *flashback*.

El relato se inicia cuando Gardelito es tirado por un auto al baldío y, es de suponerse, desde allí reflexiona sobre su vida. El baldío es también la locación de la secuencia final. Ahora bien, el primer espacio importante de la narración es el conventillo en el cual Toribio vive con sus tíos: una ama de casa sufrida y un albañil que se encuentra sin trabajo. En una escena de una cena familiar, se subraya la cara de Toribio, que mira a sus tíos con evidente desprecio y el albañil tampoco oculta el rechazo que tiene por su sobrino: “*Te recogimos de la basura y seguís siendo un ciruja.*” (0:20)

Allí, entonces, ya se esboza una primera línea de oposición entre trabajador y marginal. Ambos sin ocupación laboral —el tío porque acaba de ser despedido de una obra en construcción, Toribio porque tiene problemas con un “socio” de raterías (Alberto Piaccini/Raúl Parini)— cada cual asume actitudes diferentes.

Asimismo, el tío nos introduce a la biografía de Toribio y he aquí una primera e importante diferencia entre el cuento de Kordon y el film. En el cuento, Toribio es un muchacho provinciano que, abandonado por sus padres humildes, llega a Buenos Aires de su Tucumán natal²⁵. También son remarcadas las primeras prácticas delictivas del personaje (el engaño a “señoritas bien” o a sus propios vecinos) que sintomáticamente son borradas en el film. De alguna manera, con estas omisiones también se suspenden los juicios morales que Toribio desarrolla sobre sus propias prácticas en los diálogos internos del cuento. En el film encontramos, más bien, un cierto distanciamiento del personaje. Ese distanciamiento posibilita ocluir cualquier intento de crítica moral al interior de una narración que, en definitiva, queda abierta al proceso de significación que han de realizar los espectadores.

Volviendo, entonces, a la escena familiar, recordamos que su tío lo obliga a proletarizarse. La secuencia siguiente representa la breve incursión de Toribio en un espacio laboral —como ayudante en una ferretería— y es elocuente en varios sentidos. En primer lugar, desde distintos recursos se remarca la sensación de vergüenza que siente el joven con su atuendo de trabajador. Toribio en bicicleta, repartiendo mercadería, es mostrado desde un larguísimo *travelling*, pero la cámara se detiene en un primer plano de su cara cuando se encuentra con sus amigos del barrio, que no hacen sino reírse de su suerte. En segundo lugar, más allá de la vergüenza que efectivamente parece sentir, destaca la imposibilidad de encorsetarlo en esas ropas y en esas tareas. Hay un gesto, una postura de Toribio que, efectivamente, no encaja con su nueva situación y que nos hace pensar hasta dónde, en el film, no se está representando a los sujetos marginales de una manera casi esencialista. Esto es, en la composición de ese personaje destaca precisamente su “mismidad”: hay una evolución —que seguimos aquí a partir de los espacios recorridos por Toribio— pero siempre va en una misma dirección, que es la profundización del “ser marginal”.

El segundo espacio narrativo es el Centro, con la habitación de la pensión donde Toribio vive. Y en este espacio, Toribio se desprende de su nombre para ser solamente *Gardelito*. Se desmonta su antigua marca identitaria y se convierte en la representación de quien desea ser. El *engaño* es tan

²⁵ En un elogioso comentario del cuento, Juan José Sebrelli plantea: “La biografía de Toribio Torres es históricamente típica: transplantado a la ciudad, no logra asimilarse a la familia proletaria urbana, ni tampoco volver al campo de donde ha salido. Flota en el aire, es un advenedizo, un extraño en cualquier parte a donde vaya”. *Revista Centro* N°14, op. cit. pág. 165.

Es un flashback
bunch of old
the past, the
the new story,
como
cuenta:
a causal,
aplicativo
de los
los que
de la vida

completo que lo alcanza a él mismo: vagando por las calles del centro con un traje robado pero sin un peso en el bolsillo, dice que va a emisoras radiales para que prueben su voz, que jamás escuchamos cantando. Y, como en el caso del conventillo con su tío, en la pensión Gardelito encuentra su opuesto en un trabajador. Este es el cocinero, un migrante proveniente del Chaco que sueña con ponerse un comercio en su provincia natal. Para eso, se levanta temprano, trabaja más de doce horas por día y junta peso a peso. Además, su sentido de la lealtad y de la solidaridad lo hacen aun más opuesto al personaje central que, consecuente, termina por traicionarlo.

En verdad, en el personaje de Gardelito se construye toda una alegoría acerca de la traición, que de alguna manera radicaliza el procedimiento que ya observamos en **Barrio Gris**. La traición es la conducta por excelencia de ese *lumpemproletario* que se erige como síntoma del proceso social narrado en el film: la modernización de una ciudad y de una sociedad que es la que lo “produce”. Y es desde los límites, desde un caso que escapa a la “media”, desde donde se opta por narrar ese proceso. Por eso, no es fortuita la elección de la música: la *disonancia* ejecutada por Waldo de los Ríos.

Con Gardelito en el centro de la escena, traspasando las fronteras espaciales y sociales, hace su ingreso en la narración un *otro* y es su experiencia disonante la que se recupera, con todas las mediaciones del caso. Desde esa experiencia, signada por la delincuencia y la traición, se visibilizan las marcas de un proceso social que, en su pretensión de *desarrollo* totalizador, en verdad margina y excluye. De acuerdo a Homi Bhabba, el quiebre de los grandes relatos de la modernidad permitió el reconocimiento, más allá de las fronteras enunciativas, de toda una gama de voces *disonantes*, e incluso disidentes.²⁶

Una figura nueva, la de un *otro disonante*, es construida también desde nuevos códigos narrativos. Un gran relato, el del MRI, se ha roto y a partir de esa situación, pueden emerger estas nuevas formas de representación de los sujetos marginales. No hay en el film lugar para la empatía, tampoco para la redención melodramática. Gardelito se inscribe en la narración como una marca, una señal de *algo* impreciso que estaba atravesando el campo cultural e intelectual y nos lleva a pensar hasta dónde la emergencia –o la representabilidad- de esta figura de la disonancia, tiene que ser puesta en relación con el quiebre de otro “gran relato”, que es el que constituyó la experiencia integradora del peronismo. Con su oclusión política, y con el vacío que ésta generó en el entramado social, esos *otros* pueden aparecer y, con su misma aparición, marcar los límites o poner en duda la entidad del proceso abierto a partir de 1955.

Hay tres secuencias más, en el film, que nos gustaría retomar. En la primera de ellas, Gardelito está acostado en su pieza de la pensión y recuerda su vida de niño. Esto es, vale aclararlo, un *flashback* dentro del gran *flashback* que es la narración. ¿Qué recuerda? Subido a un carro junto con su padre, recorre un basural que es el mismo baldío del inicio y del final del film. Mediante un juego de grises, se componen imágenes casi oníricas del lugar. Detrás del baldío, la chimenea de una fábrica domina el cuadro. Niño y padre, entonces, son marginales específicamente respecto a un espacio –la fábrica- que es el del trabajo por excelencia en la sociedad capitalista.

En otra secuencia, ya hacia el final del film, se produce una de las “imágenes flotantes”. Gardelito está a la espera de un amigo (Picayo/Walter Vidarte) que ha de acompañarlo en su escapada o traición final. En un banco de la estación de trenes de Constitución, la cámara recorre en detalle pares de pies: borceguíes, zapatillas pobres, zapatos agujereados y sandalias también humildes. Lentamente, la cámara asciende y nos muestra los rostros: soldados, hombres y mujeres cansados y ojerosos, niños aburridos y, finalmente, el propio Gardelito. En ese banco de estación, creemos,

²⁶ Homi K. Bhabba: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994, pp. 5-6.

se dibuja un retrato en microcosmos de los sectores populares, tal cual aparecen representados en el film. Figuras aisladas unas de las otras, silenciosas y tristes, que miran a un punto fuera del campo, que no podemos precisar. Gardelito forma parte de ese elenco, pero de una manera liminal. Se ubica casi por fuera del cuadro, pero permanece en él. Y con esto último se refuerza, creemos, la pertinencia de la *figura disonante* a un mundo social que a la vez lo contiene y lo margina.

La última secuencia del film se inicia una vez que, elípticamente, volvemos al inicio del relato y al espacio del baldío. En verdad, amanece sobre ese espacio que inicialmente se nos mostró de noche. El cuerpo de Gardelito yace sin vida. La cámara toma al baldío en panorámica y se puede observar nuevamente a la fábrica, con sus chimeneas echando humo. En su camino a la fábrica, un grupo de trabajadores se paran para observar el cuerpo tirado y, después de persignarse, continúan su camino al trabajo. Muy bajo, se escuchan los acordes de la música de Waldo de los Ríos.

Así, el cuerpo muerto de Gardelito, ese *lumpen* que cruza el muro y hace sentir su *disonancia* se sitúa en su final en las locaciones desde donde emerge: los márgenes de una sociedad (una ciudad) que lo produjo. Su impronta, de esa manera, se significa poniéndolo en consonancia con esos otros personajes que, no destacados en el relato, son sus opuestos: los trabajadores disciplinados que se dirigen a la fábrica y que de todas maneras, sienten la muerte de *Gardelito*. Con él, entonces, se evidencia lo efímero: sin relaciones estables ni lugares donde *permanecer*, con un sólo proyecto a futuro que se basa en el último engaño, parece operar desde los márgenes como una metáfora de una sociedad que se cree también vulnerada y perdida.²⁷

Son entonces los trabajadores los únicos que, a pesar de su “abandono”, todavía conservan cierta entereza: el albañil desempleado que pretende “recomponer” la trayectoria de su sobrino, o el cocinero que no duda en prestarle su apoyo una vez que *Gardelito* lo necesita. Pero *Gardelito* los utiliza y traiciona y, en definitiva, todos pierden. La subversión de *Gardelito* es de carácter individual, en el sentido más literal del término, un proyecto de la destrucción que culmina con su propia vida, pero el mundo que lo produjo y al cual pretendió traicionar siguen en el mismo lugar. Temática y narrativamente, aunque desde los márgenes del “Nuevo Cine”, otro film de la década de 1960 guarda cierta similitud con *Alias Gardelito*. Se trata de *Crónica de un Niño Solo* (Leonardo Favio, 1965). Si Toribio Torres es un niño maltratado que busca en los basureros su comida, aquí nos encontraremos con toda una banda de niños institucionalmente maltratados. El film cuenta la historia de Polín (Diego Puente), un niño que se encuentra encerrado en un instituto de menores planeando siempre el momento de una fuga. Esta se produce, al fin y Polín escapa y retorna a la casa de su madre, en una villa miseria. Tras un breve día en la villa, el niño nuevamente es “apresado” y debe volver al instituto.

Como lo hicimos en el caso de *Alias Gardelito*, creemos que es posible analizar este film siguiendo la forma en la cual se reconstruyen los espacios de la narración. Nos interesa, particularmente, indagar en la construcción del personaje de este niño en relación a los espacios que estructuran su experiencia. La historia de Polín, en la que se pretendieron ver rastros

²⁷ Esa es una de las interpretaciones que más cultivaron los críticos. Por ejemplo, José A. Mahieu precisa: “*Gardelito* es el fruto corrompido de una sociedad trabajada por el escepticismo, la desesperanza, el egoísmo y la insensibilidad”. “Notas acerca de *Alias Gardelito*”, en: *Tiempo de Cine* N°8, junio de 1961, pp.23-24. A su vez, Mabel Itzcovich plantea: “El mundo descrito por Murúa es el mundo en el que se desenvuelven los solitarios, los humillados, los frustrados. Y en esa perspectiva es a la vez la identificación de una sociedad indiferente, una denuncia de la sordidez, de seres abandonados a su propia miseria”. “*Alias Gardelito*”, en: *Cinecrítica* N°7, diciembre de 1961, pp. 10-12.

autobiográficos del propio Favio²⁸, transcurre en tres espacios: institutos de menores, un *lugar de transición* y una villa miseria.

El instituto es presentado desde la narración como amedrentador en sí mismo: la primera secuencia así lo define. Largas escaleras caracol que son rodeadas por un movimiento de cámara y desde donde puede visualizarse el movimiento de todo el edificio. Algo que en la década de 1820 Jeremy Bentham había definido como *panóptico* o punto espacial de las instituciones de encierro que sintetiza toda su carga simbólica: la vigilancia permanente y la amenaza de castigo. Desde allí, las figuras de los niños son frágiles y en su pequeñez contrastan con la imponencia de la estructura de control.

La narración, en varias secuencias, se promueve desde la perspectiva de Polín, desde su baja estatura donde todo parece gigante y monstruoso: los celadores, las camas y los techos, incluso algunos de sus compañeros. No fortuitamente, Polín es uno de los más pequeños: con él se marcan las distintas vertientes de la supuesta debilidad. No sólo, entonces, es niño e interno, sino que también es doblemente pequeño frente a sus compañeros. ¿Qué les queda a los niños encerrados? En el film buscan captarse, en la medida de lo posible, las prácticas de lo que Michel de Certeau denomina *escamoteo*. En este caso, son los cigarrillos fumados a escondidas, los juegos e incluso las peleas secretas que de alguna manera, hacen que los niños puedan recuperar cierta noción de solidaridad en la resistencia. Son prácticas furtivas, siempre bajo sospecha, silenciosas.²⁹

Polín, castigado por “distraerse” pasa a un nuevo internado. Aquí ya no quedan dudas acerca de la equiparación del instituto con la cárcel. Solo en una celda, Polín se desespera. Ya no le quedan ni siquiera las posibilidades de *escamotear*. Llama a un guardia que nunca llega y madura en sus intenciones el fugarse. Su propia “pequeñez” le juega a favor: su cuerpo breve es la única garantía de éxito en la fuga. La larga secuencia que se inicia con los gritos al guardia y culmina con Polín en un colectivo (8’ en total) es la que lleva a un *lugar de transición*: desde el instituto/cárcel a la ciudad de noche. Polín no tiene demasiadas posibilidades. En los diálogos con sus compañeros de instituto ya lo anticipa:

- “Yo ya soy ladrón”. (0:26)

Vagabundo por la ciudad, Polín toma un colectivo donde efectiviza un robo. Nuevamente, el “ser pequeño” parece facilitarle las cosas, ya que pocos sospechan de las intenciones del niño. La llegada a la casilla en la villa miseria donde vive su madre no puede ser más desalentadora: Polín no es bienvenido. Incluso por su familia, se lo prefiere lejos. Al día siguiente, se reencuentra con un único amigo de la villa y van al río. Mientras Polín se baña, su amigo es violado por una banda de niños mayores. La noche de su único día fuera del instituto termina mal: Polín intenta quedarse con un caballo y un policía lo encuentra. No es difícil imaginar que vuelve al instituto.

²⁸ “Con soltura, alegremente, este actor metamorfoseado en director (Leonardo Favio) cuenta que ‘la lluvia y la falta de dinero me obligaron a improvisar todo el tiempo’. Tal vez no necesitó esforzarse para eso: lo que en el fondo estaba haciendo, aunque él no lo quisiera confesar, era contar la propia historia de su vida”. *Primera Plana*, 7-5-1965. Unos años más tarde, Leonardo Favio recordaría: “Fuí un rateriro que huía de pueblo en pueblo (...). Conocí el hambre sin romanticismos literarios y cuando fue necesario robé para comer”. *Panorama*, 21-1-1969.

²⁹ Michel de Certeau plantea que estas tácticas del *escamoteo* pueden alegorizar las prácticas de la cultura popular. Así, afirma que: “El orden efectivo de las cosas es justamente lo que las tácticas ‘populares’ aprovechan para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto”. En su “ser secreto”, entonces, el *escamoteo* constituye un acto permanente de resistencia frente a los órdenes establecidos, con límites prefijados que provienen de su propia entidad furtiva. *La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 27-33.

De esa manera, por más que en el film se distingan tres espacios, todos aparecen cargados con la misma sensación de opresión. Polín los recorre en lo que es un camino de ascenso hacia “la libertad” pero ¿está en algún lugar? Evidentemente no. Polín, emblema de todos los niños humildes y *marginales* no tiene escapatoria, más allá de reiniciar una y otra vez el mismo derrotero. Le queda, como mucho, convertirse en un *Gardelito* y para éstos tampoco hay futuro.

Ahora bien, se nos preguntará por qué estamos incluyendo el análisis de este film en estas páginas, que buscan recuperar las representaciones de los trabajadores en el cine argentino. Evidentemente, en **Crónica de un niño solo** los trabajadores no aparecen, o, de hecho, no vertebran el relato. Lo cierto es que, desde nuestra lectura, creemos que Polín quizá no sólo emblematiza a todos los niños pobres. Su orfandad y desprotección, sus deseos truncados, sus caminos repetidos, nos hacen pensar hasta dónde no oficia como una alegoría de la clase obrera sin Perón.

Si, como plantea Fredric Jameson, en cada texto puede rastrearse su *inconsciente político*, creemos que en **Crónica de un niño solo** hay indicios para anclar en el proceso histórico inmediato la metaforización social que se opera a partir de la figura de Polín.³⁰

Así, las instituciones de control pueden condensar, en tanto *figuras*, a las formas de manifestación del poder más concentrado, que, por un lado, pone frenos al libre accionar de las personas; por otro, las lleva a ser como son. La suma de los poderes (económicos, políticos, represivos) es la que, en la narración del proceso histórico desde su versión peronista, habría puesto fin a la libertad de ese pueblo oprimido/la clase obrera que en el film alegoriza Polín. Los márgenes para su acción, siguiendo esa perspectiva, son escasos y se emblematizarían en las prácticas del *escamoteo* o la resistencia cotidiana. Pero ésta, a mediados de la década de 1960, ofrecía pocas posibilidades y los márgenes se acotaban de manera peligrosa. En definitiva, el control institucional y todo lo que éste denota, había ganado la partida.

Y en este sentido, tampoco es fortuito que Polín/clase obrera/pueblo oprimido, sea el más frágil de todos los niños. La clase obrera sin Perón, desde esa línea de argumentación, habría “retornado” a una situación homologable a la de la década de 1930, en la cual estaba en juego su propia *virilidad* frente a las múltiples opresiones. En efecto, la violación del amigo de Polín por otros chicos más grandes es un elemento que apunta en ese sentido. Y si esta lectura se autoriza, entonces, también puede ser explicada la llamativa ausencia de trabajadores en la narración: no están porque son todos esos niños encerrados y humillados.

A su vez, y desde una interpretación más inmanente al propio relato, Polín puede ser también una alegoría de los márgenes mismos de una sociedad que lo produce y le da la espalda, pero punto extremo de la misma. Esto nos lleva nuevamente a reflexionar sobre esa emergencia de los márgenes y a recorrer una década en la cual *modernización* y *desarrollo* fueron proyectos compartidos por buena parte de los agentes del entramado social, político y cultural. **Crónica de un niño solo** y también **Alias Gardelito**, entonces, oficiaron como retos, como prácticas contrahegemónicas desde lo estético y desde lo político, poniendo los márgenes en el centro de la escena y desde allí, corroyendo las mismas ideas-fuerza de la década.

Desde distintas perspectivas, ese fue un compromiso tácito del “Nuevo Cine”. En parte, porque es evidente que los mismos realizadores sabían cuáles eran los efectos que podían tener sus productos y, mucho más, buscaban una intervención efectiva en debates que les eran contemporáneos o, más generalmente, crear “nuevas formas de conciencia” en ese, también, nuevo público que se estaba conformando.

³⁰ Esta idea es trabajada por Paula Halperin: “Juventud, divino tesoro”, ponencia presentada en las VIII Jornadas Inter Escuelas y Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Salta, septiembre del 2001.

3-4. Otros muros que se cruzan.

Lo cierto es que los años que van desde fines de la década de 1950 hasta mediados de la siguiente pueden ser recordados —quizás, antes que por las exclusiones y la marginación social— por ciertos climas de confianza en las posibilidades de transformación social y cultural, que llevarían a una sociedad más igualitaria y “desarrollada”. Y, en efecto, los cambios fueron bien concretos y atravesaron al entramado social en su conjunto: desde las nuevas actitudes en las relaciones familiares y de pareja, la inserción más acabada de las mujeres en el mercado de trabajo profesional, pasando por una reconfiguración de los espacios y circuitos culturales.³¹

En este último caso, más allá de la renovación en el campo cinematográfico, puede advertirse la aparición de un conjunto de revistas de que, como *Primera Plana*, *Confirmado* o *Panorama*, informaban sobre la coyuntura política y también eran hacedoras de “gusto” mediante la promoción de corrientes o tendencias literarias y cinematográficas. De tirada masiva, apuntaron fundamentalmente a un público lector de los sectores medios, que crecía a la par del proceso de industrialización.³²

07
No
desaparecidos
en 1970

En definitiva, ciertos aires de “libertad” que, en buena medida, fueron posibilitados por la existencia de gobiernos democráticos: el de Arturo Frondizi, entre 1958 y 1962 y, entre 1963 y 1966, el del también radical Arturo Illia. Ambos gobiernos, de todas maneras, empañados en su vocación democrática por la proscripción del peronismo y la presencia, cada vez más permanente, de las Fuerzas Armadas como factor de poder.

Este “clima general” de confianza en las posibilidades abiertas con una creciente modernización social y cultural redundó en la noción de que algunas fronteras —o muros— podían ser cruzados y, en cierta medida, es el que late con fuerza en uno de los primeros films que fueron percibidos como “novedad”. Se trata de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1959) producido por Marcelo Simonetti —el mismo del programa televisivo *Historias de Jóvenes*— y basado en una pieza teatral de Osvaldo Dragún.

El film cuenta la historia de María (María Aurelia Bisutti) y José (Emilio Alfaro), dos jóvenes de distintas clases sociales que mantienen una relación afectiva intensa. Ella es hija de una familia de los sectores medios acomodados y él es obrero mecánico. Las múltiples dificultades para llevar adelante la relación constituyen el centro del film, pero éstas, hacia el final, parecen suspenderse, para permitir que los jóvenes puedan quererse libremente. El film nos parece interesante por varios motivos, pero en particular nos gustaría remarcar tres núcleos: por un lado, cómo se remarcan las diferenciaciones entre ambos personajes; por otro, cómo se narran las dificultades para su relación y, en ese mismo movimiento, cómo se representan —al interior de la narración— las percepciones sobre el obrero mecánico; y, por último, cómo se resuelve imaginariamente el conflicto.

Ya durante los títulos, encontramos una primera marca de diferenciación social entre los personajes. Acodados en una mesa de café, primeros planos subrayan sus manos: callosas las de José, arregladas, las de María. En verdad, estamos asistiendo en los títulos a una imagen que se reitera —las reuniones en el café—, aunque pronto sabremos que en el film la narración es un

³¹ Respecto a la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo profesional, véanse algunos datos en: Héctor Palomino: *Cambios ocupacionales y sociales en Argentina 1947-1985*. Buenos Aires: CISEA, 1988. Para la transformación de los circuitos y prácticas culturales en general, véanse los artículos reunidos en: AAVV: *Cultura y Política en los años '60*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997.

³² Para un análisis de *Primera Plana* en tanto empresa político-cultural véase: Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi: “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60”, en: *Punto de Vista* N°22. Buenos Aires: 1987, pp. 27-30.

flashback que evoca la relación entre ambos jóvenes. Volviendo, entonces, a cómo se remarcan las diferencias, nos detendremos en dos secuencias que consideramos importantes.

La primera —que es la primera secuencia del film— es la del encuentro entre María y José, en una fiesta de graduación de un amigo común. En la casa de una familia acomodada, un enjambre de voces alegres parlotea sin parar, luego hay baile y se escucha música de jazz, y no falta quien, en medio de una conversación, invoque el nombre de Sartre. El clima general de la fiesta oscila entre el tedio y la euforia. Y, con las manos en los bolsillos, un poco queriendo pasar desapercibido, destaca José en su *diferencia*: habla poco y lo necesario, solo le alcanza para encontrarse con María en medio de una *picza*.

Las fiestas constituyeron en los años posteriores una de las *figuras* más visitadas por el “Nuevo Cine”. De alguna manera, marcan las nuevas formas de representar las —también nuevas— formas de sociabilidad de los jóvenes porteños de los sectores medios. En este caso, la fiesta también parece ser privativa de los sectores medios y, tal vez por eso, José se encuentra tan “desubicado”. Mucho más, el “día después” de la fiesta también es central en la narración para marcar las diferencias sociales entre María y José. Mientras ella, con sus compañeros de facultad, va a pasar un día en el Tigre, él va a jugar al fútbol con sus amigos del barrio.

Entonces, ya en el uso del tiempo libre pueden entrecruzarse las diferenciaciones entre ambos y éstas son aun más remarcadas en los días de semana. En la segunda secuencia que nos interesa, mediante un montaje picado se representan los “días” de José siempre en el taller, sucio y desarreglado, silencioso y displicente a las órdenes de su patrón y de María, recorriendo los pasillos de su facultad o saliendo de compras con sus amigas, tras pedirle la “mensualidad” a su padre.

Hasta aquí, entonces, se evidencia que ambos jóvenes pertenecen a universos sociales y culturales diferentes, con aspiraciones y horizontes que también lo son. En el film, creemos, puede advertirse cierta tendencia al registro, al documento, al menos a la hora de representar a los jóvenes de sectores medios. De estos, recoge ciertas experiencias cotidianas o aspiraciones más generales y, como veremos, también ciertas latencias de encierro u opresión. Pero, quizá lo más importante, al confrontar en el nivel de la historia a una chica de sectores medios y a un obrero, en el film se deconstruye una noción de “juventud”, en el sentido de un sujeto unitario, homogéneo y sin fricciones internas. El film no habilita, entonces, a hablar de “la juventud”, sino de distintas posiciones y subjetividades que habitualmente se encorsetan bajo ese término. Las dificultades que tienen María y José para construir una relación nos informan, fundamentalmente, de una de las líneas de fragmentación que con mayor intensidad surcan y atraviesan a ese supuesto sujeto único: las diferencias de clase.

Ahora bien, ¿cómo se representan las dificultades de José y María?, y, ¿cómo se representan las percepciones de José en el “mundo” de María? Nuevamente, nos centraremos en dos secuencias. En la primera de ellas, María lleva a José a pasar un domingo en el Tigre, con sus amigos de la facultad. Sutilmente, se representan las formas mediante las cuales José es percibido por el resto de los jóvenes. En este sentido, miradas cómplices entre los universitarios y diálogos truncados los llevan a una “desaprobación” general del novio de María. Sus vestimentas, sus temas y sus ritmos al hablar son opuestos. La percepción de José es la de un *otro* y en este caso la otredad pasa, indudablemente, por el condicionamiento de clase.

Una segunda secuencia es la de la “presentación oficial” de José en la casa de María. Su padre, presentado con antelación como el miembro más “liberal” y progresista de la familia (en oposición

a la frivolidad de la madre, con quien se encuentra en una situación tensa) se maneja ambivalentemente: un buen recibimiento y, luego, un profundo rechazo:

- “¿Se da cuenta que esta relación no tiene futuro? Ella será arquitecto y usted mecánico de autos.” (0:46)

De alguna manera, a partir de este movimiento en el film se construye una crítica directa a las actitudes de cierto progresismo de los sectores medios y fundamentalmente de la intelectualidad. Un elemento fundamental de esta crítica pasa por develar los mecanismos hipócritas en actitudes y comportamientos, tanto como una representación del vaciamiento de la “moral burguesa”.³³ Encerrada tras una fachada “elegante”, sólida y aparentemente tranquila, en esta familia arquetípica de los sectores medios acomodados de la sociedad porteña se desencadenan un conjunto de subterfugios conflictivos: entre madre e hija, entre madre y padre, entre padre e hija. La hipocresía, entonces, es un atributo asignado tanto a la madre frívola y pendiente del ocultamiento de los conflictos, como al padre “progresista” que sale a enfrentar de manera decidida a la posibilidad de desestabilización familiar identificada con ese *otro* de clase. María, mientras tanto, en su percepción de la hipocresía y el vaciamiento de autenticidad en su ámbito de sociabilidad, sale a buscar su opuesto.³⁴

Y es precisamente José quien representa desde el film esa oposición a lo hipócrita. De hecho, María lo califica llamativamente:

- “José, ¿nunca le dijeron que era transparente?” (0:22)

José sintetiza esa autenticidad buscada por María. Y José condensa toda una serie de valores y actitudes adjudicadas en esta representación a los trabajadores. Es sencillo, concreto y profundamente solidario, no solamente con María (acude a sus llamados, aun a medianoche) sino también con su familia. Esta última, a diferencia de la de María, es representada a partir de un doble movimiento. Mientras conviven en un único espacio, humilde y escaso para sus cuatro integrantes (madre, padre, José y un hermano menor), se prefieren los primeros planos a modo de reforzar rostros curtidos e incluso tristes. Las palabras son breves y las necesarias. En la única secuencia donde se representa a la familia reunida (cosa que no tiene paralelo en el caso de María), no hay ruidos externos que se entrometan en el silencio, como tampoco musicalización alguna.

Es interesante destacar que el único lugar que comparten efectivamente es un *espacio* esquivo, construido específicamente para la relación: la mesa 10 de un café a la que hace alusión el título. Es ese espacio anónimo, desprovisto de la carga simbólica que tienen barrios, circuitos e incluso hogares, el que adquiere la connotación democratizadora de lo posible. A la vez, no oculta su precariedad y transitoriedad. Tampoco lo ocultan las calles del Centro, que albergan las salidas de

³³Eric Hobsbawm observa que en la cristalización de aquello que él denomina “mundo burgués” en Europa occidental de mediados del siglo XIX, emerge la hipocresía como característica fundamental. En un mundo centrado en el “hogar”, plagado de objetos y de formas “sólidas” se esconde todavía el temor a ser avasallado por otros sectores sociales todavía en ascenso (la clase media baja o incluso ciertos artesanos prósperos). Además de surgir nuevas formas de diferenciación, la burguesía e incluso la pequeña-burguesía, deben lidiar con discursos “espirituales” en los cuales todavía se presenta a la clase como representante del “bien común”, integradora y no excluyente. En ese hiato se instalan y construyen actitudes hipócritas. Eric Hobsbawm: *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona: Crítica, 1998, pp. 239-246.

³⁴Unos años más tarde, los conflictos de los jóvenes de sectores medios serían, como hemos afirmado, centrales a las propuestas temáticas del “Nuevo Cine”. Desde un sentido estético, las posibles “salidas” de esas situaciones de opresión y encierro, identificadas con las rutinas familiares o universitarias, redundaron en un sentido espacial: los ya citados “escapes” al Tigre o a centros veraniegos, las fiestas que suspenden momentáneamente toda cotidianidad o incluso el suicidio son las opciones presentadas en films como *Los Jóvenes Viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962); *La Terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) o, incluso, *Tres Veces Ana* (David José Kohon, 1961).

la pareja. El Centro, remarcado mediante las luces nocturnas y los íconos de la ciudad plenamente reconocibles (Obelisco, calle Corrientes) es entonces otro de los espacios de entrecruzamiento de universos disímiles, que pueden empalmarse aunque más no sea por breves instantes.

Ahora bien, en el film se elige una clausura por la positiva frente al dilema de los universos aparentemente irreconciliables. La mesa 10 vuelve a albergar a la pareja cuando se cree que no hay futuro para la relación. Las posibilidades, entonces, quedan abiertas para cualquier proyecto común. En definitiva, la apuesta es que más allá de los condicionamientos sociales, los muros de la diferenciación pueden cruzarse. No son fortuitos, por lo tanto, los nombres de los protagonistas. María y José, con las reminiscencias bíblicas que invocan, son “esencialmente” una mujer y un hombre que, como sus homólogos del Nuevo Testamento construyen una relación amorosa que posiblemente engendre lo que la tradición cristiana ha indicado como el mesías o la promesa de esperanzas para la humanidad. ¿Cuáles son esas esperanzas, en el caso del film?

Creemos que en la clausura se ponen en evidencia precisamente actitudes esperanzadoras en torno a la superación de las fronteras de clase a través de algo concebido como “esencial”: el amor entre hombres y mujeres. Esta *figura* no es nueva en la cinematografía argentina y, de alguna manera marca el carácter transicional del film entre el “viejo” y el “Nuevo Cine”, que estará más consagrado a deconstruir algunos *tropos* clásicos. Pero lo “nuevo” se construye mediante el tratamiento de las dificultades para llegar a esa clausura feliz. Y entre esas dificultades se encuentra la no aceptación de la familia pequeño-burguesa de ese romance, “detalle” que de alguna manera empaña la felicidad final.

El cruce de ese muro que separa a las clases sociales mediante la reducción a la “esencia” de hombres y mujeres guarda cierta semejanza con una de las tradiciones del pensamiento que más irradiaron en la escena cultural argentina de la década de 1960: el *humanismo*. La confianza en las posibilidades de los hombres de desembarazarse de las estructuras que los oprimen y condicionan, que son las creencias en algo por encima de ellos (Dios, por ejemplo) o la institución de las clases sociales, conformaron las ideas y premisas básicas de la constelación de un humanismo que hacia fines de los 1950, como plantea Oscar Terán, se estaba encontrando con la noción de Revolución.³⁵ En *Los de la Mesa Diez* la “revolución” de María y José fue más íntima, pero no por eso menos eficaz a la hora de reforzar la confianza en las posibilidades del “hombre” de superar las condiciones que lo constriñen.

Por otro lado, tampoco el film innova respecto a tradiciones previas en torno a los modos de representación de los trabajadores. Por el contrario, José (como su homónimo carpintero de la Biblia) condensa un cúmulo de virtudes que, como la pureza, la autenticidad y la solidaridad, parecen privativas de los trabajadores en las representaciones cinematográficas. Y esas son, en definitiva, las condiciones necesarias para transformar esa “realidad” que se le impone en su camino de autorrealización. Y quizá lo que el film tiene de interesante, en comparación con otros de este “Nuevo Cine”, es que más allá de representar los conflictos generacionales de los jóvenes de sectores medios en su búsqueda de una nueva configuración identitaria, realiza precisamente una operación de contraste entre jóvenes de distintas clases sociales y con eso, como afirmamos, deconstruye la idea de “juventud”. Pero, para realizar esta operación, recurre una de las *figuras* más sólidas en torno a los trabajadores (jóvenes o no): su equiparación con lo auténtico y

³⁵ Ver, para ese desplazamiento en la constelación de los humanistas locales: Oscar Terán: *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1991. Especialmente pp. 20-21. Obviamente, la Revolución a la cual hace referencia Terán es -en un sentido literal- la cubana, de 1959.

despojado. En definitiva, la recuperación de una *figura* que aún tras la fractura en los modos de hacer cine, sigue activa, aunque adquiriera otros sentidos en el entramado social y cultural.

3-5. *El fin de la inocencia.*

El “mercado joven” fue central a la hora de diseñar uno de los productos televisivos más característicos de los primeros años de la década de 1960: *El Club del Clan*. En ese programa, muchachos y muchachas cantaban y bailaban al sonido de lo que comenzó a llamarse “Nueva Ola”. En tanto ritmo, era deudor de algunas melodías del *pop* norteamericano y también del clásico *bolero* mexicano y centroamericano. Esos jóvenes en la pantalla de la TV fueron también hacedores de gustos y modas, ya sea de los cortes de cabello como de la ropa. Sus largas giras por bailes del interior del país fueron el material elegido por el popular director Enrique Carreras para el film *El Club del Clan* (1964). Pero no fue toda la “banda” juvenil sino algunos de sus integrantes quienes descollaron en la transcripción de la pantalla chica a la grande. Nos referimos particularmente a Palito Ortega y Leo Dan. Hijos de familias humildes de Tucumán y Santiago del Estero respectivamente, sus trayectorias fueron objeto de notas, reportajes y números especiales de revistas destinadas a un público adolescente. De entre la multitud de migrantes que llegaban por los mismos años a la ciudad capital, sus carreras eran a la vez presentadas como excepcionales y posibles, generando de esa manera sólidas identificaciones. Fueron presentados como jóvenes “fuertes” y “aguerridos” que con obstinación llegaron a labrarse su camino y superar las adversidades iniciales y además, eran “sanos” y cultivaban los valores familiares y el amor romántico.

A partir de ellos, entonces, se labraban nuevos imaginarios de ascenso social individual que van a ser desmontados por algunos films del “Nuevo Cine”. Nos referimos particularmente a *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) y *El Crack* (José Martínez Suárez, 1959). En ambos films advertimos la misma tendencia a deconstruir ciertas nociones “ingenuas” en torno a las posibilidades de una “carrera al éxito” por parte de los hijos de los trabajadores.

Pajarito Gómez cuenta la historia de un joven cantante de la “Nueva Ola” (Héctor Pellegrini). Pajarito llega desde el interior a Buenos Aires y se inserta en una discográfica que lo “produce” como ídolo de los jóvenes. Aparece de manera cotidiana en los medios gráficos y televisivos, que le “inventan” romances -con otra cantante (María Ester Láurenz)- y vive de gira en gira, hasta que en una de ellas muere en un accidente.

La intencionalidad del realizador y los autores del libro -Francisco “Paco” Urondo y Carlos del Peral- está centrada, expresamente, en criticar el funcionamiento de la industria cultural y, de hecho, esta crítica es medular a la narración.³⁶ Ahora bien, creemos que el film nos habilita

³⁶ Francisco “Paco” Urondo declaraba en una entrevista: “Nos interesaba fundamentalmente una cosa: mostrar cómo funciona el mecanismo de lanzamiento de las canciones y los cantantes de la ‘nueva ola’. Concretamente, qué razones y qué mecanismos se conjugan detrás de ese mecanismo... (...) Es fundamentalmente un arte alienante y nosotros consideramos que es un error llamarlo arte masivo o arte popular. El arte, popular o no, tiende a obtener la libertad de la gente. Y este tipo de arte de difusión masiva procura, por el contrario, el sometimiento de la gente”. *La Nación*, 4-8-1965. Subyace a estas concepciones una idea del arte como producción autónoma y con ello, desalienante. De alguna manera, el film pone en imágenes las críticas que, por ejemplo, desde la Escuela de Frankfurt se venían realizando a la industria cultural. Para teóricos como Theodor Adorno y Max Horkheimer, la industria cultural es sinónimo de la industria de la diversión y ésta no es más que la prolongación de las relaciones de explotación en el tiempo libre, al menos en lo que ellos llaman capitalismo tardío. Véase: “La industria cultural. La Ilustración como engaño de masas”, en: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 181-184.

también para intentar desentrañar cómo se representan los caminos de ascenso social individual y, en ese mismo movimiento, cómo se significan a los jóvenes trabajadores. Para eso, hemos de seguir la composición del personaje de Pajarito, además de focalizar en la relación que éste entabla con una admiradora.

La primera secuencia del film es normativa: aquí se sientan buena parte de las bases para entender la composición del personaje, a partir de su historia particular. Mientras escuchamos en *off* una voz femenina -que hace las preguntas- y una voz masculina titubeante -la del propio Pajarito- va respondiendo, la banda de imágenes reproduce otros sentidos de la historia contada en el reportaje:

- "¿Cómo era tu mamá?

- Era buena.

- ¿Y tu papá?

- Y...casi no lo conocí.

- Ah! ¿Era golondrina?

- ¿Golondrina? Sí, bueno. Golondrina. (0:02)

- ¿Y tu maestra? ¿Era linda?

- Era linda, sí.

- ¡Su maestra y su madre fueron sus dos primeros amores! Pajarito Gómez, una historia mágica y maravillosa". (0:03)

La banda de imágenes muestra solapadamente la infancia de Pajarito: una casa de chapas en el campo, una madre que lo maltrata, un padre que se emborracha y una maestra que lo reta. Pajarito niño, solo, al terminar la secuencia es la imagen misma de una vida desahuciada. Pero el reportaje no termina allí, Pajarito se encarga, esta vez con mayores precisiones, de narrar su vida una vez llegado a Buenos Aires:

- "Yo empecé trabajando de mozo en un cafe. En realidad, limpiaba los baños. Vivía en una pensión". (0:07)

Las imágenes que acompañan su relato nos devuelven situaciones más conocidas: las viejas pensiones que tanto habían deslumbrado ya a los cineastas de otras décadas, esos espacios de solidaridad de donde surgieron cantantes de tango o futuras estrellas de cine, tal cual aparecían representados en **Corrientes, Calle de Ensueños**, entre tantas otras. Pero lo interesante del recurso es precisamente que señala lo artificioso de la historia que se le inventa al "ídolo popular" por medio del contraste con su "historia real". En la representación en imágenes de esta última encontramos un punto de partida que es similar al que contemporáneamente se remarca para los cantantes "nuevaoleros" y al que, durante períodos previos se señalaba para futbolistas, cantantes, o cualquiera que desde la pobreza o el trabajo descalificado ascendía en la escala social.

Ahora bien, en las representaciones cinematográficas de la década de 1930, el tenaz esfuerzo individual bastaba para ascender socialmente; durante el período del peronismo, la ayuda solidaria de amigos y compañeros terminaba también por dar con resultados positivos para el artista humilde, ¿qué pasa con las representaciones de los '60? Al contrario de las trayectorias marcadas para los integrantes de la "Nueva Ola", muy fijadas a los patrones representacionales de la década de 1930, en **Pajarito Gómez** se proponen otros derroteros. El salto desde la pensión y el trabajo descalificado al "triumfo" no requiere esfuerzos ni cualidades excepcionales, sino la inserción en un engranaje que crea, definitivamente, al artista. Pajarito -su historia y su presente- es un producto ideado por los medios y a ellos responde, literalmente en el reportaje inicial, pero de una manera más general en el resto del film.

Mucho más, Pajarito no parece estar demasiado disconforme con el lugar que se le asigna en el “engranaje” que lo produce. Pero significativamente, su nueva identidad de “ídolo popular” se pone en tensión cuando se encuentra con una joven trabajadora de fábrica (Rosa/Beatriz Matar). El encuentro se produce porque la muchacha, una fanática de Pajarito, participa y gana en un concurso de preguntas y respuestas sobre la vida -ya sabemos que “inventada”- del ídolo. El premio ofrecido es un día en compañía de Pajarito por las calles de Buenos Aires.

El día con Pajarito es representado a través de un recorrido por un conjunto de íconos topográficos de Buenos Aires: paseo en coche por la Avenida 9 de Julio, Obelisco, Jardines y lagos de Palermo, almuerzo en la Costanera y local bailable por la noche. Una ciudad que, como Pajarito, también es una construcción artificiosa. La relación de Pajarito con la muchacha, efímera y dolorosa, es también contradictoria. Los primeros planos a Rosa durante el día subrayan su desconcierto y su decepción, ante un ídolo y una ciudad que no son las imaginadas. Incluso la noche, cuando por fin quedan solos y tienen relaciones sexuales, es lo opuesto a lo “soñado”. Pajarito es agresivo y humillador, Rosa llora y recuerda. Ese llanto de la muchacha trabajadora es uno de los puntos de tensión más importantes del film. Pajarito puede visualizar en ella un “espejo” de su propia trayectoria y ese reconocimiento provoca la distancia y el recelo: ella le ofrece una imagen de quien “hubiera sido” en caso de no convertirse en un “ídolo popular” y él reacciona violentamente.

De alguna manera, podríamos pensar que la relación que Pajarito entabla con Rosa es la única auténtica siendo, paradójicamente, la más artificial (concurso mediante). Y es así porque en el film se contraponen ambas *figuras*: la del artista prefabricado -que asciende socialmente mediante canales poco “verdaderos”- y la de la trabajadora, que es portadora de un resto de conciencia que, en primer lugar, la lleva a la decepción y luego, a reafirmarse en cuanto tal. Y allí se inscribe, creemos, buena parte de la politicidad del film. Esto es, la trabajadora en el film es quien, a pesar de todo, guarda un resto de conciencia crítica -más allá de las operaciones mediáticas o propagandísticas- y sólo hay que “acercarla” a la “verdad” para que pueda generar reacciones que, en principio dolorosas, puedan convertirse en prácticas de resistencia. En este sentido, el film mismo es “portador” de verdades, ya que su propuesta es develar los rasgos de la industria cultural y su maquinaria de producción de ideología. Así, en la trayectoria de Rosa se condensa la propia propuesta política del film: acercarse a la “verdad” oculta tras un “manto” ideológico y, una vez asida, desmontar las “mentiras” con las cuales se sujeta a los trabajadores/televidentes.

La muchacha del interior, entonces, alegorizando una autenticidad que su *alter ego* masculino ha perdido hace tiempo, es también la metáfora misma de esa otra juventud que no se deja (o no ha de dejarse) engañar por el éxito fácil, pero, a su vez, es humillada y degradada por sus pares generacionales. Dos arquetipos de jóvenes, entonces, entran en colisión en el film. De manera alegórica, en la sumatoria se pueden entrever las constelaciones de las identidades juveniles construidas en la década de 1960 quebrando la unilinealidad de la representación (los “jóvenes”) en un sentido similar al que observamos en **Los de la mesa 10**.

Pero Pajarito, quien en ese momento de tensión tuvo la *posibilidad* de optar, prefiere quedarse con su lugar establecido, no salirse del engranaje que le produce la muerte. Uno de sus productores (Lautaro Murúa), sentencia en el final: “*Estamos frente a un nuevo Gardel*” (1:05). En definitiva, las perspectivas de ascenso social a través de la industria cultural aparecen truncadas en el film. La tragedia final, con todas las reminiscencias de los factores melodramáticos, pone un último punto para esas trayectorias dibujadas por la industria y que poco guardaban del esfuerzo y la ayuda con las que se las representó en los 1930 y 1940. La salida individual, entonces, no era

Pero las carreras artísticas no eran las únicas en ser vedadas en tanto vías para el ascenso social individual por los representantes del "Nuevo Cine". De hecho, uno de los primeros films que anunciaban que "algo novedoso" estaba ocurriendo en la cinematografía local por parte de los jóvenes realizadores fue *El Crack* (José Martínez Suárez, 1960). El cartel publicitario con el que se presenta el film es elocuente en varios sentidos: "*El Crack. Una película argentina. La OTRA cara del fútbol. La OTRA cara de la vida*". Llama la atención la insistencia en la argentinidad del film. Posiblemente, sea simplemente una estrategia de marketing, pero indudablemente posibilita también otras interpretaciones. En este sentido, puede afirmarse que el ingreso en el campo cinematográfico de este nuevo realizador pretendía justamente discutir la entidad misma del cine "argentino", tal cual se había entendido en las épocas de los estudios y el MRI.³⁹ También puede ser una precaución frente a posibles críticas semejantes a las que contemporáneamente se realizaban a cineastas renovadores como Lepoldo Torre Nilsson, a quien se acusaba de "extranjerizante".

43
deber de
un largo
leuro.

Y si la reafirmación de *argentinidad* es uno de los puntos salientes del cartel, la idea de "OTRA cara de" es de destacar. Nos encontramos, desde los mismos inicios, con una vocación de desmitificación, de deconstrucción. Pero, ¿qué se intenta deconstruir o desmitificar? Veamos, primero, de qué se trata el film. Se cuenta la historia de Osvaldito (Osvaldo Castro), hijo de un almacenero español, y hábil jugador de fútbol. En un partido de potrero, es descubierto por un representante (Jorge Salcedo) que lo lleva a un club de primera división, ante la negativa inicial del padre que quiere verlo como su sucesor en el almacén. Lo cierto es que Osvaldito comienza a jugar en primera y tras unos breves instantes de gloria se lesiona y, obligadamente, debe dejar los estadios. Como en el caso de *Pajarito Gómez*, aquí también nos interesa ver como se representa en la narración la carrera de ascenso y, a su vez, de qué formas se establecen las relaciones entre la figura ascendente y, en este caso, sus amigos más cercanos. Para hacerlo, proponemos centrarnos en tres grandes "momentos" o núcleos narrativos: el "punto de partida", la construcción del personaje del representante y el efímero "triumfo".

Respecto al "punto de partida", recordamos que Osvaldito es un hijo de trabajadores y él mismo colabora activamente en el pequeño comercio de su padre. Como en tantos films de las décadas de 1930 y 1940, la familia vive en La Boca, barrio que con su sola evocación pareciera indicar la presencia de una *comunidad*. Y en la representación del barrio bastante hay de eso: de hecho, el negocio familiar es el punto de contacto de la "barra de amigos", todos jóvenes trabajadores: además de Osvaldito, se encuentran allí Ruperto, repartidor de diarios, y Ramiro, obrero de un frigorífico. "Condenados" al trabajo, sus proyecciones se ponen en el fútbol, tema de conversación de cada tarde. En esos diálogos puede advertirse buena parte de la apuesta estética del film: la recuperación del habla popular sin artificios, frases cortas, jergas sin afectación. Toda una polifonía de lo popular que tiene su antecedente no remoto en **Barrio Gris**.⁴⁰

³⁹ Querriamos remarcar que con *El Crack* José Martínez Suárez ingresa al campo cinematográfico como realizador, ya que es uno de los pocos exponentes del "Nuevo Cine" que tuvo formación en los estudios. En su caso, desempeñó diferentes actividades en Luminton. En esa productora se inició como asistente de realización en 1949. Esa tarea la desempeñó en 14 films entre 1949 y 1957, aunque no todos ellos llevaron el sello Luminton. En dos películas, producidas por Cinematográfica Cinco, fue asistente de su cuñado, Daniel Tinayre.

⁴⁰ De hecho, muchas de estas características de los diálogos son herederas directas de la obra teatral homónima de Solly, quien también fue guionista del film. Solly se acercaba a una tradición de dramaturgos que Osvaldo Pelletieri denomina "*realistas naturalistas*". El objetivo de los *realistas naturalistas* es "cristalizar un equilibrio entre causalidad social y responsabilidad individual", de acuerdo a Pelletieri. Los sujetos típicos de las obras fueron los "anti-héroes" de los sectores medios, que constituían síntomas de un mundo social que se buscaba representar. Además, hubo una voluntad creciente por incorporar modismos y formas locales, plenamente reconocibles. *El Teatro Argentino en los 60*. Buenos Aires, Corregidor. 1989.

En una de las primeras secuencias del film, la barra entera está jugando en un potrero de otro barrio. Subidos al camión que los lleva al propio, los muchachos recorren la ciudad. La elegante Avenida del Libertador, la Plaza Francia y un comentario que se desliza en medio de carcajadas: “*¡Estos oligarcas lo tienen todo!*” (0:08). Las imágenes de la ciudad diurna, y los contrastes que ésta implica a los ojos de los muchachos de La Boca es uno de los puntos de los cuales se vale el film para remarcar las diferencias sociales. Desde el punto de vista de estos jóvenes trabajadores - desde la cual accedemos al recorrido urbano- las puntas del espacio se anudan y significan por contraste: el norte, rico y ampuloso que solo pueden divisar al paso (larguísimo *travelling* mediante) y las del sur, “su” sur, polvorientas, agitadas. Un *espacio* social, entonces, que se representa fragmentado, con dos “caras” diametralmente opuestas.

En definitiva, Osvaldito se encuentra inserto en una *comunidad*, tiene lazos sólidos con sus amigos y con su familia pero proyecta para sí momentos de gloria que a la vez lo “saquen” de su condición humilde, de su “condena” a reproducir los senderos ya trazados por su padre. Hasta aquí, el film puede ser entendido como una adecuación en términos estéticos de otros previos - básicamente, **Pelota de Trapo**-, pero la radical novedad que el film aporta en su propuesta está dada en los modos en que se construye el “camino de ascenso”. Y el personaje clave de ese ascenso es el representante, que cuando Osvaldito por fin firma el contrato con un club de primera, le sentencia:

- “*Pibe, ahora empieza la publicidad, que es una mentira organizada. Y nosotros somos los inventores de una nueva religión, que es el fútbol*”. (0:40)

¿Puede reconocerse en este representante a aquel otro, interpretado por Floren Delbene en **Pelota de Trapo**, tan sólo diez años antes? Obviamente, no hay puntos de contacto. Mientras en **Pelota de Trapo** el representante es él mismo un ex-futbolista y “ahora” trabajador de una imprenta, que no hace más que apoyar a “Comeuñas” desde un lugar sólido pero marginal, este representante es el auténtico creador de Osvaldito. Y es, además, la cara visible de la maquinaria del fútbol, que no acaba con él sino que se prolonga en empresarios, jugadores y técnicos: todos montando un espectáculo que poco conserva del sabor alegre y “patriótico” con el que se lo representó en 1949.⁴¹

Ahora bien, la barra de amigos en ambos casos parece ser una figura consustancial a la representación del “ídolo futbolístico”. Pero si en **Pelota de Trapo** es la condición básica para que “Comeuñas” pueda triunfar en el campo profesional, en **El Crack** adquiere otros significados. ¿Cuáles son? En primer lugar, no intervienen en el camino de ascenso a no ser de un modo absolutamente secundario, como meros espectadores. En segundo lugar, y mucho más importante, la barra de jóvenes trabajadores es la *contrafigura* sobre la cual se recuesta y significa al “ídolo” en el film. Mientras Osvaldito se obnubila con las promesas de éxito fácil, el resto de los jóvenes parecen estar más anclados en la experiencia “real” e incluso intentan develar la maquinaria que se entreteje alrededor del fútbol. Ganando sus salarios en base al esfuerzo

⁴¹ Como afirmamos. **El Crack** fue uno de los primeros films que ponían en evidencia que algo “nuevo” estaba surgiendo en el campo cinematográfico. De alguna manera, el desconcierto y la imposibilidad de “calificarla” se advierte en la misma crítica. Comparemos estas dos visiones sobre la posible filiación del film con tradiciones previas: “Lo positivo de **El Crack** es la espontánea pintura de un ambiente, su sabor de documento cotidiano y su ubicación en la línea trazada por realizadores señeros como Ferreyra y Torres Ríos”. (El subrayado es nuestro, V.M.) *Crítica*, 24-08-1960. “**El Crack** trata por primera vez, en forma adulta, en el cine argentino el tema del fútbol, su cara sucia de sobornos, comercio y traficantes. (...) Es una película positiva, socialmente útil, realizada con gran solvencia técnica y con un argumento que no es excusa de fondo para un melodrama barato (sí, nos referimos a Pondal Ríos)”. (El subrayado es nuestro, V.M.) : Salvador Sammaritano: “**El Crack**”, *Tiempo de Cine* N°2, septiembre de 1960, pág. 23. Sammaritano se refiere indudablemente a **Pelota de Trapo** cuando refiere al “melodrama barato”.



3-3. Gardelito comienza a recordar, en **Alias Gardelito**.



3-4. Representante y amigos de Osvaldito, mirándolo por TV, en **El Crack**.

cotidiano, son la contracara del éxito fácil objetivado en el futbolista. Pero, fácil equivale a efímero: tras ese breve tiempo de gloria, donde se pone en tensión la relación Osvaldito/barra, se produce la lesión y un primer plano nos devuelve el rostro lloroso del futbolista.

No hay salida, entonces, para un joven humilde que busque “levantar cabeza”: cierta marca trágica acompaña a estos personajes que aparecen “predestinados” a ser antihéroes. Y, hablando de la composición de personajes antihéroes, es de destacar que en **El Crack** se pusieron en juego varias de las claves narrativas que contemporáneamente se desarrollaban en el neorrealismo italiano: la ya citada “ley de amalgama” de intérpretes, y también la “adherencia a lo inmediato”, que sostiene también Bazin. De alguna manera, en el film se recogen las situaciones de malestar que generaron en el ambiente futbolístico las derrotas del Seleccionado Nacional en el Mundial de Suecia de 1958 y todo lo que supuso para sacar a la luz los tejes y manejes en torno a los negociados del deporte.

Más importante, sin embargo, es la forma en la cual desde la perspectiva estética, hay un acercamiento a “la realidad”, una vocación de profundizar en los procesos sociales a partir de una *figura sintomática*. En este caso, Osvaldito carga a sus espaldas con un mandato familiar, que es a la vez un condicionamiento de clase. El film escoge sacar a la luz esos condicionamientos con las locaciones barriales iluminadas de gris, con los espacios cerrados y opresivos del almacén y con las marcas mismas en el rostro siempre sombrío del propio Osvaldito. Pero a la vez, y como también se hiciera luego en **Pajarito Gómez**, se narran los derroteros de una sociedad que estaba en trances de complejizarse. La “sociedad del espectáculo”, como la denominó Guy Debord en 1967, es sólo un aspecto de las múltiples formas que adquiere la opresión para algunos grupos sociales. Entre ellos, los jóvenes humildes parecieran constituir el eslabón más débil. “Producidos” y a la vez “productores” de la sociedad del espectáculo, constituyen en estas representaciones el núcleo desde donde reflexionar sobre el costado más oscuro de los sueños modernizadores.

Mientras tanto, a esos débiles eslabones se les contraponen las *figuras* de otros jóvenes: los amigos de **El Crack** o la “fanática” de **Pajarito Gómez**, sumidos en su rutina de trabajo, deseosos de salir de la misma, identificándose con las trayectorias de los “ídolos”. Pero son ellos los que guardan un resto, un anclaje en esa “realidad” que se pretende representar y por eso se refuerzan los llantos desesperados en primer plano o las confesiones a media voz en el bar de los “muchachos”. Grises también, sombríos, pero profundamente cultivadores de lo “auténtico”, son esas *figuras* las que se connotan positivamente en ambos films.

En ambas clausuras se remarca que no hay salida: la tragedia se impone ya desde la cuna, los pasos hacia “adelante” o hacia “arriba” en la escala social se encuentran obturados. Y no solamente porque mediaron maquinarias implacables (la de la música o la del fútbol), ya que ni los ídolos prefabricados ni los jóvenes trabajadores pueden moverse del *lugar* donde se encuentran. La “salida” es inviable, entonces, y tampoco se propone la alternativa de un camino colectivo. Es por eso, tal vez, que la *tragedia* es doblemente amarga.

3-6. Cierres e Interregnos.

¿Se construyeron nuevas figuras en torno a los trabajadores en este período signado por la eclosión del “Nuevo Cine”? ¿Hasta dónde pueden advertirse novedades en esas representaciones? A la hora de un balance, advertimos que es más complejo que lo que suponíamos dar cuenta de las “novedades”, pero vayamos por partes. En primer lugar, una constante en las producciones del “Nuevo Cine” fue la focalización en los jóvenes, trabajadores o hijos de trabajadores. En una década signada por la emergencia de nuevas formas de construcción de identidades juveniles, esto no resulta extraño. Pero, de alguna manera, esta es una primera línea de diferenciación con

las representaciones dominantes previas, en las cuales primaban los trabajadores adultos y a los jóvenes solamente se los identificaba a partir de sus proyecciones de ascenso social, las más de las veces cumplidas.

La
calle
Santa

Un segundo punto de diferenciación es precisamente la impronta pesimista en las trayectorias de ascenso social. Y es en este eje donde pueden advertirse las rupturas más interesantes respecto a la construcción de las *figuras* de los jóvenes trabajadores o hijos de trabajadores. Aquello que primó fue la advertencia de la fragmentación al interior de las fronteras de un mismo grupo social y/o etario, los matices que muchas veces pasaron inadvertidos en representaciones previas o incluso en otras del “Nuevo Cine”, en las cuales no se vertebraron las narraciones con historias de trabajadores. En este punto se advierte una mirada mucho más crítica acerca de una sociedad que se estaba complejizando y que se moldeó estéticamente a partir de una profundización del realismo o, como en el caso de **Alias Gardelito**, con nuevas y más complejas formas de representar y significar a las experiencias sociales.

Sin embargo, y más allá del pesimismo, subyace a todas las representaciones del “Nuevo Cine” una valoración positiva acerca de los trabajadores, en tanto depositarios de determinados valores “universales” como la solidaridad, el altruismo e incluso la posibilidad de llevar adelante relaciones auténticas. En las narraciones, por tanto, se optaron por operaciones en las cuales confrontar estas actitudes con otras, asignadas a otros grupos sociales y/o generacionales. Así, las virtudes de los trabajadores se opusieron a la decadencia de los “marginales” o el *lumpemproletariado*; la conflictividad vacía de los jóvenes de los sectores medios o, incluso, a otros jóvenes también humildes pero obnubilados por perspectivas “ilusorias” de ascensos sociales fáciles y vertiginosos.

Podemos plantear, entonces, que más allá de matices, las *figuras* construidas por el “Nuevo Cine” en relación a los trabajadores urbanos no varían demasiado de las realizadas por tradiciones anteriores. Pero, ¿podríamos considerar que estas *figuras* son *residuales*, de acuerdo a la definición de Raymond Williams?⁴² Para acercarnos a esta respuesta, tenemos que tomar en cuenta la producción cinematográfica contemporánea al “Nuevo Cine”. En este sentido, valen recordar dos ejemplos: la valoración en torno a los trabajadores migrantes en **Detrás de un largo muro**, por un lado; y el conjunto de films protagonizados por Palito Ortega, por otro.

En el primero, la *figura* de la migrante burlada alegoriza las imposibilidades para la construcción de una identidad positiva de trabajadora urbana. En la ciudad, entonces, la pureza y la autenticidad se pierden, incluso en los trabajadores. Si imagináramos un diálogo o discusión cinematográfica, podemos plantear que frente a esta noción arcaica y reactualizada en un contexto de nuevas migraciones, los films del “Nuevo Cine” responderían con la atribución de autenticidad y pureza, *precisamente*, a los trabajadores urbanos (la “*transparencia*” de José, en **Los de la Mesa 10**, por ejemplo).

En los segundos, donde destaca la construcción de *figuras* de jóvenes que recorren, con dificultades pero con éxito, trayectorias de ascenso social individual, la confrontación es más evidente a la vez que novedosa. Aquí, el “Nuevo Cine” (**Pajarito Gómez** o **El Crack**) vienen a decir que esos caminos son “ilusorios” y cualquier intento por adentrarse en ellos conduce al fracaso o, más directamente, a la tragedia. Por eso mismo, se reafirman los valores positivos de los jóvenes trabajadores.

⁴² Raymond Williams define por “dominantes” a los elementos hegemónicos de una cultura históricamente determinada. Mientras tanto, sugiere que lo residual: “por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente.” *Marxism and Literature*. op. cit., pág. 122.

Así, efectivamente podemos plantear que las *figuras* propuestas por el “Nuevo Cine” son *residuales* pero que adquieren, en el contexto en el cual fueron producidas, el carácter de *alternativas* e incluso *opositoras* a las producidas por la cinematografía “tradicional” o directamente comercial. Avanzando un poco más en este sentido, puede pensarse que a partir de ellas no solamente tenía lugar una de las avenidas de “diálogos” o “discusiones” entre productos culturales cinematográficos, sino que también se actualizaba una mirada crítica frente a la complejización de la sociedad argentina de principios de la década de 1960.

Precisamente los avances de la *modernización* fueron juzgados negativamente, en tanto fuerza arrolladora que llevaba a la pérdida de vínculos estables y auténticos entre las personas o a la creación de toda una estructura de la “diversión” que cumplía con los mismos fines. Y si la propuesta no es la invención de un pasado armónico en las comunidades agrarias, como se desprende de la clausura de **Detrás de un Largo Muro**, no por ello se deja de visualizar la existencia de relaciones más auténticas, esta vez en los trabajadores urbanos.

A las amenazas de la *modernización* para la sociedad y la cultura, entonces, desde el “Nuevo Cine” se responde con la restitución de *figuras* de los trabajadores construídas previamente, a la vez que *modernizan* los códigos narrativos. Y creemos que es en esa intersección de *figuras residuales* y nuevos códigos narrativos donde se da la novedad más importante del “Nuevo Cine” para las representaciones de los trabajadores.

En torno a los códigos narrativos hay una tendencia a la profundización del realismo, que, de alguna manera, se pretende en tanto denuncia. El *mostrar* nuevas locaciones, el *situar* en el centro de las narraciones a *marginales* o jóvenes trabajadores (los eslabones más “débiles”), llevan a reflexionar en torno al intento de estos nuevos realizadores de ampliar el campo de referencias externas al mundo de la ficción cinematográfica.

Sin embargo, esa ampliación de la referencia a procesos contemporáneos (la formación de villas miserias, las migraciones, el alto grado de *visibilidad* de los jóvenes que el cine no hace más que reforzar) tuvo, al menos, dos límites. Por un lado, la ausencia de representaciones de conflictos eminentemente políticos y sindicales de los trabajadores, jóvenes o no. En una escena política teñida por la proscripción del peronismo y la emergencia de nuevas configuraciones en el marco de las izquierdas y en un proceso social que se caracterizaba, entre otros ejes, por las transformaciones de la clase obrera urbana, muy dificultosamente podrían haber cristalizado a principios de los 1960 *figuras* reconocibles y consensuadas.⁴³

Por otro lado, llama la atención que en la construcción de las *figuras* más importantes en torno a los trabajadores, jóvenes o no, prevalezcan valores tan marcados en torno a la solidaridad y la autenticidad. En esta valoración se evidencian los rasgos *transicionales* de esta *formación*. Si se “develan” a partir de las oposiciones narrativas los rasgos a la vez avasallantes y destructivos de la *modernización* social, no hay sin embargo cierres o clausuras en los cuales se visibilice una alternativa. En efecto, pareciera como que la operación de crítica social inmanente a esos productos culturales encontrara su límite en la “puesta en escena” de una supuesta “esencia” de los trabajadores, que permanecen casi fosilizados en esa condición. Solo podemos enumerar a **Pajarito Gómez**, en este caso, como intento de profundizar en los procesos de alienación social.

En 1965, como concuerdan la mayoría de los historiadores del cine, las capacidades de la *formación alternativa* estaban diezgadas. En ese agotamiento se entrecruzaron distintos niveles, entre los cuales no es menor la incapacidad que los nuevos realizadores y productores tuvieron para garantizarse circuitos de producción, distribución y exhibición. Pero también hay otras

⁴³ Para un análisis de las transformaciones de la clase obrera urbana y sus organizaciones a comienzos de la década de 1960. véase: Daniel James. op. cit. pág. 165 y ss.

claves para pensar en este agotamiento. En todo lo que respecta a la construcción de *figuras* en torno a los trabajadores urbanos, las fórmulas narrativas tendían a reiterarse y, de alguna manera, el objetivo ya estaba cumplido en el sentido de *mostrar* el lado oculto de la modernización. La ecuación *mostrar=denunciar* que pareciera subyacer a la lógica de producción de esas narraciones cinematográficas, entraba en la repetición. Y esa constante no hacía más que socavar las legitimidades de los jóvenes realizadores, que supieron presentarse como *heterodoxos* en el campo cinematográfico a partir de la eclosión de lo “nuevo”. Eso último ya no ofrecía sorpresas. Pero hay otra dimensión, que quizá es determinante. A partir del golpe de estado de 1966, comandado por el Gral. Onganía, los “aires de libertad” se cortaron de manera casi absoluta. El denso entramado cultural que se entretejió en la primera mitad de la década fue rápidamente desarticulado -cierres de editoriales, violación de la autonomía universitaria, entre tantos otros signos- y las posibilidades para una nueva construcción parecían lejanas en momentos en que la nueva dictadura decía no tener tiempos sino objetivos.

Asimismo, entre 1966 y 1968 encontramos un virtual y casi absoluto vacío en las representaciones de los trabajadores. Una explicación posible para ese “silencio” -más allá del raleamiento en el campo cinematográfico una vez debilitado el “Nuevo Cine”- se encuentra en las transformaciones del escenario político y sindical. Mientras la dictadura prohibía el accionar de los partidos e intervenía la CGT, el sindicalismo se dividía y comenzaban a aparecer -hacia 1967- nuevas tendencias o corrientes en el movimiento obrero mucho más radicalizadas.⁴⁴ En ese clima social y político, entonces, representar a los trabajadores significaba, antes que nada, exponerse a la atenta mirada de un aparato autoritario que, con su sola presencia, garantizaba el silencio.

Por esos mismos años, y al compás de los nuevos movimientos -aun subterfugios- de radicalización política de los sectores medios y populares, estaban emergiendo de manera clandestina nuevas formas de hacer cine que harían eclosión hacia fines de la década de 1960 y de las cuales nos ocuparemos en el próximo capítulo.

⁴⁴ Para una caracterización de las relaciones entre la dictadura de Onganía y los partidos políticos, tanto como los sindicatos, véase: Guillermo O'Donnell: *El Estado Burocrático Autoritario, triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996.

Capítulo IV

Alienados, Combativos y Traidores, 1968-1976



En 1974 se estrenó comercialmente *La Tregua* (Sergio Renán). Cientos de miles de espectadores fueron a verla y muchos más lo hicieron al año siguiente, cuando fue seleccionada para competir como “Mejor Película Extranjera” en la entrega de los Premios Oscar de la Academia de Hollywood de 1975. También durante 1974 circuló, aparentemente de manera profusa, *Los Traidores* (Raymundo Gleyzer). Pero aquí hay más dificultades para precisar la cantidad de espectadores, ya que el film no se estrenó en salas comerciales, sino que se exhibió en sindicatos, barrios obreros o en sedes de militantes de izquierda. Ambos films, sin embargo, tienen un punto en común: están vertebrados por historias de trabajadores, aunque desde perspectivas temáticas, estéticas y políticas bien diferentes.

A su vez, ambos films son indicios para dar cuenta de la creciente centralidad de los trabajadores en el entramado social y político argentino entre fines de la década de 1960 y mediados de la siguiente. Desde la gigantesca movilización popular en Córdoba, en mayo de 1969, y con ella el debilitamiento del gobierno dictatorial de Onganía, la escena política y social estuvo signada por una creciente radicalización de los sectores populares y los jóvenes de los sectores medios.¹ La perspectiva de una futura e inminente revolución - “de liberación nacional” o propiamente socialista, depende quienes la sostuvieran- parecía haberse instalado como certeza en los primeros años de la década de 1970, al menos para buena parte de las recientemente creadas organizaciones armadas y para los partidos políticos de izquierda o sectores del propio peronismo, cuyas filas se colmaban de jóvenes.²

Al mismo tiempo, el campo cultural se politizaba o, al menos, distintos productores culturales (grupos o individuos) intentaban intervenir efectivamente en el proceso político desde la producción cultural.³ Así, específicamente en el campo cinematográfico emergió, hacia fines de la década de 1960, una nueva corriente de *cine militante* en el cual se produjeron un conjunto importante de films vertebrados por historias de trabajadores urbanos. Asimismo, en el marco del cine comercial, tanto en films producidos desde los (nuevos) cánones industriales como otros *alternativos* a éstos, podemos encontrar representaciones de los trabajadores urbanos. Ahora bien, ¿cómo fueron *visibilizados* los trabajadores por uno y otros cines en un contexto caracterizado por una creciente conflictividad social? ¿Qué experiencias o procesos sociales se narraron cinematográficamente y cómo se significaron?

A modo de hipótesis específica, sostenemos que en el campo cinematográfico operó una suerte de “división del trabajo” en la representación de (valga aquí la redundancia) los trabajadores urbanos: mientras el *cine militante* “se hizo cargo” de los obreros industriales, los “otros” cines hicieron lo propio con los “trabajadores de cuello blanco”. ¿Por qué? ¿Qué indicios nos ofrece esta división para pensar las transformaciones sociales y políticas del período? Para avanzar en la respuesta a todos estos interrogantes, proponemos un recorrido que comienza con dos films *alternativos*, ambos de 1968; sigue con otros dos más netamente “comerciales” y culmina con otros producidos en el marco del *cine militante*.

¹Para un análisis de la movilización social en Córdoba, véase: James Brennan: *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996; y Mónica Gordillo: *Córdoba en los '60. La experiencia del sindicalismo combativo*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1996.

²Para la formación de las principales organizaciones armadas, véase: Richard Gillespie: *Soldados de Perón*. Buenos Aires: Grijalbo, 1997; Luis Mattini: *Hombres y Mujeres del PRT-ERP*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana, 1998. Para un análisis de la radicalización política del período: Liliana de Riz: *La política en suspenso, 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

³Un análisis del proceso de politización del campo intelectual y cultural en general es el propuesto por Silvia Sigal: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur, 1991.

4-1. Desde los márgenes: quiebres en las representaciones.

En 1964 Juan José Sebreli publicó un ensayo que fue, sin dudas, uno de los más leídos de la década.⁴ En ese pequeño librito, escrito con un lenguaje ameno y llano, Sebreli se centró en el discernimiento de hábitos, gestos y costumbres de los porteños, desde los “lumpenes” a la “burguesía”. Formas de consumo, de experimentación del tiempo libre, de vidas sexuales, atraviesan esas páginas, junto con una radiografía topográfica de los lugares del espacio urbano habitados y recorridos por cada grupo social. Desde la crítica cultural, Sebreli intentó descifrar qué entendía por los procesos de alienación y encontró su clave explicativa, más que en los procesos de trabajo, en las formas de experimentación del tiempo libre, en eso que él llama vida cotidiana. Es allí, parecería plantear, donde los distintos sectores sociales acaban por configurar sus posiciones identitarias.

El libro de Sebreli es un indicio, y muy importante, de una de las preocupaciones que interesaban a buena parte de la intelectualidad crítica de la década de 1960: cómo entender o vislumbrar los alcances de la alienación en una sociedad -la argentina o la de las principales ciudades, al menos- que se complejizaba crecientemente. Y las preocupaciones en torno a la alienación -específicamente en los trabajadores- fueron más acuciantes aún hacia fines de la década, cuando muchos intelectuales o militantes de izquierda entrevistaron en ese proceso un obstáculo para avanzar en un proyecto político revolucionario.

Nos interesa particularmente situar estas coordenadas, ya que la problemática de los procesos de alienación constituye una de las avenidas más recorridas por varios films vertebrados por historias de trabajadores urbanos. De entre ellos destacan, en primera instancia, **El dependiente** (Leonardo Favio, 1968) y **Tute Cabrero** (Juan José Jusid, 1968). Ambos se instituyeron, en su contexto de producción y circulación, como *alternativos* al cine comercial y, en ese mismo movimiento, también resquebrajaron tradiciones representacionales previas en torno a los trabajadores urbanos.

En **El dependiente** se cuenta la historia de Fernández (Walter Vidarte), ayudante y vendedor en una ferretería de un pueblo de provincia. Fernández, cercano a la cuarentena, hace más de 25 años que realiza las mismas tareas y sueña con el día que pueda heredar la ferretería. Asimismo, comienza una relación de pareja con la enigmática Señorita Plasini (Graciela Borges), vecina del pueblo. El mismo día que el patrón muere, el antiguo ayudante se hace cargo del comercio, pero eso no resuelve su situación “dependiente”: ya que ahora es su esposa quien maneja los hilos del mismo. Para “resolver” la nueva situación, Fernández decide tomar una opción extrema. Nos interesa desentrañar cómo, a partir del personaje de Fernández, se inscriben y superponen distintos niveles de “dependencia” y, a partir de eso, señalar algunas posibles líneas de “lectura” del film, que nos remiten al contexto de su producción.

La *figura* de Fernández condensa en sí varias “dependencias” en su existencia ordinaria y el film las representa a todas en un plano de jerarquías ambivalentes. Detengámonos, en primer lugar, en aquellas que tienen su raigambre en la situación laboral misma. Fernández en la ferretería hace de todo: acomoda la mercadería, la traslada, limpia, barre, cobra. A un ritmo lento, pero siempre activo, Fernández es quien lleva adelante el negocio, mientras el patrón -ya viejo- se acoda al mostrador, lo mira hacer y le da órdenes. Esta primera dependencia, espacializada en la ferretería, se prolonga en su trastienda. Fernández cocina y lava los platos de su patrón, también come con él. La quietud de esa relación, su repetición cotidiana, no obturan sin embargo que una tensión creciente se vaya generando.

Una secuencia representa, desde la perspectiva de Fernández, esa tensión. Tras la jornada laboral, ambos se encuentran cenando (0:07). Fernández observa una rata y guarda, por unos

⁴ Nos referimos a *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1964.

instantes, el dato para sí mismo. La imagen del roedor se concatena con un primer plano de la boca del patrón comiendo. La percepción del patrón, mediante ese recurso narrativo, es asimilada a la del animal y un nuevo primer plano, esta vez al rostro de Fernández, refuerza el asco profundo hacia ambos.

Y si ambas "dependencias" de Fernández pueden analizarse desde una perspectiva espacial (ferretería, trastienda), hay otra que es mucho más "interna" al dependiente. Fernández, más allá del asco, se proyecta en el patrón. Como lo indica la voz en *off* del inicio:

- "*Los límites de sus ambiciones y metas están marcados por los metros de la ferretería*". (0:03).

Esa proyección es frustrante: quiere ocupar el lugar del patrón, pero no tiene los recursos como para lograrlo. Fernández mismo sintetiza sus ambiciones en un diálogo con Plasini:

- "*Mi sueño es ser rotario. Del Rotary Club. Para serlo, tengo que ser propietario*". (0:35)

Los distintos niveles de dependencia, entonces, no son sino manifestaciones de un mismo proceso. Fernández odia al patrón, pero en ese mismo movimiento contradictorio, busca ser como él: no puede traspasar esas fronteras. Y sin dudas, este último nivel -el de proyecciones- es el que sintetiza, en el plano de abstracciones en el que se maneja la narración, a los previos. Sujeto íntimamente a una relación que lo esclaviza, el trabajador Fernández desea convertirse en "amo". Es el círculo completo de la dependencia aquello que lo ata definitivamente a una relación que se torna asfixiante.

Sus deseos se toman mucho más manifiestos una vez que se produce el encuentro con Plasini. Si esta relación puede remarcar la ruptura de la cotidianidad del trabajador, esa perspectiva se anula desde un primer instante. En la segunda secuencia del film, un *travelling* repetido en tres oportunidades marca la constancia en la presencia de la Plasini en su puerta. Fernández entra en su mundo casi surrealista: una madre alcohólica, un hermano oligofrénico, un padre ex-vidente, siempre presente.⁵

A su manera, y de otro tipo de relaciones, Plasini también es dependiente. Encerrada en el patio de su casa, su salida máxima es hasta la puerta; avergonzada de su situación familiar y definitivamente presa de la memoria de su padre -representado a partir de un extraño parecido con Fernández- Plasini rápidamente adquiere atributos autoritarios. Sus tonos de voz, las miradas a su madre y las preguntas reglamentadas y continuas a Fernández estructuran una relación en la cual se va dibujando quien va a ser amo y quien esclavo.

De esa manera, esta relación que podría haber quebrado el círculo de la dependencia de Fernández se integra, en un primer momento, a la relación trabajador/patrón. Esta ampliación de la dependencia se narra desde la nueva rutinización: los sonidos de las campanas de la iglesia tras cada visita a la casa de Plasini son un indicio del acostumbramiento; el otro, mucho más sutil, está marcado narrativamente por una nueva utilización de los planos. Si en los primeros encuentros el efecto asombro se remarca con primeros planos de Fernández, en los últimos ya se reserva para la pareja planos totales y con una cámara que se centra en el patio oscuro, con las voces *over* de diálogos idénticos cada día.

Por distintos motivos, entonces, ambos son dependientes: uno porque no puede romper el círculo que le impone su situación laboral; la otra, porque se proyecta a partir de Fernández. Y es entre ellos, que transcurre la disputa, el conflicto, que tiene una resolución doble. En primera instancia, y tras la muerte del patrón y la consecuente herencia de Fernández, la balanza se inclinó a favor de Plasini. Una nueva temporalidad está marcada por los bigotes de Fernández, las canas de Plasini y el hecho que en la última secuencia estén compartiendo un

⁵ El tono surrealista de algunos pasajes del film fue remarcado por la crítica a su estreno: "(En el film) subyacen los estallidos tragicómicos, de un humor negro, *casi digno de Buñuel*, en que la historia ha de precipitarse casi abruptamente, en desnivel estilístico". (El subrayado es nuestro, V.M.). *Panorama*, 7-01-1969.

almuerzo. Quien prepara el almuerzo y pone la mesa continúa siendo Fernández y nuevamente a partir de primeros planos se subraya lo que se considera la *doble* humillación.

Esta primera resolución es muy importante, ya que se ponen en evidencia dispositivos de representación de las relaciones de género (*gender*) que marcan diferencias entre este film y los otros que hemos revisado. Por primera vez, la construcción de la masculinidad se realiza desde otros soportes y se le asignan distintas connotaciones. El obrero o empleado, ya sea condensando las figuras de *trabajador fiel*, *sujeto peligroso*, *desocupado* o *migrante* se representaba en los films reservando para sí, de manera tácita o expresa, el *poder* en las relaciones mujeres/varones. De esa manera, en el marco del hogar de los trabajadores, la “dependencia” o subordinación entablada entre trabajadores y patronos se resignificaba y eran las mujeres de los trabajadores quienes se representaban dependientes, incluso tiranizadas. Recordamos en este caso **Dock Sud**, **Arrabalera**, **Mercado de Abasto**, entre otras.

¿Qué pasa en **El dependiente**? Creemos que se establecen dos puntos de fuga en la construcción de esta *figura* que son de fundamental importancia. Por un lado, un refuerzo de la “minoridad” del dependiente. Las primeras imágenes de Fernández de quince años se homologan en el relato a las últimas, ya entrado en la cincuentena. El dependiente, entonces, es permanentemente un “menor de edad”, un sujeto incapaz de tomar decisiones propias y construir su propia trayectoria. Por otro lado, y ligado de manera directa a lo anterior, el dependiente tampoco puede por *motus* propio ejercer su sexualidad. En el auto que conduce a Plasini y Fernández al entierro del viejo patrón, es Plasini quien sugiere que la bese (1:13). Mucho más, el dependiente es un sujeto que duda, que se angustia de manera constante y que tiene, incluso, dificultades para manejarse con el lenguaje más allá de las fórmulas gastadas del cliché.

Este último nivel de dependencia -la que tiene con respecto a “su” mujer- es el que cierra el cuadro y creemos que en la narración se instituye a modo de metáfora. Con ésta, las cadenas que se ciernen sobre el trabajador dependiente son más pesadas aún: en el único espacio donde “tradicionalmente” los trabajadores ejercieron autoridad, Fernández no logra establecerla. De alguna manera, se elige en el film una vuelta a la narración desde lo *marginal*, que en este caso implica el extremar las características asignadas al trabajador *dependiente* a partir de las cuales se pone en duda incluso su propia masculinidad. La última secuencia -la resolución número dos- en la cual Fernández pone veneno a la comida preparada a “su” mujer, no es más que una respuesta extrema a su situación de extrema dependencia. Un único recurso posible ante una situación desesperada.

Ahora bien, ¿qué viene a significar la construcción de esta *figura* del dependiente total? ¿cómo podemos interpretarla? En primer lugar, este trabajador dependiente puede ser “leído” como una alegoría de los trabajadores en su conjunto. Sin tiempos propios, el espacio laboral y el del “ocio” son un *continuum* en los cuales no se pueden remarcar diferencias. La situación de explotación laboral, desde donde el trabajador construye su configuración identitaria, se duplica y prolonga hacia otras esferas de su vida. Mucho más, son los propios proyectos de esta *figura* sintomática los que no logran autonomía con respecto a los de su patrón, quien ejerce sobre él una suerte de “tutela” que se confunde con el autoritarismo, al igual que la otra “institución” representada: el matrimonio. En definitiva, Fernández/todos los trabajadores, a partir de las múltiples dependencias, se encuentra alienado.

En segundo lugar, creemos que hay otra posibilidad de entrever el carácter alegórico de ese trabajador dependiente y para eso, tenemos que centrarnos en el contexto mismo de su producción. Si, como anotamos, dos ejes que condicionan esa dependencia en el film están dados por el autoritarismo institucional y el aislamiento del trabajador (respecto a otros trabajadores y a “otra” dependiente), podemos pensar en una analogía entre el primero y el

refuerzo de los componentes autoritarios de la dictadura de Onganía y; a su vez, el supuesto aislamiento y “desprotección” en que se encontraban sumidos los trabajadores.

Hemos de agregarle a esto las dificultades del trabajador para sostener su *masculinidad* y, así, encontramos un retorno a las representaciones de los trabajadores en el pre-peronismo, etapa en la cual -según comentábamos siguiendo a los relatos orales recogidos por Daniel James- se ponía en duda la propia *virilidad* de los obreros. Y precisamente esa “desprotección” pueden ser recostados, desde las perspectivas ofrecidas por el film, sobre la proscripción del peronismo en un contexto dictatorial. De alguna manera, entonces, se traza en **El dependiente** una forma de representación alegórica en torno a los trabajadores, similar a la que encontramos en el primer film de Leonardo Favio, **Crónica de un niño solo**.

Ahora bien, si en **El dependiente** la ausencia de precisiones locacionales y temporales son signos de una pretendida “universalización” de la trama, muy distinto parece ser el caso de **Tute Cabrero**. Como ha apuntado gran parte de su crítica contemporánea, la primera realización de Juan José Jusid se inscribe dentro de algunas tradiciones de los primeros 1960, pero hacia fines de esa década constituye un producto “único” y con esa característica se separa de todo lo que se estaba produciendo en el campo de la industria.⁶

Basado en un frustrado guión televisivo de Roberto Cossa para el programa *Historias de Jóvenes* (dejado de emitir desde 1966), en el film se cuenta la historia de tres trabajadores de distinta edad, dibujantes técnicos de una empresa. Ellos son Luis Sosa (Pepe Soriano), el más viejo y también el más antiguo en la empresa; Carlos Parenti (Juan Carlos Gené), bordeando la cuarentena; y Sergio Bruni (Luis Brandoni), el joven del trío. La empresa toma la decisión de despedir a uno de los trabajadores, pero le transfiere éstos la posibilidad de decidir quién debe dejar la oficina. En función de ese “incidente” se dinamiza el argumento, centrado en los conflictos entre los mismos trabajadores.

El film se organiza en dos temporalidades: por un lado, la de los días de la “toma de decisión”; por otro, la de los buenos tiempos en la relación entre los compañeros, evocados por cada uno de ellos.⁷ Así, del pasado inmediato se seleccionan, en los recuerdos, las ocasiones en las cuales el tiempo compartido era grato para todos. La amplia y luminosa oficina, con sus tableros de dibujo y sus lápices afilados es el primer espacio y también el último para el relato. Allí, en un primer momento son las sonrisas de los tres y las comunes bromas de todos los días. Pero también, ya por fuera de la oficina, se recuerdan las celebraciones de fin de año, las

⁶ “De aquella promocionada generación (se refiere a la del “Nuevo Cine”, V.M.), hoy sólo queda un vago recuerdo que se apila en los estantes de la Cinemateca, quedan escasos continuadores sumergidos en el ritmo del corto publicitario o continúan en el largometraje tratando de encontrar la fórmula economía-popularidad que les permita sencillamente sobrevivir. (...) El cine nacional ha seguido su camino por sendas exclusivamente diagramadas por los trusts industriales. Repasar la producción argentina en estos últimos dos años llevaría a una sinopsis casi denigrante. (...) Sin embargo, esta quietud es esporádicamente asaltada por los filmes aislados que sin hacer caso a la jurisprudencia de turno eclosionan con cierta irreverencia. Tal es el caso, entre insólito y pintoresco, de **Tute Cabrero**”. *La Voz del Interior*, 3-4-1968. Cfr.: Peter Weis y Juan José Jusid: *Marat/Sade - Tute Cabrero*. Buenos Aires: Ediciones Cinemateca - Pedro Sircera, 1968, pp. 69-72.

Tute Cabrero fue promocionada, en sus carteles publicitarios, como “La película que no fue a Mar del Plata”. Con esto se hace referencia a una exclusión que muchos críticos consideraron injusta. El film que representó a Argentina en el Festival de Mar del Plata de 1968 fue **Los Traidores de San Angel** (Leopoldo Torre Nilsson), una obra que se considera uno de los puntos más bajos en la trayectoria de este realizador.

El film fue financiado enteramente por Jusid a partir de su propia productora: Sur. Los capitales para la misma fueron reunidos a partir de la realización de más de 300 cortos publicitarios, tarea a la que se abocaron Jusid y su equipo desde 1963.

⁷ En este punto, el film comienza a diferenciarse del guión editado, escrito por Roberto Cossa y el propio Jusid. La alteración de la temporalidad refuerza el carácter intimista, plagado de diálogos internos que caracteriza al film en oposición a la linealidad narrativa del guión.

escasas y aparentemente disfrutadas salidas (al *bowling*, cenando en la casa de Bruni, en un camping con las mujeres de Bruni y de Parenti).

Los rostros alegres y la camaradería que *parecía* eterna se difuminan una vez desencadenado el conflicto. Al respecto de éste, nos interesa remarcar dos líneas a partir de las cuales puede plantearse que este film es heredero directo de la tradición realista-naturalista de fines de 1950 y fundamentalmente busca, desde un intimismo bien remarcado, señalar las principales problemáticas en las relaciones entre las personas en su propia contemporaneidad.

En primer lugar, destaca la estrategia de la empresa, emblematizada en la figura del gerente de personal (Barcel/Alejandro Marcial), de trasladar la decisión del despido a los propios trabajadores. De alguna manera, es una culminación lógica del grado de "autonomía" que tiene ese equipo de dibujantes en el cual no hay, al menos formalmente, un jefe. En el film se ponen en consonancia algunas de las, todavía nuevas, pautas organizacionales de las grandes empresas y con eso, denota una vocación de profundización del realismo. Entre esas nuevas pautas, destacan precisamente la "autonomía" de los equipos y el trabajo por "objetivos" o metas, presuntamente acordadas entre trabajadores y empresa.

Como planteara Benjamin Coriat para el contexto de las transformaciones en el trabajo industrial a las que él denomina *toyotismo*, una de las características del nuevo diseño de las relaciones laborales estaba signada por el *ostracismo* en tanto una táctica de control social por parte de las empresas.⁸ En el caso del trío de dibujantes, la presión es ejercida por parte de sus compañeros, en primer lugar "suavemente" y, una vez desencadenado el conflicto, con mayor desdén, sobre el trabajador más viejo.

Esa táctica en principio empresarial, no hace más que reforzar una segunda línea representada en el film y que tiene que ver con la entidad de la competencia entre los trabajadores. Al trasladar la decisión del despido a los propios trabajadores, éstos no se enfrentan a la empresa sino entre ellos mismos y actúan de acuerdo a las posibilidades de cada uno en tanto individuo. Y, dado que es éste el nudo central de la historia, es interesante constatar cuáles fueron las estrategias de competencia que cada cual desarrolla. Sosa, el más viejo, tiene la certeza que su situación es la más inestable. Con serios problemas de visión, que compromete la celeridad de su trabajo tanto como su destreza, es él quien hace mayor galardón del Tute Cabrero del título. Este hace referencia a un popular juego de cartas en el cual dos jugadores pueden aliarse para que un tercero "pierda". Entonces, Sosa es el único que sugiere a la hora de la decisión una acción conjunta: o los tres o ninguno. La propuesta de Sosa poco tiene que ver con una estrategia solidaria y poco en ella hay de crítica a la actitud de la empresa. Sólo cuenta salvar el propio pellejo. Y, cuando su propuesta no tiene eco en sus compañeros, propone una alianza con Parenti frente a Bruni.

Parenti, mientras tanto, es quien en un primer momento piensa en una salida conjunta. Pero, casado y con dos hijos, su mujer es quien lo desalienta: "*Acá no se trata de compañeros. Se trata de vos, de los chicos, de mí*". (0:28) Gran parte de la narración, sin embargo, se realiza desde su perspectiva y se remarcán las contradicciones: los recuerdos de los buenos momentos fluyen en las escasas oportunidades en las que piensa en el conjunto, pero terminan prevaleciendo aquellos en los cuales su propia suerte parece estar puesta en juego. Pero es sin dudas Bruni, el más joven de los empleados, quien avanza mucho más en su estrategia. Precisamente él es quien decide acudir al jefe de personal y delatar las incapacidades físicas de Sosa.

⁸ "Técnicamente, en el lenguaje de la teoría de las organizaciones, se define al 'ostracismo' como la importancia y la eficacia que reviste la presión colectivamente ejercida por un grupo sobre todo elemento de este grupo que tratara de apartarse de los objetivos que le están asignados o que generalmente son asumidos por él." Benjamin Coriat: *Pensar al Revés*. México: Siglo XXI, 1992, pp. 150-151.

Es interesante constatar estas alternativas que, más que “personales” parecieran ser “generacionales”. Uno de los movimientos más importantes del film es precisamente la forma en la que se representa al joven trabajador. En una década en la cual la juventud se constituyó en *figura* de lo rebelde, en condensadora de propuestas de emancipación cultural, social y política, Bruni aparece como un anti-jóven de los 1960. Aun así, aparece cargado de ciertos atributos que comparte con otras representaciones generacionales: la fortaleza, el emprendimiento, el ir “más allá” que las generaciones previas.

De alguna manera, este film recupera un sentido de deconstrucción que es propio del “Nuevo Cine”. Con Bruni, se desmitifica a la juventud “libertaria”, remarcándose otras actitudes y tradiciones generacionales. Pero, mucho más allá, al situar como eje de la narración la competencia, quiebra una *figura* muy sólida en las representaciones: la de la solidaridad, entendida como una actitud casi ontológica de los trabajadores. Es desde esta perspectiva que se puede plantear a este film en tanto práctica contra-hegemónica, ya no solamente respecto a la situación del campo cinematográfico en la cual se inscribe, sino también a las características previas de representación de los trabajadores. En este sentido, podemos afirmar que es un producto único, ya que antes y contemporáneamente, la *figura* de la solidaridad entre los trabajadores fue la constante representacional.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que su contexto de producción está signado por un proceso de radicalización política, -fundamentalmente de los sectores juveniles-, el film parecería dar signos de una doble advertencia: con respecto a la entidad “rebelde” de los jóvenes mismos y con respecto al no “esencialismo” revolucionario de los trabajadores. La *competencia* se referencia claramente en una operación de crítica al individualismo, puesta en juego a partir de los tonos dramáticos con que se cubre lo cotidiano.

En tanto elemento fundamental del film, las imágenes omnipresentes de una ciudad de Buenos Aires superpoblada son más que un efecto “decorativo” o una profundización del realismo al localizar y anclar la narración. Esas imágenes vienen más bien a reforzar el sentido de “universalidad” de la situación narrada: Bruni, Sosa y Parenti incorporan a esa totalidad social dibujada a partir de la ciudad y no constituyen, por tanto, meras particularidades. Sus rutinas y las problemáticas que enfrentan, la situación de competencia misma, puede ser pensada en cualquiera de esos transeúntes del espacio citadino, de esa multitud enfocada de manera panorámica.

Ambos films, entonces, abordan tangencialmente un primer eje problemático de lo que Marx llamó *alienación*: la corrosión psíquica de los hombres en el capitalismo y la separación entre los mismos.⁹ Tanto **El dependiente** como **Tute Cabrero**, además, trabajan desde una perspectiva crítica en un sentido estético a la vez que político. Por eso, ambos pueden considerarse *alternativos* a la producción cinematográfica contemporánea.

Las *figuras* del *dependiente* en un sentido amplio y abstracto del término, por un lado, y la de los *trabajadores competitivos*, por otro, se corresponden con miradas radicalizadas e incluso pesimistas de la realidad social. Son radicalizadas desde al menos, dos perspectivas. Por un lado, lo son en su capacidad de desnaturalizar a las figuras creadas previamente. Las representaciones de los trabajadores solidarios, auténticos y esencialmente “buenos” que tan sólido anclaje habían tenido en la cinematografía argentina quedan expuestas en su calidad de construcción, de artificio, al poder ponerlas en contraste con estas otras.

⁹ En la teoría de la alienación propuesta por Marx se focaliza, por un lado, en los efectos de la producción capitalista sobre los seres humanos, en su biología y en su psiquis. A su vez, a partir de ésta, Marx da cuenta de los vínculos establecidos en el capitalismo entre el ser humano, su actividad, sus productos y sus relaciones con otros seres humanos. La mayor parte de estas reflexiones se encuentran en: *Manuscritos. Economía y Filosofía*. Madrid: Alianza, 1995. (Original de 1844).

Y si la ideología, siguiendo a Roland Barthes, se presenta en la cultura de masas de la sociedad burguesa en forma de *mitos* que adquieren entidad de "naturaleza universal", la crítica a la ideología pasa por la desmitificación.¹⁰ La desnaturalización de las *figuras* previas en torno a los trabajadores implica, entonces, la tarea de desmitificarlas.

Por otro lado, las miradas radicalizadas sobre los trabajadores en estos films se inscriben e intervienen en un contexto en el cual la *visibilidad* de estos últimos se volvía creciente y donde desde distintas organizaciones políticas, fundamentalmente de izquierda, se apelaba a éstos en calidad de sujetos revolucionarios, portadores de la misión redentora de romper las cadenas de la humanidad, como lo sintetizara la famosa frase de Marx. De alguna manera, más allá de una lectura inmanente de estos films, también apuntaban a mitigar ciertas perspectivas ingenuas de las izquierdas que concebían a la identidad de clase como algo dado.

Podría objetarse, en el caso de **Tute Cabrero**, que el núcleo narrativo toma como eje a los "trabajadores de cuello blanco" y que éstos nunca fueron considerados por las izquierdas en tanto miembros plenos de la clase obrera. Ahora bien, la operación propuesta en este film centrado en la *competencia* permite, desde la construcción de la espacialidad del relato, pensar en una experiencia que atraviesa el tejido social. Su "antiesencialismo", en este sentido, está lo suficientemente remarcado.

De todas maneras, y siguiendo con este ejemplo, **Tute Cabrero** inicia en la cinematografía de fines de 1960' una "tradicción" de films que focalizan en los "trabajadores de cuello blanco" a la hora de narrar las experiencias de la alienación. Pero, en tanto núcleo narrativo compartido, es importante dar cuenta de cuáles fueron las transformaciones desde una perspectiva *radical* a otra que, de alguna manera, podemos sintetizar en *banal* y que analizaremos más abajo.

Estos films, como anotamos, fueron producidos en 1968. En ese mismo año, el gobierno dictatorial dispuso una serie de medidas para el funcionamiento de la cinematografía que se resumen en el decreto-ley 18.019/68, que empezó a regir en 1969. Dicho decreto establece y regula la posibilidad de cortes y prohibiciones a los films y, además, ordena la creación de un Ente de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo. El texto del decreto estipula, entre otras cosas, que:

"No podrá restringirse en el país la libertad de expresión cinematográfica *salvo* cuando razones educativas, el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional lo requieran, en cuyo caso el organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes."¹¹

La "seguridad nacional", doctrina que sustentaban los militares de la autodenominada Revolución Argentina, desde Onganía hasta Lanusse (desde 1966 hasta 1973), era el *leit motiv* que justificaba la búsqueda de cuanto "enemigo interno" anduviera por ahí. En la persecución de ese "enemigo interno", el campo cinematográfico fue asediado mediante estas normas que ponen un freno concreto a lo "mostrable" y "decible" en los films de circulación masiva.

¹⁰ Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957, pp. 9-10.

¹¹ Las causas mencionadas para la posibilidad de cortes o prohibiciones son las siguientes: la justificación del adulterio y de cuanto atente contra el matrimonio y la familia; la justificación del aborto, la prostitución y las "perversiones sexuales"; las escenas lascivas que "repugnen a las buenas costumbres"; la apología del delito; las que "nieguen el deber de defender a la patria" y el derecho de las autoridades a exigirlo y las que "comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado". Cfr: Andrés Avellaneda: *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

A principios de 1969, casi todas las organizaciones de actores y directores firmaron una declaración conjunta exigiendo la derogación inmediata de la ley, en la cual se argumentaba, entre otros puntos, que: "la experiencia histórica demuestra que los regímenes de estricta censura, lejos de clarificar la moral comunitaria terminan por liquidar el desarrollo de los procesos culturales, retardando el progreso de los pueblos". "Opónense a la ley sobre cine varias entidades", *La Nación*, 5-01-1969.

4-2. La banalización del mal, la tragedia del mal.

Dando pruebas de la “coexistencia no pacífica” entre dos cines en Argentina, unos años después de Tute Cabrero otros films también estuvieron estructurados por historias de “trabajadores de cuello blanco”. A la vez, a principios de la década de 1970 estos trabajadores fueron objeto de profundas críticas por parte de otros productos culturales, como es el caso del *rock & roll* local. Por supuesto que la perspectiva fue distinta en el caso del *rock & roll*, ya que muchos de sus hacedores fueron “hijos de” esos trabajadores a los cuales caricaturizaban. La confrontación generacional no está ausente en las canciones, más bien todo lo contrario, pero lo interesante del caso es que en éstas se pusieron en juego imágenes y representaciones muy silimares a las que propusieron algunos films: el énfasis en la monotonía, la rutina “gris” y un cierto sin sentido en la cotidianidad de los “trabajadores de cuello blanco”.¹²

En el campo cinematográfico destacan al menos dos films, que son los que vamos a trabajar aquí: *La fiaca* (Fernando Ayala, 1971) y el anteriormente mencionado, *La tregua*. Ambos emergieron en las coordenadas de nuevas productoras que buscaban, de alguna manera, combinar “calidad” con “popularidad”. En el caso de *La fiaca*, su productora fue Aries Cinematográfica, empresa que surgió en medio de la crisis de 1950 y que, durante la década siguiente, se dió una importante estrategia de crecimiento.¹³

Este último film (basado en una pieza teatral homónima de Ricardo Talesnik) cuenta la historia de Néstor Viñales (Norman Briski), un oficinista que un día cualquiera decide no ir a trabajar porque no quiere, porque tiene fiaca. A partir de esa decisión, se van sumando una serie de conflictos y, después de varias semanas de fiaca, obligadamente Néstor debe volver a trabajar. Nos gustaría, particularmente, dar cuenta tres ejes: por un lado, cómo se representan esos conflictos, para lo cual debemos atender a cómo se narran las relaciones más inmediatas del trabajador; por otro, qué es la fiaca para este oficinista y; por último, cómo se resuelve imaginariamente el conflicto.

El primer conflicto se desata puertas adentro de su pequeño departamento en un edificio de *monoblocks*. Su esposa (Norma Aleandro) no entiende razones: Néstor no está enfermo, no tiene obligaciones que cumplir, pero tampoco quiere avisar a sus jefes. Néstor disfruta visiblemente de su primera mañana de *fiaca*: toma un baño, desayuna en la cama, lee revistas y, fundamentalmente, recuesta esas actividades sobre las que *tendría* que estar haciendo en la oficina. Un segundo conflicto, también puertas adentro, es el que se desata con su madre (Lidia Lamaison). Ante los lamentos maternos y el recuerdo de las supuestas “condiciones naturales” de su hijo, Néstor desata sus frustraciones. La clave narrativa utilizada es la de la comicidad, y para transcribir a imágenes esa frustración, en el film se opta por visibilizar las alternativas que Néstor enuncia y que no fueron seguidas. De esa manera, el *haber querido ser* médico, albañil, viajante, vendedor de helados o catador de vinos se *refuerza* con las imágenes de esos profesionales de los cuales “se viste” en su imaginación.

¹² Son innumerables las letras del *rock & roll* que dibujaron una crítica a los modos de vida de los “oficinistas”. Destacamos, a modo de ejemplo, una de las más afamadas: “Luncs otra vez/sobre la ciudad/la gente que ves/vive en soledad./ Sobre el bosque gris/veo morir al sol/que mañana en la avenida nacerá./ Viejas en la esquina/mendigando un pan/ en las oficinas muerte en soledad/ Solo y ciego voy/ y sin saber mirar/ la espantosa ruina/dc esta gran ciudad”. Charly García: “Luncs otra vez” (fragmento), en: Sui Géneris: **Pequeñas anécdotas sobre las instituciones**, 1971.

¹³ La estrategia de Aries fue la de alternar entre producciones de “calidad” pero sin demasiado rédito económico, y otras destinadas fundamentalmente a ser éxitos de taquilla, pero sin pretensiones estéticas de importancia. Así lo define Héctor Olivera, uno de sus dueños y principal productor: “*El Candidato, Paula Cautiva y Primero Yo* nos dieron satisfacciones artísticas, pero no comerciales. Después de *Hotel Alojamiento* (1965) entramos en un período industrialmente más sensato y alternamos los géneros”. Carlos Landini: *Héctor Olivera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994, pág. 13.

Posiblemente uno de los recursos más llamativos del film (y que, por obvias razones, lo alejan de la versión teatral) es precisamente ese contrapunto que se realiza mediante la alternancia en el montaje. Néstor en la bañera/imágenes de sus compañeros de oficina, curva la espalda frente a los escritorios abigarrados; Néstor leyendo revistas/los compañeros de oficina tomando su almuerzo en veinte minutos, acodados en una barra de bar. Son los pensamientos y la imaginación de Néstor, entonces, los que pretenden ser captados a partir de esas secuencias alternadas y el efecto de contraste adquiere comicidad.

Un tercer conflicto es el propio de la oficina. Jefes, secretarias y empleados están asombrados ante la ausencia de Néstor. Uno de ellos, Peralta (Jorge Rivera López), representado como uno de los más temerosos ante la autoridad de los jefes, es quien por fin decide tomarse unos minutos del almuerzo para darse una vuelta por lo de "Viñales". Los primeros planos a los ojos de Peralta denotan miedo y eso es lo que intenta transmitir a su compañero:

- "¿Y después de esto qué se siente? ¿No pensás en el laburo pendiente? ¿No pensás en la "Chancha"?" (0:39) (La "Chancha" es el jefe)

Viñales no retrocede e intenta explicar qué se siente en este día de *fiaca*. Peralta de a poco ingresa en el "mundo" de Viñales. Y este punto es importante, porque a partir del mismo se entreven cuáles son los significados que se construyen en torno a "la fiaca", como negación u oposición al "trabajo". Néstor, en su mundo de *fiaca*, recupera de a poco su propio espacio en su casa: carcome los lugares no transitados a esas horas, escucha discos no escuchados desde muchísimo tiempo atrás. Hace lo que quiere y no tiene jefes. Pero, ¿qué quiere? Su proyección, su actividad positiva es el juego. Quiere jugar y a eso lo incita a Peralta. Ambos pasan su tarde siendo "pistoleros" del Lejano Oeste, como cuando niños.

He allí una de las perspectivas más elocuentes del film. Harto de la rutina diaria, un empleado decide individualmente suspenderla. El momento más álgido de ese quiebre, el más "saludable", es el que se identifica, a partir del juego, con la niñez. La infancia, entonces, adquiere connotaciones de etapa dorada: un recorte de la trayectoria vital no afectado por la cronometración ni por la "pesada" carga del trabajo. Como en el caso de la invención de lo pastoral, que señalamos a propósito de **Detrás de un Largo Muro**, en **La Fiacca** la infancia es el *espacio* de lo utópico. Es, por tanto, la única y esquiva salida de este empleado: una proyección hacia atrás sobre la cual recuesta y significa su propia contemporaneidad. Es, en definitiva, un espacio de la no-alienación.

En **La Fiacca**, y posiblemente a *pesar de* cualquier intencionalidad de sus realizadores, la invención utópica se orienta hacia el pasado infantil, y eso viene a evidenciar uno de los límites de la propuesta de supuesta crítica social. Inscripto el film en los códigos del realismo-naturalismo, el anti-héroe Néstor es emblema de los miles de empleados de "cuello blanco" que se multiplicaron en la década de 1960 a partir del proceso de industrialización ligada a los capitales multinacionales (de hecho, es el caso de la empresa "sólida" en que trabaja Néstor). Con motivaciones salariales y un clima de perspectivas de ascenso (que la mujer de Néstor no se cansa de señalar), esas empresas parecían ser la panacea para planificar un futuro estable. Y en un futuro previsible entran las cuotas.

En otra de las más interesantes secuencias, la desarticulación de la cotidianidad de Néstor es remarcada por dos núcleos que adquieren, llamativamente, la misma jerarquía: la huida de su mujer del departamento que comparten y los electrodomésticos que se llevan por falta de pago. Ambas son expresiones de la sujeción de Néstor: un matrimonio infeliz pero al que no se atreve a poner fin y los emblemas mismos de esa "sociedad de consumo", criticada desde muchas expresiones del campo cultural e intelectual.

Pero el abandono de la cotidianidad es, esencialmente, efímero. La maquinaria de la organización empresarial (médicos, jefes y psicólogos) van a la caza del *fiaca* intentando sofocar ese connato de rebelión que parece extenderse, ya que Peralta acompaña a Néstor una

semana después. Pero, más allá de la afrenta empresarial, los “fiacas” tienen problemas en una sociedad donde todo intercambio es mediado por el dinero, ¿qué hacer sin él? Los recorridos por una ciudad antes vislumbrada solo desde el colectivo se acaban pronto. Vencido y presionado por las circunstancias, Néstor Viñales se ve *obligado* a torcer su *decisión*. Vuelve su mujer, vuelven los electrodomésticos y vuelve el reloj a las siete de la mañana. En definitiva, vuelve al trabajo.

Ahora bien, un último primer plano subjetivo de Néstor nos lo muestra detrás de las rejas. Metáfora poco velada de cómo percibía la derrota del volver a... La angustia en sus ojos es la angustia del ir a trabajar. Y el trabajo en la sociedad capitalista es uno de los pilares en que se basa el proceso de la *alienación*. Como lo planteó Marx:

“El trabajo es *externo* al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. (...) Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, *trabajo forzado*”¹⁴.

Néstor, compelido al *trabajo forzado* representa una garantía. No es extraño que el film haya sido uno de los más vistos de la década, ya que indudablemente generaba identificaciones para una audiencia que muy posiblemente estaba colmada de oficinistas como Néstor¹⁵. Pero la narración de los procesos de alienación desde una clave satírica tiene como consecuencia su “desdramatización” y mucho más cuando en la clausura, el orden inicial se restituye. Como adición, desde diferentes núcleos se sugiere la posibilidad de la patologización de las conductas de Néstor. El histrionismo del propio Norman Briski mucho colaboró para que esa veta no se mitigara. Y la clausura tranquiliza, ya que como fábula individual, el intento de *desalienación* es inviable y mucho más cuando el espacio con el cual se identifica es la irretornabilidad de la infancia.

Muy distinto es el caso de *La tregua* (con guión del realizador Sergio Renán y Aída Bortnik, sobre la novela homónima de Mario Benedetti), film que se instala en un lugar muy distante a la comedia y en el cual pueden advertirse algunos signos de cristalización del conjunto de films que desde 1968 vinieron poniendo en el centro de la escena las problemáticas de la alienación. En *La tregua* se cuenta la historia de Martín Santomé (Héctor Alterio), un oficinista viudo y con tres hijos, que está cumpliendo con sus últimos meses en una empresa, tras 25 años de servicios, sin muchas más expectativas que su próxima jubilación. Pero días en la oficina y sus planes a futuro se ven alterados por la presencia de una nueva empleada a su cargo, Laura Avellaneda (Ana María Picchio), con quien inicia un romance. La muerte repentina de la joven deja a Santomé sumido en la tragedia.

Varios son los núcleos que nos importan en este film, pero fundamentalmente nos interesa remarcar la composición del personaje de Santomé, en tanto “trabajador de cuello blanco”; las formas mediante las cuales se representan -en el personaje principal y también en otros trabajadores de la oficina- la alienación y sus posibles rupturas y; por último, la resolución imaginaria del conflicto principal.

Si en la transcripción novela/film algo sobresale es haber logrado la representación de un personaje que resalta por estas características:

¹⁴ Karl Marx: *ibidem*, pp. 108-109.

¹⁵ Un comentario contemporáneo refuerza precisamente el éxito de taquillas que el film tuvo: “La película que dirigió Fernando Ayala y la pieza teatral de Ricardo Talesnik, se convirtieron en verdaderos éxitos de público: 54.661 vieron el film en una sala céntrica en cuatro semanas y, en el teatro, en un año y tres meses, recaudó casi 60 millones de pesos, cifra extraordinaria para una obra nacional”. *La Razón*, 18-4-1971.

“Lo que menos odio es la parte mecánica, rutinaria, de mi trabajo: el volver a pasar un asiento que ya redacté miles de veces, el efectuar un balance de saldos y encontrar que todo está en orden, que no hay diferencias a buscar. Ese tipo de labor no me cansa porque me permite pensar en otras cosas y hasta (¿por qué no decírmelo a mí mismo?) también soñar. Es como si me dividiera en dos entes dispares (...) uno que se sabe de memoria su trabajo, que domina al máximo sus variantes y recovecos, que está seguro siempre de dónde pisa, y otro soñador y febril (...), un tipo triste que tuvo, tiene y tendrá vocación de alegría”.¹⁶

El film se mueve, entonces, para la construcción del personaje principal, a partir de esta ambivalencia: un empleado jerárquico que, consciente de su alienación, pretende aprovecharse de la misma. De alguna manera, nos encontramos nuevamente con las prácticas de *escamoteo*. En el espacio laboral, Santomé reserva para sí esos tiempos que la rutinización de las actividades transforman en “libertades” para desarrollar una vida “interior” aparentemente vedada, representada en varias secuencias iniciales a partir de su mirada fija en algún punto de la oficina abigarrada.

Pero la rutinización alcanza también al tiempo libre y allí, el *escamoteo* se torna imposible. No hay mirada que controle y sólo quedan las prácticas supuestamente elegidas de los días feriados. La secuencia inicial nos devuelve un día domingo de Santomé: despertarse antes que suene el reloj, levantarse despacio, salir y caminar por veredas tan gastadas como su rostro, comer y tomar café solo, ir al cine solo, volver a su casa para encontrarse también solo. A vistas de tal programa, no es extraño que Santomé prefiera la jornada en la oficina, en la que al menos tiene la gracia de trasvasar las fronteras de lo permitido cuando roba tiempo al trabajo. Para entrever la resolución de ese movimiento contradictorio existe en la narración un señuelo, un “separador” que se repite en tres oportunidades. Se trata, en el prólogo, de una imagen fija, que cubre la mitad de la pantalla, con un plano medio de Santomé, en el cual se muestra angustiado. Esa primera imagen irresuelta, “flotante”, va adquiriendo significados con el correr del film.

Ahora bien, ¿cómo se representan la alienación y el *escamoteo*, tal cual los sintetizamos, en el espacio de la oficina? En primer lugar, y en una estrategia que comparte el film con otros, como *La Fiaca*, los empleados de oficina parecieran perder ni bien ingresan al espacio laboral sus marcas identitarias. Son Santomé, Sierra, Santilli, Méndez, Robledo, Avellaneda, pero sus nombres, aquello que les da individualidad, queda reservado de las puertas de la oficina para afuera. El proceso de desindividualización, de negación de la persona en el trabajo, tiene su correlato en la identificación persona/función. A la mañana, es Santomé quien reparte las tareas diarias a cada cual y también quien, manejando su pequeña cuota de poder, designa quién debe realizar las tareas después de hora. Cada cual en su escritorio, casi una isla, las espaldas curvas y las cabezas agachadas permanecen por ocho o nueve horas al día.

¿Qué sabemos de esas tareas? En las breves secuencias en que se representa al trabajo oficinesco en sí mismo, nos encontramos con papeles que se abarrotan en los escritorios y con puros nombres: asientos, balances, tablas de debe y haber, sumas y diferencias de centésimos. Las voces cansadas de los empleados marcan números y columnas. De esta manera, estas secuencias pueden ser pensadas a partir de otra de las manifestaciones del proceso de la alienación tal cual lo planteara Karl Marx: el *extrañamiento* del trabajador con respecto a su producto, que es la objetivación de su trabajo.¹⁷ Pero si los obreros pueden *visualizar* en sus productos un *objeto* estos empleados de “cuello blanco” tan sólo advierten las abstracciones de los mismos, sus meros nombres. Se puede plantear, incluso, que esta abstracción refuerza la alienación al aumentar la noción del sin-sentido del trabajo realizado.

¹⁶Mario Benedetti: *La Tregua*. Buenos Aires, Seix Barral, 1986, pág. 7.

¹⁷Karl Marx: *Ibidem*, pp. 104-106.

Y si la alienación es representada a partir de ambas vertientes (el trabajador respecto al trabajo y respecto al producto), se encuentran en el film al menos tres indicios de cómo puede ser resquebrajada, aunque momentáneamente. La primera de ellas es emblemática a partir de Santilli (Antonio Gasalla), uno de los últimos empleados en ingresar a la oficina. La figura de Santilli desconcierta, es liminal: su homosexualidad no alcanza a ser velada, sus maneras son suaves y sus gustos “excéntricos”. Desde el mismo momento de su ingreso, remarca su *diferencia* pidiendo por favor a Santomé tener un escritorio cercano a la ventana:

- “*Por favor, señor. Tengo claustrofobia, un problema psíquico, un trauma*” (0:10).

Santilli se distrae frecuentemente, extremando el movimiento contradictorio que reservaba para sí Santomé. Es *evidente* que mientras carga biblioratos su mente “está en otra cosa”. Así, sus compañeros (Sierra, Robledo, Méndez) se aprovechan y lo hacen caer. La reacción de Santilli no podría ser más enérgica:

- “*¿De qué se rien? ¿Ustedes están contentos con esta vida miserable? ¡Yo no!*” (0:23)

Santilli, el último en ingresar, el *distinto*, es quien rompe el orden tácito en la oficina. Una rebelión solitaria y hasta inconducente, pero quiebre al fin de una cotidianidad que no gozaba de esos episodios. No es fortuita esta opción narrativa: el “eslabón más débil” pareciera ser siempre el primero en cortarse. La corrosión y la crítica aparecen, nuevamente, esgrimidas por quienes están descentrados. La “patologización” de Santilli, su claustrofobia y su homosexualidad (presentada indudablemente como “perversión”) de alguna manera inmunizan al relato de que la rebelión solitaria sea una salida que “afecte” al resto de los trabajadores. Pero en la narración, centrada en definitiva en la trayectoria de Santomé, Santilli tiene su doble. Se trata de Jaime (Oscar Martínez), el hijo menor de Santomé. Jaime también es *distinto* a sus hermanos, Blanca (Marilina Ross) y Esteban (Luis Brandoni), es más relajado y desprejuiciado. En definitiva, pareciera que los recursos son escasos para señalar la *diferencia* ya que Jaime también es homosexual y, como Santilli, es el primer eslabón que se corta en la rutina familiar de los Santomé.¹⁸

Un segundo indicio de los intentos de romper con *alienación* en la oficina es más ambivalente todavía. La relación entre los compañeros se estructura en función de charlas de fútbol y de juego. De alguna manera, ellos ejercen de esa manera su *escamoteo*: los primeros minutos de los lunes son para comentar los resultados de los partidos y avanzada la semana, otros largos minutos se dedican a la confección de las tarjetas del PRODE. Las posibilidades abiertas por el juego parecerían ser las únicas que los empleados visualizan para ascender socialmente y allí apuestan sus deseos.¹⁹ Uno de ellos, Sierra (Walter Vidarte), tan nuevo como Santilli, es particularmente sensible al juego. Sus compañeros, contando con la complicidad de su jefe, deciden hacerle una chanza: decirle que ganaron un premio. Al recibir la noticia, Sierra se emociona y va directamente a insultar al gerente. Despedido y doblemente humillado (por sus compañeros, por el gerente), Sierra es la imagen misma de la desesperación. Su rebelión individual, montada en el engaño, pone sobre el escenario las dificultades de las acciones de quiebre del orden.

¹⁸ Una de las líneas que más diferencian al film de la novela es posiblemente las características de la relación entre el padre y sus hijos. En la novela, la reacción de Santomé frente a la homosexualidad de Jaime es más bien violenta, mientras que en el film se muestra comprensivo en su “desesperación”. La señalamos ya que nos parece que es un indicio para pensar que en el film muchas de las contradicciones con las cuales aparece connotado el personaje no se construyen o, más bien, se limen.

¹⁹ Esta representación no es nueva. Ya en la década de 1930, en uno de los films que analizamos, aparecía la idea con cierta notoriedad. Se trata de *La Vuelta al Nido*, donde los compañeros varones del contador apesadumbrado apostaban al juego clandestino. Contemporáneamente a *La Tregua*, el tema del juego se recupera en un film que se llama precisamente *Yo gané el PRODE, ¿y usted?* (Emilio Vieyra, 1972).

Un último indicio para las representaciones de las posibilidades de salir de la alienación y, de hecho, el que estructura al film: la presencia de Avellaneda en la oficina. La única mujer, joven y sensible, despierta las proyecciones del jefe. Esa presencia concuerda perfectamente con las tácticas de *escamoteo* de Santomé: puede mirarla *mientras* pasa asientos contables. El juego de oposiciones entre ambos se dibuja inmediatamente: edades, pero también historias y proyectos de vida los diferencian y a la vez, los acerca el compartir un espacio y un tono. Es el *gris* incesante, el hablar bajo, el universo de expectativas que trasciende edades y sexos. Las afinidades construidas implican un desafío para el orden de Santomé, que promete un futuro un poco más aligerador para su retiro próximo.

Uno de los rasgos más salientes del film, si lo contraponemos a los previos que centraron su narración en torno a la alienación, es que el momento de la *no-alienación* que se construye se orienta hacia el futuro. Se diseña, en la *figura* de Santomé, y también de Avellaneda, un itinerario que los habría de conducir a vivir una vida más plena en la cual, definitivamente, se ocluye el espacio laboral. Es, entonces, un futuro *sin trabajo* el de la *no-alienación*.

El final, sin embargo, no puede ser más desalentador. La muerte repentina y absurda de Avellaneda implica la disolución de cualquier proyecto alternativo y la sumisión de Santomé en más absoluta desesperanza. Ante su hijo mayor, que apoya su brazo sobre el hombro del padre sufriente, se recompone por última vez la imagen inicial. Anclada ahora en la narración, esa imagen que apareció fija cobra sentido y se lo otorga también al prólogo. El movimiento elíptico que nos devuelve a los primeros instantes refuerza la sensación de *sin salida* que vertebra al relato.

La Tregua sintetiza, a la vez que “supera”, las reflexiones cinematográficas de estos últimos dos films en torno a la alienación y lo hace desde varias perspectivas. Por un lado, comparte con todos los films anteriores que narra los procesos de alienación a partir de las experiencias de los trabajadores de “cuello blanco”, pero se diferencia porque estructura gran parte del relato desde el espacio laboral mismo. Son las construcciones de las imágenes de la oficina las que centralizan en el encierro y la rutinización, más allá de cualquier *escamoteo*. Por otro lado, la no opción por la sátira o los efectos de comicidad impiden la desdramatización. Más allá de algunos personajes (como Viñales/Luis Politti) o situaciones aisladas, el tono es decididamente dramático y se confirma en el final.

Es precisamente ese final, en tanto resolución imaginaria del conflicto, el que nos permite vincular al film y sus posibles significaciones en el contexto social y político de su estreno. Parte de la crítica y el propio Mario Benedetti rechazaron la versión cinematográfica de **La Tregua** por motivos parecidos: la despolitización inmanente al relato.²⁰ Ahora bien, en tanto producto cultural es plausible de ser analizado a partir de su *inconsciente político* y tomando como eje la clausura podemos aventurar una lectura en ese sentido.

²⁰ Uno de los comentarios más reactivos sostiene: “Su versión presenta un contexto intimista y cerrado que plantea un interrogante acerca de cuál es el sentido de esta recreación en 1974, cuando el rico proceso histórico que ha vivido el país en los últimos años reclama una mirada más penetrante en el contorno social”. *La Razón*, 2-8-1974.

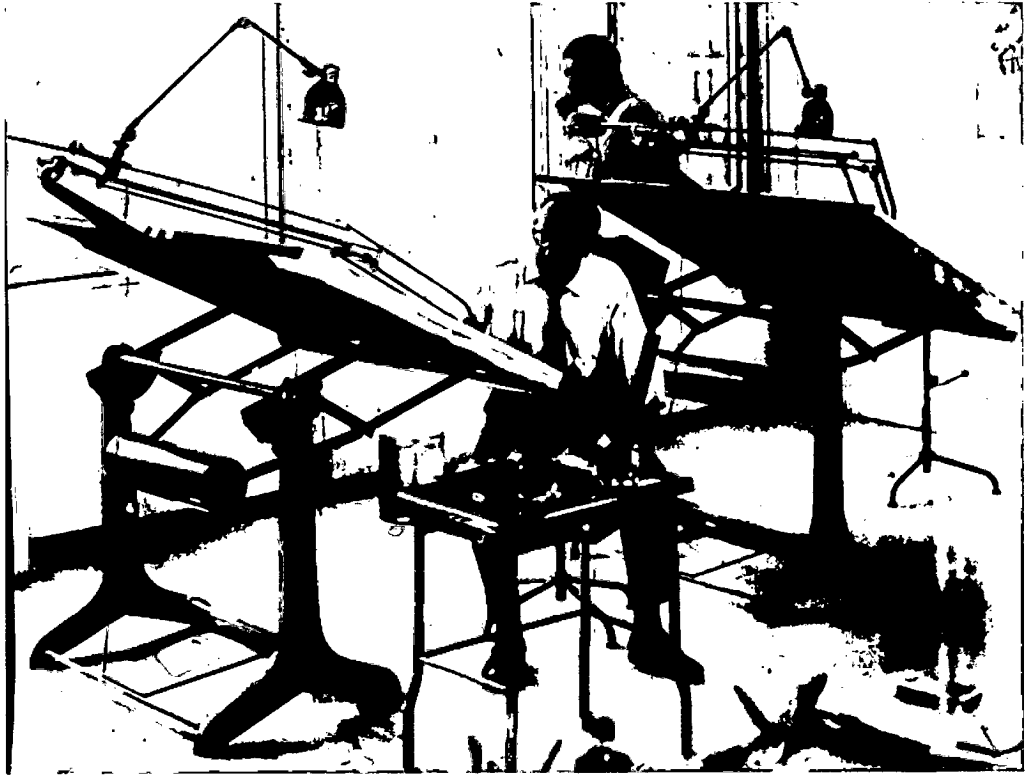
La respuesta de Mario Benedetti a la versión cinematográfica de su novela no se hizo esperar. Las críticas fueron dos: la alteración de ciudad y de fecha (la novela se sitúa en Montevideo, en 1957) y, ligado a esto, las características de la construcción del personaje de Santomé. En un artículo publicado en el semanario *Marcha* de Montevideo, y reproducido luego en *La Opinión*, Benedetti argumenta: “En 1957, un hombre como Martín Santomé, que sin ser un tipo particularmente preocupado por lo social, esboza alguna inquietud en este sentido (aunque tal vez más moral que otra cosa), así como por el destino del país y el deterioro que ya entonces empieza a advertirse, es alguien que, pese a sus baches ideológicos, está más avanzado que buena parte de sus conciudadanos. En cambio, un Martín Santomé, que en Buenos Aires de 1974 después de todo lo que ha pasado y está pasando por estas tierras en estos años, dijera o pensara las mismas cosas que el Martín Santomé de 1957, estaría retrasado con respecto a buena parte de sus conciudadanos”. *La Opinión*, 24-11-1974.



4-1. Los empleados en conflicto en la oficina de Tute Cabrero.



4-2. Santomé (Héctor Alterio) comienza su relación con Avellaneda (Ana María Picchio), en La Tregua.



4-1. Los empleados en conflicto en la oficina de Tute Cabrero.



4-2. Santomé (Héctor Alterio) comienza su relación con Avellaneda (Ana María Picchio), en *La Tregua*.

La muerte de Avellaneda y el llanto de Santomé pueden pensarse, más bien, como la inviabilidad de cualquier proyecto de salida de la alienación en términos *individuales*. Como tales, se representan de una manera esquiva e incluso circunstancial, pero la acentuación en el film queda puesta en la imposibilidad de llevar adelante ese tipo de proyectos. Tampoco opera una restitución al orden previo -como en el caso de **La Fiaca**-, sino un llanto por la tragedia que es tanto individual *como colectiva*. Posiblemente ese recorrido narrativo puede asimilarse al de ciertos productos del "Nuevo Cine", en los cuales el "mostrar" equivalía a "denunciar" y esas fórmulas, en el contexto de producción y circulación del film estaban permitidas por otras más radicalizadas, en las cuales el "mostrar" no alcanzaba, como veremos más adelante.

Esto último no obtura, sin embargo, la posibilidad de afirmar que en **La Tregua** lo político opera por omisión: los débiles lazos de sociabilidad entre los trabajadores, las proyecciones individuales (ya sea a partir del juego, como de los infructuosos intentos por superar la alienación) son remarcados, aunque con una intensidad y centralidad menor a la que tuvieron en **El Dependiente** o **Tute Cabrero**. La ausencia de proyecto colectivo es la que subyace a la tragedia y, en definitiva, es la tragedia misma. Pero a diferencia de estos últimos dos films, mucho más radicalizados y corrosivos en su mirada crítica en torno a los trabajadores en general (y no solamente a los de "cuello blanco"), tanto en **La Tregua** como en **La Fiaca** se construye un cierto *ternurismo* para dibujar las *figuras* de los *trabajadores alienados*.

Los "buenos tipos" de las oficinas, esos que obedientemente van al trabajo todos los días, los mismos que desde el *rock & roll* se criticaba, adquirían *visibilidad* en las pantallas grandes pero, de alguna manera, no en la dinámica y conflictiva escena política y social argentina de comienzos de la década de 1970 o al menos no de manera organizada. La interrogación es, en este caso, doble: por un lado, ¿por qué esa *visibilidad* en el cine comercial?; por otro, ¿por qué el cine comercial no representó a los trabajadores "de cuello azul"?

En cuanto a la primera interrogación, es posible pensar que durante toda la década de 1960' el crecimiento cuantitativo de los trabajadores de "cuello blanco" fue más que importante, de la mano del proceso de ingreso de capitales extranjeros y la instalación de empresas de bienes y servicios tanto como de industrias. En tanto proceso, la formación de este sector de los trabajadores no era nueva, pero sí se redimensionó y por lo tanto, su impronta en la estructura social argentina fue *in crescendo*. No es extraño, entonces, que impactaran profundamente en la producción cultural. Si ya en la década de 1930, con un primer proceso de cristalización de la complejización social ligada a la industrialización encontramos algunos films en los cuales se narran experiencias de trabajadores y trabajadoras en oficinas (como el caso de **La Vuelta al Nido**), desde fines de la década de 1960 nos encontramos con films en los cuales el relato está directamente vertebrado por las mismas. Si cruzamos esta variable con las preocupaciones crecientes en torno a la alienación, que recorrían al entramado cultural ya desde los primeros 1960, tampoco es de extrañar que sea ese el elemento central desde el cual abordar las experiencias de los "trabajadores de cuello blanco".

Ahora bien, la alienación, tal cual la entendieron muchos pensadores (marxistas o no), no es ni mucho menos privativa de los trabajadores de "cuello blanco". Sin embargo, el cine comercial no representó al mismo proceso para el caso de los obreros o trabajadores de "cuello azul" en general. Es más, este último sector de los trabajadores no gozó de *visibilidad* en este tipo de cine. ¿Por qué? Aventuramos que en un contexto de extrema conflictividad social en el cual los trabajadores ocupaban el centro de la escena, difícilmente podrían narrarse cinematográficamente sus experiencias sin intervenir de manera directa en el debate político que estas representaciones hubieran generado. Y, relacionado con esto mismo, es imposible perder de vista las políticas cinematográficas de censura que rigieron en casi todo el periodo.

Habría que distinguir entre tres momentos diferenciados de acuerdo a las políticas cinematográficas que llevaron adelante los distintos gobiernos. Los gobiernos militares, desde

1966 a 1973, pero más formalmente a partir de 1969 ejercieron presiones constantes sobre la producción cultural y, en el caso de la cinematografía, regían las disposiciones del Decreto-Ley 18.019 que, como vimos unas páginas más arriba, dejaba poco lugar para la libertad de expresión.

En 1973, con el advenimiento del gobierno de Héctor Cámpora, las sucesivas leyes de regulación y censura de la cinematografía fueron suprimidas. El retorno de la institucionalidad democrática, en un contexto de profunda movilización y hasta algarabía popular, abrió las puertas para el regreso de Perón tras su exilio, para pensar que se iniciaba un proceso de "liberación nacional" y, también, para la libertad de expresión.²¹ Casi como un símbolo de las bases que apoyaron a Cámpora, al frente del Ente de Calificación Cinematográfica asumió el realizador Octavio Getino, proveniente de la juventud peronista ligada a Montoneros.

Asimismo, resulta altamente significativo que, en medio de un clima recorrido por aires de "liberación", ni siquiera se cuestionó la existencia de una institución -el Ente- pergeñada específicamente para la censura, sino que se le cambió el contenido. Así, en medio de la "gestión Getino" obtuvieron su certificado de exhibición muchos films, locales y extranjeros. Entre los primeros destacan **La hora de los hornos** (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1967/68); **Operación Masacre** (Jorge Cedrón, 1970/72) y **Los traidores**.

La experiencia de Getino al frente del Ente duró sólo cuatro meses: en noviembre de 1973 presentó su renuncia al mismo y esta dimisión fue también sintomática. Ya durante el último gobierno de Perón (septiembre de 1973-julio de 1974), las fricciones hacia dentro del mismo movimiento peronista alcanzaron dimensiones alarmantes. La "izquierda" del movimiento -habitualmente identificada con la juventud y la consigna "la patria socialista"- fue perdiendo la gravitación alcanzada durante el gobierno de Cámpora y, al mismo tiempo, crecía la impronta de los "históricos" o los sectores de derecha.

Tras unos meses de vacío en la gestión del Ente -que demuestra ser una institución clave para testear las transformaciones políticas-, y en consonancia con los deslizamientos del gobierno de Isabel Perón (tras la muerte de Perón el 1º de julio de 1974), el cargo le fue otorgado a Miguel Paulino Tato en agosto de 1974. Tato sintetizó la figura del censor y trabajaba en consonancia con la organización paramilitar conocida como Triple A. De hecho, atravesó las fronteras del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, ocupando el cargo hasta 1978.²²

La libertad de expresión cinematográfica, entonces, duró en este período la corta estadía de Getino. Muy poco del cine comercial podía aventurarse a representar procesos de conflictividad social. Sin embargo, dos films del período lo hicieron: **Quebracho** (Ricardo Wullicher, 1974) y **La Patagonia Rebelde** (Héctor Olivera, 1974). Ambos eligieron para esas representaciones un punto de fuga hacia atrás: las luchas de los trabajadores en la Forestal de principios de siglo, en un caso; la huelga y represión a los obreros patagónicos en 1921, en el otro. Asimismo, ambos tuvieron dificultades en su exhibición.²³

²¹ Para estampas vívidas de los 49 días de gobierno de Héctor Cámpora y el auge de la movilización popular, véase: Eduardo Anguita y Martín Caparrós: *La Voluntad, Vol. II, 1973-76*. Buenos Aires: Norma, 1998.

²² En una entrevista concedida al diario *Clarín*, en 1983, Tato confesó: "Yo prohibí 320 películas, sobre un total de 1200, es decir, un 25%. Lo que pasa es que cuando llegué había muchas películas acumuladas para prohibir. Calcule, toda la producción de Pasolini, algunas de Bergman (...) todas esas películas se estaban exhibiendo y debían ser cortadas inmediatamente". *Clarín Revista*, 29-5-1983.

²³ El caso de **La Patagonia Rebelde** es elocuente. Terminada de rodar en marzo de 1974, en junio de ese mismo año varios miembros de su elenco reciben amenazas de muerte por parte de la Triple A. Por ese motivo, Nacha Guevara, Norman Briski, Héctor Alterio y Horacio Guarany tomaron la decisión de abandonar el país. El film se estrenó, finalmente, el 13 de junio de 1974 y en octubre fue retirado de circulación, una vez que su certificado de exhibición fue cancelado. Otros films que tuvieron dificultades fueron: **Los Gauchos Judíos** (Juan José Jusid, 1974), al cual se le cortó una escena entera por supuesta afronta a la nacionalidad; **Proceso a**

En medio de la censura, entonces, operó en campo cinematográfico una división del trabajo en vinculación a las representaciones de los trabajadores. Mientras el cine comercial se centraba en conflictos más velados focalizando en los trabajadores “de cuello blanco”, coexistía *otro* cine, que las más de las veces se produjo y se exhibió en la clandestinidad. Nos referimos al *cine militante*.

4-3. *Combates por la Historia.*

El cine es un “arma política” y la realidad que el cine “muestra” ha de ser transformada: por eso no alcanza con mostrarla y hay que forzar sus trazos para interpretarla primero, transformarla después. Estos parecerían ser los puntos centrales del llamado *cine militante*. En Argentina, durante los últimos años de la década de 1960 y los primeros de la siguiente, emergieron varios grupos de cineastas ligados por experiencias y motivaciones políticas comunes. Entre los más importantes se encuentran *Cine Liberación* (Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo), ligados a la izquierda peronista y fundamentalmente a Montoneros; los *Realizadores de Mayo* (Eliseo Subiela, Humberto Ríos, entre otros) y *Cine de la Base* (Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián, Jorge Denti, Nerio Barbieris, entre otros) ligado de manera ambivalente a la organización de izquierda PRT-ERP.

En el campo cultural argentino, una de las tendencias más destacadas del período fue precisamente la politización de las prácticas culturales, en un contexto de creciente movilización popular. Así, tanto en las artes plásticas como en la cinematografía se buscó un encuentro entre los sentidos de vanguardia política y vanguardia estética.²⁴ Las interrogaciones que recorrían buena parte de estos grupos se sintetizaban en las formas y canales por los cuales poder *intervenir* de manera efectiva en el proceso político y social contemporáneo desde la propia producción cultural.

Específicamente en el campo cinematográfico, la presencia de los grupos antes nombrados asumió distintas formas. *Cine Liberación* es, con todo, uno de los ejemplos más claros de lo que Raymond Williams caracterizó como *formación de oposición*.²⁵ En primer lugar, en tanto grupo tuvo su propio manifiesto, en el cual se presentaba la idea de un *Tercer Cine* que guió los objetivos de las realizaciones. Con esto, el grupo buscaba distanciarse de dos tendencias previas: por un lado, el cine “comercial” identificado internacionalmente con la producción hollywoodense, del cual nada podían rescatar; y, por otro, del cine de “autor”. Con este último término, referían no solamente a las tendencias europeas como la *Nouvelle Vague* sino también a las características del “Nuevo Cine” argentino. De este último, acusado de diligente y reformista, rescataron solo algunas secuencias de los films producidos en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri desde fines de la década de 1950.²⁶

Posiblemente es sobre esa experiencia donde puede recostarse gran parte de la significación de *Cine Liberación*. Mientras ambas formaciones optaron por el formato documental, en el caso de los films de la Escuela del Litoral se prefirió la construcción de un tipo de documental de “observación” donde “mostrar” la realidad equivalía a denunciar distintas opresiones sociales. Además, los films de la Escuela del Litoral fueron exhibidos en salas comerciales y llegaron, de

la *Infamia* (Alejandro Doria, 1974), que llamativamente pudo estrenarse en 1978 y *Los Hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1974/75, estrenado recién en 1984).

²⁴ Para el caso de las artes plásticas y, particularmente, la experiencia de “Tucumán Arde”, en 1968, ver: Ana Longoni y Mariano Mestman: *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1999 y Andrea Giunta: op. cit. pp. 333-374.

²⁵ Raymond Williams: *Sociología de la Cultura*. op. cit. pp. 64-65.

²⁶ Fernando Solanas y Octavio Getino: “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y Experiencias para un cine de Liberación en el Tercer Mundo” (1973), en: AAVV: *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas-UNAM, 1988.

esa manera, a un público más amplio. En el caso de *Cine Liberación* la apuesta estaba orientada, políticamente, a la transformación de esa realidad documentada y en la propia construcción de los films emanaba la producción de sentidos sobre esa realidad.²⁷

Y si puede pensarse que la operación de significar a la realidad representada es consustancial a la producción del cine documental (y también el ficcional), la originalidad de los nuevos documentalistas estuvo más bien en los modos mismos de representación de esa realidad y el recorte que de ella se efectuaba, tanto como la puesta en evidencia de los dispositivos de la construcción de significados en torno a la misma. En efecto, **La Hora de los Hornos** sigue siendo uno de los *monumentos* de esos modos de representación. Sus más de cuatro horas divididas en tres partes, cada cual puede a su vez ser subdividida en múltiples fragmentos, todos ellos reforzados por comentarios y citas.

Y ahí reside una de las características fundamentales de la producción de estas nuevas formaciones del *cine militante*: la posibilidad de cortar las proyecciones en cualquier punto y *discutirlas*. El quid es que no solamente la producción se realizaba clandestinamente sino también, en gran parte de los casos, la exhibición era de ese tenor. Barrios, sindicatos, reuniones políticas eran los ámbitos donde los films circularon y su propia formulación estaba orientada para ese tipo de exhibición.²⁸ Allí el *cine militante* se realiza como tal: en la posibilidad de servir como “arma” para la discusión política entre activistas y militantes; en su capacidad de ofrecer desde una perspectiva “pedagógica” una interpretación de la realidad social y el entramado histórico por el cual ésta se instituyó como tal. Siguiendo con el ejemplo de *Cine Liberación*, pero plausible de ser aplicado también para el resto de los grupos, el film (y el cine en general) era concebido como una forma de *acción*, tanto para quienes lo realizaron como para quienes lo recibieron.²⁹

Ahora bien, si bien gran parte de la producción de estos grupos se concentró en el formato documental y modos de representación y presentación de los mismos que podrían definirse como “antinarrativos”, entrada la década de 1970 nos encontramos con dos films en los cuales, los grupos más importantes, optaron por la *ficcionalización*. Nos referimos a **Los Traidores** y **Los Hijos de Fierro**.

¿Por qué estos cineastas *militantes* optaron por la ficción? Y, mucho más, ¿cuál fue la entidad de esa ficción? En el caso de **Los Traidores**, el propio Gleyzer planteaba la necesidad de construir alternativas para *llegar* a la “base”. Sus preocupaciones y con él -creemos- la de la mayoría de los cineastas *militantes*, son resumidas de la siguiente manera:

²⁷ Estas ideas son desarrolladas por Emilio Bernini: “La vía política del cine argentino”, en: *Kilómetro 111* N°2. Buenos Aires: septiembre del 2001, pp. 41-60.

²⁸ **La Hora de los Hornos** fue vista en solo 8 meses de 1970 por más de 25.000 personas en esos circuitos de exhibición. Fernando Solanas y Octavio Getino: *Cine, Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

²⁹ Así lo definían Solanas y Getino: “Somos conscientes que con una película, igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra Patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas en tanto actos aislados. Cada uno de éstos o la obra cinematográfica militante son formas de acción dentro de una gran batalla que actualmente se libra.” *Ibidem*, pp. 89-90.

Palabras similares en torno al sentido del cine pueden encontrarse en declaraciones de Raymundo Gleyzer: “Cuando sostenemos que la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha”, fragmento de una alocución en el Festival de Peñarol en septiembre de 1973. En: Fernando Peña y Carlos Vallina: *El Cine Quemado. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, pág. 124.

“El problema reside en cómo llegar a la base, y no solo en términos teóricos (...) sino en el método concreto, en la práctica que lo permita. De teoría podríamos hablar aquí varios días, el problema es cómo llegar a un hombre concreto, ese que se está jugando el pellejo, que se está jodiendo la vida trabajando en la fábrica y que tiene el derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje”.³⁰

Definido de esa manera el *espectador* buscado, el *llegar* al mismo implicaba dos problemas: garantizar, por un lado, las condiciones de exhibición de los films y; por otro, trabajar con un lenguaje “comprensible”. Y ese es, fundamentalmente, el de las convenciones de la ficción. Para un público adiestrado a la decodificación del lenguaje narrativo ficcional, entonces, la cuestión era también cómo adaptar ese *mensaje* que se pretendía hacer llegar mediante los canales de la narración.³¹

Ahora bien, ¿cuál sería la entidad de esa ficción? En ambos films hay una apelación a la historia de los trabajadores, fundamentalmente entre 1955 y 1973. En ambos, a su vez, se insertan múltiples fragmentos de imágenes documentales que, como veremos, tienen una importancia fundamental en la estructura de la narración. Mucho más, en el caso de **Los Traidores**, la investigación previa sobre la que se construyó el film fue de una meticulosidad que bordea la metodología del periodista.

Podemos acercarnos a una respuesta en torno a la entidad de esos films poniéndolos en consonancia con los que comúnmente se denominan relatos de no-ficción o, como los define Ana María Amar Sánchez, relatos testimoniales.³² Este género, cuyo exponente más importante en la escena local fue *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, se mueve en una ambivalencia fundamental: los hechos narrados son de público conocimiento, pero no se puede presentar al relato como un “reflejo” de los mismos. El trabajo sobre esos hechos en clave ficcional es el punto central para el reconocimiento de ese género testimonial donde la *ficcionalidad* es más bien un efecto de los modos de narrar.

Aquello que el género testimonial pone en evidencia es el carácter de constructo, tanto de la realidad representada como de las convenciones mismas de la ficción. Y desde ese intersticio pueden pensarse, entonces, las características de la *ficcionalidad* en **Los Traidores** y **Los Hijos de Fierro**, más allá de las enormes diferencias –tanto políticas cuanto narrativas– entre ambas. Ahora bien, si uno de los núcleos que ambos films comparten es la narración de la historia de los trabajadores entre 1955 y 1973, en esas tramas está presente de manera directa la constitución de una nueva dirigencia sindical. ¿Cómo son representadas las dirigencias y las “bases” sindicales? ¿Cuáles son los quiebres que cada film advierte y de qué manera se insertan los mismos en las narraciones?

En el caso de **Los Traidores**, es central para la construcción del relato la configuración de dos temporalidades que se alternan de manera continua. Por un lado, un tiempo presente, que lo es a la vez el del relato y el del film, 1972-1973; por otro, el proceso histórico entre 1955 y 1973. La apelación al proceso histórico tiene en el film una doble significación: *explicar* las condiciones de emergencia de la *figura* central que se construye, y en un sentido más general, “presentar” al presente como una sumatoria de las contradicciones generadas en ese proceso. Así, en la representación de ese presente cargado de historicidad, laten en la construcción del film varios de los elementos centrales del cine *militante*, entre los cuales destaca la voluntad de *explicar*, a partir de la interpretación, ese recorte de la realidad que se focaliza. En este caso, es, centralmente, la relación entre las bases obreras y la dirigencia sindical.

³⁰ Raymundo Gleyzer en: Fernando Peña y Carlos Vallina: op. cit. pág. 123.

³¹ Gleyzer tenía, entre sus proyectos no cumplidos, la idea de llevar la historia narrada en **Los Traidores** a una fotonovela. La cuestión, entonces, era hacer llegar el *mensaje* por todos los canales posibles.

³² Ana María Amar Sánchez: “Un Género entre el Testimonio y la Ficción”, en: *SyC* N°3, Buenos Aires, septiembre de 1992.

El presente es destacado a partir de sus líneas conflictivas. La primera secuencia es de particular importancia, ya que a partir de una serie de imágenes flotantes se va develando de a poco su significación. Las imágenes, sin acompañamiento de ruidos que las perturben, son las caras de tres personas, sus brazos levantados y los golpes que caen sobre quien (todavía no sabemos quién) está siendo golpeado.

El presente de 1972-73, en cuanto a la relación fundamental que busca narrarse, se marca a partir de contrapuntos. Por un lado, una fábrica tomada por sus obreros, expuestos al frío y a la represión. En la fábrica, esas bases están en lucha frente a la patronal. Agazapados tras los alambrados de la fábrica, los obreros "combativos" se representan, en principio, a partir de una *figura* central: la *multitud*. La cámara, en panorámica, se desplaza por esa multitud de uniformes azules que carece de individualidades, cuyas voces resuenan al unísono y cuyas consignas se condensan en carteles: "A los muertos de Trelew no se los llora, se los reemplaza" y "Solo el pueblo salvará al pueblo".³³

La *relación*, entre bases obreras y dirigencia se establece, en esa primera secuencia, con toda su carga de conflictividad: a la toma van los integrantes de la "patota sindical" quienes, bajando de un auto, buscan refrenar el movimiento. Siguiendo ahora a estos personajes, se marca la contraposición: si los obreros en tanto *multitud* están combatiendo en *su* lugar (la fábrica); los dirigentes están "guardados" bajo llaves en las oficinas del sindicato. Allí, encerrado y acompañado por sus guardaespaldas, se encuentra el dirigente Rodolfo Barrera (Víctor Proncet), preocupado por la posibilidad de perder las próximas elecciones sindicales. Así, mientras la *multitud* es la forma mediante la cual se representa a los obreros, los sindicalistas son presentados con toda la impronta de la individualidad: con rostros, nombres y, como veremos, trayectorias completas.

Ya en esa primera operación narrativa están marcadas las claves de lo que el film se propone *denunciar*: el aislamiento de unos pocos con respecto al conjunto de la clase obrera y, mucho más, la actitud de corrosión que esos pocos ejercen sobre las acciones y metas de la *multitud*. Pero si este punto de *denuncia* es uno de los primeros atributos del cine *militante*, el film pone en juego otros muchos, entre los cuales destaca la *interpretación* de cómo, mediante qué operaciones y circunstancias puede haberse producido ese hiato, y para eso apeló a la historia. Así, Barrera decide autosequestrarse para elevar su popularidad a la vez que delictiviza las acciones de la *multitud*. Con la connivencia de su núcleo de íntimos tanto como de la policía, Barrera se esconde con su amante en una casa alejada.³⁴

La policía también es protagonista de otra secuencia, donde se ancla y significa a la inicial. En tanto prolongación de ésta (donde solo vemos manos golpeando), el campo se amplía y aparecen quienes pegan de cuerpo entero, como así también el golpeado: uno de los obreros de la *multitud* que es sido apresado y torturado. De alguna manera, el obrero torturado es el emblema mismo de la *multitud* humillada desde los diferentes poderes que actúan en conjunto. Esto es, la burocracia sindical y el estado, mediante la policía. Como la *multitud*, el obrero golpeado tampoco tiene voz ni nombre.

³³Esa última frase había sido pronunciada por el dirigente sindical Agustín Tosco y constituía uno de los condensadores fundamentales de los programas de los sindicalistas "clasistas" no peronistas, ya que precisamente evidenciaba su escasa confianza en las posibilidades de que un líder, como Perón, pudiera ponerse al frente de un proceso revolucionario. Por otro lado, también ponía en evidencia una perspectiva distinta en tono al lugar que debían ocupar en el proceso de movilización las vanguardias obreras. La primera consigna, mientras tanto, hace referencia a la masacre de Trelew, perpetrada unos meses antes del rodaje del film. Es interesante, a los fines de la narración, los mecanismos por los cuales se insertan esas consignas: no se verbalizan por ningún individuo, sino que, fijadas en los carteles, parecieran ser levantadas por todos los obreros en huelga.

³⁴ El film se basa en un relato del actor Víctor Proncet, quien a su vez se basó para éste en un suceso verídico: el autosequestro, a principios de la década de 1960', del dirigente peronista Andrés Framini.

Partiendo, entonces, de un presente así definido, el film se orienta a rastrear la trayectoria del dirigente sindical y su forja de *traidor*. Al comenzar el punto de fuga hacia atrás, las primeras imágenes que se incorporan son documentales: los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955, la llegada del Almirante Rojas en barco, las movilizaciones populares a favor de Perón. Y esa es la primera serie de imágenes documentales insertas en la narración: las otras corresponden al *Cordobazo*. De hecho, puede pensarse que estas elecciones se corresponden con el comienzo y final de un ciclo histórico, tal cual aparece representado en el film: la derrota de un movimiento popular, en un caso, y la emergencia de otro, desligado de las coordenadas del peronismo.

Ahora bien, en ambos casos las imágenes documentales operan a modo de *soporte*, de núcleos disparadores de la narración y sus significados no son flotantes sino que se construyen en la narración misma cuyo referente será necesariamente esa realidad que decide ser “mostrada”. La narración *ficcionalizada* nunca deja, entonces, de referir a estos marcos generales por los cuales se organiza y moldea.³⁵ Otro signo de estos marcos organizativos está dado por un recurso: la anotación precisa de los años en la pantalla a medida que la narración va avanzando hasta situarse en 1969. Creemos que si de allí en más se opta por abandonar el recurso es porque ya están sentadas las líneas del *presente* tal cual se representa en el film.

Retomando, entonces, la trayectoria narrativa propuesta por el film, es interesante detenerse en una fecha: 1957. Allí, el joven Barrera abocado hasta entonces en su participación en los comandos de la Resistencia Peronista, decide hacer caso a las palabras de su padre:

- “¿Por qué no trabajás adentro de la fábrica, con la gente, y no tirándole bombas a los gorilas? Hay que estar con la gente.” (0:22)

Barrera, entonces, vuelca su militancia a la fábrica. Una cámara introspectiva ingresa, literalmente, a la fábrica y a partir de un conjunto de planos detalle se elabora una secuencia en torno al proceso de producción que culmina en el rostro, en primer plano, del “cronometrista” (0:40-44). Este último personaje es el símbolo más pleno del proceso que Barrera, elegido delegado, ha de enfrentar: la racionalización que llevan adelante un número importante de empresas en el contexto político de avance de ciertos sectores de la burguesía industrial avalados por el gobierno de Aramburu.

El joven Barrera de 1957 es uno más de entre sus compañeros de fábrica, particular, de todas maneras, porque es el delegado incorruptible ante las ofertas del jefe de personal (Benítez/Lautaro Murúa) e inquebrantable en sus luchas. Pero es en ese mismo proceso, en el cual Barrera aparece consustanciado con los intereses de sus compañeros (las bases obreras), cuando se produce el quiebre. Ante las posibilidades abiertas de “normalización sindical” con el advenimiento de un nuevo gobierno (el de Frondizi), Barrera *decide políticamente* suavizar los reclamos en pos de conseguir la reapertura de los canales institucionales de participación sindical. En esa decisión solitaria de Barrera se marca, en el film, la frontera entre el activista delegado que responde a las bases obreras y la *figura del traidor*.

Como explicación/interpretación de la emergencia de la burocracia sindical, el film no acentúa componentes psicológicos individuales, sino fundamentalmente opta por poner en el centro la decisión política.³⁶ Ahora bien, ese movimiento marcado en la narración es ambivalente: por un lado, reconoce que la “burocracia” emerge de las filas obreras mismas, ante lo cual *parece*

³⁵ Como plantea Ana María Amar Sánchez, los relatos de ficción organizan su régimen de construcción de verdad a partir de dos campos referenciales: uno interno al mundo ficcional y otro externo. Por supuesto, en los relatos de ficción prima la referencia del primero de esos campos, mientras que en los relatos testimoniales se opta la ambivalencia entre ambos. op. cit. pág. 28. Ese es el movimiento que advertimos en *Los Traidores*, donde la referencia “externa” está inserta en el relato a partir de las imágenes documentales.

³⁶ Una explicación historiográfica similar puede encontrarse, en este sentido, en la ofrecida por Daniel James acerca de la trayectoria de gran parte del elenco que protagonizaría, desde 1959, el proceso de que va desde la “Resistencia” a la “Integración” sindical. Daniel James: op. cit. pp.

advertir que la clase obrera en su conjunto no es "ontológicamente" revolucionaria y que no siempre está parada en el lugar correcto. Pero, al mismo tiempo, el hiato representado entre "dirigencia burocrática" y el conjunto de la clase es demasiado profundo y ese quiebre da lugar a las connotaciones atribuidas al *traidor*.

¿Cómo funciona ese hiato en la narración? En la representación de la década de 1960, Barrera se consolida en la estructura sindical. De hecho, se pone en juego en la *ficcionalización* un conjunto de variables con clarísima referencia externa: Barrera arregla con las patronales despidos masivos, en 1964 organiza un Plan de Lucha, en 1966 apoya la emergencia de un gobierno dictatorial, a su vez que el sindicato maneja el juego ilegal en las fábricas y recauda dinero de las más diversas fuentes que luego es desviado para beneficios personales. También se centralizan en los múltiples recursos desplegados por la burocracia sindical para perpetuarse: control de elecciones, formación de "patotas" de choque, etc. Barrera, por tanto, es un *arquetipo* que condensa a todos los dirigentes sindicales peronistas pero que, a su vez, es ninguno de ellos en particular.³⁷

La década de 1960, entonces, es narrada desde la focalización en Barrera y su núcleo más íntimo. Excepto en una secuencia, fechada en 1964, en la cual se representa una asamblea de delegados en la cual uno de ellos se enfrenta directamente a Barrera y luego es reprimido, en ninguna otra se ponen de manifiesto posiciones contrarias a las de los *traidores*.³⁸ En efecto, en el film se narran los dispositivos de construcción de los *traidores* pero en ese proceso, a la vez, se ocluye la *visibilidad* de los *traicionados*. Esta opción narrativa es elocuente en varios sentidos. Por un lado, si bien puede pensarse que en aras de sostener un núcleo conflictivo básico la narración se oriente a la construcción de la *figura* del *traidor*, individuo que condensa en sí mismo las características de toda una casta burocrática, no tiene un paralelo, siquiera individual, con otro personaje de las "bases" obreras *traicionadas*.

Por otro lado, no hay *traidores* sin *traicionados*, pero llamativamente es esa *relación* la que no se narra en el film en todo el proceso de construcción del *traidor*. Las bases combativas, los *traicionados*, son *visibilizadas* solamente desde el presente del relato, ya sea organizando la resistencia ante los *traidores* (en la toma de fábricas, en comités de base), ya sea enfrentando en el mismo movimiento a la represión policial y patronal.

Esa perspectiva analítica en la cual se remarca el aislamiento de los burócratas del conjunto de la clase obrera es común a las posiciones de las izquierdas de comienzos de la década de 1970. Emergiendo del movimiento obrero mismo, el burócrata se desprende del mismo y desde allí, comienza a convertirse en un *traidor*. En esa misma línea argumental, las bases *traicionadas* conservan todas las virtudes intactas de la clase obrera aunque no pueden desplegarse en su proyecto revolucionario porque estos *traidores* a la clase corren cualquier posibilidad libertaria. Y si este esquema explicativo subyace al *mensaje* que el film quiere hacer llegar al público espectador, resalta fundamentalmente el hecho que para sostenerlo, tuvieron que borrarse, decididamente, a esas mismas bases obreras de la narración para rencontrarlas en el relato.

³⁷ Alvaro Melián, uno de los integrantes del colectivo *Cine de la Base*, comenta que durante los seis meses previos al rodaje del film mantuvieron un sin número de entrevistas con diversos dirigentes sindicales. De entre ellas destaca la que tuvieron con el dirigente metalúrgico Lorenzo Miguel, quien al contarles su relación con otro metalúrgico, Augusto Timoteo Vandor, recordaba el tema del juego clandestino y la pasión por los caballos de carrera. Fernando Peña y Carlos Vallina: op. cit., pp. 95-97.

³⁸ Existe, sin embargo, otro personaje que siendo también dirigente sindical peronista, en un principio compañero de Barrera, opta por seguir un camino alternativo: es el caso de Peralta, quien le reclama a sus compañeros del sindicato que actúen ante la desaparición de Felipe Vallese y más tarde, en 1969, que pongan en acción un plan acorde a la movilización suscitada por el *Cordobazo*. De alguna manera, podría plantearse que este personaje opera, en la narración, en tanto portavoz de las bases obreras.

¿Qué hacer, entonces, con los *traidores*? Ya en el presente, las bases obreras son conscientes de las trabas que éstos implican para el desarrollo de un proceso revolucionario y su solución pasa por ajusticiarlo. La muerte del *traidor* tuvo su antesala en otra, una escena onírica en la cual el propio Barrera sueña su entierro mientras está todavía autosecuestrado. Con toques del realismo mágico tan en boga tras el *boom* de fines de los 1960', en el sueño de Barrera su cortejo está compuesto por su núcleo más íntimo, su mujer y su amante, el jefe de personal de la fábrica donde trabajó (quien se ríe sin parar) y unos personajes evidentemente contratados para que lloren. Una muerte solitaria y con menos gloria de la que hubiera imaginado constituye una pesadilla para Barrera. En definitiva, con la inserción de esta secuencia onírica también se representan las culpas del traidor, cuya propia "conciencia" no está tranquila.³⁹

Y si la imagen del *traidor* muerto es la última del film, acompañada por una declaración que supuestamente es producida por comité que lo mata, eso no implica plantear que el film tuvo un cierre, una *clausura*. La muerte del *traidor*, y todo el simbolismo que ésta conlleva, abre el paso para que se desarrollen proyectos alternativos, pero éstos no se definen en el film. En ese punto, precisamente, se instala otra de las características básicas del cine *militante*: dejar el margen abierto para la discusión posterior.

Muy distintas son las perspectivas en torno a la relación entre la clase obrera y la dirigencia sindical en el caso de *Los Hijos de Fierro*. La apuesta más importante del film es la recuperación y reactualización de la estructura poética del *Martin Fierro* de José Hernández, ante lo cual debe superar, al menos, dos problemas. En principio, los propios de la transcripción de un producto cultural de un lenguaje a otro; además, ya que no se trata de una reconstrucción de época (al estilo de la que unos años antes realizara Leopoldo Torre Nilsson) la actualización temporal debía precisarse. La operación realizada en el film es la de reactivar la *estructura* poética (personajes, principales nudos argumentales, espacialidad) a la vez que intentar auscultar el sentido del poema. Para Solanas, la elección de trabajar sobre el poema de Hernández tenía una razón fundamental:

"Lo que me atraía no era solamente que el poema expresaba como ninguna otra obra de nuestra literatura los sentimientos profundos del pueblo argentino, sino, sobre todo, que continuaba traduciendo sus conflictos en términos culturales".⁴⁰

El poema, entonces, representaba para el realizador algo así como la simbolización de la *argentinidad* y, de alguna manera, lo "esencial" de dicha *argentinidad* no podía variar. Y si Hernández había logrado traducir conflictos sociales a "términos culturales", la tarea de Solanas fue también una de traducción: de los conflictos de la sociedad argentina entre 1955 y 1975, valiéndose de las metáforas propuestas por el *Martin Fierro* como mediación.

¿Cuáles eran los conflictos sociales entre 1955 y 1975 que buscó narrar el film? Básicamente, el desgarramiento de la clase obrera sin Perón y, a su vez, el desgarramiento del propio movimiento peronista. En ese marco temporal, se actualizan los personajes del drama social: Fierro es Perón; Vizcacha el interventor de los sindicatos entre 1955 y 1958; el Comandante los sucesivos presidentes militares; el Gaucho Cruz los militares peronistas (el Gral. Valle y otros); Pardal es el burócrata sindical; la Cautiva, en principio Eva Perón y luego el país entero; y los Hijos de Fierro (el menor, el mayor y Picardía) son el movimiento peronista

³⁹ Vale destacar que el temor al ajusticiamiento debe haber sido una constante entre los jefes sindicales una vez que el más importante de entre los peronistas de la década de 1960', Vandor, fuera asesinado en 1969, aparentemente por un comando de Montoneros. Esas experiencias de "ajusticiamiento" se continuaron en los años posteriores.

⁴⁰ Fernando Solanas, en Folleto abrochado a Cinesur, Cfr.: Eduardo Romano: "Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino", en: *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991, pág. 130.

mismo. Un solo personaje es esquivo: el Negro, que bien puede ser efectivamente John William Cooke. El film se organiza, a su vez, en tres partes y once "actos" que constituyen una narración lineal, arrancando de un inmemorable 1955 y culminando en el presente del relato y del film: 1975.⁴¹

Pero si bien la narración es lineal en términos temporales, esto no implica que se no inserten imágenes que se corresponden a conflictos del siglo XIX: gauchos perseguidos y ahorcados (0:09-0:11); rebeliones de generales (0:44-0:49) en los cuales participan también los Hijos de Fierro. En definitiva, en la narración se pretende una filiación del movimiento peronista a otros movimientos populares de la historia argentina y si no es precisa la identificación temporal (las escenas de los gauchos ahorcados puede bien haber ocurrido en 1830 como en 1860, con la derrota de las Montoneras de Felipe Varela) lo cierto es que si hay una filiación en los *sujetos oprimidos*, que, tal como se representan en el film, son los gauchos y los obreros.⁴²

Si estas imágenes disruptivas de la linealidad de la narración conforman un primer eje desde donde se intenta integrar al movimiento peronista en un arco histórico de mayor alcance, la otra figura que adquiere un sentido similar es la murga popular que aparece cada vez que el movimiento peronista tiene "algo para festejar": la recuperación de los sindicatos o la vuelta de Fierro. Las imágenes de la murga, más allá de las locaciones en las que se encuentre, refuerzan el sentido que se le asigna al movimiento peronista: plural (hombres, mujeres, niños, ancianos), "popular" (obreros, pero también estudiantes, médicos y enfermeros, maestros y también, como veremos, burócratas sindicales) y plenamente "argentino". En definitiva, la murga -como el movimiento peronista tal cual se representa en el film- opera a modo de metáfora de una supuesta esencia de lo "argentino". Y lo que esa murga se propone, como el film a partir de su relator (Aldo Barbero), es contar "*la memoria popular*".

Por eso mismo, y a diferencia de la operación propuesta en *Los Traidores*, en *Los Hijos de Fierro* la apelación a la historia contiene, en su propia formulación, la impronta subjetiva mucho más remarcada: se contará una historia, pero que es una *contrahistoria* construida y narrada por esos *sujetos oprimidos* que son la esencia de la *argentinidad*. No es fortuita, en ese sentido, la elección de los espacios que estructurarán la narración: son los márgenes de una ciudad *visibilizada* desde el desierto, donde se alojan esos *oprimidos*. Las panorámicas de la ciudad comienzan por la zona de fábricas, colindantes, -en las locaciones elegidas-, con las imágenes de la "frontera" o el desierto, donde se aloja Fierro. Los encuentros entre éste y sus Hijos se producen en los intersticios: entre la ciudad y la frontera, una mezcla de descampado con el último coletazo del humo de las fábricas.

Y esa narración, como destacamos, se focaliza en el período 1955-1975 y la metamorfosis de la "esencia argentina" en ese movimiento que la contiene y la significa: el peronismo. Los tres

⁴¹ "I. La ida (o la Retirada): 1) La despedida y el comienzo de la larga marcha; 2) El primer combate o la resistencia fabril; 3) La batalla de los barrios y la resistencia clandestina; 4) La derrota de Vizcacha y la resistencia sindical; 5) La batalla del retorno y Cruz o el sueño de la Resurrección. II. El desierto (o el reflujo): 6) La resistencia cotidiana o la estrategia para sobrevivir; 7) La elección en el sindicato o la lucha interna; 8) El combate por la unidad, la solidaridad y la organización. III. La vuelta (o la Ofensiva): 9) La batalla de las ciudades; 10) La guerra integral y los fantasmas; 11) La batalla electoral: persecución y cerco, duelo final, rescate y despedida". En: *Ibidem*, pág. 156.

⁴² Es posible encontrar rastros, en esta representación, de aquello que Tulio Halperin Dongui identificó como uno de los desdoblamientos del neorrevisionismo histórico: su ala izquierda, que focalizaba en la filiación de los oprimidos y que, en su versión de los historiadores Rodolfo Ortega Peña y Luis E. Duhalde comienza a reivindicar a las figuras de caudillos "menores", como Felipe Varela. Como también plantea Halperin Dongui, tomando como ejemplo un conjunto de poemas de Francisco Urondo, si el neorrevisionismo parecía no resistir una prueba de eficacia explicativa de la historia argentina, sí lograba irradiar en la producción de poéticas. Tal caso puede compararse con este intento de Solanas. Tulio Halperin Dongui: "El Revisionismo Histórico Argentino como Visión Decadentista del Pasado Nacional", en: *Ensayos de Historiografía*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1996, pp. 107-126.

Hijos de Fierro son portadores de las Banderas en ausencia del padre: Justicia Social, Independencia Económica y Soberanía Política, las "históricas" del peronismo y, a su vez, son los encargados de llevar adelante la Resistencia en distintos ámbitos. A Picardía le tocan las fábricas, al Hijo Menor los barrios y al Mayor, las milicias o comandos.⁴³

Para entrever cómo en el film se representan las relaciones entre las bases obreras y la dirigencia sindical, es necesario situarse, fundamentalmente en los "Actos" 2, 3, 4 y 7. En el acto 2, todos los hijos de Fierro convergen en la denominada resistencia fabril. Como había sucedido en *Los Traidores*, también aquí se representa al proceso de racionalización a nivel de las fábricas y se alegoriza en la figura misma del cronometrista. Se focaliza en el Hijo Menor para atender a la configuración de ese proceso en la fábrica: así, la cámara lo sigue en su recorrido cotidiano: los gestos repetitivos ante la misma máquina (durante 8 horas y 45 minutos, agrega); la imposibilidad de "tomarse un mate o fumarse un cigarrillo" y ni siquiera el "alivio de hablar con los compañeros", para terminar preguntándose:

- "¿Quién aguanta este infierno?" (0:25)

Evidentemente, ese "infierno" tiene un opuesto sobre el cual adquiere su significación como tal y es la experiencia de haber sido obrero durante el peronismo. El Hijo Menor, nuevamente, es quien trae a cuento esa experiencia ya por él no vivida, pero sí narrada por su padre. Ahora bien, los Hijos de Fierro se pusieron al frente, en la fábrica, de un movimiento de resistencia frente a la racionalización y el despido de personal. En una representación de una asamblea fabril, ellos son quienes, en primera instancia, escuchan y atienden a las propuestas de trabajadores y trabajadoras. Las bases obreras y sus dirigentes, mancomunados, toman la decisión de ocupar la fábrica.

La secuencia en la cual la ocupación de la fábrica se representa, adquiere connotaciones épicas: cuando las puertas se cierran, la *multitud* es enfocada desde una panorámica y luego, avanzando hacia la cámara, su impronta es temeraria. Las imágenes, aunque reforzadas por la verbalización del relator, conservan buena parte del sentido que hallara Sigfried Kracauer en los films mudos rusos (básicamente *El Acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein) en los cuales lo *individual* se subsume a lo *colectivo*.⁴⁴ Aquí, son los hijos de Fierro quienes se tornan indistinguibles entre esa *multitud* que representa, ahora, la resistencia peronista en su conjunto. Como la Resistencia, la ocupación de la fábrica es reprimida y los hijos de Fierro encarcelados. Ya en el "acto" 4, esos mismos hijos consustanciados con las bases obreras, logran vencer a Vizcacha, o el interventor en el sindicato. Entonces, se produce la recuperación de las instituciones sindicales por las bases obreras y desde allí, una nueva etapa de la resistencia. Ahora bien, quien se hace efectivamente cargo del sindicato es Pardal. Pero, ¿de dónde sale Pardal? A diferencia de la propuesta *explicativa/interpretativa* de *Los Traidores*, en este film no se puntualiza la emergencia de Pardal quien, al igual que Barrera, es el burócrata sindical. Por algunos indicios, parecería que Pardal es un "histórico" del peronismo, que regresa al sindicato -con el apoyo de las bases obreras- una vez iniciado el proceso de "normalización sindical". Pardal, entonces, es uno de los "viejos" peronistas que solo circunstancialmente y por motivos meramente pragmáticos tiene relación con esas "nuevas" bases obreras, fogueadas en la Resistencia. Pero esa convergencia, tal cual se representa en el film, es breve.

⁴³ El Hijo Mayor es representado por Julio Troxler, quien, como ya lo había hecho en *Operación Masacre*, representa su propia historia. Sobreviviente de los fusilamientos de José León Suárez, Troxler pasó largos años de su vida en la cárcel, tras haber participado efectivamente en los comandos de la Resistencia. La elección de Troxler para ese rol no es fortuita: con él, la narración adquiere más verosimilitud a la vez que se refuerza la *ficcionalidad* con la que se tiñe la misma.

⁴⁴ Sigfried Kracauer: *De Caligari a Hitler. Una Historia Psicológica del Cine Alemán*. Barcelona, Paidós, 1985 (1947), pág. 272.

Mientras tanto, y en una operación diametralmente opuesta en su focalización a la desarrollada en **Los Traidores**, en este film siguen centralizando los hijos de Fierro. La década de 1960 los encuentra sumidos en la derrota (o el Reflujo), dispersos y con desencuentros entre ellos mismos: uno encarcelado, los otros refugiándose en barrios y la vida familiar. Las bases obreras (que, "por definición", son peronistas), en esta representación, atraviesan la primera parte de la década desgarradas y en soledad.

Ahora bien, en un movimiento similar al de **Los Traidores**, no se explica cuál era la *relación* entre bases obreras y burocracia sindical durante los años '60. En un caso, por desentrañar la figura del *traidor*, en el otro por seguir la trayectoria de las *bases* a través de los hijos de Fierro, en ninguno logran sintetizarse las formas mediante las cuales se relacionan ambos polos que se consideran opuestos.

Ya en el "acto" 7, cuando la burocracia está constituida en cuanto tal -sin que mediara, para ello, una explicación en este film-, sintetizada en la figura de Pardal y portadora de un conjunto de "vicios" que se marcan con la adulteración de comicios, el patoterismo y el beneficio personal de los principales dirigentes, las bases/jóvenes y los burócratas/viejos tienen un duelo cara a cara, narrado a partir de la elección de las autoridades del sindicato. En el mismo, los burócratas ponen en juego todos los recursos posibles para mantener al sindicato y lo logran. Así, entre las mismas *bases/jóvenes* surge la discusión en torno a los alcances del "movimiento" y los límites de la unidad y es de boca del "Negro" (Juan Carlos Gené) que puede escucharse:

- "*¿Pero la unidad de qué?...¿Qué es el movimiento? El movimiento no es revolucionario: hay sectores del movimiento que son revolucionarios, sí señor, la clase trabajadora, y a esa clase trabajadora hay que construirle una perspectiva, un proyecto político que le permita llevar adelante su impulso revolucionario, porque todo el Movimiento no lo es...*" (1:23)

Y, sin embargo, más adelante es el mismo "Negro" quien reflexiona:

- "*A nadie le gustaba la unidad con Pardal...pero por algo el Viejo la planteaba. ¡Siempre pasaba lo mismo! Nos habíamos acostumbrado a leer sólo lo que nos interesaba y lo que no nos gustaba declamamos que el Viejo lo decía 'de grupo'.*" (1:25)

En el film, entonces, si bien no opera una resemantización en torno a quiénes, efectivamente, pueden considerarse hijos de Fierro (las bases obreras y al pueblo argentino oprimido en su conjunto) se reconoce que el Movimiento, el peronismo, excede a los "hijos". Eso que sólo el Viejo/Fierro/Perón puede asir y "hermanar" es la mediación que, en definitiva, anuda en la narración a las bases y a la dirigencia sindical: el reconocimiento de las diferencias y el hiato abierto entre ambas sólo puede ser colmado por la unidad que el "*Viejo planteaba*".

Sin embargo, y tal cual se desprende de las reflexiones del "Negro", en el film también la clase obrera es concebida como "ontológicamente" revolucionaria. La dirigencia sindical, perteneciente al "Movimiento" no es presentada como el único o el más importante obstáculo que corroe las posibilidades de ese desarrollo revolucionario, sino, como plantea la narración, son las condiciones históricas mismas -esas que dieron con la derrota del movimiento y el exilio de Fierro- las que son adversas.

En este sentido, las diferencias entre *bases* y *burocracia* tal cual se representan en el film no tienen una explicación política sino *generacional* y por eso, de alguna manera, es el propio burócrata quien se autojuzga cuando su conciencia le pesa. En una secuencia muy similar a la que tiene lugar en **Los Traidores**, Pardal delira con su propia muerte: los pasillos largos de las oficinas del sindicato se le representan, en esas imágenes oníricas, como un laberinto del cual no puede escapar y aparece agazapado. Pero, a diferencia de lo que le ocurrió a Barrera, con el advenimiento de la movilización popular post- *Cordobazo*, Pardal desaparece virtualmente de la narración. En una única imagen reaparece, solo para confirmar que ya no le quedan trucos



4-3. Los Hijos de Fierro comienzan la resistencia en la fábrica.

para mantenerse en el sindicato. Ahora sí, el Movimiento pareciera contenerse en los hijos de Fierro, sin desbordes.

Con el regreso de Fierro se instaura una nueva temporalidad, que es el presente del relato. Nuevamente, Fierro junta a sus hijos tras haber liberado a la cautiva y les vuelve a dar las banderas. En su última presencia, -la que preludia su ausencia final, su muerte-, confirma la paternidad sobre esos hijos quienes cargan con el Movimiento y, con él, con el "destino del país".⁴⁵

Ahora bien, para dar cuenta del significado del film habría que resituarlo en su contexto de producción (ya no de circulación, pues pudo ser estrenado recién en 1984). La identificación de las *bases* con los jóvenes lo es a su vez con la izquierda del movimiento peronista y muy particularmente con Montoneros y la *burocracia* o los "*históricos o viejos*" que desaparecen en el presente del relato eran quienes, en el presente del film, se habían reposicionado en las estructuras del gobierno de Isabel.

La principal operación que se instituyó en el film, a partir de la construcción de un arco temporal de filiación del peronismo con los *oprimidos* de la historia argentina, por un lado; y con las bases obreras -también oprimidas-, por otro, fue la de la significar al peronismo en tanto movimiento de liberación nacional. Esos significados se corresponden a los construidos por la izquierda del peronismo. Este sector, fundamentalmente después de muerto Perón, ya no tiene en el movimiento otro referente que no sea el líder fallecido.⁴⁶

Llama la atención, atendiendo a ese contexto, las formas narrativas adoptadas para no juzgar frontalmente a esa *burocracia sindical*, cuyos rastros son borrados una vez que se instituye el presente del relato. Y son los mismos motivos, creemos, por los cuales tampoco se narran las trayectorias de construcción de esos *burócratas*: pertenecen al "Movimiento" y, eso, de alguna manera, los exime de cualquier crítica radical, a la manera de la realizada en **Los Traidores**.

Pero si ninguno de los films logra dar cuenta de la *relación* entre bases y dirigencia sindical en el proceso de conformación de esta última, y si ambos, por otro lado, depositan en las *bases obreras* su confianza "revolucionaria", mientras en **Los Traidores** observamos que no se produjo una clausura narrativa, sí la hay en **Los Hijos de Fierro**. En este film, el proceso de liberación nacional *ya* había comenzado con la vuelta de Fierro (recordamos la liberación de la cautiva) y con el retorno de las banderas a los jóvenes/bases/hijos y la tarea que nuevamente se impone es la preservación de la "unidad":

- "*Y por último les digo/habrá descabezamiento/y cundirá el desaliento/si no estamos bien unidos*". (1:49).

Mientras los dos films apelan a la representación de los procesos históricos para dar cuenta de las tensiones y contradicciones de sus *presentes*, **Los Traidores** sintetiza los rasgos más

⁴⁵ Por lo que hemos mencionado más arriba, poco queda en esa representación de un referente externo "verídico", ya que a comienzos de 1974 las diferencias entre los sectores de izquierda de la juventud y Perón habían ingresado en franca colisión. A modo de ejemplo, citaremos un cruce entre Perón y un sector de Montoneros producido en febrero de 1974. En una reunión con dirigentes de la Juventud Peronista el 7 de febrero, Perón planteaba: "El problema que nosotros estamos interesados en plantear, en primer término, es político-ideológico. En la juventud peronista, en estos últimos tiempos, se han perfilado algunos deslizamientos, cuyo origen conocemos, que permiten apreciar que se está produciendo en el movimiento una *infiltración*, que no es precisamente justicialista. (...) Bueno, esos son cualquier cosa menos justicialistas. Entonces, ¿qué hacen en el justicialismo? Porque si yo fuera comunista...no me quedo ni en el Partido ni en el Movimiento Justicialista". (El subrayado es nuestro, V.M.) Cfr.: Silvia Sigal y Eliseo Verón: *Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1988. Mucho más, el 1º de mayo de ese mismo año, Perón echa directamente de la Plaza de Mayo a los jóvenes de izquierda, a los que llama "estúpidos" e "imberbes".

⁴⁶ Como plantearon Silvia Sigal y Eliseo Verón, fue recién con la muerte del líder que Montoneros comenzaron a firmar todas sus declaraciones con la consigna "Perón o Muerte".

salientes de la interpretación de las izquierdas marxistas en torno a esa coyuntura, en la cual la revolución (encarnada en las *bases obreras*) todavía estaba en ciernes. La no-clausura del proceso histórico, su carácter abierto e imprevisible -más allá de la confianza- se adhiere al film en su inconclusión. **Los Hijos de Fierro**, por su parte, pone en juego las interpretaciones de la izquierda del peronismo y para ésta ya se entreveía el comienzo de la “liberación nacional”, que estaba en la “esencia” misma de ese movimiento que no era otra cosa, -tal cual su representación del presente del relato-, que el pueblo *oprimido*. El cierre del proceso histórico que lleva a esa “liberación” implica la clausura de la narración y del relato.

Si, como plantea Hayden White, toda narración histórica tiene un cierre que es *moral*, ese cierre depende -siguiendo al autor- de la existencia de un centro, que se constituye en el principio de autoridad.⁴⁷ ¿Qué implica, en la narración de la historia propuesta por **Los Hijos de Fierro**, la existencia de un cierre o clausura? Básicamente, el *reconocimiento* de ese centro que es el “Movimiento” en el gobierno. Pero, a su vez, esa narración que se reconoce historia, es a la vez *contrahistoria*. ¿Por qué? Porque la narración media entre lo imaginario (la victoria de los hijos/las bases obreras) y lo real (la derrota de los “hijos” por la burocracia/los “viejos”). Ya en el Movimiento, -en el centro que el film reconoce-, no se reconocía la narración de la historia propuesta por la izquierda peronista y ésta se constituyó en *contrahistoria*.

4-4. Cierres: Después de “Fierro”.

Cuando terminó de realizarse **Los Hijos de Fierro** las condiciones para su exhibición no estaban dadas: de ese Movimiento que en el film se anteponía ante cualquier otra consideración habían salido sus censores, tanto como quienes estaban ejerciendo las primeras prácticas de represión ilegal a través de la Triple A. Incluso antes que el film se terminara, Julio Troxler, uno de sus protagonistas, había sido asesinado.

Tras la muerte de Perón y la asunción de su esposa a la presidencia, las diferencias internas al movimiento peronista tiñieron, con mayor intensidad aún, la escena política argentina. Montoneros, que habían decretado abandonar las armas, decidieron retomarlas en 1974 y los enfrentamientos entre la izquierda y la derecha peronista se recrudecieron. Y si esa derecha contaba entre sus miembros más destacados con los “burócratas sindicales”, éstos tampoco formaban un frente unificado. De hecho, a escasos días de la muerte de Perón también ellos pondrían sobre la escena sus conflictos internos: por un lado, el ala más identificada con el propio Perón (la dirección de la CGT) y por otro, las “62 Organizaciones”, lideradas por Lorenzo Miguel.

Este último sector, avisorando las perspectivas abiertas ante la ausencia de quien tuvo siempre la “última palabra” fue el núcleo más saliente de presión sobre el debilitado gobierno de Isabel y su impronta se dejó sentir en varias esferas. No es menor que partiera de este sector, que nucleaba a los sindicatos más importantes, la demanda de ampliación de los alcances de la nueva Ley de Seguridad, -que originariamente se implementaría solo a fines combatir a las organizaciones guerrilleras-, para que abarcara también a la oposición sindical.⁴⁸ Ya desde mediados de 1974, el principal frente de la burocracia sindical pasaba por la desarticulación de la oposición, básicamente el “clasismo”.

En 1975, mientras tanto, la crisis económica se profundizaba. Su pico máximo se dio en junio de ese año, cuando el Ministro de Economía, Celestino Rodrigo anunció un nuevo paquete de medidas entre las que resaltaba una devaluación del peso del 100% que no sería acompañada por aumentos salariales acordes. Por la presión de las mismas bases obreras, los sindicalistas

⁴⁷ Hayden White: *El Contenido de la Forma. Narrativa, Discurso y Representación Histórica*. Barcelona: Paidós, pág. 35.

⁴⁸ Véase al respecto: Juan Carlos Torre: *Los sindicatos en el gobierno, 1973-1976*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. pp. 112-119.

debieron llamar a una huelga general, la primera organizada en el marco de un gobierno peronista. Pero la crisis económica no se detuvo y desde fines de 1975 tampoco pudo controlarse la crisis política, en la cual, nuevamente, las Fuerzas Armadas estaban adquiriendo visibilidad. De hecho, los rumores de un nuevo golpe de Estado comenzaron a hacerse insistentes a la vez que las organizaciones guerrilleras no lograban articular un plan conjunto.

Ya en el verano de 1976, con la Triple A actuando en toda su potencialidad y sintiéndose la inminencia del golpe, era evidente que el ciclo de movilizaciones populares iniciado a fines de la década de 1960 estaba llegando a su fin. Y ese fue el marco en el cual emergieron las *figuras* en torno a los trabajadores urbanos que hemos repasado en este capítulo. Trabajadores *dependientes* y *competitivos*, *alienados* y *revolucionarios* y su contraparte en los *traidores* constituyeron la base del acervo representacional en torno a los trabajadores urbanos entre 1968 y 1976.

Si la construcción de las *figuras* del *dependiente* y la *competencia* marcaron un cambio profundo en las representaciones de los trabajadores, evidenciando a la vez una mirada crítica y desmitificadora, éstas permanecieron como productos aislados. En tanto productos *marginales* estaban evidenciando concepciones que, en el entramado cultural y político de fines de los 1960, también lo eran. Primaron, más bien, aquellas concepciones en las cuales los trabajadores eran depositarios de las atribuciones más positivas: ya sea que se representaran *alienados* y conservaran un “resto” que los llamaba a romper, esquivar e individualmente, con esa condición; ya sea que, como las bases obreras, germinara en su organización la semilla de un proceso revolucionario. Así, en la representación de los múltiples conflictos que atravesaban a la sociedad argentina, narrados en clave intimista o abiertamente política, los trabajadores fueron tan centrales en la vertebración del proceso histórico como en la vertebración de relatos en las pantallas.

Ya en los primeros meses de 1976, muchos de esos trabajadores que desde el cine *militante* se consideraba semillero revolucionario, estaban pensando en la “necesidad” de acabar con la crisis política que parecía no tener fin. Las Fuerzas Armadas, esa “garantía” para la tranquilidad social, estaban ya disponiéndose a salir de los cuarteles. De alguna manera, con **Los Hijos de Fierro** se cierra una etapa de las representaciones de los trabajadores, pero en ese fin se ponen en juego más elementos que los modos de representación. Las condiciones históricas para la emergencia de productos culturales vertebrados por los trabajadores urbanos, a partir de 1976, cambiarían de manera drástica.

Capítulo V

Bajo el signo de la dictadura, 1976-1991



En *Sur* (Fernando Solanas, 1988) Floreal es un ex-obrero de frigorífico, que estuvo detenido en las cárceles de la última dictadura militar. A la salida del encierro, llega a su viejo barrio y debe hacer esfuerzos por reconocerlo: ya no están allí sus compañeros, ni los frigoríficos. Ambos desaparecieron, de distintas maneras, pero como resultado de un mismo proceso - plantearía el film- y lo que quedó es un inmenso vacío que ha de ser llenado nuevamente. Ese proceso que acabó con las fábricas y con miles de personas fue la dictadura militar (1976-1983). Tras un período de intensa movilización popular, cuando las perspectivas de una revolución social parecieron más claras que en cualquier otra época de la historia argentina, se instauró la más trágica de todas las dictaduras que “golpeó” sobre los sectores más radicalizados.¹ Los miles de detenidos-desaparecidos, exiliados externos e internos, silenciamientos, esto es, los “resultados” más inmediatos de las políticas de terrorismo estatal, se instituyen como señales de una tragedia de alcances inéditos en la sociedad argentina.

Las marcas de la última dictadura militar sobre el entramado social, político y cultural perduraron, y perduran aún. Tras la restauración democrática en 1983, las reflexiones sobre el pasado inmediato se convirtieron en un punto axial para la discusión sobre las posibilidades de reconstruir un país que se entreveía devastado. En esas reflexiones, la construcción de una memoria social fue una tarea imperiosa, no solo para “denunciar” lo ocurrido durante la dictadura, sino también para auscultar qué de ese pasado autoritario y represivo pervivía (y pervive) en el presente.

En ese proceso, los productos culturales filmicos fueron singularmente importantes: al menos 45 tematizaron, de manera directa o indirecta, al pasado reciente dictatorial, entre 1983 y 1993.² De hecho, todos los films vertebrados por historias de trabajadores reconocen la marca de la dictadura militar, ya sea porque fueron producidos en ese contexto o porque lo recuperan, *a posteriori*, desde múltiples ángulos y perspectivas. En este capítulo, entonces, que se extiende entre 1976 y 1991, recogemos los films que, centrándose en los trabajadores, llevan adheridas las huellas de la última dictadura militar.

5-1. *¿Interregno?*

Las políticas represivas de la dictadura militar pretendieron cubrir todas las esferas de la vida social y cultural en Argentina. Con respecto al campo cinematográfico, primaron la censura a modo de cortes o prohibiciones de exhibición, la censura previa -con la necesidad de presentación previa de guiones, etc.- y la autocensura de muchos realizadores y productores. En cierta medida, no hicieron más que profundizarse y redimensionarse los mecanismos con los cuales se venía operando ya desde fines de 1974, cuando la emblemática figura de Miguel Paulino Tato se hiciera cargo del Ente de Calificación.

Pero la trágica novedad es que tras 1976 esos mecanismos se insertaron y reforzaron mediante disposiciones de todo tipo, surgidas de las más elevadas esferas del gobierno militar y por la

¹ En 1984, a poco de restaurada la institucionalidad política democrática, se creó por orden del Poder Ejecutivo la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que tuvo por objeto investigar los modos de funcionamiento de la represión durante la última dictadura militar (1976-1983) y, fundamentalmente, las prácticas de secuestro, confinamiento a campos clandestinos de detención y posterior desaparición de personas. Entre las “cifras” que reveló el Informe, nos gustaría destacar una: el 30,2% de los detenidos-desaparecidos denunciados hasta 1984 son obreros y el 17,9% empleados. CONADEP: *Nunca Más*. Buenos Aires: EUdeBA, 1984, pág. 375.

² Clara Kriger: “La revisión del pasado en el cine argentino”, en: Claudio España (editor): *Cine Argentino en Democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

persecución abierta a realizadores, actores y técnicos.³ De hecho, el Instituto Nacional de Cinematografía fue intervenido por un Capitán de Fragata quien en mayo de 1976, en una reunión con representantes de las principales productoras del país, señalaría algunas de las coordenadas fundamentales para quienes se aventuraran a filmar y pidieran créditos a esa institución:

“1- Respecto a las películas a filmar en el futuro, el Instituto Nacional de Cinematografía apoyará económicamente a aquellas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. 2- Respecto a las películas en preparación (sic), en virtud de las pautas morales e ideológicas existentes desde el 24 de marzo de 1976 eran diferentes, no estaban explícitas, será necesario adecuar las películas en preparación a efectos de evitar perjuicios económicos y de otra índole por modificaciones al guión, escenas, etc. que resulte imprescindible efectuar para autorizar su exhibición. Es deseable que esta adecuación tienda a cumplir las pautas indicadas en el punto 1.”⁴

Así, ninguna institución (estatal o no), podía ser siquiera parodiada y se ampliaban, como sucedía también con la categoría de “subversivo”, las películas a las cuales podría negarse el certificado de exhibición sin que se le efectuaran previamente cortes. De hecho, tanto las que ingresaban desde el exterior como las realizadas localmente, se fueron apilando en las oficinas del Ente de Calificación sin que pudieran ser vistas.

Mientras tanto, la producción cinematográfica caía abruptamente, tanto como el número de salas abiertas en el país⁵. De alguna manera, estas variaciones seguían las líneas generales de la producción industrial, en la cual pueden advertirse dos procesos interrelacionados: por un lado, uno de concentración y centralización de capitales y, en su reverso, quiebras de pequeñas y medianas industrias, o lo que se denominó “desindustrialización”. La producción industrial, más allá de la concentración, cayó entre 1976 y 1983 un 25% respecto a la etapa precedente.⁶

En este contexto, signado por la represión y la recesión, gran parte de los films producidos acogieron desde distintas perspectivas buena parte de los discursos y prácticas circulantes y trabajaron en función de los mismos. Como aseverara Sergio Wolf, un eje que atraviesa transversalmente a la producción del período es la tematización de la muerte.⁷ Así, las instituciones armadas tuvieron sus comedias que glorifican el accionar de las fuerzas represivas; los grupos parapoliciales también fueron llevados a la pantalla en los films de los *Superagentes* y el “amor a la patria” fue vanagloriado desde un conjunto significativo de films que apelaron a narrar procesos históricos del siglo XIX.

³ Como ejemplo solamente, destacamos la desaparición de Raymundo Gleyzer en mayo de 1976 y el exilio de Fernando Solanas en ese mismo año.

⁴ Reproducido en: *Heraldo del Cinematografista*, 6-5-1976.

⁵ Hubieron, durante todo el período, dos etapas marcadas en lo que respecta al estreno de películas argentinas. La primera fue de una abrupta caída: 1976, 21; 1977, 21; 1978, 22; en una segunda etapa, mientras tanto, se registró una notable recuperación: 1980, 34; 1981, 26; 1982, 17; 1983, 20. La cifra de estrenos de 1980, que se equipara con el promedio general (35 films por año entre 1933 y 1991, según estadísticas del Instituto Nacional de Cinematografía), puede explicarse por el breve “auge” industrial, mientras que la abrupta caída posterior está en sintonía con el comienzo de la etapa económica más crítica. Con respecto al número de salas abiertas, en 1973 existían 1739 salas en todo el país, mientras que en 1983 se habían reducido a 901.

⁶ Para un análisis de las políticas económicas de la dictadura militar, véase: Daniel Azpiazu, Eduardo Basualdo y Miguel Khavisse: *El Nuevo Poder Económico en la Argentina de los años 80*. Buenos Aires: Legasa, 1986, pp. 86-198.

⁷ Sergio Wolf: “El Cine del Proceso: Estética de la Muerte”, en: Sergio Wolf (comp.): *op. cit.* pp. 266-279.

Sin que estos films puedan pensarse directamente de “propaganda” y, por ende, de difícil homologación con otros producidos en contextos similares de represión política y social (como fue el caso del llamado “cine del fascismo” o del “cine del nazismo”), la línea que parecen seguir apunta a una *naturalización* de la represión y en ese mismo movimiento, una *desdramatización* de la misma. La apelación a los recursos de la comedia, en estos casos, no implica en absoluto un intento de parodiar a la represión en las representaciones, sino más bien un intento de *ridiculización* o delictivización del reprimido.

Y si buena parte de la producción se orientó hacia esos carriles, hay otra avenida surcada por la comedia mal llamada “erótica” en la cual se encuentran como personajes fundamentales a trabajadores urbanos. Nos referimos en este caso a todas aquellas comedias protagonizadas por famosos actores de la TV, como Jorge Porcel, Alberto Olmedo e incluso Tato Bores, habitualmente dirigidas por Hugo Sofovich, Hugo Moser o Enrique Cahen Salaberry.⁸ Todas ellas comedias de entretenimientos, generalmente prohibidas para menores y aparentemente sin más ambiciones que transcribir a la pantalla grande gestos y personajes de probado éxito televisivo, con el afán de generar buenas ventas en taquillas.

Ahora bien, no es fortuito que en todas los personajes centrales sean trabajadores urbanos: oficinistas, empleados de tiendas o farmacias, empleados de negocios de turismo, vendedores de seguros, camilleros de hospitales, pero jamás obreros de fábrica. A partir de esos personajes se estructuran las narrativas y se buscan los efectos de comicidad. Generalmente, la pareja Olmedo/Porcel (versión criolla y caricaturesca del Gordo y el Flaco) constituye el centro de atención de los films y ya sea en la oficina o en las salas de urgencia de hospitales, los espacios laborales se estructuran con una carga ambivalente. Por un lado, son los espacios opresivos y del tedio; por otro, son las ventanas por las cuales estos trabajadores pueden mirar un mundo que anhelan y al cual, torpezas mediante, logran ingresar.

Ese otro mundo, el del anhelo, por lo general está constituido espacialmente por hoteles de lujo, centros de compras, restaurantes caros y discotecas. Virtualmente intransitados por trabajadores, los de los films entran a ellos y contrastan. Al no conocer sus reglas y su protocolo, sus códigos y los modos de comportarse, uno de los efectos máximos de la comicidad reside precisamente en ese descolocamiento de los trabajadores en el mundo anhelado. Pero éste no solo se representa mediante su lógica espacial distintiva a la de los espacios laborales, sino porque en ellos se encuentra la “presa” favorita de los trabajadores que vertebran estos films: son las mujeres voluptuosas e histéricas (habitualmente Graciela Alfano, Moria Casán o Susana Giménez), también ellas “productos” ya conocidos en la pantalla chica y cargando con todas las connotaciones atribuidas desde sus romances híper promocionados en las revistas semanales dedicadas a ese medio (*TV Guía, Antena*).

En tanto relaciones entre personajes más importantes, destacan precisamente las establecidas por los trabajadores y esas mujeres anheladas y los momentos catárticos de las narraciones están constituidos por aquellos, nada escasos, en que éstas se presentan con poca ropa.⁹ Así, muy

⁸ Entre ellas se encuentran: *Basta de Mujeres* (Hugo Moser, 1977); *Un Toque Diferente* (Hugo Sofovich, 1977); *Las Turistas quieren Guerra* (E. Cahen Salaberry, 1977); *Yo También Tengo Fiaca* (E. Cahen Salaberry, 1978); *Fotógrafo de Señoras* (Hugo Moser, 1978); *Expertos en Pinchazos* (Hugo Sofovich, 1979); *Custodio de Señoras* (Hugo Sofovich, 1979); *A los Cirujanos se les va la Mano* (Hugo Sofovich, 1980); *Amante para dos* (Hugo Sofovich, 1981).

⁹ Esto último implicó que varios de estos films tuvieran desencuentros con los censores. En la última edición del año 1981 de la revista de ultra derecha católica *Esquiú*, el supuesto “destape” del cine argentino alarmaba a varios comentaristas que salieron en defensa de “la moral y la familia”. Uno de esos comentaristas, el periodista Héctor

rápido los espacios laborales desaparecen de las narraciones y los trabajadores y sus “presas” se instalan en ese mundo de “ensueño” gobernado por el lujo y por la “voracidad sexual”. Chistes procaces, imágenes nada veladas de machismo hacen también al régimen de lo risible en estos films. Sin embargo, el trastocamiento del orden mediante su inversión -la llegada errante de los trabajadores a “su” mundo de ensueño- no tarda en disiparse.

Una de las características que más llama la atención en este tipo de films es la estructura narrativa casi idéntica que se registra en cada uno. Las mujeres llegan por cualquier motivo al espacio laboral de los varones y en su “persecución” estos acceden a ese mundo añorado. De esta manera, rápidamente se pierde de vista en las narraciones que los personajes centrales son trabajadores y sólo queda la inmanencia de sus aventuras en tanto sujetos descolocados en un espacio que, sí, se les presenta ajeno.

Ahora bien, teniendo en cuenta que estos son los films vertebrados por trabajadores que se produjeron en los primeros años de la dictadura militar, ¿qué sugieren en torno a la gravitación de los trabajadores en la escena social y cultural? ¿Cuáles son las valoraciones en torno a los trabajadores que se representan en estos films? ¿De qué modos esto se relaciona con la lógica de la represión imperante?

En primer lugar, los espacios laborales se representan a partir de la ausencia de cualquier conflicto. Si el tedio y el aburrimiento fueron ejes convocantes de los quiebres emocionales y los intentos de superar la *alienación*, ya sea individualmente, en films como **La Fiaca**, en éstos nos encontramos con que ese tedio rápidamente se constituye en un elemento dinamizador de las aventuras. El espacio laboral, en definitiva, es el lugar donde se abren las puertas a la realización de anhelos individuales, cualquiera sean. En segundo lugar, en esos espacios laborales no hay confrontación entre jefes y empleados. Estos son representados como torpes o distraídos, pero por parte de las empresas se manifiesta una voluntad casi samaritana de “corregirlos” que dista en buen grado de los procesos contemporáneos de racionalización en los lugares de trabajo¹⁰. Así, tampoco se registra conflictividad entre las empresas y los trabajadores, sino más bien mancomunidad.

De esta manera, estos films recogen y trabajan con parte de un discurso de extendida circulación durante la última dictadura: la negación del *conflicto social*. Reprimido en las experiencias históricas, ausente en las representaciones en torno a los trabajadores, el silenciamiento de los conflictos sociales medulares, pasados o presentes, constituye uno de los puntos claves para reconocer en estos films lo que tienen de *fechados* en un horizonte represivo.

Simeone, quien no dudó en encontrar tras el “destape” al “fantasma del comunismo”: “La infiltración marxista en los medios de comunicación tiene una doble táctica. Por un lado, cumple una tarea de demolición de la sociedad, destruyendo la familia, corrompiendo a la juventud a través de la droga y el sexo; por otro, siembra el derrotismo, acrecienta la angustia social, salpica sin discriminación la autoridad. (...) El destape argentino aparece como una necesidad comercial. A poco que se profundiza, se advierte que también lo están fomentando los enemigos de nuestro estilo de vida. Hacen coro los idiotas útiles de siempre. Aquellos que temen parecer sanos de alma, porque les van a decir puritanos. Esto es subversión pura. Lo deben entender las Fuerzas Armadas que ya ganaron otra batalla, la empeñada contra los subversivos de las metralletas: acá se trata de elementos parecidos (o los mismos) que manejan armas tan temibles como las otras: ideas deformantes”. El alegato de Simeone, entonces, se apropia de las líneas más duras y claras que conformaron la constelación de ideas de muchos de los militares de la última dictadura y les advierte sobre la peligrosidad de esos films que dejaban exhibir. Cfr.: *Heraldo del Cinematografista*, 15-1-1982.

¹⁰ En el marco de las transformaciones económicas y sociales en la última dictadura y, posibilitado por el nivel de represión a los trabajadores, se produjo un intenso proceso de racionalización a nivel de las fábricas y también las oficinas. En el mismo, destaca el aumento de la productividad en base a un aumento relativo de la jornada de trabajo. Daniel Azpiazu *et.al.*: *ibidem*.

Y esta característica toma toda su relevancia si se compara con las representaciones previas en torno al mundo del trabajo urbano, atravesadas por los múltiples conflictos que surcaban a la sociedad argentina y en los cuales los trabajadores adquirieron visibilidad en las pantallas y en la escena social. Ya sea representados individualmente, ya sea en la *multitud*, desde los trabajadores se representaba la totalidad social o al menos, ese era el intento. ¿Qué pasa en los films cómicos de la dictadura? Se ponen entre paréntesis los términos de representación de los individuos en tanto trabajadores, resaltándose precisamente la singularidad, la mera particularidad.

Si al promediar los films ya poco queda de la referencia inicial de los personajes en tanto trabajadores, ese movimiento implica antes que nada que la configuración identitaria que se dibuja en las representaciones poco tiene que ver con una vinculada a los espacios del trabajo. Más bien los trabajadores son representados en tanto *individuos aislados* y sus trayectorias, efectos de comicidad mediante, pueden ser narradas en términos de lo anecdótico singular. Ni siquiera mediante su recorrido que atraviesa las fronteras sociales puede pensarse en un intento de acceder, a partir de los trabajadores, a la totalidad social, en parte porque los polos del espacio laboral y del otro, anhelado, son meros arquetipos idílicos que no se representan por contraposición sino mediante un dudoso *continuum*.

Así, otro de los elementos centrales de los discursos y prácticas del universo represivo que se instala y salvaguarda en estos films es la afirmación y exacerbación del *individualismo*. Los lazos entre los trabajadores son débiles en las representaciones situadas en los espacios laborales y, aún en la dupla protagónica se subrayan la competencia y la degradación, en ese proceso, del "otro". Mucho más, el éxito medido en términos económicos y en el logro de cierto "prestigio", se obtiene en estos films también de manera individual, sobre la base del engaño y la competencia (muchas veces "desleal"). El mundo anhelado, y tangencialmente alcanzado por los trabajadores, es la consumación de las representaciones en torno a ese "prestigio", medido por las pautas de la riqueza y alcanzado en términos de competencia individual.

Y si la negación de la conflictividad y la celebración de la competencia individual constituyen los puntos de partida para la construcción de estas *figuras* de los trabajadores en los primeros años de la dictadura, no es menor que las aspiraciones máximas de esas figuras se condensan en relaciones inestables con aquellas mujeres voluptuosas. En este caso, las aspiraciones coinciden con el elogio de las fantasías sexuales supuestamente "naturales" de los varones y lo que estos trabajadores hacen no es más que ponerlas en acción. Es más, diríamos que toda su trayectoria en las representaciones son las cadenas anecdóticas que llevan a la concreción de esas fantasías sexuales. Ahora bien, podría pensarse que en esa "puesta en escena" de las fantasías se ponen en juego algún tipo de metáforas de representación de lo reprimido y el universo de significaciones que el término había adquirido en el entramado social contemporáneo a los films. Sin embargo, desde las formas en que se inscriben en los relatos esas "puestas en escena" es muy difícil sostener una lectura en este sentido del *inconsciente político* de estos films. La apelación a la comicidad, nuevamente, evidencia más bien lo contrario: las fantasías se concretan a partir de las estrategias individuales y de la competencia, de la negación del trabajador en cuanto tal y, fundamentalmente, se concretan (con toda la literalidad que esto conlleva), y con eso dejan de ser fantasías. Invirtiendo los términos, se *niega* incluso lo reprimido.

En efecto, y por más que desde ciertos sectores católicos se argumentara sobre las potencialidades "disolventes" de estos films respecto al orden social que se intentaba implantar desde el gobierno dictatorial, poco tenían éstos de contestatarios ni mucho menos "progresistas". En tanto productos culturales, estos films entraron en sintonía con la lógica del "disciplinamiento" al movimiento

popular. No solamente por el carácter de entretenimiento evasivo que constituye el eje de la propuesta cinematográfica, sino fundamentalmente porque *naturalizan* transformaciones en las subjetividades que reconocían un pasado reciente. El quiebre de la identificación de los trabajadores en cuanto tales, el deseo traspasar las fronteras espaciales hacia universos signados por el lujo y el dinero, y fundamentalmente, la exacerbación del individualismo y la competencia (aún entre “amigos”) en tanto síntomas de la fragmentación de los lazos sociales, son representados positivamente en estos films. En este movimiento, y desde la operación de *naturalización*, intervienen activamente en la creación y circulación de discursos disciplinadores mediante la normativización de los espacios permitidos y el establecimiento de los deseos y fantasías.

Es por eso que es difícil pensar en un “interregno”, entre 1976 y 1980. Estos films están, de hecho, vertebrados por historias de trabajadores urbanos y si conllevan las significaciones que intentamos desentrañar es porque se corresponden, en su materialidad, con el universo de representaciones en torno a los trabajadores “posible” en el marco de un horizonte represivo, al cual, lejos de cuestionar, parecieran responder.

5-2. *La Plata no se hace Trabajando.*

Hacia 1981 el gobierno dictatorial reconocía que se estaba atravesando por una crisis económica de singular profundidad: la actividad industrial había caído de manera considerable desde 1980 y los indicadores de desocupación y subocupación eran alarmantes. A su vez, ya desde principios de la década de 1980 y con el reconocimiento por parte de los militares de haber “ganado” la batalla frente a la “subversión”, los secuestros y detenciones de personas se hicieron más esporádicos.¹¹

En la vuelta de página de la década de 1970’, varios films comenzaron a tematizar, aún metafóricamente, en torno a las experiencias sociales provocadas tras la instauración de la dictadura militar: encierros, silenciamientos, persecuciones, fueron las figuras elegidas para referir sin nominar¹². Sin embargo, ya a partir de 1981 fue posible situar una mirada crítica más directa en torno al presente y el pasado inmediato que incorporaba reflexiones sobre distintas formas de manifestación de la dictadura. Entre estos últimos, volvemos a encontrar representaciones en torno a los trabajadores urbanos y, fundamentalmente, la situación de estos últimos frente a las nuevas formas del poder económico constituido en la etapa de acumulación abierta con la implantación de la dictadura. Nos referimos particularmente a **Plata Dulce** (Fernando Ayala, 1982) y **Tiempo de Revancha** (Adolfo Aristarain, 1981). Ambos films, desde distintos soportes y perspectivas, centraron la atención en torno a los desplazamientos en el significado del trabajo y de los trabajadores que habían tenido lugar en los últimos años.

En **Plata Dulce** se fecha el inicio de la narración el día después que la Selección Argentina de fútbol se hiciera con el título del Campeonato Mundial. Imágenes de televisión: los gritos eufóricos del entonces presidente Videla en el palco celebrando los goles del triunfo frente a la selección holandesa, los festejos populares prolongados durante toda la noche y finalmente, el día después. Los concuñados Carlitos Bonifati (Federico Luppi) y Rubén Molinuevo (Julio De Grazia)

¹¹ Véase al respecto de la situación política al comenzar la década de 1980: Martin Andersen: *Dossier Secreto. El Mito de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

¹² Claudio España plantea que hay tres films paradigmáticos de la operación que, siguiendo a Jean Baudrillard, define como de *simulación de lo real*: **La Isla** (Alejandro Doria, 1978); **El Poder de las Tinieblas** (Mario Sábato, 1979) y **Los Miedos** (Alejandro Doria, 1980). Claudio España: “Introducción. Diez años de cine en democracia”, en: Claudio España (comp.): *Cine Argentino en Democracia, 1983-1993*. op. cit. pp. 18-20.

son socios propietarios de una pequeña fábrica de botiquines que emplea a 2 obreros. El “día después” Carlitos sentencia que la fábrica no da para más, que solo arroja números rojos y que están al borde del cierre. Mientras tanto, Rubén baja de su euforia triunfalista trasnochada y escucha atentamente los números y la situación financiera de la empresa.

Mediante un encuentro fortuito con un ex compañero del servicio militar (Arteche/Gianni Lunadei), Carlitos, el pequeño empresario en transes de quiebra, entra en contacto con la *figura* misma del “nuevo poder económico”. Arteche y sus compañías sintetizan, en buena medida, algunas de las características de los grupos económicos y empresas multinacionales que crecieron al compás de las políticas económicas de la dictadura militar: diversificadas y autofinanciándose, volcaron tras la Reforma Financiera de 1977 buena parte de sus capitales a este sector. La “plata dulce” provocada por un dólar sobrevaluado aumentó la tendencia en esa dirección.

La contraposición entre “viejos” y “nuevos” empresarios adquiere toda su dimensión a partir, en principio, de la trayectoria anudada en torno al propio Carlitos: desde su pequeña fabriquita en quiebra, donde la relación con los obreros es cotidiana, cara a cara; pasa a sentarse en una oficina financiera, tentado por el ofrecimiento de su viejo compañero de servicio militar. Teléfonos que suenan de manera constante, euforia de hacer “plata” sin pensar en los altibajos productivos. Ser como Arteche, tener una oficina inmensa, noches de juerga permanente, viajes a las casas matrices del exterior: allí anudan las aspiraciones de Carlitos que, mientras tanto, vende su parte en la fábrica a su concuñado.

El frenético ascenso social de Carlitos se puntúa en el film a través de los espacios que estructuran la narración: no sólo se aleja de la fábrica, sino que en ese mismo movimiento se va del barrio y, mucho más, lleva a su familia a Miami, panacea del consumo medido en electrodomésticos. Rubén, mientras tanto, sintetiza al “viejo empresario”. En la construcción de este personaje resuenan buena parte de los elementos centrales con los cuales el imaginario popular identificó a la “pequeña burguesía nacional”. En primer lugar, Rubén insiste en su defensa de la producción, aún cuando su conuñado lo insta a dejarla de lado:

- “No conviene fabricar nada, -aconseja Carlitos- metéte a importar”.

- “Pero, máquinas son máquinas...botiquines son botiquines”. (0:40)

La *producción*, pero mucho más, la “patria productiva” (vale recordarlo: eslógan de la experiencia del “tercer peronismo”, 1973-1976) pareciera ser el ideograma sostenido por este empresario que, sin embargo, tuvo que dejar de serlo. Con la producción de bienes identifica el crecimiento de la Argentina, como sentencia en la última secuencia, cuando frente a Carlitos preso observa por la ventana una lluvia intensa:

- “Es buena para la cosecha. No hay nada que hacerle: Dios es Argentino”. (1:40)

Ante lo que se consideran vejaciones de la “patria financiera”, en el film y a partir de Rubén se connota positivamente a esa “patria productiva” que, sin embargo, ya se tiñe de nostalgia. Los primeros planos de Rubén cuando vende su fábrica, retira el cartel y se encuentra cara a cara con un viejo obrero (Alberto Busaid) no hacen sino reforzar el sentido de pérdida y, en cierta medida, se representan por oposición a la dinámica general del film: son secuencias lentas, se refuerzan con música de tango y la coloración tiende a ser oscura.

Pero, una segunda característica con la cual se representa a Rubén es tanto o más importante: es un empresario consustanciado con sus obreros. De hecho, en las primeras secuencias en la pequeña fábrica, Rubén es indistinguible respecto a los obreros: realiza trabajo manual y comparte códigos y actitudes. El mate compartido con los obreros en la fábrica, en tanto elemento icónico, no hace sino reforzar la idea de “bloque nacional”. Mucho más, cuando la fábrica cierra sus

puertas, empresario y obrero se encuentran ambos a la vera del camino, intentando vender algunos productos traídos desde Brasil aprovechando el dólar barato. Nuevamente, los primeros planos subrayan la nostalgia de esos tiempos, los de la “producción pujante”, que pasaron.

En esa *figura* de la consustanciación de intereses y prácticas de empresario y obrero se condensa el pasado. Quizá, como planteara E.P.Thompson acerca de la historia social inglesa en el siglo XVIII, pueda pensarse que: “*el paternalismo, como mito o ideología, siempre mira hacia atrás. Se presenta en la historia inglesa menos como una realidad que como una antigüedad recientemente acabada; edad de oro de la cual los actuales modos y maneras constituyen una degeneración*”.¹³ Es precisamente esa noción de relación *paternalista*, recientemente acabada, la que se tiñe con los colores de la nostalgia en el film y, con ello, se torna positiva y alcanza dimensiones “míticas”. Pero el film va más allá cuando resitúa la relación empresario/obrero, desde esa perspectiva, en un nuevo contexto (el que se espacializa a la vera del camino) en el cual ambos pierden.

No es nueva en el cine argentino la *figura* de consustanciamiento de intereses de patrones y obreros condensada en el *paternalismo* (recordamos aquí **La Canción de los Barrios** o **Elvira Fernández, vendedora de tienda**), como no lo es tampoco la noción que de esa relación emerge un nuevo sentido de Nación, en tanto comunidad productiva pujante y próspera (como en el caso de **Puente Alsina**). Aquello que en este film se actualiza es la certeza que esa *figura*, en tanto representación de una armonía idealizada, se estaba desintegrando y corroyendo. La pareja patrón/obrero en un camino semidesierto, por fuera de la ciudad/fábrica que la contuvo y le dió sentido, es también una forma narrativa de dar cuenta de su *descentramiento*, de la marginalidad que en un nuevo contexto estaba adquiriendo esa *figura* que otrora fuera el polo dinámico, la marca de una “patria productiva” que *ya no es*.

El nuevo “polo dinámico”, representado por oposición a éste y, por ende, connotado negativamente, excede también a la figura de Arteché e incluso de Carlitos Bonifati, que no operan sino en tanto condensaciones del mismo. Es, entonces, la obnubilación de todo el entramado social por ese “mundo de las finanzas”, manifestado en la “plata dulce”, los plazos fijos, la compra de dólares, aquello que dinamiza a la narración tanto como, según las representaciones del film, al propio país.¹⁴

Ese “mundo” o esa “patria financiera” no solamente se representa en tanto efecto disolvente de la “patria productiva” sostenida por la *figura* del consustanciamiento de intereses de patrón/obrero, sino que, mucho más, parece con ello tener un poder de disolución de toda comunidad previa,

¹³ Edward P. Thompson: *Tradición, Consciencia y Revuelta de Clase*. Barcelona: Crítica, 1984, pág. 18.

¹⁴ De hecho, y por ser este eje narrativo el más importante del film, la crítica primaria se centró en el mismo para los abundantes comentarios a los que dió pie. Llama la atención que buena parte de los críticos se circunscriban en sus análisis a los marcos temporales que, por supuesto, desde el film mismo se imponen: el año 1978. Obviamente, en el film hay innumerables indicios acerca de la extensión temporal del fenómeno de la “patria financiera”, del cual la etapa de la “plata dulce” sería, afirmativamente, la manifestación más evidente. Así, por ejemplo, Jorge Abel Martín, comenta: “La muestra de hechos y no el enjuiciamiento de los mismos, es aparentemente la propuesta de **Plata Dulce** (...) que se refiere a los hechos recientes de nuestro país: el insólito valor que el dinero *ocupó*, a la finalización del Mundial 78’, por encima de las personas y las instituciones”. *La Prensa*, 10-7-1982. (El subrayado es nuestro, V.M.). Otro ejemplo del encorsetamiento en el pasado es el propuesto por otro comentario, previo al estreno del film: “ Fue un momento alucinante, que el país vivió no solo en los ámbitos reservados de las altas finanzas, sino también en los modestos círculos familiares”. *Clarín*, 7-7-1982. Es probable que los críticos, aun en momentos donde los marcos de censura se encontraban bastante más relajados, no estuvieran dispuestos a recoger en sus comentarios aquello que el film ofrece como perspectiva crítica de las políticas económicas de la dictadura que, por supuesto, se hacían sentir en 1982.

incluso la familiar.¹⁵ Los concuñados peleados, las familias enfrentadas por la marcha del dólar y, la relación entre Carlitos Bonifati y su sobrina Patricia (Marina Skëll) son indicios en la narración de esa disolución.

Si bien la relación entablada entre tío y sobrina parece instituirse como una línea poco clara que apunta a agregar un elemento más de conflicto en la historia, la significación bien puede ser más profunda. En definitiva, Patricia es la hija de aquel viejo patrón en decadencia, Rubén, y es joven y la única prenda con la que cuenta son sus saberes en inglés. Patricia también, como su padre, hubiera caído en la ruina de no mediar su relación con Carlitos primero y Arteché después. Si la chica tuvo una “salvación” (que luego se traslada a los dólares que desde Estados Unidos le envía a su padre), ésta vino de mano de la “patria financiera”. Ahora bien, leído en clave de las significaciones que desde el film pueden construirse, su relación afectiva con Carlitos constituye el emblema mismo de la capacidad corrosiva que el dinero genera en el entramado social. Corrosión familiar, en este caso, pero también extensible a cualquier otro lazo relacional que se entrevé amenazado por la mediación del dinero.

De esta manera, si bien el film se asemeja bastante a una “crónica” en la cual se acumulan múltiples capas de anécdota y de información, teñidas con el colorido que implican los efectos de comicidad¹⁶, destaca también la forma mediante la cual se representan (y condenan a la vez), algunas transformaciones en las subjetividades durante la última dictadura militar. Fechadas y encorsetadas quizá en la manifestación más álgida del proceso de la Reforma financiera, las nuevas significaciones que estaba adquiriendo el dinero y una economía de tipo “abstracta” son proyectadas a las transformaciones del entramado social. Esos desplazamientos se constituyen por oposición a lo “real” o tangible: la producción, por un lado; los lazos relacionales sólidos (familiares, por ejemplo), por otro.

Entre esas transformaciones, el desplazamiento de la “patria productiva” tal cual se representó en el film, abre un signo de interrogación en torno al *lugar* de los trabajadores en la escena social y cultural. Relegado el obrero (junto con el patrón, en el film) a la vera de un camino, su visibilidad es acotada y marginal, esporádica. Ya en los márgenes, el obrero no acierta a seguir el ritmo impuesto por la nueva dinámica en la cual “*la plata no se hace trabajando*” sino que, cuando se logra, lo es mediante otros mecanismos para los cuales los trabajadores se encontraban poco adiestrados.

El mismo *leiv motiv*, sintetizado en la misma frase, podía haber sido escuchado un año antes en las salas cinematográficas argentinas, a los 14’ de iniciada **Tiempo de Revancha**. El film narra la trayectoria de Pedro Bengoa (Federico Luppi), ex dirigente sindical que, encontrándose desocupado, decide “borrar su pasado” militante para poder ser aceptado en un importante grupo

¹⁵ Esa perspectiva crítica frente a la “patria financiera” que ofrece el film fue puesta en duda por uno de los economistas más destacados de los cuales se rodeó el gobierno militar: Juan Alemann. En un debate acerca del film organizado por la revista *Somos* y del que participaron Alemann, Emilio Mondelli (economista vinculado al peronismo), Jorge O. Zanniolo (desarrollista), Facundo Suárez y Enrique García Vazquez (radicales), Alemann sostuvo: “yo creo que más que una crítica a todo el sistema financiero, es una crítica a la irresponsabilidad”. Es interesante constatar que el resto de los disertantes, quizá en sintonía con el film, esgrimen críticas de tipo moral al sistema financiero. *Somos*, 23-7-1982, pp. 51-53. Demás está decir, por otro lado, que la organización de este panel viene a dar cuenta del impacto importantísimo del film en el entramado social y cultural. De hecho, el film fue visto por 999.945 espectadores en su año de estreno. Fuente: *Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía*.

¹⁶ Fernando Ayala ha sido considerado muchas veces en su faceta de realizador-cronista, mucho más cuando su producción se orientó, ya entrada la década de 1980 a films de tipo “testimoniales”, como **Pasajeros de una Pesadilla**. Ver: Armando Rapallo: *Fernando Ayala*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

económico: la Tulsaco.¹⁷ Ya en la primera entrevista con un representante de la empresa (Rodolfo Ranni), Bengoa refuerza su voluntad de borrar ese pasado cuando contesta:

- "*La política es para los políticos. No me gusta perder el tiempo*". (0:06).

Con su empleo asegurado, Bengoa y su mujer (Haydée Padilla) viajan al sur, a una zona de extracción de cobre en la cual Bengoa se desempeña como capataz y dinamitero principal. En medio del paisaje árido y oscuro, el pueblo de la Tulsaco se erige como monumento de la dominación del capital sobre la naturaleza y, también, sobre los hombres. Un grupo de trabajadores solitarios, desarraigados de sus familias, convive en ese espacio desértico cuyos únicos signos "vitales" están configurados por el trabajo. Una secuencia completa focaliza en el proceso de trabajo en la mina: manos, picos, sopletes, mechas que se encienden (0:20-22), subrayando con planos detalle cada movimiento. Cuando estalla la explosión, se superpone a las imágenes la voz de Bruno (Ulises Dumont): "*esto es un infierno*" (0:22).

Con Bruno, Bengoa se encuentra con un pasado que él mismo se había esforzado en borrar. Antiguo compañero de militancia, Bruno también trabaja en la mina, ahora bajo la supervisión de Bengoa. Y he aquí, en esta relación, una primera apuesta del film en la cual pueden advertirse signos de su politicidad: ese pasado que, cargado con sus significaciones conflictivas, la dictadura había querido borrar, está contenido en el presente de silenciamientos. En este caso, los caminos que cada trabajador había querido continuar por separado, intentando mediante estrategias individuales al menos sobrevivir, se entrecruzan en un espacio signado por la marginalidad. Al margen de los centros de producción de las ciudades, trabajadores individuales se encuentran sujetos al control férreo del capital, de la Tulsaco. Aun en esas condiciones, los antiguos militantes sindicales intentan una apuesta de enfrentamiento al capital, que retoma la lógica del *escamoteo*.

Bengoa y Bruno, a instancias de este último, planean una explosión más importante que las habituales y destinada a producir en Bruno un shock ficticio. A partir de ese shock, Bruno podría reclamar una indemnización que luego compartiría con Bengoa. La secuencia en la cual se ejecuta el plan es, con mucho, una de las que contiene mayor carga de tensión: nuevamente mediante planos detalle se focaliza en mechas, en las manos de los trabajadores poniendo a punto los dispositivos de la explosión. Cuando esta por fin sucede (0:51), los resultados son trágicos: Bruno muere y quien asume la apuesta del shock es Bengoa.

Ahora bien, en las lecturas que habilita el plan de explosión delineado por los compañeros pueden inferirse zonas ambivalentes. Por un lado, se reconoce en la acción conjunta un dejo de las viejas solidaridades militantes, que pesan sobre las actitudes y los modos de comportarse de ambos. Por otro, poco queda en Bruno y Bengoa de la voluntad de una acción que comprometa al conjunto de los trabajadores. Antes que cualquier confrontación *abierta* con la empresa, y habilitante por lo tanto de las posibilidades que se sumen más trabajadores, parecería que la única estrategia posible es la del *escamoteo*. Y es en esa estrategia donde late el presente del relato: la dictadura militar y las escasas grietas que parecían existir para el ejercicio de cualquier práctica contestataria. Pero, como se representa en el film, ¿puede pensarse que la acción narrada constituye una práctica contestataria? Allí mismo reside, a nuestro entender, una de las zonas más ricas en significaciones del film.

Estos trabajadores actúan en beneficio propio y en busca de la obtención de una ganancia que, como sentenció Bruno a los 14' del film, no puede hacerse trabajando. El "golpe", medido en dinero, es el núcleo de la acción llevada a cabo por la pareja Bruno/Bengoa y, tras la muerte del

¹⁷ Recordamos que el realizador se vale de la figura del imaginario grupo económico Tulsaco, arquetípico del proceso de concentración de capitales, y la usa también en un film posterior: *Un Lugar en el Mundo* (1991).

primero, solo por Bengoa. En definitiva, y más allá de las imposibilidades de borrar un pasado de militancia sindical entendida como acción de los trabajadores frente al poder del capital, en el presente del relato se connota de una manera distinta a esa acción. Son trabajadores que buscan beneficios *individuales*, que actúan de manera parcial y que solo tientan a lo inmediato.

Literalmente, la *individualidad* de la acción se remarca por la trayectoria del propio Bengoa una vez que comienza a fingir el shock. El enmudecimiento, que es el síntoma que elige para llevar adelante la estrategia en pro de la indemnización, es también la metáfora que construye el film en torno a las capacidades de resistencia aún en un contexto represivo. Es interesante destacar, en este aspecto, que el horizonte de represión no involucra una representación del Estado sino que, más bien, es emblemático por la empresa. En una diferencia sustancial con la propuesta de **Plata Dulce**, la representación del poder económico en **Tiempo de Revancha** se realiza sin recurrir a arquetipos inmediatos. La Tulsaco constituye un grupo económico que controla “33 firmas en muchos ramos” (0:03) y que tiene un profundo arraigo en el país.¹⁸

Es la empresa, entonces, quien en pleno litigio con ese trabajador enmudecido y reclamando una cifra importante de dinero, monta un conjunto de dispositivos de control en los cuales puede advertirse, aún sin nominarse, la metaforización del accionar de la dictadura militar: son escuchas, persecuciones, autos sin patente, asesinatos. Y es en ese contexto en el cual Bengoa y su silencio se instituye, en el marco más inmediato de la representación, en el emblema de la resistencia ante la empresa/estado represivos, mucho más cuando no acepta un primer “arreglo” y decide ir hasta el final con el juicio a la empresa. Ahora bien, ¿es posible pensar que en esa metáfora de la resistencia, a partir de Bengoa, se sintetiza una actitud del conjunto de los trabajadores? Creemos que no es posible aislar la resistencia de Bengoa del hecho que la produjo: la explosión como *escamoteo*, como práctica de resistencia, sí, pero eminentemente individual. Lo particular de esa “revancha” a la cual alude el título del film, se remarca mediante diversos mecanismos del cual no es el menor las dificultades que encuentra Bengoa en confiar su experiencia de resistencia, aún a sus más íntimas relaciones. Mucho más particular es el resultado de tamaño emprendimiento: el dinero que recibe de la empresa y que reserva para usufructo personal. Un logro, una revancha, individualmente conseguida e individualmente “disfrutada”. En ese supuesto futuro “disfrute”, sin embargo, Bengoa ya se consustancia de tal manera con su ficción que decide enmudecer “de verdad”.

Quizá la representación de la empresa/estado ejerciendo prácticas represivas nunca completas, que dejan siempre resquicios abiertos en los cuales se filtre algún tipo de resistencia, sea uno de los ejes de lectura que habilita el film y, seguramente, uno de los más logrados. Esta representación en torno al poder que se pretende omnipresente y que, a su vez, condiciona sus propias resistencias se encuentra en sintonía con las reflexiones que por los mismos años desarrollaba Michel Foucault.¹⁹ Y de hecho, desde la lógica del poder y de las resistencias al mismo, es desde donde se instituye el propio film, en tanto producto cultural que se vale de los códigos y ritmos del relato policial para trabajar en torno a la dictadura.

Pero, volviendo a las representaciones en torno a los trabajadores propuestas por el film, es posible pensar que oficia casi a modo de un primer balance y conclusión en torno a los efectos de las políticas represivas de la empresa/estado: la ruptura de las acciones colectivas y el repliegue

¹⁸ En tanto referencia, se asimila bastante a los casos de conformación de los grupos económicos analizados por Daniel Azpiazu *et.al.* op. cit.

¹⁹ Particularmente nos referimos a las reflexiones de Michel Foucault en torno a los Goulags soviéticos, aparecidas por primera vez en: “Pouvoirs et Strategies” en *Les Révoltes Logiques* N°4. París: enero-abril de 1977.

hacia formas episódicas e individuales de acción, sea cual fuera el resultado de las mismas. Que en estas últimas puedan entreverse prácticas de *escamoteo* o resistencia no obtura la posibilidad de pensar que, más allá del peso de la memoria de un pasado compartido, se tornaba trágicamente inviable llevar adelante proyectos conjuntos. Mucho más, en **Tiempo de Revancha** son las *aspiraciones* mismas del trabajador individual las que se orientan hacia la obtención de bienes materiales, dinero en particular, que le permiten salir de su identificación en tanto trabajador. La lógica de la acción, “estafar al estafador”, además, es parte de la homologación del trabajador con el accionar de la empresa.

Es doble, por tanto, el movimiento representado en el film y que puede dar cuenta de las transformaciones en la subjetividad de los trabajadores en el contexto de la dictadura militar: el reforzamiento de lo individual/particular y los desplazamientos en sus aspiraciones. No es fortuito que se escoja como “caso testigo” a un ex dirigente sindical, ya que a partir de lo que pudiera invocar su trayectoria se delinean los desplazamientos.²⁰

De esta manera, es fundamentalmente en el plano de las aspiraciones atribuidas a los trabajadores donde entran en contacto **Tiempo de Revancha** y **Plata Dulce**, más allá de las profundas diferencias estéticas y políticas de ambos productos culturales. Aspiraciones que, sintetizadas en el dinero, ya no pueden ser alcanzadas mediante el trabajo “productivo” y para cuyo logro se establece una homologación en las prácticas con el nuevo poder económico. Así, la compra de productos importados a bajo precio o la ficción (el mal proceder, la corrupción o la “deslealtad”, tantas veces invocadas desde una supuesta crítica moral al poder económico que se consolidó durante la dictadura) de un mal inexistente se plantean como las tácticas mediante las cuales, individualmente, los trabajadores pueden realizar sus aspiraciones.

En ambos films, además, buena parte del eje narrativo está centrado en la representación de las transformaciones en la acumulación del capital, básicamente mediante la quiebra de los viejos pequeños y medianos empresarios y la consolidación de los grupos económicos. Es desde este marco, “disciplinador” en sí mismo, que se sitúan las representaciones en torno a las nuevas significaciones que adquirió el trabajo, y los trabajadores, en el entramado social. La falta de trabajo, en el caso de **Plata Dulce**; la superexplotación, en el caso de **Tiempo de Revancha**, fueron las coordenadas elegidas para dar cuenta de los nuevos condicionamientos impuestos a los trabajadores.

Ya desde la sátira costumbrista o desde los códigos narrativos del policial, ambos films proponen, respecto a los trabajadores, una *figura* similar, que podemos considerar *descentrada*. Marginal el desocupado de **Plata Dulce**, saliéndose por “decisión” propia del espacio laboral Bengoa, los dos son indicios que las representaciones ofrecen para pensar las profundas transformaciones en la situación de los trabajadores durante la dictadura. Desplazados, reprimidos o silenciados, no sólo habría variado su gravitación en la escena social sino también sus formas de consciencia.

Otra semejanza entre ambos films, que luego sería una avenida bien transitada por la cinematografía argentina, es que la perspectiva crítica que esgrimieron en torno a la sociedad argentina en el contexto de la dictadura –desde distintos soportes– es una de tipo *moral*. Así, la “patria financiera” corroyendo vínculos estables –familiares o laborales– o la acción de la empresa/estado impregnándose en la lógica misma de la ficción de Bengoa, constituyen los puntos

²⁰ De hecho, el propio Bengoa verbaliza frente a su padre, un supuesto español anarquista, la nueva situación, cuando al conseguir el trabajo en la Tulsaco le comenta, refiriéndose a sí mismo: “*La gente cambia papá, no se puede ser lo mismo que en otros años*” (0:11).

básicos desde donde se construyeron estas “reflexiones cinematográficas” en torno a la Argentina durante la dictadura.

Como señalamos más arriba, ambos films se inscriben en un contexto en el cual los mecanismos represivos estaban espaciándose. En 1981, de hecho, se estaban comenzando a reorganizar los partidos políticos en la denominada Multipartidaria, que tenía como objetivo establecer las alternativas para el advenimiento de instituciones políticas democráticas. El reconocimiento, por parte del gobierno militar, de que sus tiempos políticos se acortaban puede haber sido una de las motivaciones que empujaron a tomar la decisión de promover el conflicto bélico con Gran Bretaña en torno a la soberanía sobre las Islas Malvinas. El fervor popular inicial despertado por esa decisión, en la cual se invocaban principios chauvinistas poco velados, se transformó en el transcurrir del conflicto en un profundo rechazo hacia un gobierno al cual se tildaba de irresponsable.

La Guerra de Malvinas, intento desesperado del gobierno militar por reconstituir un consenso que se había diluido con el avance de la crisis económica, marcó el principio del fin de la dictadura. En ese marco, ya no sólo desde los partidos políticos sino desde un conjunto de instituciones del campo cultural, comenzó a pensarse y resolverse el proceso de transición hacia un orden político democrático. Específicamente en el campo cinematográfico, vieron la luz un conjunto de nuevas revistas, entre las que destacan *Cine Libre* y *Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana*.

Cine Libre, dirigida por el realizador Mario Sábato, agrupaba a un conjunto importante de “gente de cine”²¹ y, en tanto formación, fue una de las principales propulsoras de un acontecimiento significativo producido a fines de 1982: la Marcha por el Cine Nacional. Organizada por un variado conjunto de instituciones del campo, como la Asociación Argentina de Actores, Directores Argentinos Cinematográficos, Sindicato de la Industria Cinematográfica, Asociación de Cronistas Cinematográficos, entre otras, la Marcha tuvo como eje la entrega de un petitorio en Casa de Gobierno, centrado en la supresión de la censura y el fomento a las actividades cinematográficas²². Además de los puntos formales, en las fotografías de la Marcha pueden advertirse carteles que plantean, por ejemplo, “¿Dónde están nuestros compañeros Gleyzer, Carboni, Juárez? Aparición con vida”.²³ Obviamente, el cartel hace referencia a trabajadores del cine detenidos-desaparecidos en la última dictadura y evidencia, desde el campo cinematográfico, una línea de reclamos que ya comenzaba a atravesar un importante conjunto de demandas de sindicatos y partidos, como ya lo venía siendo, desde 1977, el eje de los organismos de Derechos Humanos. La transición hacia un orden democrático estaba comenzando y, tanto desde su entramado institucional como desde los mismos productos culturales, la cinematografía intervenía de una manera activa en el proceso.

²¹ El consejo de redacción estaba integrado por los realizadores Raúl de la Torre, Alejandro Doria, Alberto Fischerman, René Mugica, Sergio Renán y Ricardo Wulicher, acompañados por un conjunto de críticos que oficiaban como corresponsales en Italia, España, Alemania y Francia. A su vez, Salvador Sammaritano era asesor de la dirección. Entre sus colaboradores habituales se encontraban Agustín Mahieu, Elvio Gandolfo e Ignacio Ramonet.

²² Entre los principales reclamos figuran: 1- Acceso a la elaboración del Proyecto de una Nueva Ley Cinematográfica; 2- Total libertad de expresión; 3- Supresión de la Censura; 4- Libertad de trabajo, mediante la eliminación de listas negras; 5- Autonomía del Instituto Nacional de Cinematografía; 6- Fomento y protección de la industria cinematográfica mediante la supresión de impuestos y el otorgamiento de créditos promocionales. *Cine Libre* Nº 3-4, primer trimestre de 1983, pág. 44.

²³ *Ibidem*, pág. 43.



5-1. Los trabajadores preparan la explosión, en **Tiempo de Revancha**.



5-2. Bilbao (Federico Luppi), recordando a su abuelo en **El Arreglo**.

5-3. *Barrios que ya no son.*

En pleno contexto de inicios de la transición, se produjeron dos films que, de muy distinta factura, retomaron las representaciones en torno a los barrios de trabajadores: **El Arreglo** (Fernando Ayala, 1983) y **Espérame Mucho** (Juan José Jusid, 1983). En ambos, las referencias en torno a los espacios laborales son débiles y, como lo fuera en muchos de la década de 1940, la centralidad narrativa está puesta en esos otros espacios de identificaciones: las barriadas o, *comunidades* tal cual lo definimos siguiendo a Richard Hoggart. Otro punto de contacto, a nuestro entender, está dado por la presencia -sin nominar- de una reflexión en torno a la última dictadura militar y sus efectos en la conformación de esas *comunidades* y, por extensión, en la gravitación e identidad de los trabajadores.

En **El Arreglo** (con guión de los dramaturgos Roberto Cossa y Carlos Somigliana), la primera secuencia nos introduce al personaje principal, Luis (Federico Luppi). Bajándose de un tren en la estación de un barrio del Gran Buenos Aires como tantos otros, espera la llegada del colectivo que lo lleva hasta su casa. A partir de sus pasos, comienza una cámara panorámica a recorrer el barrio atravesado por un zanjón, las calles de tierra, el enjambre de chicos jugando al fútbol, los vecinos sentados en las veredas, el almacén, las casas mitad de cemento mitad de chapas, los jardines poco cuidados (0:01-0:03). Luis saluda a todos sus vecinos en el trayecto que lo lleva a su casa. Igual que las otras, la casa de este pintor de paredes también está a medio terminar, pero en un orden extremo cuidado por su esposa (Haydé Padilla).

El barrio entero se define, en las primeras secuencias del film, como un *espacio comunitario*, donde priman las relaciones cara a cara, los vecinos se conocen por sus nombres y tienen, en líneas generales, las mismas preocupaciones. Entre ellas, la falta de trabajo se constituye en un tema transitado en las charlas cotidianas. Tal será el caso de Vicente (Julio de Grazia), que en diálogo con Luis, comenta:

- "*La fábrica está parada. Estamos todos suspendidos*". (0:10).

La precariedad e incertidumbre de la situación laboral de algunos vecinos se enlaza con una carencia del barrio entero: el agua corriente. En los márgenes de una ciudad que se pretende moderna, la falta de uno de los servicios básicos no hace más que reforzar uno de los sentidos que asume la inequidad en el espacio urbano. La alternancia de dos secuencias, anudadas en la trayectoria de Luis, pone de relieve la entidad de esa carencia a la vez que remarca una de las formas que asume la distinción entre el "ellos" y "nosotros" que, según Hoggart, constituye una de los elementos fundamentales que se elaboran en el marco de las *comunidades obreras*.²⁴ Luis, como todo el barrio, debe extraer el agua mediante una bomba, pero así y todo, por este procedimiento no se cubren todas las necesidades de su familia. De hecho, al retornar del trabajo y tomar una ducha, se queda sin agua (0:06). A la mañana siguiente, al emprender una nueva jornada laboral, con su compañero pintor llegan a la obra en la que se encuentran empleados, situada en un barrio elegante, bien distinto al propio. Al caminar por este último, Luis visualiza las canillas abiertas que riegan jardines inmensos y bien arreglados, de manera continua y despreocupada. Mediante primeros planos a ambos trabajadores, se remarcan las formas en las cuales perciben al "ellos", y la diferenciación básica pasa por quienes disponen y quienes no, de agua corriente.

La narración se dinamiza cuando una cuadrilla de trabajadores llega al barrio a conectar agua corriente. Una ola de algarabía recorre el barrio hasta que el capataz de la cuadrilla (Rodolfo Ranni) explica que, de acuerdo a disposiciones municipales, el tendido del agua corriente afecta

²⁴ Richard Hoggart: op. cit. pp. 64-74.

solamente a quienes pertenecen a un costado de la calle ya que los del “otro costado” son vecinos de otro municipio. Entre los que no reciben el “beneficio” se encuentra la familia de Luis, y varios de sus vecinos más cercanos. A partir de esta situación, el “nosotros” y el “ellos”, -marcada la diferenciación en torno al agua corriente-, se instala en la propia *comunidad* y con ello, se corroen sus solidaridades básicas.

Ya la situación conflictiva se hace sentir en una de las reuniones propiciadas por una institución barrial, la sociedad de fomento.²⁵ Pensada como una instancia de mancomunidad vecinal, la reunión toma tintes casi dramáticos cuando comienzan los enfrentamientos verbales entre los vecinos que, sentados en una mesa, son los “no beneficiarios” y los otros, que están haciendo planes sobre qué podrán hacer una vez instalada el agua en sus casas. Pero si en este punto la tensión hacia dentro de la *comunidad* ya es evidente, mucho más lo será cuando los “no beneficiarios” aceptan una propuesta de “arreglo” o coima al capataz de la cuadrilla para que extienda el tendido de los caños hasta su casa.²⁶

Es entre los inicialmente perjudicados donde se ponen de manifiesto las líneas de discordia. Por un lado, aquellos que, aún con dificultades, asumen el compromiso de “arreglar” y por otro, Luis, incolumne, juzga que cualquier “arreglo” es un acto de corrupción. Es la *figura* de Luis, en tanto trabajador y vecino *íntegro* la que se dibuja con mayor precisión en el film y la que, en fin, se connota con toda la positividad. Luis es, entonces, un arquetipo, un *deber ser* a partir del cual se construyen significados en torno a los desplazamientos de las actitudes de los vecinos-trabajadores.

En un contexto surcado por la desintegración de ciertos “valores”, tal cual aparecen representados en el film, en la *figura* del trabajador y vecino *íntegro* se resumen una serie de elementos quijotescos. Incluso la corporalidad delgada de Luis habilita esta comparación. Luis tiene como guía para su acción cotidiana la figura un poco avejentada de un antepasado que, según cuenta, peleó con Garibaldi. Símbolo de entereza y valor sin límites, de rectitud y de entrega, la imagen del “abuelo” clavada en la pared pobre de la casa de Luis adquiere “iluminaciones” casi religiosas.

La imagen del abuelo y sus proyecciones en el quijotesco Luis tienen similitud a aquello que planteara Michel Foucault acerca de la impronta de los libros de caballería para Don Quijote: “Cada episodio, cada decisión, cada hazaña, serán signos de que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos esos signos que ha calcado. Pero si quiere ser semejante a ellos, tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles)”.²⁷

La negativa tajante de Luis a “arreglar”, el enfrentamiento con vecinos, familia y capataz, la tenacidad con la cual él mismo busca hacer brotar el agua donde ya no existe son, entonces, las transposiciones de las “lecturas” que realiza de las acciones del abuelo a un contexto distinto, pero, al parecer, igualmente “bélico”. Luis, entonces, está “calcando esos signos” que no tienen parangón con “lo visible”, con aquellos realmente existentes que “arreglaron”. Al igual que Don Quijote, Luis encuentra a su Sancho en un obrero pintor que lo acompaña permanentemente. Borrachos ambos, Luis le presenta al abuelo a su compañero, mientras reflexiona:

²⁵ El film se rodó en el barrio bonaerense de Turdera, y la secuencia del festejo de la sociedad de fomento contó con la presencia de numerosos vecinos del barrio que oficiaron como extras. Lo vívido de ambas escenas que conforman la secuencia está en directa relación con este hecho. Para una crónica del rodaje de esa secuencia, ver: Jorge Abel Martín: “El Arreglo: de humores y testimonios”, *Tiempo Argentino*, 3-2-1983.

²⁶ El énfasis de los críticos, a la hora de comentar el estreno de *El Arreglo*, estuvo puesto en la situación de la coima: “El film habla de una situación argentina detestable y habitual en las críticas del sentido común: la coima a la que acceden muchos representantes de instituciones con poder”. *La Nación*, 20-5-1983.

²⁷ Michel Foucault: *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966, pág. 50.

- "Pobre abuelo...su nieto no es más que un pintor de paredes. Pero tan honrado como usted." Así, la artificiosidad de la *figura* del trabajador y vecino *íntegro* pone a las claras las dificultades para su construcción. Sin embargo, es resueltamente la *figura* propuesta por el film, que sólo es posible de emerger en un contexto en el cual son propicias las condiciones para su "batalla". Y ese marco es la ruptura de la *comunidad* obrera en tanto espacio de integración y solidaridad. Atravesada esta última por la competencia entre vecinos, por la salvaguarda de intereses particulares, imposibilitada la acción conjunta "por derecha", poco queda de un sentido de *comunidad*, más allá de las instituciones formales que tienden a su continuidad.

El quijotesco Luis resalta en su integridad y, desde allí, pone en evidencia en la narración uno de sus ejes centrales: la fragmentación de los lazos sociales. Si bien el film no alude de manera precisa al contexto político más general, es posible pensar que el barrio y la ruptura del sentido de *comunidad*, pueden officiar como metáfora de la sociedad argentina en su conjunto al finalizar la dictadura. La desintegración de viejas identidades y el desplazamiento de ciertas subjetividades y formas de acción colectivas, la preeminencia del beneficio individual frente a las dificultades para reconstruir ciertas ideas en torno al "bien común" son indicios que ofrece el film, desde una narración similar a la crónica, con una importante carga moral, pero con un final abierto.

Reflexiones similares en torno al entramado social argentino al finalizar la dictadura recorrieron buena parte del campo cultural. Con mayor o menor optimismo, las intervenciones de los intelectuales remarcaban la fragmentación de los lazos sociales, entendiéndolo como uno de los efectos las políticas represivas signadas por la imposición del terror. Así, Mario Sábato escribió desde las páginas de *Cine Libre* una editorial en la cual pone el acento en la significación que tuvieron acontecimientos similares a la Marcha por el Cine Nacional para el campo cinematográfico:

"La victoria más significativa consistió en juntarse, empujar todos para el mismo lado, reconstruir en nuestro pequeño ámbito lo que soñamos para todos los argentinos: la solidaridad."²⁸

La idea de "reconstrucción" de lazos sociales y actitudes que, como la solidaridad, parecían perdidas, es parte, entonces, de un *proyecto*. En la base de ese proyecto estaba la desintegración, la fragmentación, que sobrevuelan en la materialidad de *El Arreglo*, en un afán por "testimoniar" esa situación crítica. En el film, entonces, la fragmentación social es el material de la experiencia social con el cual se opera, pero la resolución "imaginaria" del conflicto se proyecta en la artificiosa construcción de un personaje quijotesco, de una *figura* de la *integridad* que parece anclada en un pasado irrecuperable. Esa misma imagen de un pasado que no vuelve es la que exhala *Espérame Mucho*, recurriendo también a la focalización en una *comunidad*.

Las imágenes del antiguo noticiero *Sucesos Argentinos* sitúan el inicio de la narración en 1950 ("Año del Libertador General San Martín"), mientras quien se hace cargo del relato, desde una voz en *off* recuerda: "En 1950 yo estaba en 4º grado, ..." (0:02). Asistimos, entonces, a la materialización de los recuerdos de ese relator, que actualiza los hechos, presenta a los personajes, pero no se representa sino a partir de su voz.²⁹

²⁸ *Cine Libre* N°3-4, op. cit. pág. 3.

²⁹ Juan José Jusid tenía 41 años cuando comenzó a desarrollar la idea de este film. Según comentó en reiteradas oportunidades, grabó él mismo sus recuerdos de infancia y, en base a los cassettes con su relato elaboró el libro del film en conjunto con el escritor Isidoro Blaistein. La marca del realizador en el film es permanente y él mismo sintetizó sus intenciones en una entrevista, al plantear: "Quería que (el film) tuviera la imagen, la pátina, digamos, que tiene la memoria". *La Voz*, 22-5-1983.

A las primera secuencia de imágenes documentales le sigue otra que sitúa al “relator” en 1950. Juancito Jáuregui (Federico Olivera), sentado a la mesa haciendo sus tareas de la escuela, espera que se hagan las seis de la tarde para escuchar Tarzán. Son las vivencias de Juancito el eje del film: la relación con su familia, las tardes con los amigos del barrio, el verano en la colonia de vacaciones (“Los únicos privilegiados son los niños”, reza el cartel de ingreso al predio de la colonia), la lucha por hacerse con los pantalones largos y la cristalización de sus deseos sexuales.³⁰ Pero a partir de las vivencias del niño entran en escena las representaciones en torno a la cotidianidad de las familias y los barrios de trabajadores en el primer peronismo. En primera instancia, se remarca un primer espacio de sociabilidad por fuera de las habitaciones de la casa, que es el patio del conventillo en donde convergen los niños a jugar, las madres a lavar la ropa y los varones grandes a charlar. Los acentos de los inmigrantes todavía se escuchan (la italiana que llegó en la segunda postguerra, la tía de Juancito que había sufrido la tortura en un campo de concentración nazi, los japoneses de la tintorería) y se entremezclan ahora con las tonalidades de los nuevos migrantes de las provincias del interior del país hacia Buenos Aires (Claudio/Víctor Laplace). Un segundo espacio de sociabilidad está marcado por el barrio mismo: las calles concurridas de las tardes de verano, el público ingresando en la ferretería del padre (Alberto Segado) y del tío de Juancito (Arturo Bonín); la casa del doctor (Villanueva Cosse) o la zapatería de la esquina.

En síntesis, los espacios de lo cotidiano, ya sea el conventillo o el afuera del barrio, se representan como un *continuum* en los cuales se resuelven las marcas identitarias de los vecinos trabajadores más allá de las tensiones y disputas políticas. Así, peronistas, radicales y socialistas comparten un espacio que excede la identificación política y que está dado por la misma *comunidad*.

Tres puntos de la narración remarcan este movimiento. El primero es el dado por la representación de los festejos de la Navidad de 1950. Todo el barrio está reunido en el patio del conventillo, cenando y escuchando la radio. En ésta suena un discurso de Perón, saludando a los argentinos por las fiestas. Radicales y socialistas se enojan y piden que apaguen la radio, peronistas que ceden y la fiesta que continúa. En ella, la mezcla de voces y danzas, de alegría festiva y consustanciamiento vecinal, parece gravitar por encima de cualquier diferenciación.³¹ Puede pensarse, en este sentido, que es precisamente la lógica misma del festejo aquello que hace suspender las diferenciaciones, pero el mismo efecto tiene en la narración otro de los puntos que marcan con fuerza el peso de la *comunidad*. Un segundo punto, entonces, está dado por el encarcelamiento del tío de Juancito, militante socialista. Cuando sus familiares lo van a visitar a la cárcel, *todos* los miembros de la *comunidad*, peronistas y radicales, le hacen llegar algo (0:40). De

³⁰ Como parecía ser un trágico signo de los films de Jusid, éste también tuvo problemas con el Ente de Calificación. Su director en 1983, Alberto León (quien sucediera en el cargo en 1978 a Tato), resolvió con fecha del 13 de mayo de 1983: “considerando que si bien el tema de la película son las experiencias personales de un niño en una etapa de su vida, ello sirve de pretexto para incluir una gran parte de contenido político y también ciertas expresiones sobre el despertar sexual del menor, cual es la secuencia en el baño de la colonia de vacaciones y la escena del manoseo de senos a la prostituta, que hacen que la película solo pueda ser apta para mayores de edad, razón por la cual, resuelvo: Encuadrar la calificación de la película **Espérame Mucho** en la categoría de prohibidas para menores de 18 años. Corte a efectuar: Acto 3º: la secuencia en el baño de la colonia de vacaciones, en ocasión de practicarse sodomía entre menores y tomas posteriores en el mismo lugar”. En: Sobre correspondiente a **Espérame Mucho**, Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Jusid no aceptó los cortes ni los términos de la prohibición y acudió a instancias judiciales. El film fue estrenado en agosto de 1983.

³¹ Desde ya, las imágenes del festejo nos recuerdan mucho una representación similar, en un film de 1950: **Dock Sud**. Véase: supra, Capítulo II.

hecho, *todos* se movilizan dentro de sus posibilidades por su liberación. Un último punto se instituye en la secuencia final, cuando el “compañero Claudio” estrena por fin su pieza teatral. Nuevamente, toda la *comunidad* se hace presente en la sala. Cuando la representación concluye, radicales y socialistas se acercan a felicitarlo, emocionados.

En efecto, una de las líneas que atraviesan al film es la hipótesis que, más allá de las líneas de tensión que cruzan los espacios de la *comunidad*, ésta demuestra signos más que evidentes de su resistencia, de estar más allá de cualquier conflicto porque es el *espacio* del ejercicio de la solidaridad, porque se dan mecanismos que permitían el disenso y la pluralidad de opiniones. Es digno destacar, a su vez, de qué manera en el film se ponen en consonancia los niveles de la experiencias individuales y colectivas, representando la interacción continua entre ambas, básicamente mediante el reconocimiento de todo lo colectivo que instituye las experiencias personales.

No es difícil sostener que en **Espérame Mucho** a partir de la *comunidad* también se está construyendo una metáfora del país que era Argentina en 1950. No sólo da la pauta de esa operación la multiplicidad de voces que habitan el espacio de la *comunidad* (que, como anotamos, tienen su referencia en las migraciones internas e internacionales), sino también la entidad y el lugar que tienen las disputas políticas una vez consolidado el peronismo en el gobierno. Aún en esa experiencia, que marcó profundamente las identificaciones políticas en la Argentina contemporánea generando sólidas polarizaciones en torno a la misma, pareciera remarcar en el film que existía una “esencia” en la *comunidad*/país capaz de resistir al embate.

Ahora bien, esa metáfora de un país establecida en los términos *comunidad* se construye mediada por la *nostalgia*. Las palabras finales del relator no hacen más que confirmar ese elemento central: “Tengo 41 años, con el correr del tiempo descubrí por qué Tarzán no alcanzaba...” (1:26). Como plantea Fredric Jameson, la estética de la *nostalgia* en el postmodernismo constituye, en sí misma, un síntoma acerca de la pérdida de historicidad del presente, característica de las transformaciones culturales contemporáneas.³² El efecto de distanciamiento de las representaciones teñidas por la nostalgia y la “estetización” del pasado constituyen operaciones culturales que llevan, entonces, a la imposibilidad de vivir el presente como histórico a la vez que transforman ese pasado representado en una reificación.

¿Qué pasa con este film *nostálgico*, que es **Espérame Mucho**? Es imposible establecer las significaciones del film desatendiendo su inmediato contexto de producción y circulación, que se encuentra adherido a su propia textura aún sin ser nominado. En el marco de una reflexión generalizada en el campo cultural acerca de cuáles eran las posibilidades de reconstrucción de un entramado social cuyos lazos se habían destruido, el film trae imágenes de un pasado que contrastan vivamente con ese presente en el cual se inscribe el ejercicio de la memoria.

En tanto producto cultural construido desde la *nostalgia*, parece apelar desde ese mismo elemento a los espectadores.³³ Por eso mismo, la puesta en discusión del pasado queda entre paréntesis pero

³² Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, pp. 18-21.

³³ Tras una función privada de la película, se recogieron varias opiniones de los invitados: dirigentes políticos y sindicales, cineastas, etc. Casi todos coincidieron en la emoción que les provocó ese reencuentro con imágenes olvidadas. Por ejemplo, el Dr. Alfredo González Morales comentó: “Recrea tan bien la vida cotidiana de aquellos tiempos que, apreciando el film, descubrí cosas que ya ni recordaba”. En la misma línea se inscribe el comentario del sindicalista Jorge Triacca: “Tengo 42 años y vi mi infancia y mi adolescencia reflejadas en el film. Me hizo reencontrar con viejos y queridos recuerdos de aquella época”. En: Juan José Jusid y Asociados: *Función Privada de Espérame Mucho*. Folleto abrochado, s/n. Sobre del film **Espérame Mucho**, en el Museo Municipal de Cine.

no así la posibilidad de confrontar esas imágenes idílicas que se construyeron en torno al mismo, a partir de la identificación *comunidad/país*, con las de un presente mucho más sombrío. Destaca, de esta manera, el efecto de distanciamiento: ¿cómo reconocer en la voz del relator al niño de 10 años y, mucho más, como reconocer en esa *comunidad/país* al de 1983? En el proceso de esa confrontación se establece la nostalgia y, seguramente, también la desazón.

Así, la *comunidad/país* de 1950 se representa tan pasada como las actitudes del quijotesco Luis en **El Arreglo**. Las *figuras* de una *comunidad solidaria* y un vecino trabajador *íntegro* aparecen, entonces, en franco contraste con las prácticas generalizadas de salvaguarda de los intereses individuales y de fragmentación de los lazos sociales que se reconocían como parte de los efectos más perniciosos de la dictadura en la sociedad Argentina. En tanto elementos residuales, esas *figuras* construídas en los films se activaban y adquirirían en 1983 nuevas dimensiones: las de aportar imágenes y nociones rescatadas del pasado para un nuevo proyecto de país.

5-4. La Metáfora Familiar.

El 30 de octubre de 1983 y tras siete años de dictadura, la Argentina tenía un nuevo presidente. El radical Raúl Alfonsín ganó las elecciones con más del 50% de los votos. En la campaña electoral que lo llevó al gobierno, la Constitución Nacional oficiaba como referencia obligada en sus discursos. Retornar a una legalidad constitucional, entonces, pero también “abrir las cortinas de las fábricas” y continuar con un proceso de transición en el cual volver a situar a las Fuerzas Armadas en un nuevo ordenamiento político, fueron algunos de los ejes de la propuesta de la Unión Cívica Radical.

A los pocos días de asumir la presidencia Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, por decreto del Poder Ejecutivo se creaba la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).³⁴ Este hecho es sintomático de una de las líneas que recorrieron el entramado social y cultural durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín y que pueden sintetizarse con el término “apertura”. Comenzando por las bocas de las urnas, también se “abrieron” las fronteras para el regreso de miles de exiliados, las puertas de las cárceles para cientos de presos políticos y, también los *espacios* de la memoria, tanto sea en forma de reclamos populares como de producción de artefactos culturales que tendían a la construcción de una memoria social en torno al pasado inmediato.

En lo referente al campo cinematográfico, el 18 de enero de 1984 el Poder Ejecutivo envió al Congreso un proyecto de Ley de derogación de la Censura, acompañado por un mensaje firmado por el presidente, en el que puede leerse:

“El derecho de expresar opiniones, concepciones, impresiones o sentimientos es esencial para el funcionamiento adecuado del sistema democrático y para que él sirva de marco para la autorrealización personal. (...) La ley 18.019 (...) es una típica expresión de la actitud soberbia de algunos que se creen en condiciones de imponer a la población su propio criterio moral”.³⁵

La ley 18.019, sancionada en 1968, fue derogada y con ella, también se estipuló en el proyecto la disolución de la institución “base” para su aplicación: el Ente de Calificación. Las tareas de calificación cinematográfica pasaron a ser, asimismo, privativas del Instituto Nacional de

³⁴ Véase al respecto de la creación de la CONADEP, tanto como para los acuerdos realizados entre 1982 y 1983 por parte del radicalismo con las cúpulas militares: Carlos Acuña y Catalina Smulovitz: “Militares argentinos en la transición”, en: Carlos Acuña *et.al.*: *Juicios, Castigos y Memorias*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

³⁵ Cfr.: “El proyecto de ley que deroga la censura”, *Heraldo del Cinematografista*, Anuario de 1984, pág. 70.

Cinematografía y se reservaban solo las posibilidades de “advertir a los adultos” o discriminar para qué edades serían permitidos los films.³⁶

Entre 1984 y 1987, la producción cinematográfica fue *in crescendo*.³⁷ Fundamentalmente entre 1985 y 1986, paralelamente al desarrollo del Juicio a las Juntas Militares, los films que referían al pasado dictatorial inmediato se multiplicaron. Desde distintas perspectivas estéticas y políticas, muchos de ellos se proponían denunciar, dar a conocer “lo negado” e instalar en el entramado cultural la idea del “nunca más”.³⁸ Fueron también esos años en los cuales, desde el Instituto de Cinematografía y otras instituciones, se inició una política más sostenida de proyección internacional de los films argentinos, apoyando presentaciones en festivales internacionales y, con ello, la búsqueda de nuevos mercados para la producción cinematográfica argentina.

En este contexto, las representaciones en torno a los trabajadores siguieron estando permeadas por la el pasado inmediato de la dictadura. Ya sean referencias o, más generalmente, ejes estructurantes de las narraciones, las proyecciones de ese pasado inmediato en el presente o bien, la representación de los trabajadores en el período 1976-1983, fueron centrales en la construcción de nuevas *figuras* y en la tematización de ciertos problemas.

Esta gravitación del pasado en el presente de mediados de la década de 1980' se pone en manifiesto aún en aquellos films que parecieran más alejados, como **Esperando la Carroza** (Alejandro Doria, 1985) o adquiriendo la entidad de centro de la acción, como en **Made in Argentina** (Juan José Jusid, 1987). En ambos films, el eje está centrado en conflictos familiares y es posible pensar que cada familia representada está, de alguna manera, dando cuenta de dilemas que recorrieron el entramado social post-dictatorial y que nuevamente pusieron en el centro de la escena a los trabajadores.

En **Esperando la Carroza** (basada en la pieza teatral homónima de Jacobo Langsner), el centro de la narración está puesto en las disputas familiares en torno a quién puede o debe cuidar a la abuela (Mamá Cora/Antonio Gasalla). Los efectos de comicidad, de sátira, se centran precisamente en las negativas de tres de los cuatro hijos a cuidar de la anciana, tanto como en la representación de este último personaje. La narración se concentra en un día, un domingo cualquiera de esa familia, en el cual la nuera que está a cargo del cuidado de la abuela decide reclamar al resto de la familia unas “vacaciones”. Así, llega a la casa de sus cuñados para poner al día su reclamo, en el mismo momento que llegan a almorzar los invitados: sus otros cuñados. La acción se dinamiza cuando la familia “descubre” que la abuela desaparece y, a partir de ello, se dan una serie de enriedos que constituyen, en cadena, las marcas de comicidad más profundas del film. Ahora bien, el film está construido sobre una verdadera polifonía de lo popular: son las voces, los clichés, los modos de decir y los tonos del habla aquello que, tanto como la trama misma, hacen al regimen de lo risible. Y a partir de esas tonalidades múltiples se definen los personajes principales.

³⁶ En el mismo día en que el Poder Ejecutivo enviara el proyecto de ley y el mensaje al Congreso, sancionaba un decreto (279/84) por el cual se designó interventor del Ente de Calificación al crítico cinematográfico Jorge Couselo quien permanecería en el cargo hasta que se dieran las condiciones para la disolución del Ente. En sus primeros quince días de interventor, ya había liberado para la exhibición numerosas películas que se encontraban prohibidas. Entre las que ni siquiera habían pasado por el Ente, extendió el certificado de exhibición a **Los Hijos de Fierro**, calificada como “prohibida para menores de 14 años”. *Ibidem*.

³⁷ Se estrenaron 24 films en 1984; 24, en 1985; 35, en 1986 y 32 en 1987.

³⁸ Sin lugar a dudas, son **La Historia Oficial** (Luis Puenzo, 1985) y **La Noche de los Lápicos** (Héctor Olivera, 1986), los productos más recordados de este período. Estrenada en 1984, pero realizada en el último año del gobierno militar, **Camila** (María Luisa Bemberg) puede ser leída en clave de una puesta en pasado - el período rosista- de las representaciones de una dictadura.

Es en la construcción de esos personajes, desde ya por fuera de cualquier espacio y ritmo laboral, donde puede percibirse una metaforización en clave de sátira de la sociedad argentina y, en ella, también de los trabajadores. De sus orígenes comunes nos habla Mamá Cora, cuando refiere, también resumiendo clichés y sus consiguientes ambivalencias:

- “*Mi marido me pegaba, sí. Pero era bueno. A nosotros no nos hizo faltar nada. Aunque a veces no teníamos para comer, pero a mí, me trataba como a una reina*”. (1:05).

Ahora bien, es necesario *situar* entonces, a las tres parejas principales y a la cuarta hermana para visibilizar la construcción de esa metáfora familiar. La primera pareja (Julio de Grazia y Mónica Villa) es la que tiene bajo su cuidado a la abuela. La casa que habitan, pequeña y oscura, está en sintonía con las posibilidades de ese hombre que, como les recuerda su esposa a los cuñados:

- “*Anda con problemas de trabajo. No tenemos un peso*”. (0:11).

Las ropas de ambos así lo demuestran: raídas y descoloridas, casi tan oscuras como la casa que habitan. Este matrimonio es *marginado* de la reunión familiar que se proyecta para ese domingo, aunque irrumpe de forma inesperada buscando hacer escuchar sus reclamos.

La segunda pareja (Juan Manuel Tenuta y China Zorrilla), parece ser el “centro” de la familia, donde ésta converge. De hecho, ocupan “la vieja casa” familiar, que es la “típica” de una familia humilde con varios hijos: las habitaciones, que se notan hechas a medida que la familia se agranda, convergiendo en un espacio central, que es el patio lleno de plantas. La situación económica de la pareja también se refuerza mediante el vestuario, que en este caso es un poco menos austero que el de la anterior: el cambio de vestido de la esposa y de la hija (Andrea Tenuta), son indicios que, al menos, tienen para el recambio. Siendo, en parte, el centro de la narración, es interesante constatar que de esta familia se destacan, antes que nada, algunos ejes actitudinales. La hipocresía, para con la familia y los vecinos y el “aparentar” constituyen en este caso el punto de lo risible.

En estas parejas se representan, ya por los signos de vestuario y escenografía o las breves referencias ocupacionales, a los trabajadores de la familia.³⁹ Atravesando, aunque con desigual intensidad, penurias económicas, la competencia y la disputa entre ambos núcleos es central a la trama. Por encima y por debajo de esta “franja” están los otros hermanos que, de alguna manera, vienen a significar un movimiento de polarización social.

Lo más alto de la cúpula familiar está representado en la tercera pareja (Luis Brandoni y Bettiana Blum). Ya desde la misma salida de su casa se muestra la diferencia con el resto de los núcleos: dos plantas y exceso de ornamentación exterior y un lujoso auto en la puerta. Mucho más, es el vestuario aquello que los connota, directamente, como “nuevos ricos”: traje oscuro y zapatos llamativamente blancos para el esposo, traje rojo y pieles (en pleno verano) para la esposa. Tener y mostrar el dinero es central para el matrimonio. En este caso, sí hay claras referencias ocupacionales: el marido trabaja en una *financiera*, donde hace *negocios*. Además, por sus *negocios* tiene excelentes relaciones con la policía, a quien acude cuando la desaparición de su madre. Ambas referencias, entonces, dan cuenta de una riqueza recientemente adquirida, y su base está en las fuentes con las que se identificaba a ese “nuevo poder económico” que se consolidó durante la dictadura: el sector financiero y la imbricación con instituciones estatales.

³⁹El trabajo escenográfico estuvo a cargo de Jorge Sarudiansky, que en esos mismos años realizara la escenografía de films como *Hay unos tipos abajo* (Luis Filippelli, 1985) y *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985). Es interesante que en las casas que efectivamente se “muestran” los interiores se hizo casi un relevamiento de los objetos de las familias trabajadoras van desde los utensillos de cocina hasta los pósters colgados en las paredes, los santos y las cortinas de plástico colgadas de las puertas y ventanas. Es probable que en este film, junto con algunas de las escenas de la casa de Luis en *El Arreglo* (que estuvieron a cargo de Oscar Piruzanto), puedan encontrarse las ambientaciones más verosímiles de las casas de las familias trabajadoras

Mientras tanto, la cuarta hermana (Lidia Catalano) es directamente *marginal* en la narración. No asiste a las reuniones familiares y recién al final del film puede escucharse, por breves instantes, su voz. Sola con su hijo (Darío Grandinetti), vive “*desde hace poco tiempo*” en las afueras de la ciudad, en una villa miseria. Una secuencia completa es interesante respecto a las relaciones que establece con los hermanos y, particularmente, con el “rico”. Cuando la madre desaparece, como la hermana “pobre” no tiene teléfono los hermanos deciden ir a su casa en auto. A la llegada a la villa miseria, baja del auto el hermano “rico” quien luego comenta a los otros:

- “*¡Qué pobreza! ¡No puedo soportarlo! ¿Sabés lo que tenían para comer? ¡Tres empanadas!*” (0:38).

Mientras relata sus impresiones, el hermano “rico” come una de las tres empanadas y sube al auto, confirmando la diferencia entre la hermana “pobre” y el resto de la familia: “*No puede compararse. Ustedes son pobres, sí señor. Pero tienen una pobreza digna*”. (0:39).

La situación, obviamente, marca un punto álgido de la sátira del film. Pero deteniéndonos en la constelación social y familiar, no puede dejar de reconocerse que, aún literalmente, se está expresando un movimiento importante: es el “hermano rico” quien ¿sin remordimientos? come a expensas de su “hermana pobre”. Son los extremos sociales de la familia los que se ponen en contacto en esa situación, mientras los otros -los trabajadores- miran desde las ventanillas del auto.

Nuevas situaciones sociales, entonces, la del “rico” y la “pobre” que todavía no pueden ser del todo aprehendidas. En efecto, las casas de estos “extremos”, a diferencia de la de los hermanos trabajadores, no son mostradas a partir de sus interiores: en un caso se visualiza lujo y en el otro chapas, pero ninguna cámara inspecciona la conformación interna de las mismas. Entonces, de esas posiciones extremas en la escala social sólo se representan las exterioridades y, a partir de ellas, las diferencias marcadas. Intencionalmente o no, esa evidencia constituye un síntoma de la incapacidad de representación de las nuevas situaciones sociales que reconocen su nacimiento en un pasado cercano, que no es difícil situar en el pasado dictatorial.

La familia, entonces, como una metáfora de la sociedad Argentina de mediados de la década de 1980, se encuentra profundamente polarizada y fragmentada. ¿Qué hay, aquí, de las parejas de trabajadores? *Empobrecidos*, con conflictos internos y con dificultades para elaborar una estrategia común, aparecen connotados con los atributos que bien podrían asignarse a la clase obrera en la inmediata post-dictadura.⁴⁰ Un neocostumbrismo, el que se manifiesta mediante las fórmulas de la sátira o la comedia, a partir de lo anecdótico singular habilita esta lectura metafórica en la cual los *trabajadores* vuelven a estar en el centro de la escena.

Nuevamente una constelación familiar está en el centro de la narración en el caso de **Made in Argentina** (basada en la pieza teatral de Nelly Fernández Tiscornia, “Made in Lanús”). También en los marcos narrativos del neocostumbrismo, el film narra la historia de dos parejas. Por un lado, Osvaldo (Luis Brandoni), psiquiatra, y Mabel (Matha Bianchi) que en 1976 se exilian en Estados Unidos, donde viven con sus dos hijas. Por otro, “el Negro” (Patricio Contreras), mecánico y hermano de Mabel y “la Yoli” (Lionor Manso) que viven con su hija en el popular partido de Lanús. La llegada de los parientes de Estados Unidos por unas semanas es el eje más importante de la historia y marca, ante todo, la tensión familiar que se genera a partir del contraste entre

⁴⁰ Véase al respecto de la situación de la clase obrera hacia mediados de la década de 1980: Pablo Pozzi y Alejandro Schneider: *Combatiendo al Capital. Crisis y Recomposición de la Clase Obrera Argentina (1985-1993)*. Buenos Aires: El Bloque Editorial, 1994.

ambos núcleos. Contraste, entonces, que se dibuja en el seno de una misma familia y que se representa mediado por la dictadura militar.

Las secuencias iniciales del film son fundamentales a la hora de la remarcación de esos contrastes. Mediante un montaje picado se crean, en éstas, las acciones paralelas sitas en Lanús y New York (0:01-0:18). En esta última ciudad, se narran los “días previos” de la partida de la familia hacia Buenos Aires. A las 8 de la mañana, en interiores que delatan toda carga del funcionalismo decorativo norteamericano, la familia consume sus *corn-flakes* y, entre todos, hablan inglés. Cuando las niñas se retiran al colegio, Osvaldo y Mabel se hablan mutuamente en castellano. A las 8 de la mañana en Lanús, pleno verano, el “Negro” ya está con las manos engrasadas en su taller, mientras que “la Yoli” da de comer a los canarios. Un rato más tarde, Mabel corre por el Central Park nevado y Osvaldo atiende a sus pacientes. En Argentina, “el Negro” discute con algún cliente el precio del arreglo a su automóvil mientras escucha a Frank Sinatra en compañía del otro mecánico (Alberto Busaid); “la Yoli”, frente a la máquina de coser, recibe el telegrama con la sorpresa que los parientes llegan en pocos días.

Los cuatro crecieron juntos en las calles de un barrio de Lanús, fueron a la misma escuela y, sin embargo, se encuentran en situaciones tan disímiles. El ascenso social de una de las parejas se puntúa, en primera instancia, por el acceso de Osvaldo a la educación superior:

- *“Mi viejo era un albañil peleador y yo llegué a ser médico...”* (1:15)

Pero esa no es la única base del ascenso. El encuentro de Osvaldo con un amigo ingeniero devenido taxista (Hugo Arana), le demuestra a las claras -mediante un recurso narrativo que se acerca demasiado al lugar común- que en Argentina podría haber tenido la misma suerte. Este último argumento es el que esgrime Mabel, al advertir que su esposo tiene intenciones de volver para quedarse. La nostalgia del lugar de origen, “los olores”, como sentencia Osvaldo, es el móvil que lo desestabiliza.⁴¹ Y si estas tensiones recorren a la pareja que llega, igual de fuerte es el conflicto en la pareja que está en Argentina.

El “Negro”, “la Yoli” y su hija constituyen la típica familia trabajadora afincada en un barrio del Gran Buenos Aires. La madre encargándose de las tareas de la casa, una hija en su último año de la escuela secundaria y un padre que a fuerza de *“tragar y tragar”* (1:08), consigue lo mínimo indispensable para sobrevivir. Un viejo coche que siempre se queda pero que “tiene que durar”, por oposición a la imaginería que en Estados Unidos todo lo que se estropea se tira, es el objeto que resume la situación económica de la familia. Ahora bien, es dentro mismo del seno familiar afincado en Lanús donde pueden entrecruzarse algunas disputas sobre el pasado y el futuro con el que se representa a la familia obrera.

El “Negro”, cansado de las tiranteces y obnubilado por el “sueño americano” que corporiza en su hermana, decide aceptar la propuesta de Mabel de irse a vivir a Estados Unidos. En los últimos días de estadía de los parientes, los hermanos dan la “gran noticia”, cuando ambas parejas están reunidas en el patio de la casa de Lanús. Y es “la Yoli” quien, tras la sorpresa, responde:

- *“Yo no me voy”*. (1:04).

La frase certera abre una grieta por la cual se filtran buena parte de los conflictos latentes en la familia trabajadora. Mucho más, cuando el diálogo se completa:

- *“¡Morite sin conocer la buena! -contesta “el Negro” - ¡Mirála a Mabel! Crecieron a dos cuadras, fueron a la misma escuela, y parecés la sirvienta!*

⁴¹ Muchos de los films que fueron vertebrados por experiencias vinculadas a la dictadura militar centralizaron en la figura de los exiliados y profundizaron en los sentimientos de nostalgia. Véase al respecto: David Oubiña: “Exilios y Regresos”, en: Claudio Fspaña (editor): *Cine Argentino en Democracia, 1983-1993*. op. cit. pp. 69-81.



5-3. Los cuñados (Patricio Contreras y Luis Brandoni) en **Made in Argentina.**

- *Es que nos pasó de todo* - completa "la Yoli" - , *lo que se dice de todo, y una se va gastando*". (1:06)

En ese "*nos pasó de todo*" se encuentra el indicio más elocuente, aunque sin nominar, del propio pasado de los trabajadores en los momentos en que esa "otra parte" estaba afuera. El "*nos pasó de todo*" sin clasificar huele a penurias que no solamente son económicas: el miedo, el haber extrañado a los que se fueron, las dificultades para establecer proyectos. Un significativo vacío, entonces, cuyos ecos se marcan en la narración con las expresiones en primer plano de "la Yoli" decidida a quedarse.⁴²

Sin embargo, el pasado plural se redimensiona con la tonalidad femenina y presente del final de la frase: "*una se va gastando*". Y no solamente aquello que desgasta viene de un "afuera", de la situación colectiva general (el *nos pasó*) sino que también late en esa sentencia toda la subjetividad de quien la enuncia. Es precisamente el personaje que, en la construcción narrativa del film, aparece más oscurecido, casi secundario. Es a quien no se consulta y casi se ordena una decisión que no comparte. En definitiva, es la voz de una mujer de clase obrera que suma el *nos pasó* familiar/social al irse *gastando* y cansando por decisiones tomadas por otros, entre quienes se encuentra su propio esposo. Más allá de cualquier intencionalidad del realizador, no es fortuito que sea ese eslabón, el "más débil" de entre la familia trabajadora, el que produzca el cortocircuito dramático del film.

Y si "la Yoli", la mujer trabajadora, es quien marca los límites en esa decisión final, es también quien parece guardar la memoria familiar, que es a la vez barrial y de clase. Recuerda al "Negro" cuando se quemó su taller y el barrio vino a ayudarlo y cuando la sociedad de fomento barrial consiguió la luz eléctrica en las calles (1:09), hechos todos que se suman para identificar "su" lugar en el barrio, en medio esa *comunidad* que los contiene.⁴³ Es a partir de la memoria de un pasado difícil pero constitutivo de una experiencia compartida con otros muchos de "su" barrio y "su" clase, a los que también ha de haberle "*pasado de todo*", que "la Yoli" marca su situación presente y sus proyectos a futuro, que se condensan en el quedarse, en permanecer. El pasado inmediato, el que medió entre la ida de su familia a Estados Unidos y la vuelta en 1986, es el que nutrió con más solidez la postura de "la Yoli" y, nuevamente, encontramos esa gravitación permanente de los años de la dictadura en la representación de las construcciones identitarias de los trabajadores.

Así, previo a la clausura del film, la "resolución imaginaria" de un conflicto que es a la vez familiar y social, se delinean dos *figuras* de trabajadores: por un lado, quien busca soluciones que cree más fáciles a un presente signado por el empobrecimiento y la ausencia de perspectivas, y las identifica con una "huída"; por otro, quien *a pesar de todo* apuesta a permanecer, recreando lazos solidarios al seno de las *comunidades* obreras. Que en la clausura se "imponga" esa última *figura* constituye

⁴² La crítica recibió, casi unánimemente, muy bien al film. Si bien algunos, -como Claudio España- advirtieron la seguidilla de lugares comunes en los cuales cae el film por momentos, ninguno dejó de reconocer los últimos 20 minutos del film, dominados por el monólogo de Leonor Manso, como lo mejor del mismo. Véase: Ricardo García Olivieri: "A los compatriotas con cariño", *Clarín*, 15-5-1987; Claudio España: "Actuaciones deslumbrantes en *Made in Argentina*", *La Nación*, 15-5-1987; Carmen Rivarola: "El idioma secreto", *La Prensa*, 15-5-1987.

⁴³ En esta identificación de las mujeres en tanto guardianas de la memoria, el film comparte un núcleo importante con otros del mismo período, vertebrados por la tematización de la dictadura. Recordamos no solamente *La Historia Oficial*, sino también *Sentimientos...Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987); *La Amiga* (Jeanine Meerapfel, 1986), entre otras.

uno de los indicios más elocuentes en torno a la politicidad inmanente del film y a su pertinencia a un contexto signado, todavía, por cierto optimismo.

La “primavera alfonsinista”, como se dió en llamar a los primeros años del gobierno radical, con sus aires de apertura y esperanzamiento que recorrieran buena parte del entramado social y cultural⁴⁴, hacía pensar en las posibilidades de un *proyecto* inclusivo, en el cual el pasado de la dictadura -y las políticas de terror y exclusión social- era parte de un tiempo que ya no volvería. Ese clima de “renacimiento”, es el que permea a **Made in Argentina**, aun con ambivalencias. Más allá del “ingeniero taxista” y de las penurias de la familia trabajadora, se entrevé todavía cierto aliento a futuro, que es el que destila “la Yoli” en su alocución final. Que sea su voz la que se escucha y la que se impone constituye toda una apuesta en el film: “*lo que nos pasó*” tiene, en definitiva, un signo de positividad que constituyó a esa mujer callada, que conservó su memoria, en sujeto.

Composición casi “radiográfica” de una sociedad transformada, en el caso de **Esperando la Carroza**; representación de los dilemas a futuro de los trabajadores, en **Made in Argentina**, ambas comparten el haber narrado, según creemos, problemáticas inmediatas de la Argentina de mediados de la década de 1980 valiéndose de una metáfora familiar. ¿Por qué esta opción narrativa? Varias pueden ser las respuestas posibles, pero consideramos que en estos films, que compartieron con tantos otros productos culturales de la post-dictadura la reflexión en torno a las posibilidades de reconstitución de una sociedad que se visibilizaba fragmentada, la imagen de familia es la metáfora de un país.

A diferencia de la identificación país/comunidad, como en el caso de **Espérame Mucho**, donde destacan los vínculos voluntarios en su integración, la identificación *familia/país* tal como se establece en estos films, refuerza un lazo dado, preexistente entre sus miembros y que no depende, por tanto, de ningún acuerdo voluntario sino que simplemente *es*. Por eso mismo, no hay distinción entre “nosotros” y los “otros” que dinamicen enfrentamientos internos que *quiebren* el orden de esas familias (como sucedía en el caso de la *comunidad* en **El Arreglo**). Hay en esas *familias/país* conflictos, por supuesto, y pueden ser más o menos perturbadores, pero el orden no se quiebra ya que se vuelve al punto inicial (**Esperando la Carroza**) o se produce un proceso de “enriquecimiento personal” a partir de los mismos (**Made in Argentina**).

La metáfora familiar, por lo tanto, permite imaginar nuevamente un país integrado, que reconoce un pasado común y que tiene lazos más sólidos que cualquier otra institución social, ya que lindan con lo “natural”. En esas *familias/país*, los trabajadores tienen “su” lugar, que puede ser más o menos central, pero aún en este último caso, las voces que se recogen tienden a cierto conservadurismo. Son “la Yoli” afirmándose en tanto sujeto a partir de su alocución o la “cuñada pobre” demandando vacaciones en **Esperando la Carroza**, la expresión máxima del disenso familiar proveniente de, en ambos casos, mujeres de familias trabajadoras. Los límites para el disenso están establecidos de antemano, porque lo que se busca preservar en ambas representaciones es aquello que trasciende a lo inmediato o se intenta reconstituir: la *familia/país*.

⁴⁴ Durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, se diseñaron desde distintas instituciones estatales un conjunto de programas culturales que tendían a “democratizar” o ampliar los circuitos de producción cultural. En ese sentido, se buscó dar respuesta a distintas demandas culturales -fundamentalmente en el marco de la ciudad de Buenos Aires- y se desarrollaron experiencias como “Cultura en los Barrios”, “Cultura para la Tercera Edad” a partir de la irradiación de centros de producción y consumo cultural. Véase al respecto: Ana Wortman: “Repensando las Políticas Culturales de la Transición”, en: *Sociedad* N°9, 1996.

Pero la “primavera alfonsinista” fue breve, y pronto los proyectos a futuro que recorrieran el entramado cultural dejaron lugar a la preocupación general en torno a problemáticas más “inmediatas” y acuciantes. Entre ellas se encontraban las dificultades para establecer un orden político democrático quitándole protagonismo a las Fuerzas Armadas e intentando, a la vez, aunar Memoria y Justicia.⁴⁵ La fragilidad de la institucionalidad democrática corría en paralelo a las crecientes dificultades para sostener el programa económico “redistributivo” que pretendió llevar adelante el ministro Juan Sourrouille. La inflación creciente, el incremento sostenido de la deuda externa, las imposibilidades en la reconstrucción de un modelo industrialista, no fueron sino algunos de los indicios más evidentes del virtual callejón sin salida de la economía argentina.⁴⁶

5-5. La Fábrica como Metáfora.

En aquellos años de la “primavera alfonsinista” el campo cinematográfico pareció también revivir. Un indicio de esta nueva vitalidad estuvo dado por la multiplicación de “óperas primas” estrenadas en la segunda mitad de la década de 1980. Muchos de los nuevos realizadores provenían del llamado “independentismo” y del nuevo “documentalismo”.⁴⁷ Desde el círculo de realizadores nucleados en *Cineastas Argentinos* emergió un film que, quizá como pocos del período, sintetizó en la narración la vida en las fábricas y los barrios obreros en un contexto de represión. Se trata de **Otra Esperanza** (Mercedes Frutos, 1986), basado en un cuento de Adolfo Bioy Casares.⁴⁸

El film narra la historia de Mario (Pepe Soriano) trabajador desocupado que vive en una villa miseria y que ingresa en una fábrica de producción de energía, donde también trabajan buena parte de sus vecinos. En la fábrica, donde debe instalarse a vivir, comienzan a descubrirse a partir de la trayectoria de Mario, una serie de “irregularidades” que se objetivan en la desaparición de trabajadores. Se descubre, entonces, que la “energía” que la fábrica produce se extrae de los mismos trabajadores.

Nos interesa, particularmente, rescatar tres aspectos que consideramos importantes en la narración: los modos de integración entre la villa miseria y la fábrica; las relaciones entre los trabajadores en la fábrica misma y los modos de clausura elegidos.

Mientras corren los títulos, las imágenes de fondo son fragmentos de la obra *Desocupados*, de Antonio Berni. Manos, rostros ajados, desesperanza, tonos sombríos, características del cuadro de Berni que son retomadas para puntuar, en una operación metonímica, a los habitantes de la villa miseria en la primera secuencia del film. En medio de un festejo popular, que condensa buena parte de las actividades de cualquier evento de este tipo en los barrios más humildes (juegos de mesa, kermesse, comparsa), destaca una mesa. La más formal, esa mesa está indudablemente integrada por personas que no pertenecen a la villa: son el director de la fábrica, su secretaria y el “intendente” o comisionado de la villa. El festejo se “debe” a ellos, que proveen la música y la bebida.

⁴⁵ En Semana Santa de 1987 se produjo el primero de los alzamientos militares. A su vez, y tras el primer enjuiciamiento a las Juntas Militares y a los principales líderes guerrilleros, ya en 1987 se habían dictado dos de las leyes que pusieron fin al procesamiento -y, por ende, la posibilidad de castigo- a las Fuerzas Armadas: el “Punto Final” y la “Obediencia Debida”. Véase: Carlos Acuña y Catalina Smulovitz: op. cit.

⁴⁶ Para un análisis de la economía argentina durante el gobierno de Alfonsín, véase: Pablo Gerchunoff y Lucas Llach: *El Ciclo de la Ilusión y el Desencanto*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

⁴⁷ Para esta última tendencia, véase: Ricardo Manetti: “Cine Testimonial”, en: Claudio España (editor): *Cine Argentino en Democracia, 1983-1993*. op. cit. pp. 257-271.

⁴⁸ El film se estrenó recién en 1996.

El día después, la villa miseria es recorrida por una cámara que se detiene en algunas postales: el zanjón, las casas de chapa, la multitud de chicos jugando en las esquinas.⁴⁹ La coloración de las secuencias en las que se recorre el barrio son oscuras, como también lo es el camión que traslada a los villeros a la fábrica. La integración entre ambos espacios, la villa y la fábrica, es promovida por el comisionado, que es quien le facilita al directorio de la empresa la “mano de obra barata”.

Una vez los trabajadores en la fábrica, les son asignados no solamente sus puestos de trabajo sino también una habitación donde viven, alejados de cualquier contacto con sus familias. En la fábrica, que produce “energía”, no se representan sino hasta el final los procesos de “producción”. La fábrica son sus ruidos, los espacios amplios y fríos, la chimenea humeante: se dibuja, por lo tanto, a partir de un conjunto de íconos que remiten a la producción industrial.

Ahora bien, en las representaciones de esa fábrica los trabajadores saben lo mínimo indispensable como para cumplir con tareas parciales y aparentemente inconexas una de la otra. Los trabajadores son fragmentos, meras particularidades que recorren la fábrica. El “no saber” qué y cómo produce la fábrica constituye uno de los ejes básicos en los cuales se monta la tensión del film. Para que el “no saber” pueda sostenerse, la fábrica es en sí misma un gran dispositivo de control sobre los trabajadores y para que éste sea efectivo, es necesario que parte de los trabajadores colaboren activamente.

Así, uno de los trabajadores (Héctor Bidonde) asume la tarea formal de la delación, siguiendo los pasos de Mario, su compañero de habitación. Mario, se mueve en la fábrica y desempeña sus tareas (llevar y traer “pesados tachos” que no sabe que contienen, en primera instancia; supervisar a otros trabajadores, después) a ciegas, como el resto, pero aparece dotado de un profundo sentido común, que es lo que lo lleva a la duda. Mucho más, la duda se instala en Mario cuando comienza a escuchar voces en las cañerías y descubre que “debajo” de la fábrica hay un mundo subterráneo, integrado por todos aquellos fugados de la superficie para escapar del control. Mario se convierte en el nexo entre ese mundo subterráneo y la cotidianidad de la fábrica: realiza pequeñas tareas de aprovisionamiento y circulación de información. Es con su ayuda que se descubre que los “tachos pesados”, cuya carga es celosamente guardada por la empresa, contienen trabajadores muertos, que son trasladados desde y hacia el “área de producción de energía”, fase final del proceso productivo de la fábrica.

La fábrica, entonces, es una metáfora de los dispositivos represivos de la última dictadura militar y sus efectos en la sociedad argentina. Particularmente, en tanto espacio oficial como representación de los campos de concentración. Y si éstos constituyeron el dispositivo más característico de la represión estatal, eso no obturó que se diseminara el terror mucho más allá de los mismos. La fábrica/campo de concentración, en el film, irradia sobre la villa miseria/sociedad en su conjunto⁵⁰. La fábrica alegoriza, entonces, más que los campos a la dictadura militar.

Las imágenes con las cuales se organiza la metáfora *fábrica/dictadura* son los múltiples controles a las personas, la pretensión de cubrir con mecanismos represivos todas las áreas de la vida social, la centralidad de lo secreto y oculto para el sostenimiento de la “producción”/destrucción. La fábrica también adquiere corporalidad: la jefa de recursos humanos (Constanza Maral) y el

⁴⁹ En los créditos, se agradece a los vecinos de dos villas miseria de reciente formación: Santa Marta y asentamiento Facundo Quiroga, ambos en el partido de Lomas de Zamora y parte de lo que hoy se denomina “Tercer Cordón” del Gran Buenos Aires.

⁵⁰ Para un análisis del funcionamiento de los campos de concentración, tanto como de la diseminación del terror a partir de ellos, véase: Pilar Calveiro: *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2001.

director (Héctor Calori). La organización tecnocrática recae sobre la primera, y el armazón “teórico” en el director/científico o sabio.

La figura del científico que actúa sobre los cuerpos para provocar efectos trascendentes (nuevas percepciones, otras formas de concebir las coordenadas espacio/temporales) es particularmente significativa en el entramado narrativo de lo “fantástico” y en la de Bioy Casares en particular. En su transcripción al film, esta figura del patrón/científico adquiere dimensiones de irracionalidad, que se conjugan con el eficientismo de la jefa de recursos humanos. De esta combinación resulta la gesta de la *fábrica/dictadura*: irracionalidad y tecnocracia son los elementos centrales en esta caracterización.⁵¹

A su vez, los efectos de esta imposición sobre los trabajadores son dobles: promueve la delación, pero también activa la solidaridad/resistencia. Sin dudas, las imágenes que evoca la vida subterránea de algunos trabajadores apuntan a metaforizar la resistencia callada de muchos y, más literal, la delación hace lo propio con el compromiso activo de otros tantos. Nuevamente encontramos, como se ya había intentado en **Tiempo de Revancha**, una representación en torno a la resistencia “muda” de los trabajadores. Pero en este caso, a diferencia del film de Aristarain, los trabajadores están en plural y actúan también desde esa lógica.

Cuando los habitantes subterráneos descubren que quienes ellos creían *trasladados* a una supuesta “planta del sur” están siendo, en verdad, objetos de experimentación para obtener de ellos “energía”, deciden pasar a la acción. Nuevamente, encontramos en el término mismo *traslado* una referencia clara a los procedimientos que, en la jerga de los campos de concentración, implicaban la muerte de los detenidos-desaparecidos. Ahora bien, ¿cómo se representa esa acción? Al “descubrir” los trabajadores y villeros la existencia de un depósito de cuerpos, traspasan desde ya las reglas del secreto sobre las que descansa la estructura de “producción”/ “destrucción” de la fábrica. Avanzan, entonces, sobre ese espacio prístino de la represión, con intenciones de liberarlo. La última secuencia del film (1:15-1:19), en la cual se narra ese avance, es particularmente significativa. Rechazando la “energía” eléctrica producida por la fábrica, trabajadores y villeros se alumbran con antorchas. La banda de sonidos, mientras tanto, es de canto gregoriano. Las imágenes se componen sobre un fondo oscuro y difuminado, y el movimiento está marcado por las antorchas. Todo en esa composición refuerza el sentido de epopeya de la acción. Lo colectivo adquiere protagonismo y de esa multitud destaca, en el último plano, la mirada de la esposa de Mario, iluminada por el fuego.

La construcción de la metáfora *fábrica/dictadura* se formuló desde los espacios de lo fantástico. En tanto género o sub-género, la literatura fantástica ha sido frecuentemente un territorio para elaborar determinados temas o problemáticas “difíciles” en algunos contextos sociales, mediante desplazamientos espaciales o temporales.⁵² Prueba arquetípica de esa operación es, obviamente, *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley, que tematizó y criticó una sociedad totalitaria en pleno auge del fascismo.

En **Otra Esperanza** lo fantástico, objetivado en la producción de energía mecánica mediante energía humana, es soporte para la construcción metafórica. Más allá de la referencia histórica a la

⁵¹ Una particular combinación de tecnocracia e irracionalidad es lo que advirtió Hanna Arendt en el nazismo en su análisis de las prácticas de exterminio a partir de la figura de Eichmann. Ver: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Madrid: Lumen, 1999 (1964), particularmente pp. 61-105.

⁵² En ese punto básico coinciden dos críticos literarios que trabajaron sobre la construcción de lo fantástico: Tzvetan Todorov: *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: Coyoacán, 1990 y Rosemary Jackson: *Fantasy: Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1989.

que alude y sobre la cual crea sentidos, la metáfora de la fábrica puede ser leída en un plano de mayor literalidad. De hecho, en la elección de la fábrica como espacio estructurante se tuerce la transcripción del cuento y, con ello, se abre otro universo de significaciones posibles. La fábrica es, así, sinónimo no solo de represión sino de explotación total y acabada de los cuerpos; de disposición también total del tiempo del obrero e, incluso, de desarticulación de cualquier otro lazo social que no pase por el campo estrictamente laboral (como es el caso de los familiares).

Mucho más, los obreros mismos -ya como metáforas de la sociedad en su conjunto, ya como representaciones *específicas* de los obreros- no constituyen en el film un todo armónico. No hay un obrero, sino tres: quien colabora con la fábrica en búsqueda de su salvaguarda personal (delator), quien resiste activamente, quien resiste pasivamente. Si son los segundos aquellos connotados positivamente en el film y básicamente en su clausura, esto no quita la posibilidad de advertir que en tanto producto cultural, el film interviene a modo de *ensayo* al señalar y marcar una mirada más pesimista en torno a la clase obrera a partir de advertir esa fragmentación. Si bien el tiempo que narra el film parece ubicarse en el pasado dictatorial inmediato, la gravitación en el presente de 1986 de esa representación del mundo obrero no deja de ser central y abre con eso la posibilidad de pensar en los efectos de la dictadura en el mismo.

La fábrica como metáfora de la dictadura y como espacio de la explotación, entonces, señalan un solo movimiento que condiciona a la sociedad en su conjunto y al mundo obrero en particular, en el pasado narrado y en el presente del film. Pero a su vez, es ese mundo obrero (trabajadores que resistieron activa y pasivamente y villeros) el que en el cierre pone fin a la fábrica/dictadura. Y es en esa resolución imaginaria propuesta por el film que pueden advertirse ecos de un debate que estaba cruzando por esos años el campo de la izquierda.

Sintetizando, uno de los ejes de esas discusiones fue el tratar de dilucidar cuál había sido el papel de la clase obrera en la dictadura y, fundamentalmente, en el fin de la misma.⁵³ El disparador de la discusión más allá de los ámbitos específicamente partidarios puede haber sido un temprano artículo de James Petras.⁵⁴ En el mismo, Petras sostiene que la dictadura militar fue exitosa en la desestructuración del movimiento popular formalmente organizado, pero no así en la destrucción de las bases obreras, que se replegaron hacia formas más “locales” de acción, ya sea en las fábricas o en los barrios. En esas bases obreras Petras visualizaba, en 1981, a la “fuerza más vital de la sociedad”.⁵⁵

Posiblemente es en ese campo de reflexiones donde se insertan las representaciones construidas en **Otra Esperanza**. Film marginal dentro de la cinematografía argentina de mediados de la década de 1980, no por la tematización de la dictadura sino por haber optado hacerlo mediante la metáfora de la fábrica y el universo de significaciones y problemas que se abre a partir de esto, oficia a su vez como documento de ese campo de discusión en las izquierdas.

⁵³ Un recorrido por la prensa de los principales partidos de izquierda de los primeros años de la década de 1980 permite entrever que la preocupación en torno a la acción de la clase obrera en la dictadura era central no sólo para hacer un balance general del período, sino fundamentalmente para hacer una caracterización más precisa de cual era la situación de la misma en los primeros años del retorno de la institucionalidad democrática. Pueden consultarse, al respecto: *Qué Pasa* (órgano de prensa del Partido Comunista).

⁵⁴ Se trata de “El Terror y la Hidra: el Resurgimiento de la Clase Trabajadora Argentina”, en: *Clase Estado y Poder en el Tercer Mundo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 287-295. La edición original en inglés es de 1981 y las ideas expresadas en este artículo fueron ampliamente difundidas, en artículos aparecidos en revistas tanto como en conferencias que dió el autor en Buenos Aires, con anterioridad a la edición del libro en castellano.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 294.

5-6. Trabajadores Vulnerables.

Entre 1987 y 1989 aparecieron dos films que centraron su narración en los trabajadores y sus conflictos en espacios eminentemente laborales. Se trata de **El Prontuario de un Argentino** (Andrés Bufali, 1987) y **Después de Ayer** (Hebert Posse Amorin, 1989). Nuevamente, en ambos pueden encontrarse representaciones de la última dictadura militar, ya sea como marco temporal del conflicto, o como referencia implícita. Ahora bien, ¿cuáles son las entidades de los conflictos representados? ¿se construyeron *figuras* nuevas en torno a los trabajadores y al mundo del trabajo?

El Prontuario de un argentino⁵⁶ narra la historia de Pedro Cáceres (Juan Becciro), capataz de un corralón de venta de productos de construcción que, tras haber sido tentado a robar en varias oportunidades por un compañero (Miguel Angel Solá) acepta sólo cuando no tiene dinero para afrontar el sepelio de su hermano. El trabajador, entonces, roba a la empresa y por eso, es enviado a prisión, donde permanece durante varios meses. A la salida de la prisión, las dificultades para conseguir trabajo son mucho más arduas y su situación laboral es endeble. La acción transcurre entre el verano de 1981 y el 30 de marzo de 1982.

En la secuencia inicial, Pedro baja de un tren abarrotado en un barrio como cualquiera del Gran Buenos Aires. A todas luces, Juan es uno más entre la multitud de personas que regresan de sus trabajos. De hecho, el movimiento de cámaras sugiere ese efecto: de una panorámica a la multitud, muy lentamente se acerca a la figura de Juan y, a partir de allí, se centra en su trayectoria. La propuesta del film, sintetizada en ese movimiento, es entonces la de tomar a “cualquiera” de esos trabajadores y auscultar en sus problemáticas cotidianas. Para eso, se vale además de aquello que André Bazin reconociera como la “ley de amalgama de actores”, recurso muy utilizado por el neorrealismo italiano. En efecto, el actor que representa al trabajador era virtualmente un desconocido en las pantallas argentinas. El rol protagónico del film, entonces, está encargado a un desconocido, para que encare el perfil de esos otros “desconocidos”: los trabajadores.

Avanzando en la narración, ésta se sitúa en tres grandes espacios: el laboral, la casa del trabajador y la prisión, siendo el primero el centro del conflicto. Pedro, en el corralón, es presentado como un trabajador “ejemplar”: llega a horario, controla cada material que entra y sale y, mucho más, prácticamente no entabla relación con el resto de sus compañeros. Llega y se retira solo del trabajo y va directamente a su casa. Como el resto de sus compañeros, Pedro tiene dificultades para llegar a fin de mes con su sueldo y, para lograrlo, va *individualmente* a pedirle al patrón un aumento, primero y, ante la negativa, un adelanto. La representación del patrón, sentado en el living de su casa y habiéndose gastado una pequeña fortuna en armas de caza, mientras se niega a darle el prometido aumento al trabajador, es de por sí un indicio de la opción por la literalidad que en el film se privilegia. Es tan así que, a la hora de la decisión de Pedro de robar materiales -tras la muerte de su hermano albañil, por la caída de un andamio- queda bien a las claras que la oposición que se establece en el film es entre dos ladrones: el patrón y el trabajador, que lo hace por una situación de extrema necesidad.

Hasta allí, podría pensarse que más allá de las innumerables dificultades expresivas del film, siguen resonando los ecos de una estética pretendidamente neorrealista. No solamente por la antes mencionada “amalgama de actores”, sino por la mirada casi humanitarista con la que se puntúa la

⁵⁶ Andrés Bufali comenzó y terminó la realización del film en 1984, con el título provisorio de “A diez del mes”. *Tiempo Argentino*, 13-6-1984. Por dificultades económicas surgidas en el proceso de postproducción y en la fase de exhibición, el film fue estrenado recién el 15 de mayo de 1987.

trayectoria del trabajador y su cotidianidad.⁵⁷ Ahora bien, en la construcción del personaje de Pedro en tanto trabajador arquetípico se dibujan algunos elementos que son sintomáticos, no solo de la mirada humanitarista, sino de una tendencia que utilizando recursos ya avejentados, intenta un diseño de figuras del mundo del trabajo que son, de alguna manera, novedosos.

Pedro afronta conflictos en el espacio del trabajo de manera decididamente individual, pero aun en estas circunstancias, no puede pensarse que sea "individualista", ya que teniendo la posibilidad de salvarse con la delación, no lo hace. De hecho, mantiene incluso en circunstancias apremiantes una actitud que se dibuja digna y firme. Si con la de Pedro se pretende en el film situar la trayectoria de "cualquier" trabajador, en ésta destacan, entonces, la acción individual y esa especie de solidaridad en la práctica con otros en la misma situación. Pero, mucho más, en la cotidianidad de Pedro se sobreimprimen un conjunto de infortunios que en tanto personales son sociales: la muerte trágica de su hermano, la prisión, el desempleo. Todo un arco de problemáticas que, ya desde su enunciación, recuerdan un tratamiento que bordea los factores melodramáticos y que constituyen una figura de trabajador *vulnerable, frágil* e incapaz de ejercer sobre esas problemáticas una acción positiva.

Pero esa trayectoria está enmarcada en un contexto: 1981-82. ¿Cómo puede inscribirse este contexto en la narración? La opción voluntaria del film de temporalizar la acción en un pasado dictatorial inmediato pareciera tener visos de arbitrariedad. Ninguno de los puntos de la narración recupera ese contexto con líneas firmes: muerte trágica, robo, prisión o desempleo pueden haberse dado en cualquier punto de la década de los 1970 o 1980 (fundamentalmente por el factor desempleo), sin necesidad de referir a ese pasado inmediato.⁵⁸ Entonces, ¿a qué viene esa contextualización? Por más arbitrarios que sean esos marcos temporales, pareciera que con la sola invocación de ese pasado en el film se pretendiera sumar otro infortunio más a la trayectoria del trabajador, profundizándose de esa manera la figura de la *vulnerabilidad*. La dictadura, entonces, como tropos fijo de opresión, ni se representa ni se explica en el film, pero se enuncia.

Más allá de la arbitrariedad de esa contextualización, entonces, en el film se construye la figura de la *vulnerabilidad* en torno a los trabajadores. Sin capacidad para la acción colectiva, con lazos sociales débiles y no extensibles por fuera de la familia, abrumado por la acción de un conjunto de variables sociales que inciden sobre su propia trayectoria, el trabajador no tiene posibilidades de intervenir en la gesta de su propio camino. Esas mismas características permean la construcción del personaje central en **Después del silencio**.

En este último caso, nos encontramos con un producto cultural más intrincado, casi bordeando una estética bizarra.⁵⁹ A partir de la construcción del personaje de Rodríguez (Oscar Ferreiro), oficial

⁵⁷ En un comentario a su estreno, un crítico llegó a comparar el film con *Ladrón de Bicicletas* (Vittorio de Sica, 1946) para dar cuenta del apego intencional a las líneas del neorrealismo italiano. *Buenos Aires Herald*, 15-5-1987.

⁵⁸ De hecho, hay más de una incongruencia. Cuando Pedro se encuentra en prisión, un juez "bueno" (Arturo Puig) decide fallar a favor del acusado en contra de los intereses de la empresa, que es investigada por evasión de impuestos. Como representación de la dimensión estatal en la vida cotidiana del trabajador, esta acción está connotada positivamente.

⁵⁹ Hebert Posse Amorin fue guionista de varios films del realizador Emilio Vieyra, que si hoy día pueden aparecer como productos de "culto", no por ello dejan de ser intervenciones que, desde la producción cultural, parecen "cultivar" posiciones políticamente más que incorrectas. Ambos tuvieron una tendencia manifiesta a lo que en la producción cultural norteamericana se denomina *exploitation* para definir a films que, en una propuesta marcadamente comercial o -si se prefiere- de intención popular, suman dosis de sexo explícito a referencias a personajes de actualidad (con nombres cambiados, las más de las veces).

albañil, el film narra la relación entre éste, una arquitecta (María José Demare) y el dueño de la constructora (Enrique Liporace).

Rodríguez está al frente de una cuadrilla de albañiles, de la cual además oficia de delegado. El patrón y la arquitecta, quienes llevan adelante una relación afectiva, idean un plan para que los trabajadores hagan horas extras sin que se paguen como tales. El plan consiste en una estrategia de seducción por parte de la arquitecta a Rodríguez, a cambio de poder conseguir que éste convenza a los compañeros de realizar las horas extras. Los trabajadores se niegan a hacerlas y comienza así una sostenida persecución a los mismos por parte de la empresa, que incluye golpes y amenazas a varios de ellos.

En este caso, lo interesante es cómo se construyen, en el film, los personajes de Rodríguez y del empresario, que son las personificaciones de los polos del conflicto. Rodríguez y sus compañeros trabajan un promedio de 12 horas en la construcción de casas en un barrio privado. Nuevamente, como ya lo había sido en el caso de *El Arreglo*, se remarca la polarización social con un recurso narrativo que consiste en alternar sucesivamente imágenes del barrio elegante que se está contruyendo, con aquel en el cual viven los trabajadores, pobre y con casas a medio terminar. Rodríguez es viudo y está a cargo de sus dos hijos adolescentes. La casa familiar es escrutada por una cámara que se detiene, mediante planos detalle, en objetos que denotan las penurias económicas tanto como el esfuerzo por “vivir mejor”. Y ese esfuerzo por “dignificar” la vivienda se completa con la actitud que el mismo Rodríguez desprende e intenta infundir al resto de sus compañeros: no negociar los derechos que les corresponden:

- “*Si los muchachos no cobran el doble, yo no acepto*” (0:05)

Así contesta Rodríguez ante la propuesta de la arquitecta. Y esta representación del trabajador, casi modélico, contrasta fundamentalmente con la del empresario. En este último se subrayan rasgos que lo constituyen, más que en modelo, en caricatura: reconcentrado sobre sí mismo; tejiendo redes de control sobre “sus” trabajadores que son, como mínimo, la objetivación misma del panóptico benthamiano; relacionado con el tráfico de armas; y, como si esto no alcanzara para definirlo, patologizado al extremo (somasoquista, pero también adicto a distintas sustancias tóxicas).⁶⁰ Más aún, el empresario construye, en el subsuelo de su casa, un centro clandestino de detención, al cual son llevados sus “traficantes enemigos” y al cual buscan ser llevados los trabajadores que no aceptan la propuesta.

Nuevamente, entonces, las referencias a los modos de acción represivos de la dictadura son representados, no solo a partir del centro clandestino, sino de las secuencias en las cuales se representan persecuciones y golpizas a los trabajadores. Ahora bien, no son agencias estatales o paraestatales las que llevan adelante esos procedimientos, sino que dependen del “poder económico”. Incluso en la composición misma de las escenas de represión, el film pareciera citar específicamente a aquellas en las que se perseguía a Bengoa en *Tiempo de Revancha*.

La actitud represiva del “poder económico”-dibujada en el film con tal literalidad que bordea la caricatura-, es el eje principal que torna *vulnerable* al trabajador. Un “poder económico” que se metamorfosea (en la arquitecta y, cuando el empresario es retirado de la firma, en su propio padre)

⁶⁰ Podríamos agregar una característica más que se le asigna, más que a él a su padre, y con ello la caricatura se completa: es judío. Esto último, desde la estética bizarra del film, adquiere connotaciones confusas, pero no por ello debe dejar de señalarse su presencia y su valoración altamente negativa. Esta connotación no hace más que confirmar que este film, junto a muchos de los que el realizador fuera guionista de Emilio Vieyra, rayan con actitudes proto-fascistas.

es lo suficientemente imponente como para desvirtuar todo tipo de acción colectiva y, frente a él, no alcanzan los lazos familiares y vecinales para amparar al trabajador.

¿Qué sucede, en ambos films, con la acción colectiva de los trabajadores? En **Después de Ayer** el acuerdo y la decisión de los trabajadores de “no arreglar” se presenta insuficiente frente a la acción múltiple de la patronal. En **El Prontuario de un Argentino**, mientras tanto, la acción colectiva se representa como horizonte de lo deseable, pero con las mismas limitaciones. En la penúltima secuencia del film, Pedro ingresa a trabajar a una fábrica y al enterarse el gerente de personal que tiene un “prontuario” que incluye la prisión, decide despedirlo. Ante esa situación, y en el último almuerzo que comparte con sus compañeros, escuchan un tango de Julio Sosa que canta a la desolación de los pobres. La cámara subraya en primeros planos los rostros de todos y cada uno de los trabajadores que bien pueden ser los protagonistas del tango. Juntos pero solos, los abrazos y saludos del final al trabajador despedido no alcanzan para pensar una acción colectiva.

Vulnerabilidad y Fragilidad, entonces, son las nuevas figuras que se construyen en los dos films alrededor de los trabajadores. En ambos casos, para dar cuenta de la emergencia de esas figuras se representa en la base a la dictadura militar, ya sea invocándola en su contextualización, ya sea mediante la representación de mecanismos propios de la ingeniería represiva del período 1976-1983. Las dificultades para la acción colectiva de los trabajadores en conflictos eminentemente laborales, entonces, se encuentra en la base misma de la construcción de las nuevas *figuras* tanto como la existencia de un “nuevo poder económico” virtualmente omnipotente.

Recurriendo, en cada caso, bien a una estética pretendidamente neorrealista o decididamente bizarra, se pretende narrar la trayectoria de todos los trabajadores a partir de un “caso testigo”. El cortocircuito producido en esos intentos de alegorizar a partir de una trayectoria al conjunto, entra en consonancia con las dificultades de aprehender al colectivo “trabajadores” en un proceso en el cual esa existencia colectiva se había puesto en duda. Es por eso que, si bien ambos fueron productos marginales en el campo cinematográfico⁶¹, es interesante constatar hasta qué punto se había extendido hacia finales de la década de 1980 la noción de la ausencia de posibilidades de un tipo de acción colectiva y positiva de los trabajadores.

En el maniqueísmo expreso en el cual se desarrollan las acciones de ambos films, los trabajadores *vulnerables* siguen siendo los depositarios de valores altamente positivos, como la integridad y la aspiración a la dignidad. Por eso mismo, que los trabajadores no puedan realizarse a partir de esas características, tiene una resonancia que va más allá: es toda la sociedad argentina la que se encuentra “corrompida” o desintegrada. Y la imposibilidad de acciones colectivas de los trabajadores adquiere, así, los alcances de una tragedia colectiva.

5-76. *Pasado Presente.*

En los últimos films que analizamos, la representación de la dictadura oficiaba ya en tanto tropos fijo que connotaba represión/opresión, casi en tanto elemento “necesario” pero sin tener un “lugar” preciso en el desarrollo argumental. De alguna manera, con esa *necesariedad* se advierte ya un quiebre en las representaciones de los trabajadores atravesadas por la dictadura. Esta última, a fuerza de un movimiento de reificación en esas representaciones, dejaba de ser un elemento activo y se advierte un cierto forzamiento en su inclusión en las narrativas. Esto no significa, ni mucho menos, que en la cinematografía argentina desaparecieran las representaciones en torno a la dictadura, pero sí que su tratamiento en las imágenes en movimiento -tanto sea como eje

⁶¹ De hecho, la circulación de ambos films también fue reducida y ninguno superó la cifra de 20.000 espectadores. Fuente: *Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía*.

vertebrador de los relatos o como referencia más o menos central -dejaría de fluir con cierta "naturalidad".

Sin embargo, en dos films que hacia fines de la década de 1980 se encuentran vertebrados por historias de trabajadores, la dictadura sigue siendo un núcleo de referencias importante aunque inserto en una apelación más a largo plazo de la historia social y cultural argentina. Nos referimos a **D.N.I.**, **La Otra Historia** (Luis Brunatti, 1989) y **Sur** (Fernando Solanas, 1988).

D.N.I. se construye a partir de un doble registro: uno ficcional y otro documental, que a su vez inserta fragmentos ficcionalizados. El registro ficcional, que es el que abre la narración, aborda la representación de una semana en la vida de un obrero de la construcción. Es a partir de una voz en *off* del albañil Carlos Orellana que el relato se inicia, contando cuál es su propia historia personal. Como la de otros tantos habitantes de los barrios marginales de Buenos Aires, en la historia de Carlos está el haber sido peón de estancia y haber llegado a Buenos Aires tras hacer el servicio militar; compró un terreno en el barrio y él mismo se hizo su casa mientras trabajaba en la fábrica. La fábrica, para Carlos, ya es un recuerdo:

- "*Eramos 246 obreros en tres turnos. A mi me despidieron en la última tanda. (...) Mi mujer trabaja en casa de familia*" (0:04).

De alguna manera, en la construcción del personaje de Carlos se pretende condensar algunos procesos que recorrieron el entramado social desde la dictadura y que se profundizaron durante la segunda mitad de la década de 1980: el movimiento de concentración y desindustrialización, por un lado; el crecimiento de la llamada economía informal, por otro y, por último, el aumento del índice de desocupación y subocupación.⁶² Carlos se encuentra subocupado: hace "changas" con la ayuda de su hijo y la falta de trabajo es una de sus principales preocupaciones:

- "*Si hubiera trabajo todo sería distinto*" (0:30).

La narración ficcionalizada de esos siete días en la vida del albañil está a cargo de la propia voz de Carlos pero, con brevísimas excepciones, no hay diálogos. Es, simplemente, una voz que comenta e intenta -desde dentro mismo de la narración- significar a las imágenes. Estas últimas se condensan en dos espacios: las casa que Carlos está arreglando y, por contraposición, la propia casa del trabajador en el barrio marginal. Mediante un *travelling* larguísimo desde un tren, la cámara recorre la fisonomía de la villa, para internarse después en las calles de tierra, las casas pobres, las pequeñas tiendas. La voz entrecortada del relator tiene tanta precariedad léxica como precariedad tiene la villa de servicios infraestructurales mínimos.

Pero el registro ficcional es sólo uno de entre los cuales se construye el film. Dos relatores (una mujer y un hombre) se hacen cargo de las voces que ordenan las imágenes documentales. La intencionalidad, declarada en la misma narración, es "explicar" por qué Carlos, en tanto símbolo de los trabajadores argentinos de fines de la década de 1980, vive como vive. Y para poder "explicar" esa situación, señalan, es necesario revisar la historia argentina. Así, comienza un largo relato documental que se inicia con las invasiones inglesas de 1806 y culmina con el retorno a la institucionalidad democrática en 1983. El relato histórico que el film propone se elabora con múltiples dispositivos: dibujos, mapas, fotografías, imágenes de archivos. En su conjunto, la propuesta de lectura histórica - que pretende, como el título lo indica, ser "la otra historia" - busca rastrear los orígenes de la *dependencia* argentina (con todas las connotaciones setentistas a las cuales el mismo término alude) a la vez que diseña una genealogía para la "esencia" argentina en la

⁶² Para todos esos procesos en los últimos años de la década de 1980 y comienzos de la siguiente, véase: Alberto Minujin: "En la Rodada", en: Alberto Minujin *et.al.*: *Cuesta Abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. Buenos Aires, Losada/UNICEF, 1992, pp. 15-44.

cual se encontraría la “verdadera identidad nacional”, el documento único al que alude la otra parte del título.

La construcción de esa identidad colectiva, según la narración, reconoce puntos álgidos. Entre ellos las resistencias populares a las invasiones inglesas; la creación de la bandera; el cruce de la cordillera del ejército liderado por San Martín; la lucha solitaria de Manuel Dorrego; la supuesta política proteccionista de Rosas; la Vuelta de Obligado; la emergencia del peronismo y la “caída” de la última dictadura militar, fueron los elegidos para insertar al relato documental imágenes ficcionales. Por un lado, se ficcionalizó mediante breves secuencias actuadas; por otro, - y al igual que se hiciera en **Los Hijos de Fierro**- se incluyó una murga para teatralizar los momentos de festejos populares. Estas inserciones pueden ser vistas como un intento de hacer presente al pasado, de remarcar las líneas de continuidad con el ahora, constituido por esas gestas populares que, las más de las veces fueron “traicionadas” y que, según la propuesta del film, aparecen ocluidas en los relatos de la historia académica u “oficial”. Pero también se remarca la gravitación en el presente de los “traidores”: así, nombres de calles, plazas y edificios públicos son subrayados en primer plano ya que, en su carácter oficial, están consagrados a quienes integran la genealogía de la “traición a la esencia nacional”.

No es nuestra intención aquí detenernos en el análisis de esa construcción de una visión particular de la historia argentina, pero sí remarcar que en esa gesta del “ser nacional” que pretende narrar el film, los trabajadores y los sectores populares en general *siempre* estuvieron en el lugar correcto y que incluso la última dictadura militar fue empujada, corrida, por las movilizaciones populares.⁶³ No es de extrañar esta concepción unilateral en torno a los trabajadores y al movimiento popular - “víctimas” de numerosas traiciones que impidieron que pudiera, con ellos, desarrollarse el “ser nacional”- ya que el film en tanto *interpretación* recupera buena parte de los supuestos del último revisionismo histórico y está permeada por una visión populista-peronista de la historia.⁶⁴

Desde su misma factura, por otro lado, el film parece querer recuperar los sentidos que entre fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente tuvo el *cine militante*. La apelación a la historia para remarcar las contradicciones del presente; la pedagogía (en este caso, indudablemente escolar); incluso el particular tratamiento del doble registro, son características que -aún con innumerables diferencias formales con obras como **La Hora de los Hornos**- parece compartir. Ahora bien, en un contexto social y político radicalmente diferente, cuesta pensar de qué manera esas características inmanentes al *cine militante* podrían ser realizadas. Por eso mismo, el film en tanto producto cultural que pretende una intervención política, aparece anacrónico.

Mucho más que eso, y continuando con las comparaciones con el *cine militante*, un elemento llama particularmente la atención: las dificultades que se entreen en **D.N.I.** para lograr que entren en sintonía los dos registros, la historia presente de Carlos Orellana y la narración de la historia

⁶³ De hecho, los críticos no se privaron de dar sus opiniones respecto a las formas en las que se construyó una visión de la historia argentina en **D.N.I.** y eso generó un interesante debate. Así, para Federico Breck: “Brunati pone los puntos sobre las íes que a más de uno irritará. Si alguien cree simplista focalizar en nombres de calles, plazas, etc., se cometerá el error de no ver lo que es la realidad: personajes que sólo han servido para una elite”. *Sur*, 24-11-1989. Uno de los irritados fue, sin duda, Bartolomé de Vedia: “La película pretende contarnos lo que le pasó a los argentinos entre las invasiones inglesas y la recuperación de la democracia en 1983. Su visión de la historia nacional es tan ingenua como maniquea. (...) De un lado, los unitarios y liberales, siempre dispuestos a entregar el patrimonio patrio a la voracidad del capital foráneo. Del otro los federales y los nacionalistas, ardorosos defensores de la soberanía y de la justicia social”. *La Nación*, 25-11-1989.

⁶⁴ De hecho, en los créditos figura como colaborador el historiador Fermín Chávez, figura arquetípica del “último revisionismo”. Luis Brunati, además de cineasta, fue diputado por el Partido Justicialista.

argentina. Por citar solo un par de ejemplos del *cine militante*, en **Los Hijos de Fierro** la narración del pasado argentino y sus “gestas patriótico/populares” se imbricaban sin sobresaltos en el relato presente, se remarcaba un *continuum* a partir de la estructura poética del poema de Hernández que -metáforización mediante- daba cuenta de los dos tiempos a la vez. De igual manera, y desde una perspectiva política y estética distinta, tampoco se registraban sobresaltos en otro film que trabaja con un doble registro: **Los Traidores**, en el cual las imágenes documentales eran utilizadas en tanto soportes que permitían *interpretar/explicar* el presente del relato.

No deben dejarse de lado las dificultades formales de la realización en **D.N.I.** para atender a la falta de imbricación entre los dos registros, pero creemos que más que impericia del realizador, esta dificultad es sintomática de las transformaciones de ciertas sensibilidades que atraviesan el campo cultural y social de (desde) fines de la década de 1980 en Argentina. Esas transformaciones culturales desde la crítica se comenzaron a condensar con el polisémico término *postmodernismo*.⁶⁵

Como lo marcamos con respecto a **Espérame Mucho**, siguiendo a Fredric Jameson, una de las características de la cultura postmoderna sería la de la pérdida de historicidad. En el postmodernismo se instaura, según el análisis que realiza Jameson de un importante conjunto de productos culturales, una suerte de “presente continuo” -en el sentido más literal- que se constituye en en tanto temporalidad universalizante. Con ello, Jameson articula la noción lacaniana de esquizofrenia, como una nueva “patología social”: ruptura de la cadena significante e imposibilidad de lograr “efectos de sentido”, que puede situarse también temporalmente como ruptura entre pasado, presente y futuro.⁶⁶

Teniendo en cuenta esas coordenadas, **D.N.I.** puede ser considerado un intento de rearticulación de esas temporalidades, de recomposición de un relato que las incluya en un solo texto. Pero en ese intento se encuentra la “falla”: el presente del albañil y su familia, en la narración, parece encerrarse sobre sí mismo, encapsularse; mientras que el gran relato de la Historia corre en paralelo pero sin tocar a la “historia” de Carlos. Los “saltos” abruptos entre un registro y otro son la evidencia, en el film, de las dificultades para desarrollar un proyecto articulador y en esa grieta abierta laten las implicancias de las transformaciones culturales y sociales del postmodernismo.

Dificultades similares parecen latir en **Sur**, aunque la resolución sea bien otra. El film se detiene en una noche, “*la más esperada y la más temida*” por Floreal (Miguel Angel Solá), quien acaba de salir de largos años en las cárceles de la dictadura militar. Floreal vuelve al barrio -Barracas- y, en con ello vuelve a Rosi (Susú Pecoraro), a sus amigos y a su familia, pero fundamentalmente vuelve a recordar. El “agente” de esos recuerdos es “el Negro” (Lito Cruz), la corporización de un Muerto, de un desaparecido de la última dictadura militar, que oficia además en tanto narrador (su voz *over*, en algunos momentos específicos del film, problematiza la trama; a su vez, en su acompañamiento a Floreal durante las primeras tres partes del film es un narrador homodiegético; pero también, al racontar una historia de la cual él no fue parte, deviene narrador heterodiegético).⁶⁷

⁶⁵ Para una historización de la emergencia del término, sus desplazamientos y los debates generados en torno a su definición, véase: Perry Anderson: *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso, 1998.

⁶⁶ Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. op.cit. pp. 25-32.

⁶⁷ Para un análisis de las significaciones de estas características en el personaje de “el Negro”, véase: Geoffrey Kantaris: “Last Snapshots of Modernity. Argentine Cinema After the ‘Process’”, en: *The Bulletin of Hispanic Studies*, 73-2, Glasgow: abril de 1996, pp. 219-244.

En el intercambio entre ambos, entonces, toman forma en primera instancia los años en que los dos estaban *afuera* de toda cotidianidad: uno encerrado, el otro Muerto pero metafóricamente omnisciente.⁶⁸ Una de las primeras imágenes/recuerdo representadas es precisamente el momento de la muerte de “el Negro” (0:19), delatado por el jefe de seguridad del frigorífico en el que trabaja. El frigorífico y el barrio de Barracas conforman un *continuum* en esos recuerdos, como lo evoca el “Negro” desde una voz *over*, respecto a su relación con Floreal:

- “*Nos habíamos criado más o menos juntos: de la esquina al frigorífico*” (0:22).

Con esa evocación, también se centra en el film una *figura* que, como hemos venido planteando, recorrió buena parte de las representaciones en torno al mundo del trabajo: la de las *comunidades* de los trabajadores. No es fortuito, sin embargo, que se haya optado por situar esa *comunidad* en Barracas, barriada popular del *sur* de Buenos Aires que desde fines del siglo XIX fue albergando contingentes de trabajadores inmigrantes y fue espacio en el cual, en reiteradas oportunidades, se desplegaron extensos conflictos y resistencias obreras.⁶⁹ Barracas, entonces, adquiere la entidad de símbolo de *comunidad obrera*, marginal al centro y en los límites de la ciudad capital. Mucho más, tampoco es fortuito que la fábrica sea un frigorífico. Barracas, antigua sede de los mataderos, no sólo tuvo en su mismo perímetro frigoríficos sino que también integraba un *continuum* con el partido de Avellaneda, donde se concentraban otros de dimensiones muy importantes. Y el frigorífico, como plantea Mirta Lobato, era en el imaginario popular el símbolo mismo de la fábrica.⁷⁰ Símbolo, agregamos, que como pocos condensarían un conjunto de imágenes vinculadas a la producción, pero también a un proyecto de país y a un país “real”. En el frigorífico no solamente se produce aquello que durante años caracterizó a Argentina, la carne, sino que los capitales que se volcaron en esa producción fueron sucesivamente provenientes de Gran Bretaña y Estados Unidos. La carne, como emblema de la Argentina, era producida por la intermediación de “lo extranjero” y eso configuraba una suerte de condensación del mal de la *dependencia*, de humillación al “ser nacional”.

Ahora bien, el frigorífico y la *comunidad* en el relato de *Sur* son *evocados*, su entidad pertenece al pasado. Las imágenes del frigorífico como sublimación de la explotación se refuerzan con su mostración en un contexto de opresión política y social mayor: la dictadura militar. Floreal, ante la desaparición de “el Negro”, organiza la resistencia en el frigorífico (0:33), en su primera acción militante. Así, es perseguido y debe huir, esconderse por un tiempo, antes de su detención en el marco mismo del frigorífico.

Y en ese huir encuentra el apoyo de otro integrante de la *comunidad*, Emilio (Ulises Dumont). Las figuras de Emilio y Floreal se equiparan en la huida, en la persecución a la que fueron sujetos en distintas circunstancias de la historia argentina. Emilio es uno de los creadores del Proyecto Nacional Sur (PRONASUR), por la década de 1930 y es su “memoria” la que cuida en una

⁶⁸ Como el propio Solanas planteó en reiteradas oportunidades, a partir de este film se proponía la culminación de un proyecto iniciado con *Tango/El Exilio de Gardel* (1985), en la cual se narran las trayectorias del exilio. En *Sur*, mientras tanto, la idea es centrar en el “exilio” interno, ya sea de quienes como Floreal estuvieron en prisión o como de aquellos que tuvieron que replegarse, que tuvieron que “virar hacia dentro” de sí mismos.

⁶⁹ Barracas y La Boca, por su cercanía con el puerto, fueron espacios en los cuales se desarrollaron buena parte de las actividades productivas ligadas al modelo agro-exportador. Por su eso mismo, además, fueron barrios plagados de conventillos y, luego “casas chorizo”. Todavía hoy se encuentran las marcas de ese pasado productivo y de luchas en ambos barrios: sedes de sindicatos, viejos locales de asociaciones de inmigrantes, bibliotecas populares, etc.

⁷⁰ Baste recordar los ejemplos cinematográficos que hemos trabajado en el capítulo II: *Pobres habrá siempre y Dock Sud*, a los cuales debería agregarse *Carne* (Armando Bó, 1969).

buhardilla clandestina que funciona en una antigua estación de trenes. Allí se refugia Floreal por unos días y tampoco es fortuito que sea una estación de trenes el espacio que se elige para “guardar” a Floreal y a los documentos del PRONASUR.

De alguna manera, los ferrocarriles fueron erigidos también como símbolo de la “dominación extranjera” por esos intelectuales que estuvieron en la formación del imaginario PRONASUR: Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz. Así, en la estructuración metafórica propuesta por el film, todos los que resistieron desde distintos lugares y en diferentes períodos de la historia argentina a la “dominación extranjera” y al autoritarismo, ese “bloque nacional y popular”, se dan cita en las catedrales mismas de la “dominación” -frigorífico, estación de trenes- y, con su sola presencia, subvierten la lógica de esos espacios.

Aunque no alcance para contener su detención, el trabajador Floreal encuentra cobijo en la vieja resistencia, donde puede filiar la propia. Ese “bloque nacional” compuesto por intelectuales, “coroneles nacionalistas” y trabajadores, es la marca de continuidad de un proyecto que la dictadura militar pretende desarticular. La muerte de el “Negro”, la muerte de Emilio, el apresamiento de Floreal, son los signos con los que el film puntúa del accionar represivo de la dictadura, pero -como señalamos respecto a la equiparación de Floreal con Emilio- remarcando que los componentes autoritarios ya se habían diseminado con anterioridad en la sociedad argentina.

En su retorno a la *comunidad*, Floreal sólo puede ser guiado en su recorrido por “el Negro”, y su simbolización de la presencia/ausencia. Pero la *comunidad* ya no es tal con las ausencias, como Floreal después de la prisión tampoco es más un obrero. Todo parece haberse desarticulado y ese movimiento se manifiesta en la soledad en que se encuentra la “Mesa de los Sueños”, objetivación del proyecto nacional y popular, hasta que Floreal y “el Negro” vuelven a sentarse en ella. Al volver a ocuparla, también están reflatando al PRONASUR.

El PRONASUR y su anclaje intelectual y la omnipresencia del tango, refieren a un pasado que se referencia con bastante claridad en la década de 1930. Como plantea Geoffrey Kantaris, ambos elementos son centrales en el film para la construcción de “mapas cognitivos” que permitan recorrer el terreno árido de la vuelta o del presente (que es 1983 en el relato o 1988 en el film).⁷¹

En una sociedad/*comunidad* desarticulada por la dictadura, en la cual aparecen referencias claras a lo “postmoderno”, se recurre entonces a la construcción de un “mapa cognitivo”. En el mismo se apela a la reconstrucción de un “bloque nacional” que habría tenido sus primeros antecedentes en la década de 1930. Esa década como punto axial de la gesta del imaginario PRONASUR, no solamente fue la del “alto modernismo” en su versión argentina, sino también la de los avances de la industrialización y con ella, la formación de un movimiento obrero con características “modernas”.⁷²

⁷¹ La noción de “mapas cognitivos” Kantaris la toma de Fredric Jameson. Este último, plantea que en el marco de las transformaciones del postmodernismo, es necesario como política la creación de nuevos mapas que permitan asir una realidad que parece desbordar los límites y las categorías con las cuales solía ser pensada. Tomando ejemplos de la cinematografía de países marginales, Jameson afirma que una tendencia importante en muchos de estos casos es la afirmación de coordenadas y estéticas modernas, en las cuales destacan la reelaboración de tradiciones nacionales o de clase. Mediante ese procedimiento, no solamente se reafirmarían las particularidades frente a la homogeneidad globalizada del capitalismo contemporáneo sino que también se posibilita una “lectura” del mismo. Véase: Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana, Indiana University Press, 1992. Segunda Parte.

⁷² La centralidad de la década de 1930 en el film es mayor aún si se advierte que prácticamente no hay otras referencias históricas de peso. Llamativamente en un film de Solanas, por más permeado que éste se encuentre por

Igualmente, en tanto origen mítico del “bloque nacional” que el film representa, la década de 1930’ fue una que se recuerda en el imaginario popular por los signos de una profunda crisis social y económica. Y si en ese contexto crítico pudo surgir una alternativa como PRONASUR, podría inferirse que en un presente (1983 o 1988) que se representa con las mismas características se sientan las bases para su reedición o profundización. Allí estaría definido el proyecto del film, en tanto producto cultural que se construye para intervenir activamente en las nuevas discusiones políticas: “La Mesa de los sueños”, en tanto figura de las utopías sociales, estéticas y políticas modernas, habría de llenarse nuevamente.

Las diferencias entre *Sur* y *D.N.I.* son bien notorias, desde sus configuraciones estéticas y desde el mismo modo de tratar una problemática en común, que es la de devolver al presente su historización. A pesar de cualquier intencionalidad, en *D.N.I.* se inscribe lo postmoderno en las dificultades para historizar el presente. En *Sur*, mientras tanto, la postmodernidad es advertida y problematizada y se dibuja un “mapa cognitivo” en el cual se reelaboran los “sueños modernos” de concreción de un bloque nacional. Pero lejos de invocar “documentalmente” a la historia argentina, es claro que en el film se está construyendo memoria social desde una perspectiva subjetiva y, con eso, también se refuerza el carácter subjetivo y voluntario de cualquier cambio o transformación, que no está “escrito” en ningún esencialismo.

Pero, más allá de las preocupaciones comunes y las radicales diferencias formales para dar con sus resoluciones imaginarias, hay una similitud fundamental: en tanto personajes centrales de ambas tramas se sitúan trabajadores. Carlos subocupado; Floreal que seguramente ya no tiene un frigorífico al cual retornar, los trabajadores son la figura misma de los oprimidos sociales y políticos. Y si sólo a partir de ellos, o con su participación activa, ambos films sitúan la posibilidad de cualquier transformación social positiva, eso no obtura que la representación de su presente sea lúgubre. La década de 1930 como espacio que se recorta de la experiencia histórica y que se homologa al presente en el caso de *Sur* y las referencias a las condiciones de trabajo en el caso de *D.N.I.*⁷³, refuerzan el sentido de crisis. Y de esa situación emergen tanto la “vergüenza” en Carlos como el proyecto pasado-presente-futuro a partir de Floreal.

Casi en las antípodas estéticas y políticas de los films anteriormente analizados, nos gustaría focalizar en algunos aspectos de *El ausente* (Rafael Filippelli, 1988, estrenado recién en 1996), en parte, porque aquí también se recupera un referente “real” que tiene a los trabajadores como uno de eje vertebradores del relato y porque tampoco se narra -ni directa ni únicamente- a la dictadura militar. Y básicamente nos interesa porque, a diferencia de las resoluciones imaginarias de los films antes analizados, aquí la clausura se “queda” en el problema: las dificultades de representación del pasado inmediato.

En el film se cuenta la historia de un dirigente sindical cordobés, Raúl Salas -tomando como referencia a René Salamanca, del Sindicato de Mecánicos de Córdoba-, desde los días en que asume la dirección del sindicato (presumiblemente 1972), hasta que éste es intervenido por la burocracia sindical, y comienza a ser perseguido, debe vivir en la clandestinidad y, por último, es secuestrado (pero esto solo lo suponemos).

una iconografía que fue cara al peronismo de izquierda de los 1970, las referencias a la década peronista (1945-1955) son más bien escasas.

⁷³ Tras una secuencia de imágenes documentales que relatan mediante fotografías y series estadísticas la desocupación de los primeros años de la década de 1930, el registro ficcional se centra en el trabajo de la esposa de Carlos en servicio doméstico y las dificultades por las que pasa la familia para conseguir alimentos y garrafa, que deben pedir fiado en un almacén. La voz de Carlos, comentando esa situación, sentencia: “¿Sabe que se siente? Vergüenza. Yo no necesito limosna, necesito trabajo”. (0:57).

Con esto, sin embargo, decimos solo una parte, porque el eje del film -decididamente antinarrativo- está en los modos mediante los cuales esa historia puede ser contada. Dígase, cómo, mediante qué operaciones y desde qué sujetos puede representarse esa historia particular que es la Historia en un nivel más general. En este nivel, en el film existen dos narradores intradieéticos: un intelectual que acompaña el proceso de radicalización política de los obreros cordobeses, que es la voz, por un lado; y, la directora del film que se está realizando sobre ese proceso, que es la mirada, por otro. Nos interesa particularmente destacar los modos mediante los cuales en el film se puntúan las dificultades para la representación del pasado. Y creemos que, en ese sentido, debemos destacar la entidad que adquieren las repeticiones de ciertas imágenes, en función de los posibles significados que éstas adquieren. Las imágenes o situaciones que se repiten son básicamente tres, ligadas al dirigente sindical, al intelectual y a la directora.

El dirigente sindical aparece caminando por la estructura de una fábrica vacía, deambula por ella, sube escaleras, las baja, mira directamente a la cámara, juega con unas bolitas: todo sin pronunciar palabra alguna. Parece recordar algo, pero no sabemos qué. Esta imagen, como dijimos, se repite de manera constante y quiebra continuamente a la narración, pulverizándola en cuanto tal. El intelectual, mientras tanto, en el living de su casa o en el escritorio, pega fotografías en un panel, revisa papeles, escucha grabaciones. Pero fundamentalmente, es él quien habla y, en reiteradas oportunidades, lo hace directamente a la cámara, como cuando dice: *"Eramos parte de una historia, sin dudas con vehemencia, pero esa historia nos ha dejado afuera"* (0:42).⁷⁴ Por último, la directora -a quien se nos "mostró" participando del proceso de radicalización también, o al menos registrándolo fotográficamente- sentada ante su mesa de trabajo, cortando negativos, haciendo correr las imágenes una y otra vez.

¿Qué vienen a significar estas reiteraciones? Creemos que hay varios niveles de significación anudados en ellas. Uno, quizá el más importante temáticamente, es el de las dificultades -pasadas y presentes- en la relación entre los intelectuales y la clase obrera. Esto es, ¿quién habla por quien? ¿quién mira por quién? Esa tensión, que cruzó transversalmente la historia de las izquierdas en Argentina y que se actualiza de manera constante, parece tener -en la estructura formal del film- una resolución: son los intelectuales quienes hablan, quienes miran y, fundamentalmente, quienes "guardan" la memoria.

Y, en este último sentido, se encuentra anudado un segundo nivel de significación: las tres series de imágenes reiterativas, todas ellas, se temporalizan en el presente. Así, la directora que filma y el intelectual que "guarda recortes" son quienes, efectivamente, están actuando. Esto es, en esa acción voluntaria, dolorosa, son ellos quienes trabajan la memoria, la construyen, moldean y le dan significados. Y es a partir de ese trabajo -en el presente- que pueden forjarse imágenes, ordenarse las palabras y actualizarse las discusiones y tensiones pasadas. El relato de un tiempo pasado, signado por la violencia política, no fluye "con naturalidad" y fundamentalmente, se remarcan acerca del mismo dos cuestiones relacionadas. Por un lado, su carácter de "constructo", de artificio, tanto como las marcas subjetivas que lo fuerzan a salir. Por otro lado, ese pasado está contenido en el presente, ya que es desde el *hoy* del relato que adquiere su significado.

Mientras tanto, quien no "tiene voz" en el presente del relato es el dirigente sindical, "el ausente". Y no tiene voz porque es una representación fantasmagórica -como, en *Sur*, lo es "el Negro"- ,

⁷⁴ Es interesante destacar que el film se basa en un texto de Antonio Marimón, intelectual del Partido Comunista Revolucionario ligado directamente a René Salamanca. Otra "referencia" digna de destacarse es la representación, en el film casi central, de la tensión creciente entre la lógica de acción del Partido y la acción específicamente sindical.

porque, como la fábrica derruida que lo contiene, ha desaparecido junto con ese movimiento obrero que lo forjó. Pero, y este punto es más que interesante, el dirigente sindical *está* incripto en el presente, su presencia irradia en el relato, y con su ausencia figurada se puntúa en el film el resultado más trágico que dejó la (inmostrada) dictadura militar.

Y si en el presente del relato pueden advertirse esas representaciones, ¿qué hay del presente del film, de fines de la década de 1980? Creemos que, al menos, dos cosas. En primer lugar, las dificultades para la representación del pasado -que aquí es central como “tema”, a diferencia de **Sur** o, fundamentalmente, **D.N.I.**- y, en ese mismo movimiento, la necesidad, ética y política, de hacerlo. Si tenemos en cuenta que en los mismos años que el film se produce la “primavera alfonsinista” daba sus últimos coletazos y que, como parte de ese mismo movimiento, comenzaba a irradiar una política oficial de olvido -las leyes de Obediencia Debida y Punto Final son los signos más evidentes de la misma- la recuperación del pasado, la construcción de una memoria social, parecía ser a la vez una tarea urgente y, de hecho, más dificultosa. Y he allí que el film se instituye como práctica contrahegemónica y lo es fundamentalmente porque deja a las claras las dificultades para trabajar la memoria social.

En segundo lugar, -y en esto opera una suerte de “sinceramiento”-, en el film se recupera, moldea y elabora una tensión que en esos mismos años se reactualizaba: la de los intelectuales progresistas y la clase obrera y/o movimiento obrero. Con una izquierda fragmentada e incapaz de articular un proyecto hegemónico y con un movimiento obrero que poco guardaba de sus características radicalizadas de dos décadas atrás, pareciera que ninguno de los términos guardaba similitud con los representados en el film. Pero, aún así -y quizá por eso- la tensión se mantenía incolumne. Mucho más, en un contexto en el cual los “relatos únicos” en torno a los múltiples fines (de la modernidad, de las clases sociales, del capitalismo) comenzaban a irradiar en la escena política y cultural, **El ausente** pone signos de preguntas. No ofrece, aún siendo un film claramente “político”, los “mapas cognitivos” que aporta **Sur** y es por eso que su clausura es la interrogación.

5-8. Cierre, Interregno, Crisis.

¿Cómo sintetizar las líneas de las representaciones en torno a los trabajadores entre 1976 y 1989? ¿Existe algún punto de unificación entre las mismas, más allá de haber estado todas atravesadas por la impronta de la dictadura militar? Creemos que, para contestar a ambas preguntas, es necesario advertir tres grandes *momentos*, que no son necesariamente cronológicos, sino más bien representacionales.

Un primer momento está signado por la representación de los efectos más inmediatos de las políticas represivas y económicas de la dictadura en la sociedad argentina y en los trabajadores en particular. Particularmente, destacan las nociones de fragmentación social y, en el mismo movimiento, exaltación de los intereses individuales en un contexto en el cual las ideas de un neoliberalismo atomizante se imponían a fuerza de represión. A este momento corresponden las configuraciones positivas del individualismo remarcado y la banalización de la identidad trabajadora en aquellas comedias “eróticas” protagonizadas por la dupla televisiva. Normalizadoras y, en definitiva, condensadoras del discurso de negación del conflicto social, estos films constituyen indicios claros para reflexionar en torno al *lugar* que la dictadura le asignaba a los trabajadores en el proyecto de reordenamiento social que se intentó imponer.

Desde una perspectiva crítica hacia las nuevas significaciones que estaban adquiriendo el trabajo y los trabajadores en el entramado social y cultural, en **Plata Dulce** y **El Arreglo** se construyó una figura similar, de *trabajadores descentrados* que intentaron, sin suerte, homologarse a las

prácticas imperantes del “nuevo poder económico”. Esas nociones de *descentramiento* pueden corresponderse con otros films, que trabajaron en sus narraciones más claramente en torno a la *fragmentación* de las *comunidades* y la clase obrera. Nos referimos, respectivamente, a **El Arreglo** y **Otra Esperanza**, que desde propuestas estéticas y políticas disímiles, dieron cuenta de las dificultades para reestablecer lazos de acción colectivas y cierta idea de “bien común” entre los trabajadores. Quizá por eso mismo, las figuras que ambos films construyeron aparezcan tan claramente “artificiales”: el *vecino-trabajador íntegro* y la *epopeya colectiva*. Tan artificiales eran esas figuras como la de la *comunidad idílica* que nostalgia mediante, emerge de **Espérame Mucho**. Estas últimas *figuras*, entonces, en su carácter residual parecen construirse a los efectos de contrastar con un presente (de 1983 o 1986) que se manifiesta de formas mucho más sombrías. Un segundo momento, mientras tanto, es el que podemos identificar con las representaciones que, centrando en los trabajadores, bucean cinematográficamente en la reconstrucción de un proyecto de país inclusivo en el cual pudieran digerirse y contrarrestarse los efectos que se consideran más perniciosos que la dictadura militar generó en la sociedad argentina: la fragmentación y el debilitamiento de los lazos sociales. Si el *trabajador-vecino íntegro* y la *comunidad idílica* ya estaban rescatando del pasado imágenes con las cuales “contribuir” a esa reconstrucción, otro tanto hicieron aquellos films que propusieron una *metáfora familiar*. Así, **Esperando la Carroza** o **Made in Lanús** pusieron nuevamente a los trabajadores en el centro de la escena y a partir de ellos, se enmarcaron los límites de los conflictos posibles (familiares/sociales) en el seno de un país que, como la familia, los precede, provoca y excede, pero que se supone optimistamente integrado una vez que ha incorporado y superado el trago más amargo que le tocó vivir (la dictadura militar).

Ese optimismo que exhalaban las representaciones cinematográficas en torno a los trabajadores fue rápidamente ocluído, para dar lugar a un tercer momento en el cual se manejaron indicios de una profunda crisis social que tenía en su centro a los trabajadores. Más allá de sus límites estéticos, films como **El Prontuario de un Argentino** o **Después de Ayer** construyeron en torno a los trabajadores la figura de la *vulnerabilidad*, ya sea en el pasado inmediato como en el presente (1987 o 1989). La dictadura, fosilizada como un tropos de opresión/explotación, ya no ejerce en estas narraciones un *lugar* “explicativo” de las figuras que se construyen, aunque se reconozca en ese pasado cercano el punto inicial de esa *vulnerabilidad* advertida. En las antípodas de estos films, en **El ausente** se remarca de manera específica las dificultades para la representación del pasado inmediato y se centraliza en una relación particular, la de los intelectuales (atrás y delante de las cámaras, en este caso) y el movimiento obrero, en los setenta y en su propia contemporaneidad.

Quizá por eso mismo, tanto en **D.N.I.** como en **Sur** la apelación a la historia es de más largo alcance. En ambas, se instituye una misma figura de homologación de la situación de los trabajadores (y con ellos del “bloque nacional”) en el presente con la de la década de 1930. En su ambivalencia de crisis y construcción de proyectos estéticos y políticos alternativos, la década de 1930 oficia como espacio del pasado privilegiado en la configuración, en el caso de **Sur**, de “mapas cognitivos” con los cuales aprehender y contrarrestar las transformaciones culturales y sociales de un presente que se juzga negativamente.

Más allá de las implicancias políticas y estéticas de **Sur**, no puede dejar de considerarse que “su” presente de 1988 se estaba tornando abiertamente crítico para la sociedad argentina. Un año después, el proceso hiperinflacionario desatado hacia abril marcó los límites del proyecto alfonsinista y terminó de deslegitimarlo para vastos sectores de la sociedad. En mayo de 1989,

Carlos Menem se convertía en presidente, asumiendo anticipadamente en julio. El impacto de la hiperinflación -como manifestación sublimada de la importancia cada vez más relevante de los grandes grupos económicos- fue múltiple y repercutió no solamente en una creciente polarización social sino también en la configuración de nuevas nociones en torno a la necesidad de transformar estructuralmente a la sociedad y al estado, que recorrieron el campo político, cultural e intelectual tanto como a una inmensa mayoría de la sociedad.⁷⁵

En el contexto de crisis social y económica, la cinematografía no estuvo al margen y ese marco repercutió fundamentalmente en una caída descomunal en la cantidad de estrenos entre 1989 y 1991, cifras que son sólo comparables a los primeros años del sonoro, cuando la industria recién se estaba consolidando⁷⁶. Mientras tanto, las políticas cinematográficas iniciales del gobierno de Menem, más allá de las buenas intenciones de los primeros directores del Instituto de Cinematografía - los realizadores René Mujica, primero; Octavio Getino, después- no recogieron las demandas de los distintos sectores ligados a la producción y distribución. Mucho más, los subsidios para la producción se redujeron drásticamente respecto a los de años anteriores.

Posiblemente, este sea el primero de los *interregnos* que señalamos que pueda explicarse específicamente por la caída de la producción. Eso no obtura plantear que entre 1989 y 1991 las condiciones sociales de producción cultural se estaban transformando aceleradamente y que los materiales que emergerían de esas transformaciones constituyeron las experiencias históricas sobre las que se crearon significados. Crisis y transformaciones profundas del mapa social, entonces, constituyen los basamentos de las próximas representaciones de los trabajadores en el cine.

⁷⁵ De hecho, a partir de la crisis económica profundizada a partir de 1988 y del proceso hiperinflacionario de 1989, comenzó a hacerse más visible un nuevo sector social empobrecido, conformado por antiguos obreros fabriles y más imprecisamente, sectores de clases medias. Esa visibilidad repercutió en la constitución de un campo cada vez más abonado de estudiosos de la "cuestión social" y las políticas estatales al respecto. Al respecto del impacto inmediato de la hiperinflación y los "nuevos pobres", véase: Jorge Karol: "Modos de Empobrecer: la Clase Media a través de la Hiperinflación", en: Alberto Minujin *et. al.*: op. cit. pp. 253-283 y Miguel Murmis y Silvio Feldman: "La Heterogeneidad social de las Pobrezas", en: *Ibidem*, pp. 45-91.

⁷⁶ En 1989 se estrenaron sólo 13 films; en 1990, 10 y en 1991, 16. Mientras tanto, el número de salas abiertas en 1991 era de 407. La tendencia al cierre de salas comenzó a profundizarse desde 1985. En ese año, existían en el país 915; en 1986, 863; en 1987, 760; en 1988, 647; en 1989, 536; en 1990, 427.

El 5 de junio de 1999, en un suplemento dominical del diario más leído del país se publicó una fotografía impactante. Tomada desde cierta altura, en la fotografía pueden verse una casa inmensa, lujosa, con pileta de natación y rodeada de un jardín muy verde y cuidado. (¿Beverly Hills? ¿Miami?) Si miramos más atentamente en los bordes, descubrimos que la casa está fortificada: un muro alto y compacto la separa del afuera. Y ese afuera -el *extramuros*- es una multitud de pequeñas casillas de chapa y de cartón, grises, oscuras. Evidentemente, eso es Buenos Aires.¹

Cuando la “década menemista” estaba llegando a su fin, se agudizaron las percepciones y los balances en torno a sus resultados sociales. La fotografía es un indicio para dar cuenta de uno de ellos: la creciente polarización social. Inscripta en el mismo espacio urbano y suburbano, la polarización social dejó sus huellas como revelación de transformaciones profundas. Casas y barrios enteros fortificados, catedrales de consumo (los *shoppings*), nuevos circuitos de la ciudad que emergieron para satisfacer deseos y aspiraciones de un grupo reducido que vivió la experiencia del ascenso social.² Postales de mundialización, en fin, que se desarrollaron con el proceso de “apertura económica” y que supusieron la llegada triunfal al Primer Mundo.

Paralelamente, en el *extramuros* crecía el contingente de los que no tienen con qué comprar su pasaje al figurado Primer Mundo. Como resultado de los sucesivos programas de ajuste (o transformación estructural del Estado, como lo llamaron los técnicos), reconversión productiva y concentración económica, las cifras de desocupación y subocupación crecieron sostenidamente a lo largo de la década.³

¿Cómo representar ese nuevo paisaje urbano? ¿De qué categorías -formales, estéticas, políticas- valerse para narrarlo? Desafíos estos que recorrieron buena parte del entramado cultural. Algunas películas del cine argentino los recogieron y entre ellas se encuentran las que vertebraron sus relatos en torno a historias de los trabajadores. En esa tarea, hicieron visible al costado menos amable del sueño (post)moderno de la “década menemista” y lo hicieron posible desde propuestas estéticas muy distintas.

De hecho, entre las novedades de la década se encuentra la emergencia de *otro* cine, entre cuyas obras más destacadas se encuentran aquellas que representaron ese nuevo paisaje social urbano, trabajadores incluidos. Nuestro propio desafío, en este capítulo, es intentar desentrañar de qué manera fueron representados los trabajadores en un contexto signado por profundas y críticas transformaciones, tanto en la realidad social como en los modos de representarla.

6-1. Sin Salida

Si un film se erige como bisagra entre un período y otro (uno y otro capítulo en nuestro caso), ese es **Después de la Tormenta** (Tristán Bauer, 1991). Realizado durante el período más álgido de la hiperinflación -entre mayo y julio de 1989- el film tuvo un proceso de circulación intenso en festivales internacionales, para ser estrenado en Buenos Aires recién en mayo de 1991.⁴

¹ La fotografía fue tomada Pablo Añieli y apareció en el suplemento *Zona* del diario *Clarín*. Fue tomada en el partido bonaerense de San Isidro y la villa miseria que rodea a la mansión es la conocida como La Cava.

² Para un análisis de la cultura del shopping center y de las mutaciones culturales y sociales de la década de 1990, véase: Beatriz Sarlo: *Escenas de la Vida Posmoderna*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

³ Para un análisis hasta 1995, véase: Luis Beccaria y Néstor López: “Notas sobre el comportamiento del mercado de trabajo urbano”, en: *Sin Trabajo. Las Características del Desempleo y sus Efectos en la Sociedad Argentina*. Buenos Aires, Losada/UNICEF, 1996, pp. 17-46.

⁴ El film pudo producirse, en buena medida, por la colaboración de la Televisión Española lograda por un convenio mediado por el Instituto Nacional de Cinematografía. En este sentido, se inscribe en una tendencia

En el centro de la narración, aunque omitiendo fechas, se encuentran referencias directas a las transformaciones sociales y económicas y su impacto en la cotidianidad obrera. De hecho, en **Después de la Tormenta** se narra la trayectoria de Ramón Décima (Lorenzo Quinteros), obrero metalúrgico que queda desocupado ante el cierre de la fábrica donde trabaja. A partir de allí, se desarticulan todos los lazos que conforman su identidad de trabajador y en su búsqueda de perspectivas, decide retornar a su provincia natal (Corrientes). Allí tampoco encuentra una salida y decide volver a la ciudad.

El film, por lo tanto, se puede analizar siguiendo la lógica del desplazamiento espacial dibujado en la trayectoria de Ramón. Los espacios estructurantes de la narración son tres: la fábrica (y el barrio obrero), la villa miseria (y la desocupación) y el campo. Cada uno involucra un conjunto de relaciones que hacen a la configuración identitaria del trabajador y a sus descentramientos y, a partir de su evolución, puede pensarse en un camino de descenso que es a la vez social y moral.

En el primero de esos espacios estructurantes se condensa “el punto de llegada” de un trabajador que, proveniente del interior del país, ha logrado marcar su ascenso social objetivado en la casa propia en un barrio suburbano; la educación de sus dos hijos y el trabajo en el hogar de su esposa. La casa, símbolo de estabilidad de esa familia obrera, es escrutada por una cámara que recorre los interiores y se detiene en el pequeño comedor, centro de la vida familiar, en la primera secuencia del film. Ya en la segunda secuencia, el obrero ingresa a la fábrica en el que será su último día.

La fábrica metalúrgica, emplazada también en el barrio suburbano, se representa en las primeras escenas como un conjunto de ruidos y espacios claros. En una escena cargada con fuerte simbolismo, las máquinas se apagan (0:05) y el jefe ingresa anunciando que se acabó el trabajo. La reacción de los obreros no es unificada: mientras algunos, como “el Negro” (Franklin Caicedo), reaccionan instantáneamente y van a reclamar al sindicato; otros, como Ramón, digieren la noticia de manera individual.

Ahora bien, ¿por qué este espacio puede ser considerado como “punto de llegada”? En primer lugar, porque este obrero trabaja precisamente en una fábrica metalúrgica. Más allá de cualquier intencionalidad, “ser metalúrgico”, aún a fines de la década de 1980', significaba la pertenencia a un gremio que tenía poder de negociación y gravitación en la escena política tales que aseguraba mejores convenios salariales y garantías a los afiliados⁵. Además, las fábricas metalúrgicas funcionaron, no sólo para sus obreros sino también para el imaginario social, en tanto “catedrales de la producción”. La “patria metalúrgica” era símbolo de modernización y de progreso, de materialización de las utopías productivistas e industrialistas. En segundo lugar, el “ser metalúrgico” garantizaba ese marco de estabilidad que permitía la proyección del obrero y su familia hacia un futuro de ascenso social. Ramón, preocupado por la educación de sus hijos y por “brindarles” un lugar seguro -su casa- donde pudieran realizarse, resume en el film las actitudes y valoraciones arquetípicas de muchos obreros argentinos.⁶

importante que tuvo lugar desde fines de la década de 1980', que es la apelación a las coproducciones, habida cuenta de las dificultades para lograr localmente todo el financiamiento necesario. También comparte con muchos films de la década la proyección internacional. En este caso, uno de los premios más importantes de los que se hizo **Después de la Tormenta** fue el de Mejor Opera Prima en el Festival de San Sebastián en 1990. *Sur*, 14-10-1990.

⁵ Véase: Pablo Pozzi, Alejandro Schneider y Miriam Wlosko: “Cambio social y cultura laboral en la Argentina (1983-1993)”, en: *Taller* N°4, julio de 1996, pp. 57-106.

⁶ Como analizó Virginia Manzano, la casa propia y la educación de los hijos eran elementos fundamentales en las ideas de ascenso social entre los obreros metalúrgicos. Véase: *Del Ascenso Social a la Precarización. Un enfoque antropológico de la producción de significados en torno al trabajo en el sector metalúrgico*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires, febrero del 2000, pp. 151-155. En torno al concepto del ascenso y de trabajo de las mujeres por necesidad, véase: Mirta Lobato: *La vida en las fábricas*. op. cit.

Al quebrarse el orden y el universo de aspiraciones del obrero con el cierre de la fábrica, en el film se representa un camino inverso, que es el de *desandar* la trayectoria recorrida. El segundo espacio estructurante es la villa miseria. La casilla en la villa miseria contrasta fundamentalmente con aquella otra, de material, que la familia se ve obligada a dejar: es lúgubre y pareciera como si la cámara se esforzara más en registrar los distintos espacios, intentando capturar el encierro y componer una textura incluso de los olores⁷.

La villa resalta en toda su oscuridad y la impronta de esa nueva situación se puntúa con las transformaciones en la propia corporalidad del desocupado: su barba crecida, sus kilos de menos, su andar desgarrado, su imposibilidad para hablar. Ramón desocupado es una sombra: se representa incluso como un cuerpo vacío y enfermo. De hecho, en una revisión médica para obtener un nuevo empleo, ante una pregunta en torno a sus horas de sueño, responde:

- "*Duermo bien cuando trabajo*" (0:13).

Y con la figura del propio desocupado, en este segundo espacio se ha desestructurado también toda la cotidianidad familiar. Por un lado, la esposa es quien se emplea en el servicio doméstico; por otro, el hijo mayor abandona la escuela. Ambas situaciones parecen herir profundamente a la subjetividad de Ramón. Los símbolos máximos del ascenso social y las proyecciones a futuro se pierden con esas situaciones y con ello, también la identidad obrera.

El trabajo de la mujer, recuperando nociones ya conocidas en la cinematografía y otros productos culturales de la década de 1930, es concebido en función de extrema *necesidad* y aquí marca claramente una afronta a la masculinidad de Ramón, porque precisamente eso es lo que se pone en duda. La inversión de roles que implica la nueva situación (el varón al cuidado de la casa/la mujer trabajando fuera de ella), mina los sentidos atribuidos a la masculinidad. La respetabilidad social del obrero, medida incluso en la cantidad y calidad de su trabajo, se objetivaba en la posibilidad de "sostener" a su familia y ello implicaba ciertas nociones del *deber ser* de la mujer en la casa. En el film, la figura de Ramón sombría parece significar a las claras el resquebrajamiento de esa respetabilidad.

Por otro lado, el abandono de la escolaridad del hijo mayor y su inmersión en actividades delictivas en la villa, sientan sin dudas otra de las afrontas más humillantes a Ramón. El primogénito, en el cual otrora se habían depositado las esperanzas familiares, da signos de no querer continuar con la herencia paterna:

- "*Ser obrero es una desgracia*" (0:09).

La reflexión del hijo, con toda su carga de confrontación con la autoridad paterna, también resume buena parte de las valoraciones en torno al mundo obrero que comenzaban a extenderse entre las nuevas generaciones. En medio de las transformaciones estructurales que estaban teniendo lugar en el entramado social y cultural, las viejas trayectorias obreras de ascenso social parecían inocuas y extremadamente lentas. Mucho más cuando éstas entraban en una fase de descomposición. La inundación de nuevas mercancías "al alcance de la mano" en los enclaves mundializados y la panacea del consumo inmediato, se encontraban a la vista pero distantes de las posibilidades obreras y, mucho más, de los desocupados. Así, los espacios de consumo del centro de la ciudad, los videojuegos e incluso la sobredosis televisiva del hijo se marcan en el film de manera insistente, dando cuenta de los artefactos culturales a partir de los cuales se estaban constituyendo nuevas identidades y modelando deseos. El desmembramiento de la antigua cotidianidad obrera -que centraba en el hogar la autoridad paterna- y la devaluación de los elementos que significaban positivamente al trabajo productivo, se proyectan en el film en las actividades delictivas del hijo mayor, abusando quizá de un variado conjunto de clichés melodramáticos.

⁷ Vale aquí recordar que Tristán Bauer tuvo su formación cinematográfica inicial en el documental y particularmente en el grupo Cine Testimonio. *Después de la Tormenta* es su primer film de ficción, lo cual no equivale a plantear que se abandone la intención de "documentar" y, desde esta perspectiva pueden entenderse quizá muchas secuencias de "cámara-ojo".

En síntesis, es en este segundo espacio estructurante de la narración donde se dibujan las características más salientes de la figura del trabajador desocupado que propone el film. Es una figura del vacío, del resquebrajamiento identitario. Mucho más, si atendemos a otra característica con la cual se lo representa: la imposibilidad del habla. Ramón, poco a poco, va perdiendo su capacidad de comunicación y se sume en silencios cada vez más profundos. El descentramiento de la identidad obrera repercute, en esta *figura*, en las posibilidades de manipular el lenguaje. Extremando esa idea, la nueva situación se torna tan irrepresentable que no puede ser traducida a palabras que la contengan y signifiquen.

La pérdida de trabajo implica, también, la pérdida de respetabilidad y de proyecciones a futuro. Como plantea Dominique Méda tras historizar el valor que adquirió el trabajo en el capitalismo, el ejercicio del trabajo es representado como la condición necesaria para pertenecer a la sociedad, el factor de identidad fundamental.⁸ Cuando Ramón queda sin trabajo, se encuentra doblemente desposeído. No solamente se altera su *posición* en la esfera social pública sino también en la privada.

El tercer espacio de la narración es el campo. En su desesperación, Ramón decide retornar al lugar de origen buscando al menos un reencuentro con la naturaleza y con los lazos familiares más prístinos: su hermano y su padre. En este caso, el film se emparenta con buena parte de la cinematografía argentina que narró trayectorias de los migrantes internos. Ya sea en **La Barra Mendocina** como en **Detrás de un Largo Muro**, las dificultades de los migrantes en las ciudades (perversoras y perversas; humillantes) tenían una vía de escape en el retorno a las comunidades agrarias, construídas en sus representaciones como el espacio de lo *pastoral*.

La secuencia que se centra en la llegada de Ramón al campo, narrada desde su punto de vista, se compone de imágenes claramente idílicas: la serenidad, las palmeras recostadas sobre un horizonte abierto, las inmensas extensiones de campo sembrado (1:15), operan como sublimación de las esperanzas depositadas por el trabajador desocupado en ese retorno. Hasta aquí, podríamos pensar en una operación similar de oposición entre el campo (iluminado, diáfano) y la ciudad (la villa, en ese caso, oscura y lúgubre). Pero esa perspectiva se derrumba a medida que Ramón avanza hacia su antigua casa y se reencuentra con su padre y su hermano: el rancho pobre, la imposibilidad de establecer una comunicación con su familia, todo se tiñe con una coloración oscura y se profundizan los silencios.

En el trabajo en el campo, Ramón encuentra un nuevo sentido de opresión. Las jornadas completas en los tabacales y la prepotencia del propietario del latifundio donde son apareceros los Décima son los elementos básicos de esa opresión y la representación de la explotación no deja lugar a dudas: el campo no es una "salida". El retorno al punto de origen ya no puede satisfacer las perspectivas del reencuentro con lo prístino y lo orgánico porque ese espacio está atravesado por la explotación. A esto, Ramón responde ante el latifundista como no lo había hecho frente al capataz de la fábrica: lo golpea e insulta y con esta actitud se pone en evidencia el tiempo que medió entre la fábrica y el campo, signado por la desesperación.

Así, los espacios de la villa miseria/desocupación y el campo/opresión reforzada, se homologan y adquieren connotaciones negativas frente a lo que fuera la fábrica y la identidad obrera forjada en ese espacio. La clausura propuesta por el film es ambivalente. Por un lado, Ramón decide volver a la villa miseria y a su familia. Esta se encuentra más desmembrada ya que el hijo mayor está encerrado en un instituto de menores. Por otro lado, tras la experiencia del viaje y la comprobación fehaciente del "sin salida", Ramón reúne fuerzas como para reconstituir su identidad en torno al trabajo. El antiguo obrero metalúrgico deviene en vendedor ambulante y con eso el film pone en el centro de la escena una de las características más salientes del mercado de trabajo urbano: el crecimiento del empleo informal.

⁸ Dominique Méda: "El valor trabajo visto en perspectiva", en: *Revista Internacional del Trabajo*, vol. 115, N°6, 1996. pp. 689-700. Mirta Lobato: *ibidem*, especialmente "Epilogo".



6-1. Ramón Décima (Lorenzo Quinteros) se ha quedado sin trabajo, en
Después de la tormenta.

Ahora bien, la resolución imaginaria que el film propone ante la narración del desmembramiento de las identidades obreras y todo lo que ello supone, puede sintetizarse en un breve diálogo mantenido entre Ramón y su esposa. Esta última pregunta:

- “¿Y ahora qué vamos a hacer?”

- Y...*Sigamos*” (1:30).

La proyección a futuro (*sigamos*) se enuncia de manera resignada: sus bases endebles (el trabajo informal, la vida en la villa miseria) no autorizan la algarabía ni la confianza. El *sigamos* es tímido, y en su plural incluye al trabajador y su familia. Pero aún así la idea de futuro persiste, podríamos decir, a modo de “horizonte de expectativas”.

La concatenación de los tiempos pasado/presente/futuro en la representación de este trabajador arquetípico permite plantear que se dibujan caminos reconocibles, en los materiales de las experiencias sociales con las cuales el film se construye, del ascenso y del descenso/precarización. Ahora bien, pasando a una significación más profunda, también puede pensarse que esa concatenación temporal se inscribe de manera circular en la narración. Ramón decide el *retorno* y con ello, recomienza el “viaje” aunque seguramente menos confiado que la primera vez.

Es esa circularidad temporal, creemos, la base para pensar la noción de *sin salida* en el film ya que se eslabona una cadena de experiencias que tiene pocas posibilidades de resquebrajarse. Así, el presente se torna lúgubre pero tal vez no lo sea el futuro, de acuerdo a la cadena temporal. Más allá de las asperezas presentes, entonces, pareciera que este trabajador arquetípico encuentra un resto de fortaleza moral, que alienta una esperanza en la repetición del ciclo que, al representarse circularmente, tiende a *naturalizarse*, como así también el supuesto *ethos* del trabajador. No es de extrañar, ya que con este último elemento señalado el film se filia con una larguísima tradición representacional en la cual, como venimos sosteniendo, los trabajadores siempre se sitúan en el lugar correcto.

Decididamente, **Después de la Tormenta** no propone una figura novedosa en torno a los trabajadores, pero sí una serie de ellas adheridas a lo inmediato: el trabajador desocupado como un *cuerpo vacío, sombrío*, símbolo del *resquebrajamiento* de la identidad obrera. La narración apunta a la centralización de las transformaciones en su subjetividad. Pero estas no alcanzan, como observamos, a destruir el *ethos*. La “esencia” del trabajador se desplaza, entra en tensión, pero culmina por recomponerse. Allí anuda la politicidad del film, en la resolución imaginaria que es a la vez una apuesta política. Y en el núcleo de esa apuesta parece esconderse un, ciertamente literal, “optimismo de la voluntad” - mucho menos claro se percibe el “pesimismo de la razón” que completaría el reconocido eufemismo gramsciano-. Optimismo en las capacidades autorregenerativas de los sujetos populares, aunque sin que en ello medie la experiencia colectiva. Recordemos aquí que Ramón reconstruye y afirma su identidad trabajadora por fuera de cualquier acción conjunta, a la cual más bien desprecia.

Los ritmos lentos, la escasez de diálogos y las permanentes localizaciones en espacios marginales -entre otros elementos- hacen del film un producto virtualmente único entre las propuestas cinematográficas de principios de la década de 1990. Para confirmar su “soledad” puede agregarse que circula en un contexto en el cual la tematización de problemáticas del mundo del trabajo son inexistentes en el cine argentino. En medio de cierta euforia triunfalista que exhalaban los primeros años del menemismo, con la confianza puesta en la “apertura” desenfadada y la panacea del consumo, **Después de la Tormenta** pone en el centro de la escena los rostros más *invisibles* y preocupantes que resultaban de las transformaciones sociales y económicas que se estaban profundizando a la hora de su estreno. Sólo en este sentido podemos plantear que constituye una práctica contrahegemónica.

6-2. “Dinosaurios” y Nuevos: Crisis y recomposiciones

Al despuntar la década de 1990, el crítico y realizador Raúl Beceyro diagnosticaba que “el cine argentino está muerto”.⁹ Esa opinión era compartida, aunque quizá no tan extremadamente, por críticos y estudiosos del cine en general, tanto como por el propio público, alejado de los escasos films argentinos que se estrenaban. El agotamiento de algunas propuestas estéticas y temáticas se hacía evidente, pero por sobre todo, se profundizaba la caída en la producción ante la ausencia de una política de créditos viable y amplia.¹⁰

Paradójicamente, en paralelo a esa caída percibida como “muerte” del cine argentino, se multiplicaban las escuelas y los centros de formación cinematográfica, atendiendo a las demandas de un público joven que desbordaba las matrículas. Asimismo, en este contexto hacen su aparición dos revistas de crítica especializada, *El Amante* y *Film*, que tendrían una gravitación muy importante en la escena cultural de la década.¹¹ Un punto común entre ambas publicaciones fue el ejercicio de una crítica incisiva -y en algunos casos, desproporcionada- a la cinematografía argentina contemporánea y el clamor profundo por una renovación.

Signo evidente de ese deseo de renovación fue una encuesta realizada por el crítico Sergio Wolf en 1994, entre los realizadores de menos de 40 años. El crítico justificaba la encuesta en tanto: “*un disparador para ver lo que está generándose por debajo, y oblicuamente, respecto de una producción tan escasa como esclerosada*”.¹² Algunos de los entrevistados tenían formación más o menos sistemática en escuelas o talleres y casi ninguno reconoció una tradición en el cine argentino en la cual poder filiarse, por eso se eligió la idea de orfandad para definir a esa, rápidamente llamada, nueva generación.

En 1994, también, fue sancionada en el Congreso la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (Nº24.377). La Ley del Cine, como se la conoció, se reglamentó en 1995 e introdujo algunas modificaciones sustanciales en lo referente a los modos de recaudación de fondos por parte del rebautizado Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA). Lo central es que el Fondo de Fomento del INCAA comienza a nutrirse no solamente del 10% del precio de las entradas, sino también de una proporción similar en el alquiler de películas por cable y se grava, además, la exhibición en televisión. De hecho, los fondos se duplican y, más allá de la errática y controvertida gestión de Julio Mahárbiz al frente de la institución (desde 1995) hay señales de mayor financiación a las producciones.¹³

En los años inmediatamente posteriores a la reglamentación de la Ley de Cine, se recupera la cantidad de estrenos y comienza, además, a evidenciarse una nueva fractura en el campo

⁹ “La muerte del cine argentino”, es un artículo escrito en 1990 y se mantuvo inédito hasta su aparición en: *Cine y Política. Ensayos sobre Cine Argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.

¹⁰ En 1992 se estrenaron solamente 10 films y las pantallas se ubicaron en torno a la cifra irrisoria de 280. En 1993 se repite la misma cifra de estrenos -con un éxito de taquillas impresionante para **Tango Feroz** (Marcelo Piñeyro)- y 1994 llega a 11.

¹¹ Podría pensarse que ambas revistas apuntan a un público similar. Por su lenguaje coloquial y plagado de referencias a otros artefactos culturales contemporáneos, por las publicidades con las que cuentan -restaurantes de moda, pubs, sobre todo en el caso de *El Amante*- y por el precio de las mismas, los lectores pueden identificarse con jóvenes de sectores medios, letrados y parte de los nuevos circuitos de consumo cultural posibilitados en buena medida por la apertura económica (recitales, muestras, nuevos discos en las bateas, televisión por cable, etc). Seguramente, los estudiantes de cine deben de contarse entre esos lectores.

¹² “Una Generación de Huérfanos”, en *Film* Nº8, junio-julio de 1994. En el número posterior de la revista se hizo una segunda entrega de los resultados. Entre los realizadores encuestados se encuentran: Martín Rejtman, Esteban Sapir, Mariano Galperin, Javier Garrido, Víctor “Kino” González, Alejandro Chomski, Daniel Böhm, Fernando Spiner, Julia Solomonoff, Cristian Pauls y Fernando Musa.

¹³ También en este contexto abre sus puertas el Complejo Tita Merello, cuyas tres salas exhiben permanentemente films argentinos. En 1996, y tras más de una veintena de años sin su realización, vuelve a funcionar el Festival de Cine de Mar del Plata, que tendrá una importancia fundamental para el lanzamiento de nuevas producciones.

cinematográfico.¹⁴ Si desde fines de la década de 1950' ya era notorio que coexistían al menos “dos cines” argentinos, con la restauración de la institucionalidad democrática esa coexistencia se hace nuevamente presente. La crisis productiva y estética de fines de la década de 1980' y comienzos de la posterior supuso la pervivencia de aquellas propuestas más sólidamente consolidadas en el campo (identificadas con nombres de realizadores como Fernando Solanas o Eliseo Subiela, por ejemplo), aunque “condena” a una escasa visibilización de otras alternativas.

Se suele considerar a 1995 como un año bisagra y punto de cristalización de propuestas “alternativas” e incluso, fecha de nacimiento de un “Nuevo Cine Argentino”.¹⁵ En ese año, se estrenaron 9 cortometrajes, ganadores del concurso del INCAA, bajo el título conjunto de **Historias Breves**. Los realizadores de esos cortos, casi todos menores de 30 años, provenían mayoritariamente de las escuelas de cine y pusieron en la escena del campo nuevas temáticas y, fundamentalmente nuevas formas de narrar o “contar historias” cinematográficamente.¹⁶

Parte de esa “generación huérfana”, de la que hablaba Sergio Wolf, estos realizadores evidenciaban desde sus productos la intención de “despegarse” de cualquier tradición previa - aunque reconocieran marcas y gustos por algún que otro realizador argentino - como Leonardo Favio o Adolfo Aristarain- y, fundamentalmente, de romper los modos anquilosados de narrar. La propuesta que traían consigo, más allá de las múltiples diferencias estéticas de los cortos, puede sintetizarse en los siguientes respuestas recogidas por la revista *El Amante*, ante la pregunta en torno a qué significaba, para los realizadores, el “salir a la calle” que se había repetido en varias oportunidades a lo largo de la conversación:

Gicovate: Estar más cerca de la realidad. sin esa cosa de supuesto vuelo.

Martel: Me contaron de un ejercicio que se hace en alguna universidad y que consiste en mandar a los alumnos a que graben conversaciones de la gente sin que se den cuenta. Si estos directores (se refiere particularmente a Solanas y Subiela. V.M.) se hubieran tomado ese trabajo. se hubiesen replanteado no solo los diálogos sino los guiones de sus películas.

Ramos: Parece como si tuvieran un complejo de inferioridad que los lleva a ponerse en intelectuales. lo que les genera una pretensión automática.¹⁷

Los “dinosaurios”, como llamaron los nuevos realizadores a sus predecesores mejor posicionados en el campo cinematográfico, lo eran en tanto habían asumido respecto al referente “real” una actitud demasiado mediada por poéticas (falsas, dirán los “nuevos”) que

¹⁴ En 1995 se estrenan 23 films y en 1996. 38. Ahora bien. es de destacar que en ambos años. más de la mitad de los films estrenados habían sido producidos con anterioridad a 1992. La cifra abultada de estrenos. entonces. no se corresponde todavía con aumentos significativos en la cantidad de producciones.

¹⁵ Las dos revistas más importantes no lo dudaron: había una nueva “generación” en ciernes. Así. Alejandro Ricagno se pregunta: “¿Se podrá empezar a hablar de una generación de recambio? Creo que es un poco pronto. pero ya se vislumbran algunos nombres en el camino. Esperemos que no derrapen en las próximas pistas.” *El Amante* N°40. pág. 22. Mientras tanto. Fernando Peña daba a entender prácticamente lo mismo en una crónica del estreno acompañada por entrevistas a algunos de los realizadores: “Historias Breves. Filmar hoy y aquí”. en: *Film* N°15. agosto-septiembre de 1995.

Asimismo. a escasos cuatro años del fundacional momento del estreno de **Historias Breves** y cuando ya habían sido estrenados varios de los films más sintomáticos de lo “nuevo”. apareció el primer trabajo en forma de libro: AAVV: *Miradas: El Cine Argentino de los Noventa*. Madrid: AECI/Casa de América. 1999. Fue publicado a instancias de la presentación de varios films argentinos en Huelva. España. Allí se intenta sistematizar las principales coordinadas del “nuevo cine”. Recientemente apareció una compilación. en la cual escriben varios de los críticos jóvenes más importantes -tanto de las revistas especializadas como de los medios de prensa- en la cual se intenta también sistematizar y abordar desde diferentes perspectivas a las nuevas producciones locales: Horacio Bernades. Diego Lerer y Sergio Wolf (comps.): *Nuevo Cine Argentino. Temas. Autores y Estilos de una Renovación*. Buenos Aires: Fripesci. 2002.

¹⁶ Los realizadores de esos cortos fueron: Daniel Burman. Jorge Gaggero. Tristán Gicovate. Pablo Ramos. Bruno Stagnaro. Adrián Caetano. Sandra Gugliotta. Lucrecia Martel. Ulises Rosell y Andrés Tambornino.

¹⁷ *El Amante* N°40. junio de 1995. pág. 24.

hacían que sus producciones fueran artificiosas o “intelectuales”. Así, los diálogos, la iluminación y la estructura misma de los guiones de los “dinosaurios” se constituyen, para los “nuevos”, en las claves para desentrañar la impostura del cine argentino de los últimos años.

Esta “nueva generación”, entonces, como su homóloga de fines de los 1950, sin constituir un movimiento homogéneo en lo estético y en lo temático, está atravesada por un intento de aproximación diferente a eso llamado realidad. Y las experiencias de esa realidad con la cual comenzaron a construir sus producciones se estaba transformando tanto -en la segunda mitad de la década de 1990- como las miradas sobre ella.

Así, del acervo creciente de realizaciones de los “nuevos”, trabajaremos en torno a **Pizza, Birra, Faso** (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997); **Mala Epoca** (Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, 1998) y **Mundo Grúa** (Pablo Trapero, 1999). Los tres films, compartiendo una actitud y voluntad de acercamiento a lo “real”, centralizaron de alguna manera en torno a nuevas representaciones de los trabajadores, por ausencia -en el caso de **Pizza, Birra, Faso**- o por presencia, en las restantes.

En un campo cinematográfico signado -como el resto del entramado social y cultural- por una lógica de la fragmentación, los “nuevos” conviven con propuestas estéticas más tradicionales, que tampoco han dejado de representar a los trabajadores urbanos. Nos referimos específicamente a un film, **El Verso** (Santiago Carlos Oves, 1996), a partir del cual reiniciamos nuestro recorrido.

6-3. *Lo importante es tener fe.*

En 1995, Carlos Saúl Menem había accedido a su segundo mandato presidencial con cierta holgura. El proyecto menemista de profundización de las reformas estructurales del estado y la economía parecía haber ganado la partida y cierta tónica de “pensamiento único” y confianza en las posibilidades niveladoras del mercado continuaba irradiando en la sociedad argentina, más allá de las cifras preocupantes de la desocupación, el creciente centramiento del debate público sobre la (in)seguridad y, las voces que acusaban cada caso de corrupción.

La década de 1990 fue testigo de un proceso marcado de concentración industrial. Entre 1991 y 1995, el nuevo perfil empresario se caracterizó por un alto nivel de rotación y particularmente se posicionaron nuevos grupos económicos con la compra de empresas públicas y de otras empresas privadas, aumentando la tendencia hacia la concentración que reconoce sus antecedentes más cercanos en la etapa de acumulación abierta con la última dictadura militar.¹⁸ Otra característica saliente, en lo que refiere a la propiedad del capital, ha sido la emergencia de los llamados *joint ventures*, que reúnen a los grupos económicos nacionales con los conglomerados extranjeros.

En este contexto, la industria cultural no escapó a los lineamientos generales. Los grandes multimedios se beneficiaron del proceso de privatizaciones de empresas estatales - básicamente, en este caso, de canales de TV y señales de radio- y, por lo general, la propiedad del capital de los mismos sigue la lógica de los *joint ventures*.¹⁹ Los multimedios implosionaron en la producción cinematográfica desde 1993, en una tendencia a perdurar. Las transcripciones de marcos narrativos, personajes y lenguajes de la televisión al cine y viceversa tiene larga data en Argentina, pero en los últimos años ha ido *in crescendo*. La apelación al nuevo *star system* local -que surgió fundamentalmente en la pantalla chica- y el andamiaje publicitario garantizado por los multimedios ayudaron, en muchos casos, a

¹⁸ Daniel Azpiazu: “El Nuevo Perfil de la Elite Empresaria. Concentración del poder económico y beneficios extraordinarios.”, en: *Realidad Económica* N°145, Buenos Aires. 1997. pp. 7-32.

¹⁹ Para un análisis de los procesos de privatizaciones de empresas estatales y su significación dentro del programa de ajuste estructural del estado, véase: Eduardo Basualdo *et.al.*: *El proceso de privatización en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

conseguir que buena parte de los films que se produjeron en estas coordenadas gozaran de cierto éxito en taquillas.

En este contexto político y social y en este entramado industrial/institucional se inscribe **El Verso**. El contexto social y político, como veremos, se encuentra innominado pero a la vez, irremediamente presente en el film. **El Verso** puede ser considerado un “producto menor”, pero no lo es en nuestro caso por varias razones. Entre ellas, creemos que en el film hay algunas líneas contradictorias que pueden ayudarnos a desentrañar las significaciones que estaban adquiriendo el trabajo y los trabajadores en pleno “auge” del menemismo.

Juan (Luis Brandoni) es un vendedor ambulante que trepa a los colectivos todos los días para intentar colocar sus mercaderías. Vive en el barrio de La Boca con su esposa (Virginia Lago) y sus dos hijos y además tiene una amante (Andrea Tenuta). Juan anda corto de dinero y no puede reponer la mercadería para vender y en torno a esa carencia se suceden los desencuentros: con su suegro (Tincho Zabala); su amigo (Hugo Arana); el proveedor de mercadería (Marcos Zucker) y finalmente su propia esposa, de la que se separa.

En la base de las actitudes de Juan se encuentra “el verso” al que alude el título: para cada cual de sus relaciones y por diferentes motivos, inventa historias y/o disculpas que lo ayudan a “zafar” momentáneamente. El verso es su discurso en la venta en los colectivos (repetitivo pero ingenioso); las historias de un pasado de gloria en el servicio militar que les cuenta a sus hijos; las disculpas que le pide continuamente a su esposa y al proveedor de mercadería y así sucesivamente. Encerrado en la lógica del verso, Juan no advierte que su cotidianidad se está desmoronando hasta que su esposa descubre su infidelidad y decide irse de la casa. “Un año después”, según reza un cartel en la pantalla, Juan intenta recomponer su vida y en un gesto épico tira su valija de vendedor ambulante -la base material de la necesidad de “versear”- y comienza a trabajar de manera permanente como “presentador de shows” en un restaurant.

Todo el film se construye en base a un tono decididamente naturalista-costumbrista y tiene en su impronta un aire “avejentado”. De hecho, no es menor que las locaciones elegidas sean las del barrio de La Boca, tan mentado en los films de la décadas de 1930 y 1940 que narraban de alguna manera la cotidianidad de los trabajadores (recordamos aquí **Arrabalera** y **La Canción de los Barrios**, entre tantos otros). Aquí, el barrio no adquiere, como sí en aquellas viejas representaciones, la entidad de *comunidad*: las ideas de integración y percepción de un “ellos” y “nosotros” no se dibujan, como así tampoco las de cualquier tipo de solidaridad entre los vecinos trabajadores. De hecho, son sus propios amigos del bar quienes no toleran los abusos de Juan. La Boca, en el film, parece oficiar en tanto referencia fija de *lugar* de los trabajadores, serie de postales que con su sola mostración estarían connotando penurias económicas y marginalidad (social y espacial respecto al centro), pero no hay un trabajo efectivo con respecto a la impronta de las *comunidades*.

Esto último es importante, en tanto el personaje principal es una transcripción al cine de otro, compuesto por el mismo actor. Efectivamente, Juan “versero” tiene algunas de las características del personaje central de la teleserie *Buscavidas* emitida entre 1984 y 1987. Una de las principales diferencias que pueden percibirse entre film y teleserie es que en esta última existía una permanente centralidad de la *comunidad* de trabajadores que contenía y marcaba los límites para el accionar de sus miembros. En **El Verso**, mientras tanto, Juan se mueve por el barrio que de amigable pasa a ser hostil, por momentos, pero que en definitiva no tiene mayor repercusión en la composición de la trama.

Juan resalta por su soledad y por la invención de las múltiples historias que le permiten borrar la “verdadera”. Algunos datos en torno al pasado del personaje se esbozan en una de las pocas ocasiones en las cuales se sincera:

- “*Tuve que cambiar. Yo era un buen laburante. Pero igual me echaron*”. (0:43)

Así nos enteramos que hubieron otros tiempos para Juan y su familia, en los cuales reinaba la estabilidad y que se oponen a la incertidumbre del día a día, propia del trabajador informal. El

contexto filmico de esa enunciación es posiblemente uno de los dos que están marcados con tonos dramáticos: encerrados en un pequeño comedor que hace las veces de dormitorio, Juan y su esposa son mostrados desde primeros planos y escasamente iluminados. Los “tiempos mejores” son marcados por algunos elementos icónicos: las ropas viejas -trajes, vestidos- que la esposa de Juan se esfuerza en enmendar y cuidar, pero que así y todo evidencian un profundo desgaste.

En este punto, el film se hace cargo de uno de los procesos más visibles en el mercado de trabajo urbano: el crecimiento de la llamada informalidad, directamente proporcional a la caída del empleo en relación de dependencia, en medio de las tendencias a la reconversión productiva de la década de 1990.²⁰ Y, como plantean algunos investigadores, las líneas entre informalidad y desocupación son más bien difusas en el contexto argentino. Ahora bien, formulado este señalamiento, uno de los puntos más salientes y contradictorios del film son las “explicaciones” que ofrece de las penurias cotidianas del trabajador informal/subocupado. Juan, ante las dificultades para conseguir el dinero necesario a fines de comprar más mercadería, reflexiona:

- “*Es la recesión y si a eso le sumás la competencia y el capitalismo salvaje...*” (0:14)

La frase está plagada de nuevos “modismos”. Nos referimos particularmente a la noción de “capitalismo salvaje” que atravesó los discursos de buena parte del arco opositor a las políticas del menemismo durante la década de 1990 y que refirió, entre múltiples ejes, a la retirada del Estado de la regulación económica y la creciente polarización social.²¹ En boca de Juan, y en el contexto filmico en el cual se enuncia (una charla coloquial en la mesa de un bar), la frase es vacía y, mucho más, risible. Lo cierto es que por más que se inscriba ese contexto general en la trama, no es la variable “explicativa” de las penurias del personaje.

Juan, el trabajador informal que debe buscarse la vida día a día, sufre las consecuencias de su verso, no de un contexto más general. La falta de dinero, el desmoronamiento de la cotidianidad familiar, la incertidumbre, son puestos en consonancia con la patologización de Juan. La tendencia a la mitomanía -que pretende filiarse con las figuras del “vivillo” porteño- y la no aceptación de las circunstancias en las que vive (podríamos decir, la “pérdida del principio de realidad”) son los recursos fuertes utilizados en la narración para dar cuenta de la situación de Juan. Con esto, más que individualizarse cinematográficamente las marcas de un proceso social de creciente exclusión de los trabajadores (ocupados y desocupados), se tiende a hacer cargar sobre sus espaldas las responsabilidades del mismo.

Este es uno de los puntos más salientes de la ambivalencia en la que se mueve el film: dejar por sentado un contexto de crisis que se dibuja con cierta precisión, pero vaciarlo a la hora de representar las dificultades del trabajador en aras de la comicidad. Es a partir de este último movimiento que pueden pensarse las marcas de “época” más evidentes en *El Verso*. En efecto, el film recoge con esto algunos elementos de los discursos circulantes a mediados de la década de 1990 en torno a la desocupación o a las dificultades crecientes en el mundo del trabajo. De sólida raigambre neoliberal, las ideas en torno al trabajador desocupado o con problemas laborales se asemejaron a aquellas que, de acuerdo a Eric Hobsbawm, emergieron en Inglaterra a mediados del siglo XIX, cuando con el desarrollo de la Revolución Industrial se abrieron las “carreras al talento”.²²

²⁰ En 1995, el porcentaje de trabajadores urbanos en el sector informal llegaba al 29.9 %, duplicando la cifra de 1970. Víctor Tokman: “La especificidad y generalidad del problema del empleo en América Latina”, en: Luis Beccaria y Néstor López (comps.): op. cit. pág. 72.

²¹ Por supuesto, la noción no es privativa de los discursos opositores en Argentina. Si bien no existe por el momento una historización del término, también fue (y es) uno de los pivotes de algunos movimientos de oposición a la globalización. Subyace a esa noción la idea de un capitalismo “mejor” o “mejorable”, que muchas veces se ubica en un pasado cercano (particularmente la etapa 1945-1973) frente al que se contrasta el presente.

²² Eric Hobsbawm: *La Era de la Revolución (1789-1848)*. Barcelona: Labor, 1991. pp.183-184.

Siguiendo esos discursos, en un contexto de hipotética “libertad de oportunidades”, con la fuerza del mercado como único eje nivelador, el desocupado o el trabajador pobre lo es porque quiere, porque le falta voluntad y tenacidad, o bien -desde versiones más “sofisticadas”- porque carece de una adecuada posición de mercado (no es “competitivo”). Entonces, sin negarse las transformaciones en el escenario social y económico, incluso criticándose sus efectos más abusivos, la carga de culpabilidad recae en el propio trabajador.

En el cierre del film estos discursos se materializan aún más. Juan, “después de un año”, parece haberse sincerado. Representándose sólo por sus efectos, ese año es uno de “limpieza” para Juan. En el mismo resuelve o encauza -no sabemos cómo- sus síntomas (mitomanía, pérdida del principio de realidad) y lo encontramos dispuesto a iniciar una vida nueva, otra vez trabajando bajo relación de dependencia. Así, la crisis en tanto disolución de sus lazos primarios -familiares, en este caso- ejerce sobre Juan una acción positiva, ya que lo empuja a pulir sus “capacidades de mercado” (el verso, ahora, es constitutivo de su nuevo trabajo de presentador) y con ello, no sólo se representa más sano sino también más “competitivo”.

En este film, quizá más allá de cualquier intencionalidad del realizador, se inscriben las líneas fundamentales de los discursos neoliberales en torno a las problemáticas del mundo del trabajo y aún siendo un “producto menor” -incluso permaneció muy pocas semanas en cartel- y claramente orientado a fines de divertimento fácil, podemos reconocerlo como verdadero “documento de época”. Fechado, adherido en su constitución a una coyuntura precisa, tan solo unos años después hubiera sido irrealizable.

Efectivamente, el entramado social, político y económico se estaba transformando lo suficiente como para poner en cuestión toda esperanza en las fuerzas del mercado. Desde 1997, algunos sectores de trabajadores desocupados, precarizados o sujetos a procesos de ajuste y/o reconversión, comenzaron a tener mayor *visibilidad*, en paralelo a la profundización del estancamiento y la recesión.²³ Nuevas modalidades de acción -entre las que resaltan los cortes de rutas o “piquetes”-; de organización -básicamente territorializada- y nuevas demandas al Estado fueron generándose entre los trabajadores desocupados, a la vez que comenzaron a intensificarse los conflictos sociales en diferentes provincias, donde se conjugaban distintas variables de ajuste estructural.²⁴

Las percepciones en torno a las transformaciones estructurales que tanto consenso habían ganado a principios de la década fueron desplazándose y el panorama social se tornó cada vez más sombrío, al ritmo de la creciente desocupación y polarización. Es en este contexto de profundización de la crisis en el cual se inscriben los tres films que analizamos a continuación, enmarcados en las coordenadas del “Nuevo Cine”. Podríamos preguntarnos hasta qué punto las nuevas formas narrativas de estos films se encuentran ligadas a la profundización de la crisis.

6-4. Los Márgenes al Centro.

Al promediar la década de 1990, los debates públicos en torno a las problemáticas de la (in)seguridad comenzaron a ser centrales. Programas de televisión, mesas redondas, conferencias, se multiplicaron tanto como nuevos estudios desde la sociología o las ciencias políticas. El referente era concreto: entre 1991 y 1996 habían aumentado un 68% los hechos

²³ Durante la primera mitad de la década de 1990, el Producto Bruto Interno per cápita fue *in crescendo*, pero esa tendencia se detuvo en 1995 y a partir de 1997 las cifras arrojaban ya un saldo negativo. Véase: Víctor Tokman: op.cit. pág. 74.

²⁴ Esto último no quita que en la primera mitad de la década de 1990 no se hubieran dado conflictos sociales de importancia, muchos de ellos ligados a los procesos de privatizaciones, los sucesivos ajustes de los estado nacional y provinciales y las reconversiones y ajustes en empresas. Para un acercamiento a los nuevos movimientos (post-1996), véase: Ana Dinerstein: “Desocupados en Lucha, Contradicción en Acción”, en: *Cuadernos del Sur* N°26, abril de 1998, pp. 67-93.

delictivos en la ciudad de Buenos Aires²⁵, y según encuestas de diversas consultoras, las preocupaciones de los habitantes de la ciudad giraban en relación a dos temas fundamentales y percibidos como interrelacionados: la (in)seguridad y la desocupación.

Ese es el contexto inmediato en el cual se inscribe **Pizza, Birra, Faso**, primero de los largometrajes donde la crítica especializada no dudó en que se trataba de un “Nuevo Cine” el que estaba emergiendo en el campo cinematográfico argentino.²⁶ Y si bien el film habilita a comparaciones con otros previos -como en parte intentaremos aquí- su originalidad es tal que es difícil quitarle ese mérito de “grado cero” del “nuevo cine argentino”.

El film narra la historia de cinco jóvenes -el Cordobés (Héctor Anglada) y su pareja embarazada, Sandra (Pamela Jordán); Pablo (Jorge Sesán); Frula (Alejandro Pous) y Megabón (Walter Díaz)- que viven juntos en una casa tomada en el barrio de Constitución. Esta banda de jóvenes marginales pulula por Buenos Aires viviendo del robo, en relación de dependencia primero (con un taxista, con otro joven que dispone de auto y armas) y buscando “independizarse” después, para dar un golpe efectivo y final. Mientras tanto, realizan una batería de delitos “menores”. Cuando el “gran golpe” se produce -en una bailanta del mismo barrio de Constitución- tienen un “enfrentamiento” con la policía en el cual uno de los jóvenes cae herido (Megabón) y los otros tres mueren.

Del film, del cual pueden desprenderse varios ejes de análisis, nos interesa remarcar especialmente tres que están separados sólo a fines expositivos: las imágenes en torno a lo urbano; oposiciones y homologaciones construidas en torno al trabajo y el “delito” y, por último, los modos de tratamiento de “lo real” que se inscriben en esta propuesta.

Mientras corren los títulos y, al final, cuando ya empiezan a aparecer los créditos, la ciudad de Buenos Aires es enfocada desde arriba, con una cámara moviéndose lateralmente (e inversamente a la narración clásica) de derecha a izquierda. Las luces de neón del principio, el amanecer al final. La banda de sonido, por su parte, está constituida por radios policiales que informan de detenciones y muertes a sujetos “N.N.” (en el último caso, es el Cordobés el “N.N.”). Una ciudad “policializada”, marcada por el delito y la represión al mismo tiempo, es la que se establece desde la misma presentación del film como el espacio que estructura y a la vez es estructurado por, una creciente oleada de violencia social y control social.²⁷

En **Pizza, Birra, Faso** la ciudad “desde arriba”, o sea, desde una perspectiva externa, se representa en su totalidad. Pero cuando la cámara “baja” y se sitúa casi enteramente desde el punto de vista de los marginales, se explicita una lógica de la fragmentación. Los circuitos que recorreremos son los anudados por las trayectorias urbanas de los jóvenes marginales y éstos no se detienen en los barrios “de los márgenes” sino que se incrustan en el corazón mismo del Centro, más precisamente el Obelisco y la calle Lavalle. Pero ese mismo Centro es el que se ha “vaciado” para ser ocupado el espacio público por la banda juvenil. El efecto es contundente: no hay *ghettización*, ni circunscripción de la violencia social en un punto o varios puntos específicos de la ciudad, sino que aquella ha logrado *diseminarse* y teñir al

²⁵ Los datos son oficiales, y parten de la Secretaría de Seguridad de la Jefatura de la Policía. Cfr.: Javier Auyero: “Introducción. Claves para pensar la marginación”, en: Loïc Wacquant: *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001, pp. 20-21.

²⁶ Así, Quintín comenta: “Una generación aparece en el cine argentino con **Pizza, Birra, Faso**. Tanto una generación de directores como una generación de personajes”. “Ciudad Oculta”. *El Amante* N° 70, diciembre de 1997. Asimismo, Horacio Bernades registra que: “(...) lo que logró la dupla Caetano/Stagnaro es algo más que una gran película. Es una película que -y esto es lo que de veras importa- toma por asalto al cine argentino, apuntándole directamente a la cara”. *Los Inrrokuptibles*, 4-01-1998.

²⁷ Estas imágenes de la ciudad nos recuerdan, en parte, a las reflexiones de Mike Davis en torno a las transformaciones de Los Angeles en el contexto norteamericano contemporáneo: emplazamiento fortificado para algunos que pueden retirarse a suburbios cerrados (los *countries* locales, podemos agregar, pero también los shoppings en su calidad de ciudad de consumo duplicada) y espacio en el que se superponen entramados de violencia social múltiple en lo que queda de “público”. Mike Davis: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.

espacio urbano del que quienes pueden huyen. Con este movimiento, se busca una develación del rostro oculto (o semi-oculto) de la ciudad.

Los sujetos que recorren ese espacio, jóvenes todos en el film, se representan a partir de una noción fuerza: la *precariedad*. Sus historias personales son endebles y deshistorizadas, puro presente. No hay indicios de dónde provienen -más allá de la referencia "Córdoba"- como así tampoco tienen mayores vinculaciones con el mundo adulto (a excepción de Sandra, que retorna a la hostilidad de la casa paterna en un gesto de los varios que confirma su "distinción" respecto a la banda). El vivir al día parece ser la clave de su existencia social y de ello proviene buena parte del sentido de precariedad. Esa idea es reforzada, además, por el ritmo vertiginoso que adquiere el film, siguiendo líneas similares al policial.

Ahora bien, ¿cómo se representa la "situación laboral"? Hay tres indicios en el film que dan cuenta de un campo complejo, que es a la vez de oposición y de homologación entre el trabajo y el "delito". En primer lugar, en la segunda secuencia del film, los cinco jóvenes se encuentran sentados en la circunferencia que rodea al Obelisco. Dos de ellos (el Cordobés y Pablo) llegan con "plata fresca" después de haber cometido un robo, los otros esperan a la compra de una pizza. Megabón propone "ir a Banhero", esto es, a una pizzería tradicional en la cual pudieran estar sentados. El dinero no alcanza para tanto y cuando hacen la colecta para comprar, Megabón se encarga de afirmar que él no puede aportar porque:

- "*Soy un desocupado, boludo.*" (0:10)

Megabón, con esto, viene a dar cuenta de su situación particular por oposición a los otros varones del grupo. El joven durante ese día no hizo gran cosa, mientras los otros, los ¿ocupados?, habían salido a robar. Pero, si tenemos en cuenta el resto del film, Megabón también se "ocupa" en diferentes acciones delictivas, y con esto, ¿deja de ser un "desocupado", en el sentido que se le asigna a las personas carentes de un empleo remunerado? Sí y no. Sí, porque efectivamente está "en acción" y porque mediante dichas acciones, recibe una "paga". No, en tanto no se emplea de manera asalariada ni realiza efectivamente tareas que desde cualquier perspectiva histórica del trabajo puedan ser consideradas como tales.

El film trabaja, desde aquí, con algunas representaciones fuertes de la última década que sintetizan con bastante facilidad los términos de una ecuación en la cual *jóvenes desocupados + adictos a las drogas = delincuentes*. Esto no quiere decir que esas trayectorias no sean conocidas, o suficientemente estudiadas, pero lo cierto es que el film -con la inclusión de la idea de "desocupación" en boca de uno de los jóvenes- las recupera y narra desde una perspectiva inmanentista.

En una opción que es estética, pero también política, no hay intentos de "explicar" la vinculación "desocupación/delinuencia" recurriendo a factores históricos de los personajes o bien, psicológicos, sino que simplemente son, así, en presente.²⁸ Si una comparación se impone, en este caso, es con *Alias Gardelito*, donde efectivamente había un intento por bucear en las coordenadas psicológicas y experienciales de Toribio Torres, que lo llevaron a ser simplemente "Gardelito". Aquí, el personaje asemejable podría ser el Cordobés -también migrante interno, como Toribio Torres- pero su individualidad no es resaltada sino puesta siempre en perspectiva relacional con sus compañeros y/o su pareja. El Cordobés, como

²⁸ Por supuesto, desde la sociología se propusieron muchas explicaciones acerca de las acciones proto-delictivas o delictivas de las bandas de jóvenes marginales. Aunque no para el caso argentino, sino para los habitantes de un ghetto afroamericano en Chicago. Loïc Wacquant plantea: "Para individuos que son rechazados reiteradas veces del mercado laboral o que se resisten a aceptar 'trabajos esclavos' sin salida que los despojan de su dignidad, ya que implican tareas serviles con salarios de miseria y sin beneficios incluidos, las actividades subterráneas pueden convertirse con facilidad en empleos de tiempo completo. En su caso, el delito rapaz constituye una forma de pequeña empresa en la que pueden hacer valer sus únicos bienes valiosos, el coraje físico y un conocimiento activo del mundo de la calle". en: op. cit. pág. 65. Podríamos suponer, imaginar, que no es muy distinta la situación de los jóvenes de *Pizza, Birra, Faso*.

personaje, carece de historia y pareciera estar vaciado de subjetividad. Es, asimismo, quien más activamente está “ocupado” en tareas delictivas y quien más insiste en que la banda debe independizarse.

Un segundo indicio para pensar en el campo de homologación/oposición entre delincuencia y trabajo está dado por una secuencia que es, con mucho, una de las más efectistas. Los jóvenes, hastiados de las relaciones de “delincuencia en dependencia”, deciden realizar algunas acciones por motus proprio. Así, una mañana cualquiera se nos presenta a los jóvenes en una larga cola de buscadores de empleo (0:18-0:21). El efecto inicial es de sorpresa: ¿efectivamente el Cordobés y Pablo están buscando trabajo? Todo indica que sí: su actitud es la misma que los otros, igualmente desalineados y con el mismo rostro adusto y preocupado. Pero instantáneamente, y mediante una treta vaga, los jóvenes generan una escena de desorden en la cola y aprovechan -con la ayuda de Frula y Megabón- para robar billeteras. Cuando los desocupados advierten la maniobra, los corren con ánimos de linchamiento. Los cuatro logran escapar.

Nuevamente, y mediante un recurso narrativo en el cual impera el efecto “sorpresa”, se produce una homologación originaria entre estos jóvenes y el resto de los desocupados. Pero en este caso, el punto de oposición se remarca con mayor insistencia y con eso, además, se arrojan nuevas representaciones en torno a los “delincuentes” y a los desocupados. Por el lado de los “delincuentes”, esta secuencia centra una de las nociones que circula con tanta fuerza que llegó a convertirse en parte de un nuevo sentido común: los “nuevos delincuentes” no tienen códigos. Esto es, se oponen los “nuevos” a unos idealizados o romantizados “viejos delincuentes” que, entre sus reglas, habrían tenido el no robar a los sectores populares.²⁹ En directa vinculación con esto, también sobre los trabajadores desocupados se arroja una nueva luz: no solamente son víctimas de la “fuerza arrolladora del mercado”, sino también, y en un mismo movimiento, de otros excluidos sociales como ellos.

Por último, en el film hay otro indicio para pensar las relaciones trabajo/delincuencia. En este caso, tiene que ver con la composición del personaje de Sandra. De hecho, este personaje es liminal en varios sentidos con respecto a la banda de jóvenes. En primer lugar, es la única mujer que se vincula con el grupo a partir de su relación con “el Cordobés” y aparece a la vez subordinada a sus decisiones y enfrentada a las mismas. En segundo lugar, también es la única que tiene una errática salida: a la casa paterna, donde la esperan golpes en una relación que se advierte hostil. Pero por sobre todo, es liminal ya que es ella quien con mayor claridad plantea la oposición entre trabajo y delincuencia. Cuando decide salirse, aunque con resquemores, de la casa ocupada y de su relación con “el Cordobés”, lo emplaza:

- “*Si querés que vuelva, buscáte un laburo como la gente.*” (0:19).

En este caso, las líneas de oposición son claras: el robo y la delincuencia imponen a la cotidianidad de la pareja un ritmo y una inestabilidad que ella no está dispuesta a tolerar y ambas características se invertirían con el ingreso a una situación laboral. Sandra guarda, entonces, un resto de conciencia ambivalente. Si bien no juzga el accionar delictivo desde una perspectiva estrictamente moral, el trabajo tiene para ella un valor altamente positivo, una capacidad de reconstituir lazos más sólidos y estables. No es fortuito que esas actitudes sean puestas, en el film, en bocas del único personaje que todavía posee -más allá de su precariedad- relaciones con un “afuera” y que se encuentra anclado en otras redes relacionales.

²⁹ Recordamos aquí que al menos en las representaciones de sujetos marginales que hemos recuperado anteriormente, había existido una escenificación similar. En el caso de *Alias Gardelito*, por ejemplo, son las primeras secuencias del film en las que Gardelito roba en las estaciones de trenes a las personas que llegan a Buenos Aires desde las provincias. También es el caso de Polín, en *Crónica de un niño solo*, cuando al salir del instituto roba en un colectivo.

En definitiva, a partir del centramiento en la banda de jóvenes, en el film se inscriben ciertas miradas sobre la relación delincuencia/trabajo. En lo sustancial, no difieren necesariamente de las vinculaciones establecidas en el conjunto del entramado social (la ecuación jóvenes desocupados=delincuentes), pero si algo puede ser pensado desde otro nivel de significaciones es que esa vinculación, en el film, no es generalizable ni formalizable. Si bien las figuras de estos jóvenes “delincuentes” pueden ser vistas como arquetípicas, y con eso, confirmadoras de ciertos imaginarios, creemos que hay suficientes evidencias en el relato que remarquen su individualidad y, fundamentalmente, la no universalidad de esa pretendida relación causal. Por ejemplo, entre los mismos marginales existe una voz “marginal” -la femenina- que plantea otras “difíciles” opciones. Con esto, que puede confirmar cierta “tesis”, se abre un procedimiento de significaciones que escapa o supera los discursos que el film se encargó en recoger y, sólo en parte, confirmar.

Respecto al tema problemático de hasta qué punto las figuras son arquetípicas, es interesante constatar una idea de Raúl Beceyro al respecto. Para el crítico, los personajes del “nuevo neorrealismo” -como se denominan a las tendencias cinematográficas contemporáneas más significativas, de las cuales no escapa el “nuevo cine argentino”- dejan de ser “personajes” para ser “personas”.³⁰ En el caso de **Pizza, Birra, Faso** esto último opera en varios sentidos. En primera instancia, porque los actores no son parte del acervo de los “conocidos” y por tanto, en el imaginario del público no están asimilados a roles previsibles. Pero por sobre todo, en la estructuración del film no se pretende que alegoricen a “los jóvenes delincuentes” sino que, como afirmamos más arriba, se remarca la individualidad.

En este primer eje de construcción de personajes/personas, el film da cuenta de ese nuevo acercamiento a “lo real” que sería la clave para pensar las tendencias cinematográficas contemporáneas. Otro tanto sucede con la noción de *puesta en escena*, ya que en la misma hay una insistencia por la negativa. La preferencia por locaciones externas o no “preparadas” son también un indicio para argumentar en torno a las relaciones entre la representación y “lo real”, donde pareciera haber un intento por borrar las marcas de representación en un sentido primigenio (hacer presente lo ausente).

Demás está decir que ambos ejes -personajes y puesta en escena- están en relación directa con las condiciones mismas de producción del “nuevo cine argentino”, básicamente con los bajísimos presupuestos con los cuales se cuenta y que ese “detalle” no puede ser obviado. En este sentido, las condiciones materiales ponen límites pero, obviamente, no conducen necesariamente a la configuración de una única estética. Por eso, trabajar desde las coordenadas del nuevo neorrealismo no es una *imposición* de las circunstancias sino una opción. ¿Por qué los jóvenes realizadores argentinos escogieron, en su mayoría, esta vertiente? Por supuesto, las preguntas por las intenciones escapa de este trabajo, tanto como una capacidad de respuesta acabada. En medio deben pensarse las influencias de otros realizadores (Jim Jarmusch, Nanni Moretti, entre tantos otros) y el rechazo compulsivo a las propuestas cinematográficas de los “viejos” realizadores argentinos. Lo cierto es que hay una dimensión política en la configuración estética de este realismo en el cual se ubica, además, a los sujetos populares en el centro de los relatos y esto no ha de perderse de vista para analizar esta opción.

Fundamentalmente en **Pizza, Birra, Faso** y, como veremos, en **Mundo Grúa**, la propuesta parecería ser captar mediante lo que André Bazin llamó “ilusión de transparencia”, las transformaciones en un mundo social y cultural aún no del todo aprehensibles. El “registro”, desordenado muchas veces, de las nuevas experiencias sociales se realiza en el marco de operaciones formales en las cuales realidad y representación carecen de límites precisos. En el

³⁰ Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls: “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *Punto de Vista* N° 67, agosto del 2000, pág. 4.

caso de **Pizza, Birra, Faso** pareciera que el ritmo mismo de esa realidad se impusiera sobre los tiempos y las formas ficcionales.

Aún más, en el “registro” de las voces populares del film -con su plaga de modismos, neologismos, cronolectos- se da cuenta de las fragmentaciones del habla, que corre en paralelo con las representaciones del espacio urbano. Con esa inscripción de las voces “lúmpenes/juveniles” vertebrando el relato, es posible pensar que en un nivel primario de significación se intenta *develar* o hacer visible un recorte de la experiencia social contemporánea que, siendo ya conocida y percibida, no hace más que confirmarse.

Pero en esa *inscripción y visibilidad* de las voces y experiencias de los jóvenes marginales, hay un gesto o una postura que puede adquirir una dimensión política mayor en el contexto de la segunda mitad de la década de 1990. Cuando el relato neoliberal del presente parecía haber ganado la partida y las ilusiones en las capacidades inclusivas o niveladoras del mercado no alcanzaban todavía a resquebrajarse -más allá de los indicadores macrosociales alarmantes- el film, en tanto producto cultural, interviene políticamente creando sentidos a partir de los “despojos” de ese proceso que se creía ascendente. De esta manera, las figuras de los desocupados, jóvenes y/o marginales constituyen una idea fuerza en relación a lo sombrío, no solamente del presente sino también del futuro.³¹

6-5. Estampas de época.

Durante la “década menemista”, la acción política comenzó a ser percibida como efecto de *marketing*. Las batallas multimediáticas de candidatos o la celeridad de “auges y caídas” de tales o cuales figuras televisión mediante, se conjugaron con cierto retraimiento de lo que se denomina “la política en las calles”. Las nuevas formas de acción política se presentaron como las únicas posibles en un contexto en el cual el “mercado” define todas las relaciones sociales. De alguna manera, la crítica a esas formas de hacer y vivir la política operan a modo de trasfondo en **Mala Epoca**, film compuesto por cuatro cortometrajes de graduados de una escuela de cine de las que proliferaron en Buenos Aires durante toda la década de 1990.³²

Los cuatro cortometrajes son **La Querencia** (Nicolás Saad); **Vida y Obra** (Mariano de Rosa); **Está todo mal** (Salvador Roselli) y **Compañeros** (Rodrigo Moreno). Más allá de las perspectivas formales, los cuatro historias de los cortos transcurren básicamente en una misma semana -la de una campaña electoral- aunque algunas se prolonguen, en la temporalidad propuesta por el film, por más tiempo. Además, varios personajes aparecen en más de una historia y hay uno, el “candidato”, que está presente en todas, ya sea en “cuerpo real” -como en el prólogo y en **Está todo mal**- o mediante su nombre y sus fotografías de campaña inundando toda la ciudad. Pero, ¿es toda la ciudad la que se representa? Más bien lo contrario. Son los barrios alejados del Centro: el sur de la Capital, particularmente el barrio de Constitución, y un barrio en una zona elegante del Gran Buenos Aires (que podría bien ser San Isidro), en **Está todo mal**. Nuevamente, entonces, encontramos una figuración de lo urbano como espacio de la fragmentación, con circuitos que no se anudan sino que parecen

³¹ Como plantea Francine Masiello, las vanguardias literarias del Cono Sur en esta última década también optaron, en algunos casos, por la inscripción narrativa de voces populares. La autora afirma que mediante este procedimiento no solo se establece un lugar para la crítica social y las percepciones en torno a la “diferencia” (con el quiebre del “relato único” neoliberal) sino que también, desde el arte se disputa a la “crítica”, que tendió a alejarse de los sujetos populares. Este último sentido es el que no nos arriesgamos a afirmar para el “caso argentino” pero sí podemos avanzar que **Pizza, Birra, Faso** podría oficiar también como “respuesta cinematográfica” a una creciente literatura sociológica y periodística en la cual las mediciones de pobreza, exclusión o delincuencia carecen de rostros y de cierta sustancialidad. Véase: Francine Masiello: *El Arte de la Transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001, pp. 281-338.

³² Para un excelente análisis de las conexiones formales profundas de los cuatro cortometrajes que componen **Mala Epoca**, especialmente las nociones de la utilización de punto de vista único, véase: Rafael Filippelli: “Ellos miran: la perspectiva de *Mala Epoca*”. *Punto de Vista* N° 64, agosto de 1999, pp. 24-27.

apuntar en tendencias centrífugas. La única pátina que recubre el espacio urbano es la de la política, entendida como efecto del marketing (carteles y frases vacías en los mismos: “*Celestini diputado. Para seguir trabajando*”, por ejemplo).

Si bien reconocemos que **Mala Epoca** funciona como un relato unificado, nos centraremos en dos de sus cortos, ya que son los que se vertebran de manera directa en torno a historias de trabajadores. Estos son los primeros del film: **La Querencia** y **Vida y Obra**. El primer corto cuenta la historia de Oscar (Pablo Vega), joven que desde un espacio campestre viaja a la ciudad con su auto para instalarse definitivamente. Y si bien no se verbaliza, es de suponer que va a la ciudad a buscar trabajo. Lo cierto es que recalca en una pensión avejentada en el barrio de Constitución y no puede vender su coche (único bien intercambiable que trae consigo), ante lo cual tampoco puede pagar la mensualidad. Avisorando que en la habitación contigua hay plata depositada -que proviene del “delito”- decide robarla. Cuando el propietario del dinero advierte la falta, cae -literalmente- sobre Oscar, quien termina por matarlo. El resto de la historia, en un tono *in crescente* de dramatismo, está constituido por las dificultades que tiene Oscar para deshacerse del cuerpo muerto, a la vez que se va gastando el dinero. Termina depositando el cadáver en el campo, cerrándose de esta manera el periplo urbano.

Nos gustaría destacar en este corto un eje narrativo que creemos fundamental: la construcción de la figura del migrante joven. Si durante la primera secuencia del film pareciera posible pensar en una representación similar a aquellas que tuvieron lugar en la década de 1930 (**La Barra Mendocina**, por ejemplo) o fines de los 1950’ (**Detrás de un Largo Muro**), en torno a las condiciones del “salir” de la vida rural, rápidamente esa noción se difumina. El viajar a la ciudad no se representa como una empresa colectiva, ya sea de un grupo de amigos o de una familia, sino como un emprendimiento solitario, anclado en las penurias de quienes quedan en el campo (en este caso, Juancito, el hermano menor de Oscar).

El joven que llega a la ciudad, por otro lado, tampoco está fascinado inicialmente con ésta, porque desde el primer instante se le presenta hostil. Sin posibilidades de conseguir dinero, encerrado en su cuarto de pensión, la ciudad ni siquiera es una tarjeta postal a ser mirada. Ya no se trata, como en las viejas representaciones, de las dificultades del migrante para decodificar las reglas de un territorio extraño y, a partir de ello, la construcción de la figura del *ingenuo* o *burlado*. Aquí, las formas de hostilidad asociadas al espacio urbano son otras, mucho más ligadas a lo concreto y menos teñidas con una impronta moral (ciudad como espacio del vicio; campo como espacio de la integración y mancomunidad). En definitiva, por azar o contingencia, es Oscar quien mata y con eso, si algún funcionamiento tuvieran en el film las viejas oposiciones en términos morales, no hay duda que éstos se han invertido.

Pero la vuelta al campo, con las connotaciones que adquiere en la historia del joven migrante, tampoco es una salida. Recordemos que allí es donde entierra al cadáver y lejos queda la posibilidad de construcción de lo pastoral, del campo como espacio de la armonía. El campo y la ciudad son así homologados por la trayectoria de Oscar en una misma significación de vacío, de nudos de contradicciones no resueltas, de expulsión. En los pliegues de **La Querencia**, entonces, puede entreverse un fuerte sentido de desazón, ya que no hay positividad en espacio alguno, como así tampoco en el mismo sujeto de la acción. De hecho, y remarcado por la propia forma narrativa del corto, pareciera que lo performativo se impusiera constantemente en la lógica del personaje: no hay espacios ni tiempos para exámenes de conciencia.

Y si en este primer corto la ciudad hostil opera *concretamente* en tanto uno de los espacios de expulsión, en el mismo sentido se instaura en **Vida y Obra**. Este segundo corto narra la historia de un conjunto de albañiles -la mayoría de ellos migrantes internos o de países limítrofes- entre quienes destaca Omar (Daniel Valenzuela). Los albañiles viven y trabajan en la obra en construcción y su socialización no pasa más allá de los límites de la cuadra en la

que se encuentran. Trabajan y viven escuchando música popular y, en una práctica que se aproxima al *escamoteo*, uno de los “pasatiempos favoritos” de algunos de ellos es perseguir a las chicas que pasan por la cuadra. En una de esas “persecuciones”, Omar encuentra a la Virgen y con ella, una revelación que altera profundamente la cotidianidad de los trabajadores. De allí en más, buscan nuevas formas de integración y de acción, que son obturadas por la fuerza conjunta del *capataz* (la empresa) y el sindicato. Omar resulta herido en una pelea con los “matones” del sindicato y pierde el habla. La obra vuelve a su “normalidad”. Varios puntos nos interesan destacar de este corto: la idea de integración y/o confinamiento de los trabajadores en un reducto espacial; la reducción o confinamiento en relación a las formas de hostilidad de la ciudad y, por último, la entidad que en el film adquiere la noción de revelación.

Las representaciones en torno a la integración espacial y laboral de los trabajadores no son nuevas en el cine argentino. Desde ya, las hemos señalado en los casos de las pensiones en la década de 1930 y 1940 o los barrios, las *comunidades*, en varios puntos del recorrido en torno a las representaciones de los trabajadores que hemos seguido. Ahora bien, ¿puede pensarse que se construye en *Vida y Obra* un sentido de *comunidad*? Creemos que, por un lado, es posible afirmarlo: los lazos de solidaridad son efectivizados, se busca su preservación por sobre cualquier conflicto y, en algunos puntos de tensión, se evidencia la construcción clara de concepciones sobre el “ellos” y el “nosotros”. Pero, por otro lado, es una *comunidad* que se coloca en un espacio nodal único, incapaz de diseminarse y de gravitar como alternativa para la configuración de otro tipo de lazos sociales y relacionales. Es una *comunidad*, en definitiva, confinada y particular.³³

Además, el confinamiento de la *comunidad* se representa como una imposición, una marca de la ciudad hostil sobre los trabajadores migrantes. Con esto, el film centra una de los elementos más preocupantes que recorrieron el entramado social y cultural en la última década (aunque, por supuesto, no es privativo de este período): distintas formas de xenofobia y racismo.

Hay dos secuencias particularmente significativas al respecto de esas representaciones de los trabajadores migrantes como “otros”. En la primera, uno de los albañiles (Héctor Anglada) sale a “perseguir” a una chica a la vereda y una vecina del barrio de Constitución le grita:

- “¡Paraguayos de mierda!. Siempre molestando a la gente.” (0:36)

El albañil paraguayo, siguiendo la literalidad de esa enunciación, no es “la gente”. Operación característica de las concepciones racistas de la *otredad*, el primer procedimiento es precisamente negarle al *otro* rasgos de humanidad. Y es interesante en el film la estructuración espacial porque, ni bien el albañil sale a la vereda se encuentra con ese “recibimiento” que lo devuelve al confinamiento en el marco, al menos amigable, de la *comunidad* de iguales.

Pero la *comunidad* entra en tensión cuando la Virgen revela “algo” -como veremos más abajo- y los trabajadores dejan de producir. En ese contexto, el sindicalista interviene para intentar disciplinar a los albañiles, gritándoles:

- “¡Paraguayos de mierda! Encima que vienen a sacarse el hambre acá no quieren trabajar”.(0:51).

Con esta intervención, en el film se recuperan algunos materiales experienciales que se encontraban adheridos a la coyuntura misma de su producción. A diferencia de otros contextos de fuertes oleadas inmigratorias en Argentina, la de los años ‘90 coincidió -al

³³ Como plantea Adrián Gorelik al comparar las nociones que se desprenden del corto y de *Villa Miseria También es América* de Bernardo Verbitsky en torno a la comunidad -la villera, en el caso de la novela-, en el film ésta no se presenta como alternativa respecto a la falta de densidad, a la trivialidad, del espacio urbano. Así, la ciudad expulsa continuamente en las representaciones propuestas por *Mala Epoca*, pero no hay en el film una “contrafigura” que balancee esta tendencia. “*Mala Epoca* y las representaciones de Buenos Aires”. *Punto de Vista* N° 64, agosto de 1999, pp. 27-31.

menos desde la segunda mitad de la década- con la profundización de un contexto recesivo. Así, los discursos chauvinistas y racistas se materializaron incluso en campañas públicas de algunos organismos sindicales, como el de la construcción, que colocaron directamente a los trabajadores inmigrantes en tanto co-responsables de la crisis.³⁴ El sindicalista del film, entonces, parece estar conteniendo no solamente un discurso más o menos generalizado en torno a los trabajadores migrantes, sino también uno específico, propio de la organización a la cual pertenece.

La hostilidad de la ciudad, atravesada en este caso por las prácticas racistas de vecina y sindicalista, se materializa en el confinamiento y la reclusión de la *comunidad* en un espacio reducido, funcional solamente a los intereses de quienes lo explotan pero sin capacidades para desarrollar una alternativa de conjunto para la sociedad que confina. ¿Por qué? En parte, porque las relaciones de “fuerzas” entre esa sociedad/ciudad hostil y la *comunidad* confinada juegan claramente en favor del primer término, con capacidad de imponerse y expulsar a los trabajadores, en este caso, hacia dentro de los marcos permitidos para la existencia de la *comunidad*. Pero, en la lógica del relato, hay un elemento aún por agregar que adquiere particular importancia.

En la segunda salida de uno de los miembros de la *comunidad* hacia el afuera, aparentemente con las mismas intenciones que la primera (perseguir a una chica), en vez de recibir una respuesta hostil recibe una revelación. La chica es la Virgen, asegura Omar, y en guaraní le formula una serie de claves que quiebran el orden cotidiano. Las frases con las cuales Omar intenta traducir esa revelación son vagas e imprecisas:

- “*La Virgen me dijo que tenemos que ayudarnos todos*” (0:42) o; “*Me dijo que tenemos que recordar*” (0:44).

La secuencia en la que se intenta ese desciframiento es iniciada con una toma panorámica del grupo de albañiles, por la noche, reunidos frente al fuego. Lentamente, la cámara se detiene en expresiones (rostros, ojos, manos que preparan la comida) y vuelve a una panorámica del grupo. Como pocas, en esta secuencia pueden advertirse los rasgos de *comunidad* en la cual la particularidad se resalta solo en el marco colectivo. Y, en su conjunto o particularmente, los albañiles no logran fijar el sentido de la revelación. Discuten, opinan, pero no existe una versión única de las palabras de la Virgen. ¿Qué les habrá indicado? Tampoco los espectadores podríamos descifrarlo, ya que no hubo una traducción al castellano del diálogo en guaraní.

Las dificultades de interpretación se suceden el día después: algunos juegan al fútbol, otros a las cartas, otros cocinan y otros, como Omar, simplemente intentan seguir pensando. Ninguno se hace cargo de las tareas que tienen asignadas para ese día, porque, como afirma Omar: “*Si trabajamos no podemos pensar*” (0:44). Pero, ¿cuál es el camino señalado por la Virgen? Algunos opinan que volver a Paraguay, otros que hay que formar cooperativas, no falta quien sostiene que hay que seguir trabajando “como siempre”.

Las dificultades de significación, la ambivalencia de las pocas frases que se traducen del mensaje, constituyen uno de los pliegues más interesantes del film. En primer lugar, si hay otros “mensajes” que los trabajadores recibieron y significaron durante los momentos más álgidos de su organización pasada, fueron los de los partidos o sindicatos. Esos mensajes generalmente eran concebidos e incluso interpretados de manera cerrada, manualística. Nada menos comparable con estas breves palabras enunciadas por la Virgen, pero cuesta resistirse a la comparación y preguntarse hasta qué punto -más allá de la intencionalidad de los realizadores- la comparación (valga aquí la redundancia) no se está estableciendo en el propio material filmico, operando con la memoria de otros tiempos y otros mensajes.

³⁴ La campaña de la Unión Obrera de la Construcción fue particularmente intensa durante 1998, cuando las calles de la ciudad se vieron empapeladas por carteles que rezaban “defienda el trabajo argentino”.

En segundo lugar, la “revelación” en guaraní se orienta de manera específica a los trabajadores migrantes. Con esto, el film se aleja de -e incluso parece *parodiar a-* cualquier intento de pedagogía revolucionaria, como también a los artificios de sobreexplicación (con los que los “nuevos” directores identificaban a los “dinosaurios”). Efectivamente “hay” un mensaje, pero no está destinado al público -como bien remarca Adrian Gorelik- y sus destinatarios, la *comunidad* confinada en medio de la ciudad hostil, es derrotada en el mismo momento que intenta poner en práctica esa revelación.

Pero, a su vez, y volviendo específicamente a las representaciones más inmanentes respecto a los trabajadores, **Mala Epoca** se impone como un documento ineludible para reflexionar en torno a la profunda fragmentación e imposibilidades organizativas de los mismos al final de la década de 1990. La derrota del movimiento emergente en la obra se produce por la acción conjunta del sindicato y de la empresa y con esto, el film también recupera concepciones generalizadas en torno al *lugar* de los sindicalistas en el entramado social.³⁵ Desvinculado de las prácticas y la cotidianidad del mundo del trabajo y defendiendo los intereses concretos de las empresas, el sindicalista de **Vida y Obra**, pareciera una versión aggiornada y más acabada de aquel Rodolfo Barrera de **Los Traidores**.

Así, el paisaje dibujado en **La Querencia** y **Vida y Obra** (y también en los otros dos cortos), está signado por la ausencia de alternativas. Ni la *comunidad*, ni el campo, ni las trayectorias solitarias del joven migrante contraponen con un signo positivo a la hostilidad de la ciudad. En parte, porque se remarca que la fragmentación social implica también la ausencia de una perspectiva de totalidad social. Allí, en ese *sinceramiento*, se concentra la politicidad inmanente del film. Ninguno de los sujetos sociales “populares” es portador, en sí mismo, de signos de transformación social. Y ya no para, a su vez, transformar la totalidad social: las acciones emprendidas ni siquiera alcanzan para salir del “punto de partida”. No es casual que en el cierre de **Vida y Obra** los albañiles hayan vuelto a la rutina del trabajo y que Oscar regrese al campo, de noche.

Para lograr, el mismo film, estructurarse como un artefacto único, debe recurrir a suturas en las que laten lo que las múltiples historias narradas tienen en común: la pertinencia a una *época* identificada mediante sus signos políticos más evidentes. Quizá podríamos avanzar, con Francine Masiello, que el centramiento en los fragmentos en las poéticas contemporáneas de vanguardia no abandonan el deseo de la restitución de la totalidad, sino que operan como movimientos hacia una reconceptualización de nuevas configuraciones sociales. En este sentido, **Mala Epoca** puede pensarse como un buen ejemplo.³⁶

6-6. Futuro//Pasado/Presente.

Desde comienzos de 1999 se hizo evidente que el consenso logrado por las fórmulas neoliberales se estaba resquebrajando. La cercanía de una nueva contienda electoral -en mayo de dicho año- puso en la agenda una reevaluación de la “década menemista”. Para muchos, el examen se concentró en los altisonantes casos de corrupción y la identificación de un sin número de hombres y mujeres “públicos” (diputados, senadores, jueces) con los mismos. De hecho, la Alianza opositora al menemismo estructuró buena parte de su programa en función de dar lugar a las demandas de lucha anti-corrupción. Para otros, en cambio, la crítica a la “década menemista” se medía más bien por los resultados sociales de los procesos de ajustes

³⁵ La profunda deslegitimación de las cúpulas sindicales se profundizó aún más en 1998, cuando se sancionó la Ley 25.013, de Reforma Laboral. Es de destacar, de todas maneras, que dos de las centrales sindicales (el Movimiento de Trabajadores Argentinos y la Central de Trabajadores Argentinos) se opusieron más o menos activamente a dicha sanción. No fue el caso de la CGT oficial, que apoyó por omisión la aprobación de dicha ley. Para un análisis del proceso de deslegitimación de los sindicalistas filiados al peronismo, tanto como del proceso de fragmentación del sindicalismo argentino en la década de 1990, véase: Danilo Martuccelli y Maristella Svampa: *La Plaza Vacía. Las Transformaciones del Peronismo*. Buenos Aires: Losada, 1997.

³⁶ Francine Masiello: op. cit. pág. 297.

económicos sucesivos y de “reconversión” productiva, objetivados en las crecientes cifras de desocupación y subocupación.

En ese contexto de recesión y crisis evidente, y cuando se extendía la desorientación frente a un entramado social, cultural y político que, con sus transformaciones recientes, se tornaba incomprensible con las viejas categorías, hizo su “intervención” pública **Mundo Grúa**.³⁷

En **Mundo Grúa** se cuenta la historia de “el Rulo” (Luis Margani), un trabajador desocupado del Gran Buenos Aires que intenta, con la ayuda y las enseñanzas de un amigo, emplearse como operador de una grúa. Rulo tiene un hijo de 19 años, rockero como su padre en el pasado, y es separado. Mientras se está empleando como operador de grúa conoce a Adriana (Adriana Aizemberg) propietaria de un kiosko, e inician una relación afectiva. La situación comienza a estabilizarse cuando llegan a la empresa los informes de la evaluación médica de Rulo, que diagnostican que no está en condiciones de cumplir con su trabajo. Nuevamente desocupado, acepta un ofrecimiento para trabajar como operador de una excavadora, en Comodoro Rivadavia. Después de algunos conflictos laborales allí, tras dos meses Rulo regresa al Gran Buenos Aires.

Varios son los ejes que nos interesa remarcar: la composición del propio personaje de Rulo, por un lado; la estructuración espacial; y, en ambos, la particular noción que emerge de la configuración del tiempo presente y su relación con el futuro y el pasado.

En primer lugar, y antes de avanzar en la composición del personaje, es necesario recalcar un procedimiento formal que se adopta en el film y que es de fundamental importancia: la opción por un punto de vista único (o casi). Esto es, recordamos, que nosotros -espectadores- vemos y conocemos de la historia solamente lo que el personaje (Rulo) ve y conoce. Esta opción implica, fundamentalmente, la posibilidad de dar al relato una fuerte carga subjetiva.

Rulo es un *hombre suburbano* que guarda los recuerdos de un tiempo mejor: cuando era bajista de una banda de rock y tuvo un efímero éxito con el hit “Paco Camorra”. Ese tiempo mejor, contenido en el presente mediante su recuerdo más o menos fluido, constituye la carta con la que suele presentarse a las nuevas relaciones, la que le abre la posibilidad mostrar que fue alguien más allá de lo ordinario, de lo común. El regreso constante a *esa* época y *esa* canción también nos sitúa, desde otro lugar, en aquello que Rulo *no es ni fue*: un militante político o sindical. De hecho, cuando se desata el conflicto laboral en la obra en Comodoro Rivadavia (1:10), Rulo no participa activamente en las asambleas, más bien se lo ve ajeno, aunque no necesariamente molesto.

Con esto, el film abre una perspectiva interesante al respecto de las representaciones de los trabajadores que está inscripta en su propia forma: el centramiento es en un trabajador *cualquiera* que tuvo efectivamente “otros tiempos” ligados a la vida pública, pero no política. No es fortuito que Rulo tenga 50 años. En 1999, por la cincuentena también estaban aquellos que en las décadas de 1960 y 1970 se encontraban en el centro de la escena política, en medio de una oleada creciente de movilización popular. Rulo es y fue, respecto a ellos, la contracara, parte de esos trabajadores -la inmensa mayoría, podríamos agregar- que no participaron o que se mantuvieron anclados en el universo de las posibilidades de ascenso social individual (la música, en este caso, puede officiar en ese sentido) y/o en el mundo de los afectos más ligados a lo “privado”.

A partir de Rulo pueden inferirse, además, algunos rasgos de los otrora procesos de ascenso social de los trabajadores. Así, la casa propia y el auto son signos de tiempos mejores que se

³⁷ Antes de su estreno comercial, el film ganó los premios al Mejor Director y Mejor Actor, en la primera edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, 1999. Mientras tanto, la crítica en los medios gráficos más importantes recibió al film como un verdadero suceso. Así, Diego Lerer plantea que: “**Mundo Grúa** es la historia de un tipo bueno, un laburante. Y a la vez, una panorámica asordinada y conmovedora sobre un país y quienes lo habitan. No hay que buscar en el fondo para hallar sus méritos: surgen en cada diálogo honesto y veraz”. *Clarín*, 17-06-1999.

estaban perdiendo en 1999. Rulo también lleva marcada la impronta de la dignidad obrera: cierta autodisciplina, la voluntad de conocer y manejar el oficio (los aprendizajes de la operación de la grúa o la máquina excavadora, por ejemplo) y también la confianza en que mediante el trabajo puede realizarse. Recién cuando consigue un trabajo asalariado pareciera que Rulo puede emprender una relación afectiva, y se lo ve sonriente.

El trabajo, el tener un salario con el cual “ganarse la vida”, se representa como central para la respetabilidad de Rulo. Pero, mucho más, el trabajo como acción permea su vida: arregla motores, que inundan su casa. Con esto, el film también recupera una actitud y una disposición característica de muchos obreros calificados: cierta fascinación por el “maquinismo”, por el entender y manejar la lógica de la máquina. Eso se combina, en el caso de Rulo, con una tendencia al *do-it-yourself*: arreglar artefactos, propios y ajenos (el caso de la cortina del negocio de Adriana) sin recurrir a “especialistas”.³⁸

En definitiva, Rulo condensa buena parte de las características de los trabajadores urbanos presentes y pasados. El trabajo, punto axial de su identificación y su *posición* social, permea toda su cotidianidad y la falta del mismo o sus condiciones precarias son vividas como quiebres en la subjetividad. De hecho, Rulo siempre sonriente y respetuoso, sólo tiene un momento de exabrupto y es cuando se entera que, por el exámen médico desfavorable, se queda sin trabajo:

- “¡Yo me quedo sin laburo y usted me pide que me calme!” (0:42).

En medio de los tonos bajos del film, ese único grito resalta. En él se contienen el presente sombrío y el futuro incierto de Rulo y, también, el desafío que esa pérdida implica para la configuración identitaria de un trabajador de 50 años.

Ahora bien, ¿afirmar que Rulo condensa determinadas características de los trabajadores implica plantear que es un *arquetipo* de los mismos? Creemos que no. Y precisamente allí está la singularidad de este film vertebrado enteramente por la historia de un trabajador. Rulo, en tanto particularidad, contiene las marcas de experiencias y prácticas colectivas de los trabajadores. Pero Rulo no es una alegoría del conjunto, en él (¿persona o personaje?) aquello que prima es la materialidad de lo particular, insistimos, conteniendo a las experiencias colectivas. Y en esta operación narrativa está puesta buena parte de la carga “herética” del “Nuevo Cine Argentino”, donde los términos de las representaciones sociales se invierten y lo que pierde validez es cualquier intento de alegorización.

El trabajador Rulo recorre tres espacios fundamentales, *todos* ellos signados por la experiencia del trabajo, pero esas tres configuraciones espaciales -el Gran Buenos Aires, la ciudad de Buenos Aires y el Sur- son homologadas en varios puntos más que nos gustaría remarcar.

El Gran Buenos Aires, espacio construido de a capas a partir del desarrollo de los procesos de industrialización y de migraciones internas, constituyó por mucho tiempo -con sus hileras de fábricas y la emergencia de los barrios, *comunidades* de trabajadores- la señal más visible de un país en expansión. Cuando la crisis y la recesión de la década de 1990 se profundizaron, el Gran Buenos Aires se convirtió en una de las estampas más acabadas de la exclusión social.³⁹

El barrio de Rulo -San Justo, en el Partido de La Matanza-, como tantos otros, se representa casi detenido en otro tiempo. Como el propio Rulo, tuvo tiempos mejores, en los cuales se construyeron edificios o se establecieron centros de compras locales. De hecho, la homologación Rulo/San Justo late en el film de manera casi continua. Rulo, *hombre*

³⁸ Para un análisis de los significados del *do-it-yourself* en la cultura popular, véase: Raphael Samuel: *Theatres of Memory Vol. 1. Past and Present in Contemporary Culture*. New York: Verso, 1991, pp.

³⁹ Según la Encuesta Permanente de Hogares del INDEC de junio de 1999, el Gran Buenos Aires tenía casi 9 millones y medio de habitantes, de los cuales 3 millones vivían bajo la línea de pobreza. En esa medición, la línea de pobreza se establece por ingresos: las familias compuestas por cuatro miembros (dos adultos y dos niños) que reunieran menos de 490 pesos -que alcanzaba para una canasta familiar supermínima- se consideraban pobres.

suburbano, está filtrado por ese barrio donde pareciera instituirse -imbrincada con la de los espacios laborales- su identidad trabajadora.

Hay un plano, muy preciso, en el cual la homologación se objetiva. Rulo, en la calle, pinta en su auto "Modelo 79" y pone un tachito en el techo. La banda de sonido está constituida por un "ruido" que parece lejano hasta que se divisa con cierta claridad que es una voz proveniente de un altoparlante y dice: "*Venga al Paseo de Compras San Justo*" (0:50). El auto, signo de un lejano momento de ascenso social del trabajador y el "Paseo de Compras", que evoca otros tiempos para el barrio suburbano, son puestos en consonancia. El auto se está intentando vender ¿qué pasa con ese "paseo de compras"? Ya desde las propias estrategias para publicitarlo, podemos suponer que difícilmente pueda sostenerse y "competir" frente a las catedrales del consumo que en esos mismos años se enclavaron en algunas zonas del Gran Buenos Aires, desdibujando las fisonomías de los centros locales.

Así, el Gran Buenos Aires representado en el film contiene las imágenes de un tiempo que fue o aspiró a ser distinto. Imágenes de proyección a futuro, pero indudablemente puestas en pasado. También las características del trabajo que Rulo realiza en su casa de San Justo son estampas pasadas. Allí, entre los motores, se representa un trabajo de tipo artesanal, absolutamente residual. Los motores en la casa suburbana también aparecen como la ilusión de futuro encorsetadas en prácticas de trabajo pasadas.

Rulo consigue un trabajo asalariado en la ciudad de Buenos Aires. El aprendizaje de la operación de la grúa es lento y Rulo, en varias oportunidades, señala su miedo y su vértigo. Una vez que logra superar esa sensación, y montarse en la grúa, Rulo puede mirar la ciudad. Esta es mostrada sólo mediante panorámicas, desde la altura, ya que su representación está mediada por la mirada del trabajador. No hay una apropiación de la ciudad por él -no parece siquiera transitarla- sino el establecimiento de una distancia más que prudencial. De alguna manera, Rulo trabajador es doblemente marginal a esa ciudad: porque es un *hombre suburbano* y porque se encuentra "confinado", esta vez en las alturas. Si avanzáramos una primera representación en torno a la ciudad y los trabajadores, podríamos afirmar que nuevamente se presenta la noción de hostilidad, que repercute - como en *Mala Epoca*- en el confinamiento.

Desde otra perspectiva, la ciudad, pareciera ser también una prolongación de la grúa. Ambas se homologan en cada plano y se significan mutuamente. La grúa, como elemento icónico, alimentó las figuraciones en torno a las potencialidades transformadoras de la técnica sobre el espacio.⁴⁰ Recordamos que en *Puente Alsina* también una grúa se divisaba a lo lejos, en esa obra en construcción de uno de los condensadores más fuertes del proceso de expansión y modernización del espacio urbano, el puente mismo. Figura fundamental, entonces, de las utopías de progreso, supone una precondition: la existencia de un trabajador solo, alienado, reproduciendo constantemente los mismos gestos en los mismos tiempos para garantizar su funcionamiento. Perspectivas liberadoras y alienantes a la vez, se sintetizan en ese ideograma del modernismo. La ciudad, espacio creado por el accionar de muchas grúas, también fue concebida por mucho tiempo como un espacio liberador y alienante a la vez.

Así, ciudad y grúa también están significando los proyectos a futuro de expansión y de integración, forjados en una sociedad pasada. Esos proyectos a futuro, pasaron de ser -siguiendo las palabras de Susan Buck-Morss- un "mundo de sueños" a una "catástrofe". En el presente del relato, que es a la vez el del film, la ciudad y el espacio del trabajo son fuentes de expulsión, de segregación y de hostilidad. El trabajador desocupado no tiene siquiera la opción de "confinamiento" en el espacio urbano y emprende la trayectoria al

⁴⁰ En torno a la impronta del maquinismo en las utopías de progreso del siglo XX, tanto en Europa Oriental como Occidental, véase: Susan Buck-Morss: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1993. fundamentalmente capítulos 2 y 3.

suburbio que, como vimos, tampoco ofrece muchas opciones a futuro. El margen de decisión de Rulo es escaso: sigue su trayectoria en función de la búsqueda de trabajo y así llega al Sur. El Sur operó por mucho tiempo y en una multiplicidad de productos culturales como la metaforización espacial de lo utópico. La imaginación geográfica que moldeó la Patagonia, con sus inmensos desiertos áridos, se tradujo en la emergencia de ideas en torno a la libertad, y la posibilidad de “empezar” desde un punto cero cualquier proyecto, porque *allá* todo está por hacerse. Se creía que a ese conglomerado vacío -como tantas veces se representó el Sur- apenas si lo alcanzaban los poderes represivos del Estado o las formas de explotación capitalistas.⁴¹

Rulo llega al Sur, no fugado ni buscando crear un proyecto desde cero, sino expulsado por la falta de trabajo en la ciudad y en el suburbio. De hecho, la Patagonia en **Mundo Grúa** se representa a partir de dos series de imágenes: la ciudad -*otra ciudad*- (Comodoro Rivadavia) y el espacio árido y semidesértico. Rulo vive en las casillas de la obra en construcción donde encuentra trabajo como operador de una excavadora. Nuevamente debe hacer un aprendizaje para la operación de la excavadora y otra vez empieza a trabajar.

La excavadora también es un elemento icónico de importancia, ya que su “función” -más claramente incluso que la grúa urbana- está orientada a la transformación mecánica de la naturaleza (en ese caso concreto, se estaban instalando caños). En este sentido, la representación misma de la Patagonia se transfigura: el desierto es *trabajado*, atravesado por las fuerzas humanas y de las máquinas y, mucho más, en las condiciones climáticas y físicas en que se realiza, el trabajo en ese espacio pareciera ser más rudo aún. Esto es, en el Sur las condiciones de explotación y alienación son representadas aún con más dureza que en la ciudad.

Poco queda en **Mundo Grúa** de la asociación de la Patagonia con las utopías libertarias. Y esto se refuerza en la representación de la única salida de Rulo por fuera del espacio laboral. Cuando sus amigos lo visitan, Rulo reconoce que todavía no vió nada del lugar. Así, eligen dar un paseo por Laguna Seca (1:03). Ninguno de los tres amigos aparece muy interesado por el “paisaje”, simplemente están allí, casi por compromiso con algo que, “se dice”, es tan grandioso. El espacio vacío no genera en ellos ninguna suerte de alucinación utópica.

La obra en construcción en Comodoro Rivadavia también está implicando la idea de expansión, desde un sentido plenamente moderno del término (transformación mecánica de la naturaleza). Y el concepto mismo de expansión, como también sucedía en el caso de la ciudad, supone una apuesta a futuro. Pero, ¿qué pasa con ese aliento a futuro? Como lo dice Rulo, en conversación telefónica con su hijo y con su madre:

- “*Acá se fue todo al diablo. Se pudrió todo*” (1:11).

Las imágenes de Rulo, con sus bolsos y a la espera de un camión que lo devuelva al *suburbio* constituyen la impronta más clara de esa ausencia de perspectiva a futuro, de la sensación de sin salida. De alguna manera, la propia configuración de las máquinas - de la grúa y la excavadora- ya están anunciando este final. Si con la primera Rulo podía estar en las alturas, con la segunda se hunde. A un nivel muy literal, la significación que alcanzan las máquinas en su contraposición tiende a remarcar la trayectoria de descenso social del trabajador. Rulo vuelve a San Justo, al reencuentro con todo lo que tiene: lazos afectivos sólidos y un *suburbio* en el que, seguramente, seguirá trabajando artesanalmente con sus motores.

Según Reinhardt Kosellek, con la modernidad se instauró un nuevo concepto del tiempo en el cual el pasado constituye el *horizonte de la experiencia* y el futuro el *horizonte de la espera*, y

⁴¹ No es casual que tantas “fugas cinematográficas” culminaran en la Patagonia. Sólo a modo de ejemplo de esas representaciones en las últimas décadas, pueden destacarse: **Sur** y más recientemente **Caballos Salvajes** (Marcelo Piñeyro, 1995).

ambas temporalidades se encuentran anudadas en un *momento vivo*, que suele denominarse como presente.⁴²

En **Mundo Grúa**, a partir de la narración de la historia de un trabajador, estas coordenadas parecen haber variado. Básicamente, porque el *horizonte de la experiencia* y el *de la espera* se confunden en un tiempo pasado. Las utopías de una expansión siempre extensiva e inclusiva son parte de un recuerdo de “otro tiempo”. Los sentidos de *futuro*, en todos los espacios que estructuran la narración y en el propio personaje de Rulo, se encorsetan en el pasado y se derrumban en el presente. Por eso, el futuro como *horizonte de la espera* o de la *expectativa* también constituye una *experiencia* ya vivida.

El *momento vivo* es de incertidumbres múltiples, pero pareciera no tener lugar para la *espera* o su derivación, la *esperanza*. Y en este sentido se inscribe, a nuestro entender, la opción por el “blanco y negro” en el film. Más allá de ser un límite impuesto por las condiciones de producción, el “blanco y negro” es una opción estética y, en cuanto tal, una apuesta significativa. Con el “blanco y negro” se reafirma una percepción nostálgica del pasado/futuro y también del presente. **Mundo Grúa**, entonces, nos sitúa de cara a esta nueva forma de concebir al tiempo, que podemos llamar postmoderna.

Lo cierto es que en la configuración social que se dibuja en el film, las postales de euforia postmoderna parecen no tener razón de ser. Al menos no desde la perspectiva del trabajador que, es en definitiva, la opción formal -y política- que se elige para elaborar un relato de su propia historia.

6-7. Cierres.

Al intentar analizar **Mundo Grúa** descubrimos la cantidad de elementos de la trama que comparte con **Después de la Tormenta**: el centramiento en un trabajador desocupado que, por problemas de salud no consigue mantener su puesto, la expulsión del espacio urbano hacia regiones alejadas y tras una nueva expulsión, el retorno a la ciudad. Pero, asimismo, no podemos dejar de reconocer que son films bien diferentes. ¿Dónde radican, en qué coordenadas estéticas o políticas se alojan las diferencias? ¿Qué es lo que medió entre uno y otro film para hacerlos tan diferentes?

Después de la Tormenta, producto único en el momento de su estreno, se nos representa hoy como un “gran relato”, en el cual se incluyen *todas* las variables explicativas de por qué el trabajador está como está (sus orígenes, el cierre de la fábrica, el quiebre de las acciones colectivas). Y no sólo eso, también se representan *todas* las posibles consecuencias de la desocupación en el entramado social (la anomia, la delincuencia en su hijo). Mucho más, el trabajador es en verdad *los trabajadores* ya que, en su condición de arquetipo, Ramón Décima es una metáfora de la condición del obrero desocupado en una sociedad que se transforma y lo margina. Y, por sobre todo, la concatenación pasado/presente/futuro -aunque circular- permite dibujar precisamente un *horizonte de espera*.

Imaginando que la Historia se componga solamente de un diálogo entre films, podríamos pensar que **Pizza, Birra, Faso, Mala Epoca** y **Mundo Grúa** se hicieron para contestar al desafío totalizante de **Después de la Tormenta**. Son fragmentos de ese “gran relato” que se rebelan y le marcan sus límites, le piden cuentas y se las cobran. Pero sabemos que la Historia no sólo son films y para analizarlos, interpretarlos y buscar sus pliegues, es necesario atender a prácticas y procesos sociales más amplios, con los cuales operan los productos culturales a la vez que construyen significados sobre los mismos y en los cuales, en definitiva, intervienen activamente. Entonces, lo que encontramos es que en medio de uno y otros (entre 1991 y 1998) se erige un proceso de profundización de una de las crisis más duraderas y dramáticas de las que hubo en Argentina, que configuró un paisaje social urbano signado por la fragmentación. La novedad de ese paisaje social, creemos, fue una de las precondiciones para

⁴² Reinhardt Kosellek: *Futuro Pasado*. Barcelona: Paidós, 1994. pp. 146-152.

que también cambiaran las formas mediante las cuales se lo “mira”, se lo piensa y se lo significa. No es casual que fuera en esta década en la que emerge un “Nuevo Cine” argentino, como tampoco es casual que entre sus premisas esté la de encontrar otras formas de acercamiento a la realidad social.

Así, **Pizza, Birra, Faso; Mala Epoca y Mundo Grúa** ponen en evidencia la lógica de la fragmentación social. En el caso de los dos segundos films, además, lo hacen desde sus propias estrategias narrativas. La opción por el punto de vista único no es gratuita: con y a partir de eso pueden adherirse a la subjetividad de sujetos marginados, agredidos y hostilizados e intentar reconstruir imaginariamente cómo ven el mundo. Un mundo en el cual, en primera instancia, no se producen recorridos por ese “otro” espacio, el de los que compraron su pasaje al Primer Mundo. Las efectivas murallas de esas casas, barrios, circuitos de consumo, impiden cualquier acercamiento. Las imágenes que se representan de esos itinerarios subjetivos de los trabajadores no son nada alentadoras: uno, callado para siempre después de no poder decodificar una revelación, otro encontrando que el futuro se derrumbó en algún momento del pasado y no se proyecta hacia adelante.

Todos estos últimos films, a su manera, centrándose en nuevas formas de representar a los sujetos populares (trabajadores y marginales) intervinieron en el entramado social y cultural desde prácticas contrahegemónicas, que también lo eran de manera específica en el campo cinematográfico. Y en esas intervenciones primó cierta voluntad de sinceramiento, de decir cinematográficamente lo que no se quería terminar de escuchar en esos años con sabor a fin de fiesta. Descubrimos, entonces, lo lejos que quedó el “*¡Y...Sigamos!*” que dice Ramón Décima.

Conclusiones

1.

"*Quedarse sin trabajo es como morir*", dice el viejo cochero Miguel, en **Mateo**. En 1937, cuando el film fue producido y, de paso, visto por miles de personas -en una platea básicamente compuesta por trabajadores- las palabras Miguel seguramente habrán despertado compasión, y ¿por qué no? también nostalgia de otros tiempos, no muy lejanos, en los que la ciudad se veía desde lo alto de los coches de alquiler.

Pero lo cierto es que el cochero Miguel y sus lamentos estuvieron relativamente solos en las representaciones cinematográficas de los trabajadores en Argentina hasta entrada la década de 1980 -exceptuando, quizá, a los villeros de **Puerto Nuevo**, en 1936-. Más bien, todas esas representaciones nos han devuelto unas imágenes de los trabajadores en las cuales, más allá de múltiples conflictos -en clave "íntima" o "pública"- se los veía partícipes del crecimiento y la expansión de una ciudad, una sociedad o, como en los casos de muchos de los films producidos durante el primer peronismo, una "patria".

Pero las palabras de Miguel siguen resonando: "*quedarse sin trabajo es como morir*", también podrían decir aquel Ramón de **Después de la Tormenta** o incluso Rulo, de **Mundo Grúa**. Porque la vida en celuloide de muchos de estos trabajadores, más allá de haber visto a pocos en sus tareas productivas, estaba regulada por las rutinas del trabajo, o inserta en las *comunidades* y a muchos de los mundos imaginarios a los que accedimos, lo hicimos a través de la perspectiva, del punto de vista, de esos trabajadores. Vayamos, entonces, a un balance de lo que vimos, oímos e interpretamos.

II.

Las *figuras* que se fueron construyendo en torno a los trabajadores urbanos, a lo largo de más de sesenta años, fueron múltiples y hacer un inventario aquí no viene a cuento. Pero sí nos gustaría señalar algunas constancias y desplazamientos en las mismas.

En primer lugar, se destaca cierta vocación por representar a los trabajadores como un sujeto único, es decir, sin fricciones internas ni grandes contradicciones. Ya sea en el marco del cine meramente comercial, como en el cine *militante* y ya sea focalizando en un trabajador individual, como en la *multitud*, la figura hegemónica ha sido la vinculada a un sujeto homogéneo. En el caso del cine comercial, y fundamentalmente aquel producido en los marcos del MRI, esto tiene una explicación que no por simple es limitada: la necesidad de sostener, en el nivel de la historia y particularmente en la composición de los personajes, un mundo separado de forma tajante, casi maniquea. En esos mundos narrados en el MRI, las más de las veces no se enfrentaban trabajadores y patrones -otra figura fundamental es la de la *solidaridad de clases*- sino trabajadores y rufianes, o trabajadores y "vagos" (futuros trabajadores) o trabajadores y patrones frente al "capital extranjero".

En el *cine militante*, mientras tanto, si bien las fricciones hacia dentro del sujeto trabajadores se dibujaron inicialmente en los relatos, bien pronto los "traidores" se disparaban del sujeto que los contuvo y formaban una casta aparte que corroía al accionar "ontológicamente" revolucionario de las bases. Y allí la explicación es muy distinta: no hay "necesidad narrativa" de sostener un mundo ficcional, sino lo que late es una concepción, una caracterización política de la clase obrera -que encuentra su raigambre en las tradiciones de izquierdas de los primeros 1970- en la cual resaltan las características de una "unidad interna" que solo puede ser fracturada desde "afuera". Lo mismo sucede en los films que, de alguna manera, fueron "herederos" de las tradiciones de *cine militante* en un período posterior, como **D.N.I.** y **Sur**. Aunque en estos ya no se considere el elemento revolucionario, si queda en claro que solo a partir de los trabajadores, "sujeto único", puede pensarse en un camino de transformación social en un contexto signado por el inicio de una crisis económica y social profunda, que es el de fines de la década de 1980.

Pero a la vez que se consideraban como "sujeto único", los trabajadores de los films fueron portadores de ciertas actitudes y/o valores que se connotaron positivamente. Básicamente, nos referimos a la solidaridad y a la "autenticidad" que, por supuesto, garantizaban en los mundos ficcionales la "unidad" del sujeto.

En cambio, los films que remarcaron las fricciones internas entre los trabajadores fueron también, por lo general, *alternativos* al cine comercial o al menos pusieron en jaque sus modos de representación. Las líneas de tensión pasaron por la advertencia de situaciones de competencia o rivalidad (como en **Tute Cabrero**); o la oposición entre "autenticidad" y "salida fácil", como se establecieron en varios films sobre los imaginarios de ascenso social en el marco del "Nuevo Cine" o bien, poniendo en duda la entidad de las *comunidades* (**Barrio Gris**). En definitiva, estos films advirtieron, desde distintas posiciones, que los trabajadores no estaban siempre en el lugar correcto ni eran -valga la literalidad- los "héroes de la película", ni tampoco los anti-héroes.

Ese mismo sentido, los films de los últimos realizadores -en la década de 1990- proponen también representaciones en las cuales, en primer lugar, es imposible pensar en un sujeto colectivo único y se resquebrajan, en la materialidad de los films, las nociones de "lugares" correctos o incorrectos. En la configuración de estos últimos films, que llevan adheridas las marcas de una crisis social prácticamente sin antecedentes en la historia argentina, varían tanto las figuras como los modos de construirlas y allí anida lo nuevo (quizá, en una dimensión más general, lo tristemente nuevo).

III.

¿Qué hubo, en todos esos años, de las representaciones de *las* trabajadoras? Nos sigue llamando la atención que durante un primer período que analizamos (1933-1946) hayamos detectado tantas imposibilidades para aunar los términos de Mujer -con las connotaciones sociales y culturales históricamente determinadas- y trabajadora. En un contexto atravesado por discursos modernizadores y en el cual, en las experiencias históricas, las mujeres se incorporaban de manera creciente al mercado de trabajo, los films ~~parecieran tener~~ ^{parecían} una impronta ambivalente. Se hacen "cargo" de la experiencia, pero a la vez la recortan o le marcan límites claros. No llegan a ser intervenciones disciplinadoras o normalizadoras -como sí otros discursos que circulaban por los mismos años, como es el caso de las revistas femeninas- pero sí parece señalarse, ya desde su propia materialidad, las dificultades para aprehender una experiencia novedosa en el entramado social y cultural argentino. Parte de estas dificultades, sin embargo, reaparecen a finales de la década de 1950, cuando en **Detrás de un largo muro** sea imposible articular un futuro imaginario para la obrera migrante.

Y, efectivamente, esas dificultades adquieren mayor relevancia si las comparamos con un período posterior, que es el del primer peronismo. Ahora sí, las mujeres trabajadoras son representables y, pareciera ser, forman parte de un mismo "sujeto" que los varones, sin demasiadas fricciones y sin impedimentos. ^{parecía}

Pero las representaciones de las trabajadoras parecen cortarse, resquebrajarse, en el "Nuevo Cine", como así también en el *cine militante*. En este último caso, la ausencia es significativa aunque, en verdad, se condice con las limitaciones que las organizaciones de izquierda tuvieron para pensar la *diferencia* sexual: la clase obrera es el obrero -en masculino- y ^{ese} es el "sujeto único" representable. |!

Recién a fines de la década de 1980 o principios de la década de 1990 encontramos representaciones en las cuales las mujeres trabajan fuera del hogar, fundamentalmente en servicio doméstico (**D.N.I.** o **Después de la tormenta**) y aquí, nuevamente, se marcan situaciones de tensión, ya que con esas salidas de las mujeres del marco del hogar trabajador se remarcan situaciones críticas y, en ellas, las afrontas a la masculinidad del obrero. |?

Pero, a un nivel más general, donde las mujeres se “ubicaron” en las representaciones, donde fueron mediadoras y/o “reinas” ha sido en los hogares (donde, incluso, las visibilizamos realizando trabajo a domicilio, generalmente tras una máquina de coser, como en **Made in Argentina**) o en las *comunidades*. Y esos espacios “feminizados”, como vimos, fueron centrales en las representaciones de los trabajadores.

IV.

Las *comunidades* de trabajadores tuvieron una centralidad casi unívoca a lo largo de las representaciones que seguimos. Ese fue el lugar por excelencia donde encontramos a los trabajadores y sus familias y las relaciones allí entabladas - parecieran sugerimos muchos films- son forjadoras de identidades fuertes y perdurables. funcionan

Si en la década de 1930 las pensiones constituyeron el *lugar* privilegiado de construcción de relaciones comunitarias - vale recordar aquí **Mujeres que trabajan, Elvira Fernández...**, o **La barra mendocina**- en la segunda mitad de la década de 1940 la *comunidad* se identifica más claramente con el barrio obrero. Ir “del trabajo a casa”, como sintetiza la famosa máxima del Gral. Perón, significaba en las representaciones atravesar la mediación de la comunidad de vecinos trabajadores, ya que no hay hogar solo: siempre está inmerso en redes relacionales más amplias. Los conflictos y tensiones de las comunidades barriales - y la restitución de la armonía- fueron tematizados en films como **Estrellita**, **Dock Sud** e incluso **Mercado de Abasto**.

Valiéndose de la misma figura de la comunidad, **Barrio Gris** subvierte las concepciones de armonía y, con ello, también las valoraciones en torno a un “sujeto único” y siempre bondadoso: los trabajadores. La *comunidad* barrial del film se pulveriza en cuanto tal, y así también se desestabilizan las identidades con las que se representan los trabajadores. Desde sentidos muy distintos, tampoco en **Detrás de un largo muro** hay connotaciones positivas para los barrios - de emergencia, en este caso- ya que ellos son representados como la sublimación de la ciudad en decadencia.

Si en un contexto las comunidades dejaron de ser el espacio estructurante, fue entre 1968 y 1976. Por un lado, de la mano del *cine militante*, las imágenes de las *comunidades* barriales fueron débiles o fragmentarias, centrándose mucho más los relatos en los espacios laborales o “público-políticos”. Por otro lado, en los films vertebrados por la narración de procesos de alienación -y con ello, de historias de trabajadores de “cuello blanco”- encontramos un movimiento pendular: las oficinas y los hogares, pero sin la mediación de otros ámbitos de sociabilidad.

Mientras tanto, la década de 1980 fue testigo del renacer de las representaciones sobre las comunidades barriales, ya sea como metáforas de un país fragmentado (**El Arreglo**), rememoración de otros tiempos en los cuales los lazos eran más sólidos (**Espérame Mucho**), *lugar* de construcción de memoria e identidad (**Made in Argentina**) o espacio para la configuración de nuevos “mapas cognitivos” desde donde abordar un presente inaprehensible (**Sur**).

En definitiva, si atendemos a los films en su calidad de documentos sociales, no podemos sino afirmar que difícilmente pueda estudiarse y explicarse la historia de los trabajadores en Argentina sin detenernos en la entidad que esos espacios tuvieron en la construcción de identidades y prácticas colectivas de los trabajadores. En este sentido, también debemos destacar que en los films de la década de 1990 las figuras de las *comunidades* adquieren otra entidad: ya desde los modos en los cuales se las narra, aparecen teñidas por una pátina de nostalgia. Así, son los trabajadores de **Vida y Obra**, confinados en una comunidad separada del resto de la ciudad/sociedad o Rulo, que vuelve a su barrio, a sabiendas que en él ya no hay una proyección a futuro.

V.

Y, a diferencia de la centralidad que tuvieron en las representaciones las *comunidades*, podemos pensar y afirmar que el *trabajo*, la situación laboral en sí, tuvo una débil representabilidad. Poniendo a prueba la hipótesis de José Enrique Monterde, acerca de lo irrepresentado del *trabajo* en el cine comercial, podemos afirmar que está -parcialmente- en lo cierto, al menos en el caso del cine argentino.

¿Por qué parcialmente? En principio, porque sí encontramos en el cine comercial muchas representaciones de situaciones laborales, en obras en construcción, astilleros, oficinas, fábricas. Y en el caso de las oficinas, particularmente, hubo cierta abundancia en la puesta en escena del trabajo (recordemos **La tregua** o incluso **La fiaca**). Pero es verdad que el trabajo aquí se remarcaba para puntuar los procesos de alienación, y más directamente, los modos de quebrarlos. Y, en un nivel más general, las situaciones laborales se representaron de manera fragmentaria y en muy breves secuencias.

No fue ese el caso, por ejemplo, de films que se encontraron en franca colisión con el cine comercial o más directamente, con las disposiciones generales que lo rigieron, como **Pobres habrá siempre** o **Las aguas bajan turbias** donde secuencias enteras se estructuraron alrededor del proceso de trabajo. Y, por supuesto, tampoco fue el caso de las propuestas del *cine militante* en el cual, llamativamente, se eligió representar un mismo proceso: el de la "racionalización" a nivel de plantas o talleres durante los gobiernos de Aramburu y Frondizi. De alguna manera, esas experiencias sociales constituyeron un momento álgido que permitía *explicar e interpretar* la situación política de la clase obrera a comienzos de la década de 1970, que es lo que films como **Los traidores** o **Los hijos de Fierro** se proponían expresamente.

Ahora bien, siguiendo con las hipótesis de Monterde, el *trabajo* se representa por ausencia en el cine comercial. Esto es, cuando se interrumpe (huelgas) o cuando falta (desempleo). ¿Qué pasó en el cine argentino al respecto?

V.

Llamativamente, en el cine comercial la representación de conflictos sociales abiertos (dígase, huelgas o boicotts) fue más bien escasa. Recordemos cuándo y cómo se hizo. El primer conflicto representado fue el de **Puente Alsina**, y el film, de alguna manera, intevino como agente disciplinador en su clausura, teniendo en cuenta que su contexto de producción y circulación estaba signado por un aumento sustantivo en la conflictividad obrera. Años más tarde, ya entrada la década de 1940, otros dos films ponen en escena huelgas: **Elvira Fernández, vendedora de tienda** y **La canción de los barrios**. En ambos, parecieran haber sido recogidos discursos que también llevaban adheridos cierta carga de disciplinamiento, pero con el agregado que ahora son los hijos de los patrones quienes "comprenden" los reclamos de los trabajadores y se ponen al frente de sus demandas, logrando a la vez limar las aristas más "combativas" de los movimientos representados. Para volver a encontrar en el cine comercial representaciones de la "interrupción" del trabajo, debemos avanzar hasta fines de la década de 1960 y allí encontramos a **La fiaca**, donde una rebelión solitaria del oficinista termina como empezó. Es bastante claro, entonces, que en el marco del cine comercial se construyeron discursos disciplinadores a la hora de representar situaciones de conflictividad de los trabajadores, aunque en varios de estos casos se reconozcan "legímitas" las demandas. Una suerte de mirada humanitarista es la que se filtra en esos films, cruzada por un sentido de "amenaza" latente.

Mientras tanto, en films *alternativos* a este cine también podemos encontrar representaciones de conflictos sociales, como en los casos de los ya nombrados **Pobres habrá siempre**, **Las aguas bajan turbias** (en los cuales se intenta encorsetar la conflictividad en un pasado preperonista que no siempre parece contenerla), y, desde el *cine militante*, en **Los traidores** y **Los hijos de Fierro**. Aquí, más allá de las diferencias entre los films, nos encontramos con

una propuesta similar, que es la remarcación de la *acción colectiva autónoma* de los trabajadores como momento necesario para alcanzar transformaciones sociales y políticas que se consideran justas y necesarias.

Pero lo cierto es que, más allá de los casos del *cine militante*, en los momentos de mayor conflictividad social ligada a los trabajadores, en el cine comercial e incluso en el alternativo "no militante", nos hemos encontrado con profundos silencios, ya no solo en las representaciones de los conflictos, sino de los trabajadores mismos. Muchas veces, estos "interregnos" se encontraron fuertemente condicionados por prácticas oficiales de censura, que pusieron límites muy precisos a lo "mostrable" y "decible". Y la censura oficial, en este caso, como la prueba más fehaciente de las capacidades de las imágenes en movimiento de generar efectos de sentido que distintos gobiernos totalitarios buscaron ocluir.

Pero, además, los "interregnos" nos informan de otras cuestiones. Por un lado, confirman una vez más que el cine -como todos los productos culturales- no es "reflejo inmediato" de experiencias sociales, sino que es parte de un intenso proceso de configuración de significados que atraviesa al entramado social y cultural. Por otro lado, determinadas experiencias de conflictos sociales -fundamentalmente aquellas cuyos resultados se visibilizaban contemporáneamente inciertos o confusos, como en el período 1942-1946- necesitan de un "procesamiento" previo en el cual puedan decantar, en las representaciones, ciertas *figuras* novedosas. Ahora bien, más allá de los interregnos, hemos encontrado cierta constancia representacional en torno a los trabajadores, ¿por qué?

VI.

Desde ya, y como ~~dejaron~~ por sentado un cúmulo de investigaciones en torno a la entidad del cine, éste se ha constituido sobre las bases de sus potencialidades de representación de la "realidad". Y la realidad que el cine representa y de la cual, significándola, forma parte (bueno es recordarlo) está atravesada por relaciones entre distintos sujetos. Si pensamos en los sujetos sociales de las sociedades contemporáneas -trabajadores y burguesía, entre ellos- no hay duda que el cine "da cuenta", representándolos, de los sujetos trabajadores.

Ahora bien, nosotros nos hemos centrado específicamente en films vertebrados por historias de trabajadores y descubrimos que no se circunscriben a tal o cual período, sino que atraviesan con permanente intensidad la producción cultural cinematográfica. Es más, muchos de esos films fueron muy populares y otros, siendo populares o no, fueron claves en momentos en los cuales algunos modos de representación cinematográfica parecían agotados. Esto es, fueron -por un motivo u otro- films centrales en la historia del cine y en la historia de la cultura argentina. Entonces, ¿qué nos dice eso de la sociedad argentina contemporánea? De esa cuya fisonomía adquirió rasgos precisos en la década de 1930 en un proceso en el cual, no casualmente, también adquiriría rasgos precisos el cine.

Volvamos, por unos instantes, a la frase del cochero Miguel: "*Quedarse sin trabajo es como morir*". Identificar la vida con el trabajo, implica, antes que nada, pensar que las personas se realizan en cuanto tales a partir de él. La identidad básica de las personas se conforma, entonces, en función de la experiencia del trabajo y a partir de ese "ser trabajadores" se dibuja un mundo de aspiraciones, ya sean éstas de ascenso social, o de revolución que subvierta enteramente el orden social. Una sociedad articulada en torno al trabajo es la que se construyó en la argentina contemporánea y en esa experiencia, los sujetos trabajadores fueron protagonistas, como los trabajadores en celuloide.

En efecto, en esos trabajadores en celuloide, en esas representaciones, se capturaron experiencias sociales, discursos, sentidos; que se organizaron en narraciones, se significaron y se ofrecieron para que esa sociedad articulada -y conflictuada- por el trabajo volviera a significarlos. Y en ese círculo, que se mantuvo durante más de sesenta años, pudo cimentarse una cultura particular.

¿Es la gran conclusión?

Por eso mismo, no tenemos más que lamentar ^{msj} cuando Rulo, en **Mundo Grúa**, se confiesa diciendo: "Acá se fue todo al diablo. Se pudrió todo". No tenemos, como habrán tenido los espectadores de **Mateo**, la certeza de que quien habla es un trabajador residual, que refiere de alguna manera a un problema específico de alguien que no puede adaptarse a los "nuevos tiempos" y que más allá de su tragedia personal, incluso en la historia representada en el film, está su hijo exitoso que le garantiza un futuro. Con Rulo, y con muchos de los trabajadores en celuloide de la década de 1990', nos queda más bien el gusto amargo de que algo efectivamente se terminó y no necesariamente por decisión de los trabajadores (los del celuloide y los "otros"). Ese "algo", indecible, indefinible, ha de ser precisamente la sociedad del trabajo.

Se terminó la
sociedad
del
trabajo.

Fuentes y Bibliografía

Fuentes Primarias

1- Films.

Ordenados por su aparición en el cuerpo del trabajo. Se indican, en caso de estar disponibles, los siguientes rubros: Título, Productora (*P.*); Distribuidora (*D.*); Productor (*Pr.*); Realizador (*R.*); Guión (*G.*); y fecha de estreno (*E.*).

Los tres berretines: *P. y D.*: Luminton; *Pr.*: César J. Guerrico, Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza y Raúl Orzabal Quintana; *R.*: Equipo Luminton; *G.*: Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, sobre pieza teatral homónima; *E.*: 19-5-1933.

La barra mendocina: *P. y D.*: Argentina Sono Film; *Pr.*: Angel Mentasti; *R. y G.*: Mario Soffici; *E.*: 2-8-1935.

Puerto Nuevo: *P. y D.*: Argentina Sono Film; *Pr.*: Angel Mentasti; *R.*: Luis C. Amadori y Mario Soffici; *G.*: Luis C. Amadori; *E.*: 12-2-1936.

Mateo: *P.*: Baires Film; *D.*: Paramount Pictures; *Pr.*: Eduardo Bedoya; *R.*: Daniel Tinayre; *G.*: Armando Discépolo, sobre pieza teatral homónima; *E.*: 22-7-1937.

Puente Alsina: *P.*: Cinematográfica Argentina; *R. y G.*: José A. Ferreyra; *E.*: 6-8-1935.

Mujeres que trabajan: *P. y D.*: Luminton; *Pr.*: César J. Guerrico; *R. y G.*: Manuel Romero; *E.*: 6-7-1938.

La vuelta al nido: *P. y D.*: Cinematográfica Terra; *Pr.*: Adolfo Wilson; *R. y G.*: Leopoldo Torres Ríos; *E.*: 4-5-1938.

La maestra de los obreros: *P. y D.*: EFA; *Pr. y R.*: Alberto de Zavalía; *G.*: Alejandro Casona, sobre novela homónima de Edmundo D'Amicis; *E.*: 4-3-1942.

Gente bien: *P.*: EFA; *D.*: Cinematográfica Julio Joly; *R. y G.*: Manuel Romero; *E.*: 28-6-1939.

La canción de los barrios: *P. y D.*: Argentina Sono Film; *Pr.*: Angel Mentasti; *R.*: Luis C. Amadori; *G.*: Tito Davison, sobre pieza teatral homónima de Ivo Pelay y Francisco Canaro; *E.*: 5-3-1941.

Elvira Fernández, vendedora de tienda: *P. y D.*: A.D.A.P.; *Pr.*: Manuel Romero, Paulina Singermann y José Vazquez; *R. y G.*: Manuel Romero; *E.*: 1-7-1942.

Los martes, orquídeas: *P. y D.*: Luminton; *Pr.*: José C. Guerrico; *R.*: Francisco Mugica; *G.*: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari; *E.*: 4-6-1941.

La calle grita: *P. y D.*: Artistas Argentinos Asociados; *R.*: Lucas Demare; *G.*: Carlos Orlando; *E.*: 14-9-1948.

Avivato: *P. y D.*: Cinematográfica Interamericana; *Pr.*: Raimundo Horvilleur; *R.*: Enrique Cahen Salaberry; *G.*: Enrique Cahen Salaberry y Ariel Cortazzo; *E.*: 1-9-1949.

Mercado de Abasto: *P. y D.*: Artistas Argentinos Asociados; *Pr.*: Eduardo Bedoya; *R.*: Lucas Demare; *G.*: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari; *E.*: 3-2-1955.

Navidad de los pobres: *P. y D.*: Argentina Sono Film; *Pr.*: Atilio Mentasti; *R.*: Manuel Romero; *G.*: Manuel Romero y Nicolás Viola; *E.*: 12-8-1947.

Arrabalera: *P. y D.*: Artistas Argentinos Asociados; *Pr.*: Eduardo Bedoya; *R.*: Tulio Demicheli; *G.*: Ulyses Petit de Murat y Tulio Demicheli, en base a la pieza teatral *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum; *E.*: 25-4-1950.

Pobres habrá siempre: *P.*: Producciones Cinematográficas Borcosque; *D.*: Atalaya; *Pr. y R.*: Carlos Borcosque; *G.*: Carlos Borcosque, sobre la novela homónima de Luis Horacio Velázquez; *E.*: 27-11-1958.

Las aguas bajan turbias: *P.*: Del Carril/Barbieri; *D.*: Hugo del Carril S.R.L.; *Pr. y R.*: Hugo del Carril; *G.*: Eduardo Borrás, sobre la novela *El Río Oscuro*, de Alfredo Varela; *E.*: 9-10-1952.

- Pelota de trapo:** *P. y D.:* S.I.F.A.; *Pr.:* Armando Bó; *R.:* Leopoldo Torres Ríos; *G.:* Ricardo Lorenzo; *E.:* 10-8-1948.
- Corrientes...calle de ensueños:** *P. y D.:* Film Andes; *R.:* Román Voñoly Barreto; *G.:* Luis Saslavsky; *E.:* 29-9-1949.
- Estrellita:** *P.:* Film Andes; *D.:* P.Y.A.D.A.; *R.:* Román Viñoly Barreto; *G.:* Alberto de Zavalía; *E.:* 17-12-1947.
- Mis cinco hijos:** *P.:* Movyart; *D.:* Panamericana; *R.:* Orestes Caviglia; *G.:* Nathán Pinzón; *E.:* 1-9-1948.
- Dock Sud:** *P. y D.:* Artistas Argentinos Asociados; *Pr.:* Eduardo Bedoya; *R.:* Tulio Demicheli; *G.:* Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari; *E.:* 21-5-1953.
- Barrio Gris:** *P. y D.:* Cinematográfica Cinco; *Pr. y D.:* Mario Soffici; *G.:* Mario Soffici y Joaquín Gómez Bas, sobre la novela homónima de este último; *E.:* 27-10-1954.
- Después del silencio:** *P. y D.:* Artistas Argentinos Asociados; *Pr.:* Eduardo Bedoya; *R.:* Lucas Demare; *G.:* Sixto Pondal Ríos; *E.:* 13-9-1956.
- Detrás de un largo muro:** *P. y D.:* Argentina Sono Film; *Pr.:* Luis Mentasti; *R.:* Lucas Demare; *G.:* Sixto Pondal Ríos; *E.:* 3-7-1958.
- Alias Gardelito:** *P.:* Producciones Río Negro; *D.:* Araucania; *Pr.:* Leo Kanaf; *R.:* Lautaro Murúa; *G.:* Solly y Augusto Roa Bastos, sobre el cuento de Bernardo Kordon, *Toribio Torres, Alias Gardelito*; *E.:* 30-8-1961.
- Crónica de un niño solo:** *P.:* Luis de Stefano; *D.:* Real Film; *Pr.:* Isidro Miguel y Alberto Tarantini; *R.:* Leonardo Favio; *G.:* Leonardo Favio y Jorge Zuhair Jury; *E.:* 5-5-1965.
- Los de la mesa 10:** *D.:* Siluetas; *Pr.:* Marcelo Simonetti; *R.:* Simón Feldman; *G.:* Simón Feldman y Osvaldo Dragún, sobre pieza teatral homónima de este último; *E.:* 18-10-1960.
- Pajarito Gómez:** *P.:* Producciones Cinematográficas Ing. José A. Jiménez; *D.:* Artistas Argentinos Asociados; *Pr.:* José A. Jiménez; *R.:* Rodolfo Kuhn; *G.:* Rodolfo Kuhn, Francisco Urondo y Carlos del Peral; *E.:* 5-8-1965.
- El Crack:** *Pr.:* Alithia Cinematográfica; *D.:* Emelco; *Pr.:* C. Alberto Parrilla; *R.:* José A. Martínez Suárez; *G.:* José A. Martínez Suárez, C. Alberto Parrilla y Solly, sobre pieza teatral homónima de este último; *E.:* 16-8-1960.
- El dependiente:** *P.:* Notucam SCA; *D.:* Contracuerdo; *Pr.:* Leopoldo Torre Nilsson; *R.:* Leonardo Favio; *G.:* Leonardo Favio y Jorge Zuhair Jury, sobre cuento de este último; *E.:* 1-1-1969.
- Tute Cabrero:** *Pr.:* Producciones Sur; *D.:* Norma Cinematográfica; *Pr. y R.:* Juan José Jusid; *G.:* Juan José Jusid y Roberto Cossa; *E.:* 22-5-1968.
- La fiaca:** *P. y D.:* Aries Cinematográfica; *Pr.:* Héctor Olivera; *R.:* Fernando Ayala; *G.:* Fernando Ayala y Ricardo Talesnik, sobre pieza teatral homónima de este último; *E.:* 3-1969.
- La tregua:** *P.:* Tita Tamames y Rosa Zamborain Producciones; *D.:* Transocean; *Pr.:* Tita Tamames y Rosa Zamborain; *R.:* Sergio Renán; *G.:* Sergio Renán y Aída Bortnik, sobre novela homónima de Mario Benedetti; *E.:* 1-8-1974.
- La hora de los hornos:** *P.:* Fernando Solanas; *D.:* Anglemi; *Pr.:* Fernando Solanas; *R. y G.:* Fernando Solanas y Octavio Getino; *E.:* 1-11-1973. (Recordar que previamente tuvo otros circuitos de exhibición).
- Los traidores:** *P. y D.:* Grupo Cine de la Base; *Pr.:* William Susman; *R.:* Raymundo Gleyzer; *G.:* Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián y Víctor Proncet; *E.:* no se estrenó comercialmente.
- Los hijos de Fierro:** *P.:* Fernando Solanas; *D.:* Tercine; *Pr., R. y G.:* Fernando Solanas; *E.:* 12-4-1984.

- Plata Dulce:** *P. y D.:* Aries Cinematográfica; *Pr.:* Héctor Olivera; *R.:* Fernando Ayala; *G.:* Oscar Viale y Jorge Goldemberg; *E.:* 8-7-1982.
- Tiempo de Revancha:** *P. y D.:* Aries Cinematográfica; *Pr.:* Héctor Olivera; *R y G.:* Adolfo Aristarain; *E.:* 30-7-1981.
- El arreglo:** *P. y D.:* Aries Cinematográfica; *Pr.:* Héctor Olivera; *R.:* Fernando Ayala; *G.:* Roberto Cossa y Carlos Somigliana; *E.:* 19-5-1983.
- Espérame mucho:** *P.:* Juan José Jusid y Asociados; *D.:* Argentina Sono Film; *Pr. y R.:* Juan José Jusid; *G.:* Juan José Jusid e Isidoro Blaisten; *E.:* 11-8-1983.
- Esperando la carroza:** *P.:* Rosafrey, Susy Suranyi & Asociados; *D.:* Rosafrey; *R.:* Alejandro Doria; *G.:* Alejandro Doria y Jacobo Langsner, sobre pieza teatral homónima de este último; *E.:* 8-6-1985.
- Made in Argentina:** *P.:* Juan José Jusid Cine; *D.:* Mundial Films; *Pr.:* Isidro Miguel *et.al.:* *(R.:* Juan José Jusid; *G.:* Nelly Fernández Tiscornia, sobre su pieza teatral *Made in Lamús;* *E.:* 14-5-1987.
- Otra esperanza:** *P.:* Cineastas Argentinos Asociados; *R.:* Mercedes Frutos; *G.:* Jorge Goldemberg, Ernesto Schóo y Mercedes Frutos, sobre cuento de Adolfo Bioy Casares en *El Héroe de las Mujeres;* *E.:* 18-4-1996.
- El prontuario de un argentino:** *P. y D.:* Strazza & Asociados; *R. y G.:* Andrés Bufali; *E.:* 15-5-1987.
- Después de ayer:** *P. y D.:* Nuevo Cine; *Pr.:* Pipino Carmen; *R.:* Hebert Posse Amorim; *G.:* Hebert Posse Amorim y Teresa Avila; *E.:* 3-8-1989.
- D.N.I. (la otra historia):** *P.:* Grupo Cine Argentino; *D.:* Transeuropa; *Pr.:* Clara Segesdi; *R.:* Luis Brunatti; *G.:* Luis Brunatti y Julio Fernández Baraibar; *E.:* 23-11-1989.
- Sur:** *P.:* Cinesur y Pacific Productions (Francia); *D.:* Argentina Sono Film; *Pr.:* Fernando Solanas, Envar el Kadri y Pierre Nouvat; *R.:* Fernando Solanas; *G.:* Fernando Solanas, con la colaboración de Mauricio Kartum y Horacio González; *E.:* 5-5-1988.
- El ausente:** *P.:* Rafael Filippelli y Unión de Cineastas Argentinos, Cooperativa de Trabajo Ltda.; *D.:* Cinematográfica Perfil; *R.:* Rafael Filippelli; *G.:* Rafael Filippelli y Carlos Dámaso Martínez, según relato de Antonio Marimón; *E.:* ✕
- Después de la tormenta:** *P.:* Killarney, TVE y Sociedad Estatal V Centenario (España); *D.:* Killarney; *Pr.:* Edgardo Pallero; *R.:* Tristán Bauer; *G.:* Tristán Bauer, Ruben Alvarez y Graciela Maglie; *E.:* 6-6-1991.
- El verso:** faltan datos. ✕
- Pizza, birra, faso:** *P.:* Palo y a la Bolsa/Cine, Cinematográfica Producciones, con la colaboración de la Fundación Hubert Bals- Festival de Cine de Rotterdam; *R. y G.:* Bruno Stagnaro y Adrián Caetano; *E.:* 15-1-1998.
- Mala época:** *P.:* Universidad del Cine; *R. y G.:* Nicolás Saad (**La querencia**, G. con Gabriel Rodríguez); Mariano De Rosa (**Vida y Obra**); Salvador Roselli (**Está todo mal**); Rodrigo Moreno (**Compañeros**); *E.:* 1-1-1999.
- Mundo Grúa:** *P.:* Cinematográfica Sargentina, Pablo Trapero y Lita Stantic; *R. y G.:* Pablo Trapero; *E.:* 17-6-1999.

2- Novelas, cuentos y piezas teatrales.

- Benedetti, Mario: *La tregua*. Buenos Aires: Planeta, 1986. (1958).
 Castelnuovo, Elías: "El delirio", en: Susana Pereyra: *Literatura testimonial de la década del 30'*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1969.
 Eichelbaum, Samuel: *Un tal Servando Gómez*. Buenos Aires: Losada, 1956.
 Gómez Bas, Joaquín: *Barrio Gris*. Buenos Aires: Emecé, 1952.
 Kordon, Bernardo: "Toribio Torres: Alias Gardelito", en: *Vagabundo en Tombuctú*. Buenos Aires: Cauce, 1956.
 Varela, Alfredo: *El río oscuro*. Buenos Aires: Claridad, 1944.
 Velázquez, Luis Horacio: *Pobres habrá siempre*. Buenos Aires: Claridad, 1944.
 Verbitsky, Bernardo: *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires: Kraft, 1957.

3- Diarios y Revistas.

- Cinecrítica*, 1961-63.
Cine Argentino, 1938-1945.
Cine en la Cultura, 1982-89.
Cine Libre, 1982-86.
Cinegraf, 1933-1938.
Clarín, 1983, 1985, 1997-99.
Crítica, 1933, 1936, 1941, 1960.
Democracia, 1948-50.
El Amante, 1993-99.
El Mundo, 1928, 1931, 1933, 1936, 1938, 1958.
Film, 1992-97.
Heraldo del Cinematografista, 1933, 1937-42, 1947-55, 1976-84.
Kilómetro 111, 2000-01.
La Epoca, 1949.
La Nación, 1960, 1965, 1969, 1983, 1987, 1989.
La Opinión, 1974.
La Prensa, 1958.
La Razón, 1969.
La Mirada Cautiva, 2001.
Mundo Peronista, 1952.
Panorama, 1969.
Periódico CGT, 1938-1942.
Platea, 1959-60.
Revista Centro, 1959.
Somos, 1982.
Sur, 1942, 1955.
Tiempo Argentino, 1983-84.
Tiempo de Cine, 1960-63.
Vea y Lea, 1953-54.

Crisis ??

Jente de Cine ?

4- Publicaciones gubernamentales

- Instituto Nacional de Cinematografía, Centro de Cómputos: *Estadísticas*. 1991, 1999.
- Ministerio de Economía: *Informe del Censo de Población y Vivienda*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 1973.
- Perón, Juan Domingo: *La Cultura*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1948.
- : *Discurso pronunciado en el Plenario de la CGT*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, s/f. (folleto)
- Presidencia de la Nación: *La Cultura en el Segundo Plan Quinquenal*. Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones, s/f.
- Presidencia de la Nación: *Canto al Trabajo*. (folleto)
- Subsecretaría de Prensa y Difusión: *10º Entrega de Premios al Cine Argentino*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1951.
- : *Pelota de Trapo*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación, s/f. (cuento infantil).

Bibliografía

I- Historia Argentina/ Historia del cine argentino.

- AAVV: *Miradas: El Cine Argentino de los Noventa*. Madrid: AECI/Casa de América, 1999.
- Acha, Omar: “‘Organicemos la contrarrevolución’: discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de *Criterio* (1928-1943)”, en: Paula Halperin y Omar Acha (comps.): *Cuerpos, Géneros e Identidades*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000.
- Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina: “Militares argentinos en la transición”, en: Carlos Acuña et.al.: *Juicios, Castigos y Memorias*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Aguilar, Gonzalo: *Lautaro Murúa*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- Altamirano, Carlos: *Bajo el signo de las masas, 1943-1973*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Amar Sanchez, Ana María: “Un género entre el testimonio y la ficción”, en: *SyC* N°3. Buenos Aires: septiembre de 1992.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín: *La Voluntad, vol 2*. Buenos Aires: Tesis, 1998.
- Archetti, Eduardo: “Fútbol. Imágenes y estereotipos”, en: Marta Madero y Fernando Devoto (editores): *Historia de la Vida Privada en Argentina, vol. 3*. Buenos Aires: Taurus, 2000.
- Avellaneda, Andrés: *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- Azpiazu, Daniel: “El Nuevo Perfil de la Elite Empresaria. Concentración del poder económico y beneficios extraordinarios.”, en: *Realidad Económica* N°145, Buenos Aires: 1997.
- y Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel: *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- Barrancos, Dora: “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en: Marta Madero y Fernando Devoto (editores): op. cit.
- Basualdo, Eduardo et. al: *El proceso de privatización en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.
- Beccaria, Luis y López, Néstor: “Notas sobre el comportamiento del mercado de trabajo urbano”, en: *Sin Trabajo. Las Características del Desempleo y sus Efectos en la Sociedad Argentina*. Buenos Aires: Losada/UNICEF, 1996.
- Beceyro, Raúl: *Cine y Política. Ensayos sobre Cine Argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- y Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls: “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *Punto de Vista* N° 67, agosto del 2000.
- Bernades, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio (comps.): *Nuevo Cine Argentino. Temas, Autores y Estilos de una Renovación*. Buenos Aires: Fripesci, 2002.
- Bernini, Emilio: “La vía política del cine argentino”, en: *Kilómetro 111* N°2, septiembre del 2001.
- Bitrán, Rafael: *El Congreso Nacional de la Productividad*. Buenos Aires: El Bloque, 1994.
- Brennan, James: *El Cordobazo. Guerra de clases en Córdoba, 1955-1969*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Buchrucker, Cristian: *Nacionalismo y Peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Cabrera, Gustavo: *Hugo del Carril: Un Hombre de Nuestro Cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1989.
- Calveiro, Pilar: *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2001.

- Castagna, Gustavo: "La generación del sesenta. Paradojas de un mito", en: Sergio Wolf (comp.) *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.
- Cella, Susana: "Panorama de la crítica", en: Noé Jitrik (director): *Historia crítica de la literatura argentina, vol.10*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Couselo, Jorge Miguel: *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969.
- : *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- De Riz, Liliana: *La política en suspenso*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Díaz, Emilio: "Luces de la ciudad. La ciudad en el cine argentino", en: AAVV: *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: FAIGA, 1999.
- Dinerstein, Ana: "Desocupados en Lucha, Contradicción en Acción", en: *Cuadernos del Sur* N°26, abril de 1998.
- Di Núbila, Domingo: *Historia del cine argentino, 2 vols.* Buenos Aires: Cruz de Malta, 1958.
- España, Claudio: "Emergencia y tensiones. Se quiebra el canon clásico", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clacisismo, vol.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- : "Introducción. Diez años de cine en democracia", en: Claudio España (editor): *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- y Manetti, Ricardo: "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas" y "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis", en: José Emilio Burucúa (director): *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Feldman, Simón: *La generación del 60*. Buenos Aires: Legasa, 1990.
- Filippelli, Rafael: "Ellos miran: la perspectiva de *Mala Epoca*". *Punto de Vista* N° 64, agosto de 1999.
- García, Carlos: "Carlos Hugo Christensen. Revelación del melodrama", en: Sergio Wolf (comp).
- Gaudio, Ricardo y Pilone, Jorge: "Estado y relaciones laborales en Argentina en el período previo al peronismo, 1935-1943", en: *Desarrollo Económico*, vol.24, N°94, julio-septiembre de 1984.
- Germani, Gino: *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- : *Estructura social de la Argentina*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Gillespie, Richard: *Soldados de Perón*. Buenos Aires: Grijalbo, 1997.
- Giunta, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Goldar, Ernesto: *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50'*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- González, Horacio y Rinesi Eduardo (comps.): *Decorados. Apuntes para una Historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor, 1993.
- González Leandri, Ricardo: "La nueva identidad de los sectores populares", en: Alejandro Cattaruzza (director): *Nueva Historia Argentina, vol.6*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Gorelik, Adrián: *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- : "*Mala Epoca* y las representaciones de Buenos Aires". *Punto de Vista* N° 64, agosto de 1999.
- Gregorich, Luis: "La narrativa. La generación intermedia", en: AAVV: *Historia de la Literatura Argentina, tomo 3*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976.

- Halperin Donghi: "El revisionismo histórico argentino como visión decadentista del pasado nacional", en: *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1996.
- James, Daniel: *Resistencia e Integración*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- : "Poesía, trabajo fabril y sexualidad en la Argentina peronista", en: *Entrepassados* N°9, julio de 1995.
- Kantaris, Geoffrey: "Last Snapshots of Modernity. Argentine cinema after the 'Process'", en: *The Bulletin of Hispanic Studies*, 73-2. Glasgow: abril de 1996.
- Kruger, Clara: "El cine del peronismo, una reevaluación", en: *Archivos de la Filmoteca* N°31. Valencia: 2000.
- : "La revisión del pasado en el cine argentino", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino en democracia, 1983-1993*. op. cit.
- Landini, Carlos: *Héctor Olivera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- Lobato, Mirta: "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial", en: Valeria Pita y Fernanda Gil Lozano: *Historia de las Mujeres en Argentina, vol. 2*. Buenos Aires: Taurus, 2000.
- : *La vida en las fábricas*. Buenos Aires: Prometeo/Entrepassados, 2001.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano: *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1999.
- López, Ana: "Argentina, 1955-1976: the Film Industry and its margins", en: John King y Nissa Torrents (editores): *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*. London: British Film Institute, 1988.
- Mahieu, José A.: *Breve Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: EUdeBA, 1965.
- Mallimachi, Fortunato y Marrone Irene (comps.): *Cine e Imaginario Social*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996
- Manetti, Ricardo: "El melodrama. Fuente de Relatos", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, vol.2*. op. cit.
- : "Cine testimonial", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino en democracia, 1983-1993*.
- Manzano, Valeria: "Las mujeres y la Mujer en el cine del primer peronismo", en: Paula Halperín y Omar Acha (comps.).
- : "Historia y Cine en Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan", en: *Entrepassados* N°16, 1999.
- Manzano, Virginia: *Del Ascenso Social a la Precarización. Un enfoque antropológico de la producción de significados en torno al trabajo en el sector metalúrgico*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires, febrero del 2000.
- Maranghello, César: "El espacio de la recepción. Construcción de un aparato crítico", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, vol.2*. op. cit.
- : "Cine y estado", en: *ibidem*.
- Martuccelli, Danilo y Svampa, Maristella: *La Plaza Vacía. Las Transformaciones del Peronismo*. Buenos Aires, Losada, 1997.
- Minujin, Alberto: "En la rodada", en: Alberto Minujin et.al: *Cuesta Abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Losada/UNICEF, 1992.
- Morgade, Graciela: *El determinante de género en el trabajo docente de la escuela primaria*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 1990.
- Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos: *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- y Silvio Feldman: "La heterogeneidad social de las pobreza", en: Alberto Minujin et.al.

- Neiburg, Federico: *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1999.
- Oubiña, David: "Exilios y regresos", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino en democracia, 1983-1993*.
- O'Donnell, Guillermo: *El estado burocrático autoritario, triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1996.
- Pelletieri, Osvaldo: *Teatro argentino en los 60'*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- Peña, Fernando y Carlos Vallina: *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Plotkin, Mariano: *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- Posadas, Abel: "La caída de los estudios, ¿solo el fin de una industria?", en: Sergio Wolf (comp.).
- Pozzi, Pablo y Schneider, Alejandro: *Comatiendo al capital. Crisis y recomposición de la clase obrera en Argentina (1985-1993)*. Buenos Aires: El Bloque, 1994.
- y Wlosko, Miriam: "Cambio social y cultura laboral en la Argentina (1983-1993)", en: *Taller N°4*, julio de 1996, pp. 57-106.
- Rapallo, Armando: *Fernando Ayala*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Romano, Eduardo: *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991.
- Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Tesis, 2000.
- : *Escenas de la visa posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sebreli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1964.
- Sigal, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur, 1991.
- y Verón, Eliseo: *Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1988.
- Sirvén, Pablo: *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino: "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para un cine de liberación el el Tercer Mundo", en: AAVV: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México D.F.: Fundación de Cineastas-UNAM, 1988.
- : *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Tarruela, Rodrigo: "Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera", en: Sergio Wolf (comp.): op. cit.
- Terán, Oscar: *Nuestros años sesentas. La formación de una nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1991.
- Tokman, Víctor: "La especificidad y generalidad del problema del empleo en América Latina", en: Luis Beccaria y Néstor López (comps.): op. cit.
- Torre, Juan Carlos: "La ciudad y los obreros", en: José Luis Romero y Luis Alberto Romero: *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos, vol.II*. Buenos Aires: Altamira, 2000.
- : *Los sindicatos en el gobierno, 1973-1976*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- : *La vieja guardia sindical y Perón*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- (comp.): *El 17 de Octubre de 1945*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- (comp.): *La Formación del sindicalismo peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1988.
- Tranchini, Elina: "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en: AAVV: *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. op. cit.
- Valdez, María: "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo", en: Claudio España (editor): *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, vol.2*. op. cit.

- Villanueva, Javier: "El origen de la industrialización en Argentina", en: *Desarrollo Económico*, vol. 12, Nº47, octubre-diciembre, 1972.
- Wolf, Sergio: "El cine del proceso. Una estética de la muerte", en: Sergio Wolf (comp).
 ----: "El estigma de los dos cines argentinos", en: *La Mirada Cautiva* Nº5, octubre del 2001.
- Wortman, Ana: "Repensando las políticas culturales de la transición", en: *Sociedad* Nº9, 1996.

2- Historia y teoría cultural / historia del cine, en general.

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.
- Anderson, Perry: *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso, 1998.
- Aumont, Jacques. et.al.: *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bhabba, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994
- Bajtín, Mijail: *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957
- Bazin, André: "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la Liberación", en: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp, 1999. (Artículo publicado en 1948).
- Bock, Gisella: "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional", en *Historia Social* Nº9, agosto de 1990.
- Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bourdieu, Pierre: "Quelques Propriétés des Champs", en: *Questions de Sociologie*. Paris: Les Editions du Minuit, 1984.
- Buck-Morss, Susan: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Burch, Noël: *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Coriat, Benjamin: *Pensar al Revés*. México: Siglo XXI, 1992.
- Davis, Mike: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.
- De Certau, Michel: *La Invención de lo Cotidiano. 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Lauretis, Teresa: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Delleuze, Gilles: *L'Image-Temps, Cinéma 2*. Paris: Les Editions du Minuit, 1985.
- Elsaesser, Thomas: "The Great Hollywood Melodrama", en: *Monogram*, London, 1972.
- Ferro, Marc: *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Foucault, Michel: "Pouvoirs et Strategies" en *Les Révoltes Logiques* Nº4. Paris: enero-abril de 1977.
 ----: *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund: "El Humor" (1927). *Obras Completas*, tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Gaudreault, André y Jost, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gubern, Roman: *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997
- Hall, Stuart: "The Work of Representation", en: Stuart Hall (editor): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997.
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London: Transaction Publishers, 1992.
- Hobsbawm, Eric: *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona: Crítica, 1998.

- : *La Era de la Revolución (1789-1848)*. Barcelona: Labor, 1991.
- Jameson, Fredric: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca N.Y.: Cornell University, 1981.
- : *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- : *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press, 1992.
- Kosellek, Reinhart: *Futuro Pasado*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Kracauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler. Una Historia Psicológica del Cine Alemán*. Barcelona: Paidós, 1985 (1947).
- Lillo, Gastón: "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura", en: *Archivos de la Filmoteca* Nº16. Valencia: 1994.
- Marin, Louis: *De la Représentation*. Paris: Gallimard, 1994.
- Marzal, Javier: "Melodrama y Géneros Cinematográficos", en: *Eutopías 2ª Epoca*. Bilbao: Ediciones Episteme, 1996.
- Masiello, Francine: *El Arte de la Transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Marx, Karl: *Manuscritos. Economía y Filosofía*. Madrid: Alianza, 1995. (Original de 1844).
- Méda, Dominique: "El valor trabajo visto en perspectiva", en: *Revista Internacional del Trabajo*, vol. 115, Nº6, 1996.
- Monsiváis, Carlos: "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y la regla de la falta de límites)", en: *Archivos de la Filmoteca* Nº16, Valencia: 1994.
- Monterde, José E.: *La Imagen Negada. Representaciones de la Clase Trabajadora en el cine*. Valencia: Textos de la Filmoteca, 1997.
- Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Rowbotham, Sheila y Benyon, Huw (editores): *Looking at Class: Film, TV, and the Working Class in Britain*. London: Rivers Oram Press/Pandora, 2001.
- Ross, Steven: *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Samuel, Raphael: *Theatres of Memory Vol. 1. Past and Present in Contemporary Culture*. New York: Verso, 1991.
- Scott, Joan: "El problema de la invisibilidad", en: Carmen Ramos Escardón (comp.): *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*. México D.F.: Instituto Mora, 1992
- Simmel, Georg: "La Société Secrète", en: *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* Nº14. Paris: Gallimard, 1976.
- Slade Shull, Michael: *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929*. New York: McFarland & Company, 2000
- Sorlin, Pierre: *Cines Europeos, Sociedades Europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Stam, Robert, et.al.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Stead, Peter: *Film and the Working Class*. New York: Routledge, 1991.
- Thompson, Edward P.: *Tradicón, Consciencia y Revuelta de Clase*. Barcelona: Crítica, 1984.
- White, Hayden: *El Contenido de la Forma. Narrativa, Discurso y Representación Histórica*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond: *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- : *The English Novel, from Dickens to Lawrence*. London: Paladin, 1974.
- : *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.
- : *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.
- : "Cine y Socialismo", en: *La Política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Wacquant, Loïc: *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Listado de fotografías e ilustraciones

Capítulo I

Carátula: Afiche de **La barra mendocina**
Mateo
Puente Alsina
Afiche de **La canción de los barrios**

Capítulo II

Carátula: **Mercado de Abasto**
Pobres habrá siempre

Capítulo III

Carátula: **Los de la mesa 10**
Detrás de un largo muro
Alias Gardelito
El Crack

Capítulo IV

Carátula: **Los hijos de Fierro**
Tute Cabrero
La tregua
Los hijos de Fierro

Capítulo V

Carátula: Afiche de **Tiempo de Revancha**
Tiempo de revancha
El arreglo
Made in Argentina

Capítulo VI

Carátula: Afiche de **Mundo Grúa**
Después de la tormenta

Las fotografías e ilustraciones que se reproducen en este trabajo, forman parte del archivo del Museo Pablo Dudrós Hicken. Agradecemos a sus responsables habernos facilitado el material.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas