Actas I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

*

Atas I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema: representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Fotograma original de nitrato de *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909)

Colección Andrea Cuarterolo

Natalia Christofoletti Barrenha

Javier Cossalter

Ana Laura Lusnich

(orgs.)

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófalo

Secretario General
Francisco Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

Secretaria de Extensión
Ivanna Petz

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Secretaria de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretaria de Hacienda y Administración
Marcela Lamelza

Subsecretario de Transferencia y Desarrollo
Alejandro Valitutti

Subsecretaria de Cooperación Internacional
Silvana Campanini

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Matías Cordo

Dirección de Imprenta
Rosa Gómez

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Carlos Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Ayelén Suárez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine / Natalia Christofoletti Barrenha ... [et al.] ; coordinación general de Natalia Christofoletti Barrenha ; Javier Cossalter ; Lusnich, Ana Laura. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-3617-91-1

1. Cine. 2. Investigación. I. Christofoletti Barrenha, Natalia II. Christofoletti Barrenha, Natalia, coord. III. Cossalter, Javier, coord. IV. Lusnich, Ana Laura, , coord.
CDD 778.5

ISBN: 978-987-3617-91-1

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2015

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606, int. 213 – editor@filo.uba.ar

La reunión y publicación bilingüe de los artículos oriundos del *I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine* debe ser motivo de satisfacción. Surgido del evento ocurrido en el 2011 en la Biblioteca Nacional, en la ciudad de Buenos Aires, el volúmen compila textos de autores reconocidos y también de jóvenes investigadores talentosos, que versan respecto de la representación de las revoluciones políticas en los cines de Argentina, Brasil y México. Se trata de una laguna temática que ahora, gracias a los esfuerzos de las profesoras Ana Laura Lusnich y Silvana Flores – organizadoras del simposio –, se encuentra cubierta.

Con base en la temática de las revoluciones, estas actas abordan un largo espectro de la historia del cine latinoamericano. Hay artículos sobre el cine clásico-industrial en Argentina y México, sobre el Cinema Novo y el Cine Marginal brasileños, y aún respecto de órganos como el INCE y el ICAIC. Además, realizadores destacados como Carmen Toscano, Emilio Fernández, Glauber Rocha, Hugo del Carril, Humberto Mauro, Mario Gallo y Mario Soffici merecen la atención de los textos recogidos. En términos metodológicos, sobresale la revisión historiográfica emprendida en diversos artículos y el diálogo interdisciplinar con las Ciencias Sociales, la Filosofía y la Historia.

La presente publicación representa también un esfuerzo importante, ya que estimula los estudios comparados entre las cinematografías da América Latina. A pesar de la evidente importancia de las reflexiones y el análisis en este sentido, ellas se encuentran aún en un estadio embrionario en el campo de los estudios de cine y audiovisual. Además, esta publicación es más valiosa en el contexto brasileño, por hacer disponible en portugués, artículos de excelente calidad sobre temas a veces casi desconocidos entre nosotros, como el período clásico en Argentina o el documental mexicano, y por indicar la necesidad de profundizar los estudios comparados por todo lo que tenemos de similar con Argentina y México, y también para comprender mejor las diferencias.

Arthur Autran

A reunião e publicação bilíngue dos artigos oriundos do *I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema* deve ser motivo de satisfação. Com base no evento ocorrido em 2011 na Biblioteca Nacional, em Buenos Aires, o volume compila textos de autores reconhecidos e também de jovens pesquisadores talentosos versando a respeito da representação das revoluções políticas nos cinemas da Argentina, do Brasil e do México. Trata-se de uma lacuna temática que agora, graças aos esforços das profas. Ana Laura Lusnich e Silvana Flores – organizadoras do simpósio –, se encontra coberta.

Com base na temática das revoluções, estas atas abordam um largo espectro da história do cinema latino-americano. Há artigos sobre o cinema clássico-industrial na Argentina e no México, sobre o Cinema Novo e o Cinema Marginal brasileiros, ou ainda a respeito de órgãos como o INCE e o ICAIC. Ademais, realizadores de destaque como Carmen Toscano, Emilio Fernández, Glauber Rocha, Hugo del Carril, Humberto Mauro, Mario Gallo e Mario Soffici merecem a atenção dos textos coligidos. Em termos metodológicos, salienta-se a revisão historiográfica empreendida em diversos artigos e o diálogo interdisciplinar com as Ciências Sociais, a Filosofia e a História.

A presente publicação representa ainda um esforço importante no sentido de estimular os estudos comparados entre as cinematografias da América Latina. Apesar da importância evidente de reflexões e análises neste sentido, elas se encontram em estágio embrionário no campo dos estudos do cinema e audiovisual. E essa publicação é mais valiosa no contexto brasileiro, por disponibilizar, em português, artigos de excelente qualidade sobre temas às vezes quase desconhecidos entre nós, como o período clássico na Argentina ou o documentarismo mexicano, e indicar a necessidade de aprofundamento dos estudos comparados por tudo o que temos de similar com a Argentina e o México e também para compreender melhor as diferenças.

Arthur Autran

Agradecimientos

Las actas que hoy presentamos tienen una doble procedencia y son el resultado de una amplia suma de voluntades y aportes financieros. Tienen su origen en un proyecto de investigación financiado por la Fundación Carolina de España en su línea CeALCI (Centro de Estudios para América Latina y la Cooperación Internacional), durante 2011, en el cual participaron, en calidad de directora, Ana Laura Lusnich, y como integrantes, Natalia Christofoletti Barrenha, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, María Berenice Fregoso Valdez, Clara Garavelli, Pablo Piedras, Jorge Sala y Joelma Ferreira dos Santos. En diciembre de 2011 los trabajos de esta investigación se presentaron en el marco del *I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*, evento organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) de la Universidad de Buenos Aires en la Biblioteca Nacional de la República Argentina. En esa instancia, al equipo originario se sumaron otros investigadores argentinos, brasileños, canadienses y cubanos: Gustavo Aprea, Juan Antonio García Borrero, Daniela Gillone, Clara Kriger, Irene Marrone, David Oubiña, Zuzana Pick y Paula Wolkowicz. Estas contribuciones ampliaron los marcos teóricos y las perspectivas de estudio, al cine cubano, a otras facetas de las cinematografías de Argentina, Brasil y México, y a un período temporal que se extiende al cine moderno.

Estas dos actividades fueron concretadas gracias al aporte académico y financiero de la Fundación Carolina de España, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, la Universidad de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional de la República Argentina, instituciones que reconocieron la originalidad de los proyectos y colaboraron en su realización de forma entusiasta.

Ismail Xavier y Arthur Autran deben recibir nuestros máximos agradecimientos por haber escrito de forma amigable y generosa el prólogo y el copete de la publicación. Ismail Xavier es uno de los principales investigadores de Brasil y una figura destacada mundialmente en cuanto a su producción teórica e histórica sobre cine. Su texto ofrece una presentación invalorable sobre los alcances de nuestros trabajos y, como es habitual en sus escritos, vislumbra nuevos problemas y perspectivas que mantienen en un estado de alerta y dinamismo a nuestra comunidad de investigadores.

Es necesario señalar que la realización de esta publicación se debe en gran medida al trabajo realizado por un conjunto de traductores y correctores, debiéndose nombrar en primera instancia a Natalia Barrenha, por haber impulsado el proyecto de publicación y por su efectiva coordinación del equipo de traducción, y a quienes integraron dicho grupo de traductores: Rafael de Almeida, Mônica Brincalepe Campo, Daniela Gillone, Letizia Osorio Nicoli, Lívia Fusco Rodrigues y Joelma Ferreira dos Santos, además de las traducciones y dedicadas revisiones de Silvana Flores.

Queremos finalmente agradecer a quienes colaboraron con los materiales bibliográficos y audiovisuales necesarios a la hora de redactar los capítulos, las bibliotecas y archivos de Argentina, Brasil y México y el Centro Técnico Audiovisual (CTAv) de Brasil representado por Rosângela Sodré.

Los editores

Agradecimentos

As atas que aqui apresentamos possuem dupla procedência e são resultado de uma ampla soma de desejos e aportes financeiros. Têm sua origem em um projeto de pesquisa desenvolvido ao longo de 2011 e financiado pela Fundación Carolina de España através do CeALCI (Centro de Estudios para América Latina y la Cooperación Internacional), do qual participaram, como diretora, Ana Laura Lusnich e, como integrantes, Natalia Christofoletti Barrenha, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, María Berenice Fregoso Valdez, Clara Garavelli, Pablo Piedras, Jorge Sala e Joelma Ferreira dos Santos. Em dezembro de 2011, os trabalhos dessa investigação foram apresentados no *I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema: representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano*, evento realizado na Biblioteca Nacional de la República Argentina e organizado pelo Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), da Universidad de Buenos Aires. Nesse momento, uniram-se à equipe original outros pesquisadores – provenientes de Argentina, Brasil, Canadá e Cuba: Gustavo Aprea, Juan Antonio García Borrero, Daniela Gillone, Clara Kriger, Irene Marrone, David Oubiña, Zuzana Pick e Paula Wolkowicz. Essas contribuições ampliaram os marcos e as perspectivas de estudo ao cinema cubano, a outras facetas das cinematografias argentina, brasileira e mexicana, e a um período temporal que se estende ao cinema moderno.

Essas atividades foram concretizadas graças às contribuições acadêmica e financeira da Fundación Carolina de España, da Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, da Universidad de Buenos Aires e da Biblioteca Nacional de la República Argentina, instituições que reconheceram a originalidade do projeto e colaboraram na sua realização de forma entusiasta.

Ismail Xavier e Arthur Autran devem receber nossos agradecimentos máximos por terem escrito de forma amigável e generosa o prólogo e a orelha da publicação. Ismail Xavier é um dos principais pesquisadores brasileiros e uma figura destacada quanto a sua produção teórica e histórica sobre cinema. Seu texto oferece uma apresentação inestimável sobre os alcances de nossos trabalhos e, como é habitual em seus escritos, vislumbra novos problemas e perspectivas que mantêm em estado de alerta e dinamismo nossa comunidade de investigadores.

É necessário assinalar que a realização desta publicação deve-se, em grande medida, ao trabalho realizado por um conjunto de tradutores e corretores, devendo-se citar em primeira instância a Natalia Christofoletti Barrenha, por ter impulsionado o projeto de publicação e pela efetiva coordenação da equipe de tradução, e àqueles que integraram este grupo de tradutores: Rafael de Almeida, Mônica Brincalepe Campo, Daniela Gillone, Letizia Osorio Nicoli, Lívia Fusco Rodrigues e Joelma Ferreira dos Santos, além das traduções e dedicadas revisões de Silvana Flores.

Queremos finalmente agradecer àqueles que colaboraram com os materiais bibliográficos e audiovisuais necessários para a redação de cada capítulo, às bibliotecas e arquivos de Argentina, Brasil e México, e à Rosângela Sodré, do Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Os editores

INDICE

Prólogo

Prólogo

Ismail Xavier

Introducción: Las formas audiovisuales de la revolución

Introdução: As formas audiovisuais da revolução

Ana Laura Lusnich // Bibliografía

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

Representações da revolução independentista no cinema argentino do período silencioso

Andrea Cuarterolo // Bibliografía

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

Da independência do poder espanhol ao domínio da fronteira interna. Chaves textuais dos filmes de ambientação histórica realizados no período clássico-industrial na Argentina

Ana Laura Lusnich // Bibliografía

La revolución es un hecho histórico. El modo de pensar los cambios revolucionarios en el cine clásico-industrial argentino

A revolução é um fato histórico. O modo de pensar as mudanças revolucionárias no cinema clássico-industrial argentino

Gustavo Aprea // Bibliografía

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

A revolução está em outra parte. A representação dos conflitos do interior do país no cinema clássico-industrial argentino

Jorge Sala // Bibliografía

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

Las aguas bajan turbias, um filme revolucionário em ambos os lados do Atlântico

Clara Garavelli // Bibliografía

Treblinka de los argentinos. Imágenes de la Nación: el cine y el Bicentenario

Treblinka dos argentinos. Imagens da Nação: o cinema e o Bicentenário

David Oubiña // Bibliografía

La revolución filmada: memoria y archivo de la Revolución Mexicana

A revolução filmada: memória e arquivo da Revolução Mexicana

Zuzana Pick // Bibliografía

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

A relação cinema e imprensa no zapatismo e breves conjunturas do anarquismo argentino, espanhol e brasileiro

María Berenice Fregoso Valdez // Bibliografía

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

As narrativas sobre a Revolução Mexicana no cinema de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández

Pablo Piedras // Bibliografía

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

A Revolução Mexicana e os documentários de compilação. Estudo sobre *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Javier Campo // Bibliografía

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

A representação da identidade nacional brasileira na filmografia de Humberto Mauro na fase silenciosa

Joelma Ferreira dos Santos // Bibliografía

Las representaciones de lo popular en el cine brasileño del período clásico-industrial

As representações do popular no cinema brasileiro do período clássico-industrial

Daniela Gillone // Bibliografía

La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE) en el gobierno de Getúlio Vargas

A função educativa do cinema e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) no governo de Getúlio Vargas

Natalia Christofoletti Barrenha // Bibliografía

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

A figura do cangaceiro como emblema da nacionalidade: do distanciamento social ao compromisso histórico-político

Silvana Flores // Bibliografía

Repensar la revolución. Cruces entre el cine *under* argentino y el cine marginal brasileño

Repensar a revolução. Intersecções entre o cinema *under* argentino e o cinema marginal brasileiro

Paula Wolkowicz // Bibliografía

Para una nueva historia del cine cubano

Para uma nova história do cinema cubano

Juan Antonio García Borrero // Bibliografía

Argentina y Cuba: la cobertura del conflicto violento

Argentina e Cuba: a cobertura do conflito violento

Irene Marrone // Bibliografía

AUTORES

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Prólogo

Ismail Xavier

(Traducción de Silvana Flores)

Estas actas reúnen un conjunto de textos escritos a partir de las comunicaciones hechas por investigadores de diferentes países en el *I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en los cines argentino, brasileño y mexicano*, evento organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine de la Universidad de Buenos Aires, realizado en diciembre de 2011.

Este Centro de Investigación es coordinado por Ana Laura Lusnich, y constituye una de las iniciativas que han impulsado la investigación sobre el cine de América Latina hacia nuevas alturas, a partir de la base creada por los autores que, en décadas anteriores, construyeron las referencias en las que los estudios actuales se apoyan para pensar la historia del cine latinoamericano. Como sugiere el título del simposio, tenemos aquí un ejemplo de trabajo grupal en el que el énfasis recae sobre las relaciones entre cine, historia y poder. Junto a los participantes de Brasil, Canadá y Cuba, el grupo formado por los investigadores argentinos compone el núcleo central del Simposio, tal como ocurrió también en su segunda versión ocurrida en el 2012. Vale resaltar que los simposios de Buenos Aires reflejan la continuidad del trabajo de investigación hecho en torno del Centro de Investigación de la Universidad de Buenos Aires, que ya consolidó su presencia a través de tres libros: dos de ellos publicados por la Editorial Nueva Librería en el 2009 y el 2011, que reúnen textos sobre la historia del cine político en Argentina, ambos organizados por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras: *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* y *Una historia del cine político y social*

en Argentina (1969-2009). Son dos valientes volúmenes, uno con prefacio de Fernando Birri, el otro con el de Alberto Elena. El año 1969 fue tomado como punto de inflexión entre ambos volúmenes en virtud de la consolidación de los temas traídos por el cine político, entonces más diversificado al final de los años 1960. El tercero es *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, organizado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores y publicado por Imago Mundi en el 2014, cuyo material es una ramificación de los textos que tenemos aquí.

Mirándolos de esta forma, los Simposios del 2011 y 2012, centrados en el cine latinoamericano, son un despliegue de la experiencia del grupo antes concentrada en el cine argentino, con una creciente ampliación de los países de origen de los participantes. La diversificación de contextos nacionales traídos al debate, ya presente en estas actas, ganó mayor impulso en el año 2012, tal como pude testificar al participar del II Simposio.

El foco principal de interés en el primer Simposio fue el análisis del cine clásico y sus representaciones de experiencias históricas cruciales, como las guerras de independencia, la Revolución Mexicana, los movimientos sociales, los conflictos en las regiones de frontera que marcaron las contradicciones entre el centro hegemónico y las regiones en las cuales se afilaron las cuestiones sociales, las tensiones identitarias y las luchas de clases que marcaron episodios específicos de la historia política latinoamericana.

El lector encuentra una presentación más específica de las opciones temáticas y de la configuración general de los textos reunidos en este volumen en la introducción escrita por Ana Laura Lusnich, "Las formas audiovisuales de la revolución", en donde destaca las coordenadas generales de la investigación en décadas anteriores, tomadas como base de la reflexión sobre el cine latinoamericano, e indica la dirección tomada por las nuevas investigaciones, en su recorte temático y en sus cuestiones de método de trabajo con representaciones distintas, antagónicas, ofrecidas por el cine clásico en su tratamiento de la experiencia política en la historia del continente.

Añado en este prólogo algunos comentarios para situar al lector (especialmente al brasileño) en la línea de investigación en la que se insertan estas actas, resaltando aspectos que se conectan con cuestiones que inciden en el debate sobre las historiografías en curso en Brasil, y colocando el énfasis en las opciones tomadas en la composición de estas actas, que piden nuestra lectura atenta para entender su

movimiento y proponer interrogantes (algunos, de hecho, ya explicitados en el transcurrir de este material) que hacen avanzar la investigación y el debate.

Dado que un núcleo central puesto en foco aqui es el cine clásico, llama nuestra atención la presencia lateral, digamos oblícua, del cine clásico brasileño, un dato de la antología que es contingente, y está ligado a las circunstancias del Simposio del 2011. Esto es algo que no fue procurado ni tampoco puede ser atribuido a factores tales como la ya apuntada diferencia entre la forma en que se implementaron, desarrollaron y consolidaron los cines clásicos de Argentina y México, relacionada con su hegemonía en el mercado latinoamericano (cada uno en momentos distintos), en un contraste con la dimensión más vergonzosa de la experiencia del cine clásico en la producción brasileña, cuyas iniciativas industriales no alcanzaron el vigor, el dinamismo y la continuidad de los otros dos, marcando así una distancia entre su perfil a mediados del siglo y aquel evidenciado por las cinematografías que tienen mayor enfoque en estas actas. De cualquier modo, hay pasajes en los que se evidencian determinadas convergencias, pues la perspectiva comparada aquí presente, aunque más fuerte en los textos que focalizan momentos distintos de representación de la historia dentro de las cinematografías nacionales, incluye varios textos que se mueven en un plano transnacional, con investigaciones volcadas hacia temas específicos. A veces, los estudios se alejan del cine clásico de ficción, como en el caso de la comparación entre los cines marginales de Brasil y Argentina en los años 1970, y en el análisis comparado de los noticiarios argentinos y cubanos en la cobertura de la violencia social; en otras ocasiones, afectan lo clásico, como en los estudios que tratan la conexión entre cine y educación dentro de las políticas públicas de Estado, en el caso brasileño – notablemente en los años 1930-40. El análisis de la política del Instituto Nacional de Cine Educativo como traducción de una política del Estado Nuevo y el de los films de Humberto Mauro realizados dentro y fuera de su período vinculado al INCE, configuran un protocine clásico, no industrial, que asume una función educativa y una representación de la historia en lo distante, en tesis, de un estilo encontrado en otros contextos nacionales. Tales estudios incluidos en estas actas dan una oportunidad para observaciones que convergen con trazos realizados en los films argentinos y mexicanos que trabajan con el melodrama, como género por excelencia de las narrativas de fundación nacional (en afinidad con el cine americano, de D.W. Griffith al *western*).

En esta tónica de inscripción de un cine enfocado en la representación de la historia dentro de proyectos marcados por la pauta “cine y educación”, con la excepción

de la forma peculiar, por decir lo mínimo, con que Mauro se inserta en tal programa, el cine brasileño aqui focalizado trae ese trazo común al cine (podemos decir en escala mundial) de lo que, refiriéndose a México, Carlos Monsiváis muy bien resumió: "no se iba al cine para soñar, sino para aprender a ser mexicano". En Argentina, tal tarea disciplinaria y pedagógica se acentuó, por ejemplo, delante de los efectos desestabilizadores de las corrientes migratorias en torno al 1900, algo que, vale recordar, puede aproximarse a lo que ocurrió en el cine de Estados Unidos en los inicios del siglo XX. Tal necesidad de un discurso identitario empeñado en homogeneizar el imaginario de la población muchas veces se canalizó hacia un positivismo presente en la élite y en los ejércitos de América Latina en su defensa del progreso, contra movimientos localistas que defendían la legitimidad de la tradición rural como reducto de identidad a preservar (en Brasil, basta recordar los episodios de Canudos y de Contestado, además de las luchas de resistencia de las culturas indígenas). Un caso particular de estos embates es el de la figura emblemática del bandido social (en la acepción de Eric Hobsbawm) que es motivo de análisis en más de un texto, mostrando puntos de convergencia entre la representación del cangaceiro en el cine brasileño, notablemente en el film clásico de Lima Barreto, y la forma en que se trabaja este tipo social en films analizados en otros textos volcados al cine argentino. En los conflictos en zonas rurales, la ecuación puede ser más complicada, como en el caso de líderes revolucionarios como Emiliano Zapata, cuyo origen social y proyección nacional y latinoamericana envuelven otros factores, tal como lo demuestra el texto de María Berenice Fregoso Valdez. De modo general, esta colección diseña un telón de fondo histórico más amplio al analizar los films que representan conflictos en los que la elegía del héroe regional como emblema identitario es contrapuesta a una fuerza modernizadora que domina el marco nacional en construcción, y reivindica la bandera de la civilización para reprimir las fuerzas locales que ella identifica con la barbarie, en un prolongamiento táctico, y falso, de la polaridad entre los revolucionarios constructores de la nación y los antiguos colonizadores, apuntando a domesticar la diferencia.

El análisis de la representación de la historia y de la política hecha por el cine clásico de ficción, tónico mayor de este material, comprende, como ya observé, estudios comparados en el interior de una cinematografía nacional, marcando una serie de artículos que trabajan el tema con especial atención en el problema de los conflictos y transformaciones, delante de las cuales cabe preguntar la pertinencia del uso del concepto de revolución, un tipo de cuestionamiento que se hace presente en varios

textos que desarrollan esta discusión a partir del análisis de la postura de ciertos films que representan conflictos sociales.

La Revolución Mexicana – hecho paradigmático en los discursos de formación nacional y en el debate identitario – constituye un tema recurrente, en estudios comparados de las representaciones hechas en distintos momentos de la historia, cada cual pautado por la coyuntura política que incide sobre el modo de mirar el pasado, en especial cuando Pablo Piedras analiza dos paradigmas antagónicos en la representación de la Revolución Mexicana, el cine de Fernando de Fuentes (años 1930) y el de Emilio Fernández (años 1940-50, apogeo de la industria y del *star system* mexicano). Este es un punto fuerte del análisis del cine clásico en su interacción con la coyuntura histórica dentro de la cual estaba inserto, reafirmándose, a lo largo de los textos, una metodología enfocada hacia la caracterización de las "formas de historicidad" (expresión de Gustavo Aprea) y hacia el debate en torno al concepto de revolución como hecho histórico. Como las tensiones políticas del contexto inmediato inciden sobre el recorte conceptual y sobre el punto de vista a partir del cual se interpreta el pasado, una constatación reiterada que resulta de los análisis fue la tendencia del cine clásico de afirmar una representación del pasado ajustada a los valores hegemónicos del momento, en films de características conservadoras, salvo en las expeciones apuntadas en estas actas.

Si el análisis concentrado en los films clásicos, argentinos y mexicanos restablece el papel del cine como foco de "narrativas de fundación nacional" a partir de un estudio de su sistema de personajes y de la trama agurmental, los estudios que se detuvieron en el proceso de formación gradual de tales narrativas y examinaron un *corpus* compuesto por films realizados en diferentes momentos del siglo (por tanto, no limitado al clásico) trajeron nuevas cuestiones de método y nuevos diagnósticos referidos a la variación de las representaciones a lo largo del tiempo, dado que estas, a cada momento, se ajustaron al aparato técnico disponible y a las formas de producción de los registros cinematográficos. Consideraciones más específicas sobre la cuestión de los géneros cinematográficos (como el film de actualidades, el documental, la ficción) y sobre los sistemas iconográficos movilizados permiten señalar configuraciones estéticas peculiares en este arte pedagógico y patriota, como sucede en el estudio de Andrea Cuarterolo, que muestra cómo en Argentina tal producción adquiere una tonalidad especial cuando, luego del inicio del siglo XX, los films históricos se inspiraron en el modelo frances del *film d'art*, con sus *tableaux historiques*, para resaltar

iconográficamente los papeles emblemáticos de sus héroes elegidos en los episodios de la historia nacional.

Una ampliación del horizonte de investigación emerge igualmente cuando se sigue el camino de los archivos de imágenes y del diálogo de los films con la historiografía. O sea, ¿cuál es relación entre la representación transmitida por los films y la producción historiográfica de cada momento del siglo? ¿Cómo se escribía la historia y de qué modo esto incidía o no en la elaboración de los films que contaban con cierto repertorio de imágenes disponibles? Ejemplo notable es el de México, tal como se configura en el estudio de Javier Campo que focaliza el largo proceso por el cual los primeros registros de episodios de la Revolución Mexicana son tomados como referencia en un momento en el que aún se tiene una visión fragmentaria del proceso en curso. O sea, en un momento anterior a la producción historiográfica y a la acumulación de registros imagéticos que permitirá, más tarde, la realización de largometrajes de compilación que construyeron un discurso narrativo que interpretaba los hechos y les daba sentido, incluído entonces el propio concepto de revolución. En México, los registros cinematográficos de la revolución ya testificaban algo que se confirmó en diferentes momentos en el continente: fue el cine documental el que dio fisionomía e identidad al cine latinoamericano, como una producción contínua y muchas veces en un uso calculado del cine como agente del poder en la producción de las actualidades, un medio de información de las actualidades, un medio de información privilegiado. O sea, el cine es allí no sólo representación *a posteriori* de un momento del pasado, sino un instrumento del poder en los procesos en curso. En el inicio del siglo, de esta constelación de registros documentales, gradualmente se desplazó la tónica hacia la ficción que, apoyada en la iconografía ya acumulada, procuró asentar ciertos imaginarios, una apropiación simbólica de la revolución en conexión con las tensiones sociales de cada época.

Dentro de esta relación entre el cine y el paradigma de la historiografía académica, vale como referencia este caso especial del México en el que el registro documental y fragmentario de la revolución precedió a la elaboración de los discursos narrativos que organizaron los acontecimientos y dieron una lógica al proceso. Desde ahí se dice que este país se anticipó en el trato con la problemática de la relación entre imagen e historia, en una experiencia que tarde o temprano marcó la producción de registros cinematográficos en otros países. El siglo XX colocó esta cuestión original discutida por Campo y reajustada en el texto de Zuzana Pick, que discute la dinámica

que se instituyó entre imágenes de archivo, memoria y análisis de los films, en una reflexión que se extiende más allá del análisis del cine clásico y coloca la cuestión general de los límites de la autenticidad y de la veracidad en el uso de determinada iconografía. La cuestión del límite de las representaciones y de las imágenes es colocada de modo contundente por el artículo de David Oubiña, centrado en la experiencia contemporánea, pues focaliza el cine volcado hacia la discusión de lo que denomina "la Treblinka argentina", el aparato represivo de la dictadura (1976-1983). La metáfora es ya emblemática en la mirada del autor, lo que aguza la reflexión sobre los límites de la representación del horror en la historia, significando esta síntesis referida a la problemática de la imagen que "se sustenta sobre la tensión entre lo que muestra y lo que debe omitir para poder mostrar algo". Llegamos al punto extremo del debate sobre el estatuto del cine en su relación con los conflictos sociales y la violencia en la historia.

Resumiendo, la ampliación de referencias producidas por la interacción entre los textos del núcleo central y los que focalizan otros aspectos del cine latinoamericano enriquece mucho la colección, pues implica distinciones metodológicas que los autores explicitan al exponer sus investigaciones, sea cuando nos trasladamos hacia una metahistoriografía que analiza la escritura de la historia del cine cubano en su relación con la política del ICAIC, sea cuando la ampliación de enfoques envuelve un estudio de la recepción, en la España de Franco, de un film argentino, *Las aguas bajan turbias*, un film clásico disidente, contrahegemónico, que toma partido de los explotados.

La lectura de estas actas es además una oportunidad para que pensemos el problema de la identidad cinematográfica latinoamericana, reiterando una pregunta ya formulada en distintos momentos por historiadores del cine atentos a los enlaces resaltados por la tradición crítica, preocupada en discernir la constatación histórica, que resulta de la investigación, del mero presupuesto. Y vale el reconocimiento de que tal interrogante por la unidad se ejercita en toda instancia de enfrentamiento de cuestiones comunes (modos de producción, convergencia de estilos, convergencias temáticas, relación con los centros hegemónicos) que ganan peculiaridades específicas en función de la división de un legado colonial y de luchas de independencia que se desplegaron en sistemas de unificación nacional que no excluyeron procesos represivos para instituir una identidad legitimadora de los Estados-Nación. Sin dogmatismo, no es raro que la afirmación de una identidad-unidad histórico-cultural de América Latina venga acompañada de la convicción de que es necesaria la evaluación rigurosa de lo que esto

significa, consideradas las sintonías y disonancias, los distintos ritmos e intensidades que exigen criterios especiales cuando se trata de periodizar tales experiencias.

Estas cuestiones, nada nuevas, definen mejor su contorno a partir de esta colección que trae significativa contribución para el debate en curso sobre la historiografía, las cuestiones de método y las diferentes formas de comparativismo puestas en práctica, resaltada la productividad del grupo de investigadores de la UBA, cuya calidad se evidencia en los libros que cité al inicio de este prólogo y en los simposios, un trabajo que invita a la mayor participación de investigadores de otros países, Brasil incluído, para ampliar los referenciales del debate sobre lo que nos aproxima como experiencia, dentro de los varios modos de producción y de invención estética a lo largo del siglo.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Prólogo

Ismail Xavier

Estas atas trazem um conjunto de textos escritos a partir das comunicações feitas por pesquisadores de diferentes países no *I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema: representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano*, evento organizado pelo Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine da Universidad de Buenos Aires, realizado em dezembro de 2011.

Este Centro de Investigação é coordenado por Ana Laura Lusnich e compõe uma das iniciativas que tem impulsionado a pesquisa sobre o cinema da América Latina para novo patamar, a partir do solo criado pelos autores que, em décadas anteriores, construíram as referências em que os estudos atuais se apoiam para pensar a história do cinema latino-americano. Como sugere o título do simpósio, temos aqui um exemplo de trabalho de grupo em que a ênfase recai sobre as relações entre cinema, história e poder. Ao lado dos participantes do Brasil, do Canadá e de Cuba, o grupo formado pelos pesquisadores argentinos compõe o núcleo central do Simpósio, tal como também ocorreu em sua segunda versão ocorrida em 2012. Vale ressaltar que os simpósios de Buenos Aires refletem a continuidade do trabalho de pesquisa feito em torno do Centro de Investigação da Universidad de Buenos Aires que já consolidou sua presença através de três livros: dois deles publicados pela Editora Nueva Librería em 2009 e 2011, que reúnem textos sobre a história do cinema político na Argentina, ambos organizados por Ana Laura Lusnich e Pablo Piedras: *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* e *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. São dois volumes alentados, um com prefácio de Fernando Birri, outro com o de Alberto Elena. O ano de 1969 foi tomado como ponto de inflexão entre um volume e outro em

virtude do adensamento das questões trazidas pelo cinema político, então mais diversificado no final dos anos 1960. O terceiro é *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, organizado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras e Silvana Flores e publicado pela Imago Mundi em 2014, cujo material é um prolongamento dos textos que temos aqui.

Olhando desta forma, podemos ver os Simpósios de 2011 e 2012, voltados para o cinema latino-americano, como um desdobramento da experiência do grupo antes concentrada no cinema argentino, havendo crescente ampliação dos países de origem dos participantes. A diversificação de contextos nacionais trazidos ao debate, já presente nestas atas, ganhou maior impulso no ano 2012, tal como pude testemunhar ao participar do II Simpósio.

O foco principal de interesse no primeiro Simpósio foi a análise do cinema clássico e suas representações de experiências históricas cruciais, como as guerras de independência, a Revolução Mexicana, os movimentos sociais, os conflitos nas regiões de fronteira que marcaram as contradições entre centro hegemônico e regiões nas quais se aguçaram as questões sociais, as tensões identitárias e as lutas de classes que marcaram episódios específicos da história política latino-americana.

O leitor encontra uma apresentação mais específica das escolhas temáticas e da configuração geral dos textos reunidos neste volume na introdução escrita por Ana Laura Lusnich, "As formas audiovisuais da revolução", quando salienta as coordenadas gerais da pesquisa de décadas anteriores, base da reflexão sobre o cinema latino-americano, e indica a direção tomada pelas novas pesquisas, em seu recorte temático e em suas questões de método no trabalho com representações distintas, antagônicas, trazidas pelo cinema clássico na lida com a experiência política na história do continente.

Acrescento neste prólogo alguns comentários para situar para o leitor (especialmente o brasileiro) a linha de pesquisa em que se inserem estas atas, ressaltando aspectos que se conectam com questões que incidem no debate sobre a historiografia em curso no Brasil e colocando a ênfase nas escolhas feitas na composição destas atas que pedem nossa leitura atenta, para entender o seu movimento e propor interrogações (algumas de fato já explicitadas no decorrer deste material) que fazem avançar a pesquisa e o debate.

Dado que um núcleo central posto em foco é o cinema clássico, chama a nossa atenção a presença lateral, digamos oblíqua, do cinema clássico brasileiro, um dado da

coletânea que é contingente, ligado às circunstâncias do Simpósio de 2011, algo que não foi procurado nem tampouco pode ser atribuído a fatores como a já apontada diferença entre a forma como se implantaram, desenvolveram e se consolidaram os cinemas clássicos da Argentina e do México, com sua correlata hegemonia no mercado latino-americano, cada qual em momentos distintos, num contraste com a dimensão mais acanhada da experiência do cinema clássico na produção brasileira cujas iniciativas industriais não alcançaram o vigor, o dinamismo e a continuidade dos outros dois, marcando assim uma distância entre o seu perfil em meados do século e aquele evidenciado pelas cinematografias mais em foco nestas atas. De qualquer modo, há passagens em que se evidenciam determinadas convergências, pois a perspectiva comparatista aqui presente, embora mais forte nos textos que focalizam momentos distintos de representação da história dentro de cinematografias nacionais, inclui vários textos que se movem num plano transnacional, com pesquisas voltadas para temas específicos. Ora os estudos se afastam do cinema clássico de ficção, como no caso do cotejo entre os cinemas marginais de Brasil e Argentina nos anos 1970, e da análise comparativa de cinejornais argentinos e cubanos na cobertura da violência social; ora tangenciam o clássico, como no dos estudos que lidam com a conexão entre cinema e educação dentro das políticas públicas de Estado, no caso brasileiro – notadamente nos anos 1930-40. A análise da política do Instituto Nacional de Cinema Educativo como tradução de uma política do Estado Novo e a de filmes de Humberto Mauro realizados dentro e fora do seu período vinculado ao INCE configuram um protocinema clássico, não industrial, que assume uma função educadora e uma representação da história não distante, em tese, de um estilo encontrado em outros contextos nacionais. Tais estudos incluídos nestas atas dão ensejo para observações que convergem com traços apontados nos filmes argentinos e mexicanos na lida com o melodrama como gênero por excelência das narrativas de fundação nacional (em afinidade com o cinema americano, de D.W. Griffith ao *western*).

Nesta tônica de inscrição de um cinema voltado para a representação da história dentro de projetos marcados pela pauta "cinema e educação", ressalvada a forma peculiar, para dizer o mínimo, com que Mauro se insere em tal programa, o cinema brasileiro aqui focalizado traz esse traço comum ao cinema, podemos dizer em escala mundial que, referindo-se ao do México, Carlos Monsiváis resumiu muito bem ao dizer que "não se ia ao cinema para sonhar, mas para aprender a ser mexicano". Na Argentina, tal tarefa disciplinar e pedagógica se acentuou, por exemplo, diante dos

efeitos desestabilizadores das correntes migratórias em torno de 1900, algo que, vale lembrar, pode ser aproximado ao que aconteceu no cinema dos Estados Unidos do início do século XX. Tal necessidade de um discurso identitário empenhado em homogeneizar o imaginário da população muitas vezes se canalizou para um positivismo presente na elite e nos exércitos da América Latina na defesa do progresso, contra movimentos localistas que defendiam a legitimidade da tradição rural como reduto de identidade a preservar (no Brasil, basta lembrar os episódios de Canudos e do Contestado, além das lutas de resistência das culturas indígenas). Um caso particular destes embates é o da figura emblemática do bandido social (na acepção de Eric Hobsbawm) que é motivo de análise em mais de um texto, havendo pontos de convergência entre a representação do cangaceiro no cinema brasileiro, notadamente no filme clássico de Lima Barreto, e a forma como se trabalha este tipo social em filmes analisados em outros textos voltados para o cinema argentino. Nos conflitos em zonas rurais, a equação pode ser mais complicada como no caso de líderes revolucionários como Emiliano Zapata, cuja origem social e projeção nacional e latino-americana envolvem outros fatores, tal como demonstrado no texto de María Berenice Fregoso Valdez. De modo geral, esta coletânea desenha um pano de fundo histórico mais amplo ao analisar os filmes que representam conflitos em que a elegia do herói regional como emblema identitário é contraposta a uma força modernizadora que domina o marco nacional em construção e reivindica a bandeira da civilização para reprimir as forças locais que ela identifica com a barbárie, num prolongamento tático, e falso, da polaridade entre os revolucionários construtores da nação e os antigos colonizadores, visando domesticar a diferença.

A análise da representação da história e da política feita pelo cinema clássico de ficção, tônica maior deste material, compreende, como observei, estudos comparativos no interior de uma cinematografia nacional, marcando uma série de artigos que trabalham o tema com especial atenção ao problema dos conflitos e transformações diante das quais cabe perguntar a pertinência do uso do conceito de *revolução*, um tipo de questionamento que se faz presente em vários textos que desenvolvem esta discussão a partir da análise da postura de certos filmes que representam conflitos sociais.

A Revolução Mexicana – fato paradigmático nos discursos de formação nacional e no debate identitário – compõe um tema recorrente, com estudos comparativos das representações feitas em distintos momentos da história, cada qual pautado por conjuntura política que incide sobre o modo de olhar o passado, em especial quando

Pablo Piedras analisa dois paradigmas antagônicos na representação da Revolução Mexicana, o cinema de Fernando de Fuentes (anos 1930) e o de Emilio Fernández (anos 1940-50, apogeu da indústria e do *star system* mexicano). Este é um ponto forte da análise do cinema clássico em sua interação com a conjuntura histórica dentro da qual estava inserido, reafirmando-se, ao longo dos textos, uma metodologia voltada para a caracterização das "formas de historicidade" (expressão de Gustavo Aprea) e para o debate em torno do conceito de revolução como fato histórico. Como as tensões políticas do contexto imediato incidem sobre o recorte conceitual e sobre o ponto de vista a partir do qual se interpreta o passado, uma constatação reiterada que resulta das análises foi a tendência do cinema clássico em afirmar uma representação do passado ajustada aos valores hegemônicos do momento, em filmes de feição conservadora, ressalvadas as exceções apontadas nestas atas.

Se a análise concentrada nos filmes clássicos, argentinos e mexicanos, repõe o papel do cinema como foco de "narrativas de fundação nacional" a partir de um estudo de seu sistema de personagens e de sua trama da história, os estudos que se detiveram no processo de gradativa formação de tais narrativas e examinaram um *corpus* composto por filmes realizados em diferentes momentos do século (portanto, não restrito ao clássico) trouxeram novas questões de método e novos diagnósticos referidos à variação das representações ao longo do tempo, dado que estas, a cada momento, se ajustaram ao aparato técnico disponível e às formas de produção dos registros cinematográficos. Considerações mais específicas sobre a questão dos gêneros cinematográficos (como o filme de atualidades, o documentário, a ficção) e sobre os sistemas iconográficos mobilizados permitem apontar configurações estéticas peculiares nesta arte pedagógica e patriótica, como acontece no estudo de Andrea Cuarterolo que mostra como na Argentina tal produção adquire uma tonalidade especial quando, logo no início do século XX, filmes históricos se inspiraram no modelo francês do *film d'art*, com seus *tableaux historiques*, para ressaltar iconograficamente os papéis emblemáticos de seus heróis eleitos nos episódios da história nacional.

Uma ampliação de horizonte de pesquisa emerge igualmente quando se acompanha o percurso dos arquivos de imagens e o diálogo dos filmes com a historiografia. Ou seja, qual a relação entre a representação trazida pelos filmes e a produção historiográfica de cada momento do século? Como se escrevia a história e de que modo isto incidia ou não na elaboração dos filmes que contavam com certo repertório de imagens disponíveis? Exemplo notável é o do México, tal como se

configura no estudo de Javier Campo que focaliza o longo processo pelo qual os primeiros registros de episódios da Revolução Mexicana são tomados como referência num momento em que ainda se tem uma visão fragmentária do processo em curso. Ou seja, num momento anterior à produção historiográfica e à acumulação de registros imagéticos que permitiram, mais tarde, a realização de longas-metragens de compilação que construíram um discurso narrativo que interpretava os fatos e lhes dava sentido, incluído aí o próprio conceito de revolução. No México, os registros cinematográficos da revolução já testemunham algo que se confirmou em diferentes momentos no continente: foi o cinema documentário que deu fisionomia e identidade ao cinema latino-americano, como uma produção contínua e muitas vezes como uso calculado do cinema como agente do poder na produção das atualidades, um meio de informação privilegiado. Ou seja, o cinema é aí não apenas representação *a posteriori* de um momento do passado, mas um instrumento do poder nos processos em curso. No início do século, desta constelação de registros documentais, gradualmente a tônica se deslocou para a ficção que, apoiada na iconografia já acumulada, procurou assentar certos imaginários, uma apropriação simbólica da revolução em conexão com tensões sociais de cada época.

Dentro desta relação entre o cinema e o paradigma da historiografia acadêmica, vale como referência este caso especial do México em que o registro documental e fragmentário da revolução precedeu a elaboração dos discursos narrativos que organizaram os acontecimentos e deram uma lógica ao processo. Daí se dizer que este país se antecipou na lida com a problemática da relação entre imagem e história, numa experiência que mais cedo ou mais tarde marcou a produção de registros cinematográficos em outros países. O século XX colocou esta questão original discutida por Campo e reposta no texto de Zuzana Pick que discute a dinâmica que se instituiu entre imagens de arquivo, memória e análise dos filmes, numa reflexão que se estende para além da questão da análise do cinema clássico e coloca a questão geral dos limites da autenticidade e da veracidade no uso de determinada iconografia. A questão do limite das representações e das imagens é colocada de modo contundente pelo artigo de David Oubiña, centrado na experiência contemporânea, pois focaliza o cinema voltado para a discussão do que denomina “a Treblinka argentina” o aparato repressivo da ditadura (1976-1983). A metáfora é já emblemática na visada do autor, o que aguça a reflexão sobre os limites da representação do horror na história, valendo esta síntese referida à problemática da imagem que “se sustenta sobre a tensão entre o que mostra e o que deve

elidir para poder mostrar algo". Chegamos ao ponto extremo do debate sobre o estatuto do cinema em sua relação com os conflitos sociais e a violência na história.

Resumindo, a ampliação de referências produzida pela interação entre os textos do núcleo central e os que focalizam outros aspectos do cinema latino-americano enriquece muito a coletânea, pois implica em distinções metodológicas que os autores explicitam ao expor suas pesquisas, seja quando nos deslocamos para uma meta-historiografia que analisa a escrita da história do cinema cubano em sua relação com a política do ICAIC, seja quando a ampliação de enfoques envolve um estudo da recepção, na Espanha de Franco, de um filme argentino, *Las aguas bajan turbias*, um filme clássico dissidente, contra-hegemônico, que toma partido dos explorados.

A leitura destas atas é mais uma oportunidade para pensarmos o problema da identidade cinematográfica latino-americana, reiterando uma pergunta já formulada em distintos momentos por historiadores do cinema atentos aos elos ressaltados pela tradição crítica preocupada em discernir a constatação histórica, que resulta de pesquisa, do mero pressuposto. E vale o reconhecimento de que tal interrogação pela unidade se exercita a cada instância de enfrentamento de questões comuns (modos de produção, convergência de estilos, convergências temáticas, relação com os centros hegemônicos) que ganham feição específica em função da partilha de um legado colonial e de lutas de independência que se desdobraram em sistemas de unificação nacional que não excluíram processos repressivos para instituir uma identidade legitimadora dos Estados-Nação. Sem dogmatismo, não é raro que a afirmação de uma identidade-unidade histórico-cultural da América Latina venha acompanhada da convicção de que é necessária a avaliação rigorosa do que isto significa, consideradas as sintonias e dissonâncias, os ritmos e intensidades distintas que exigem critérios especiais quando se trata de periodizar tais experiências.

Estas questões, nada novas, definem melhor seu contorno a partir desta coletânea que traz significativa contribuição para o debate em andamento sobre a historiografia, as questões de método e as diferentes formas de comparatismo postas em prática, ressaltada a produtividade do grupo dos pesquisadores da UBA, cuja qualidade se evidencia nos livros que citei no início deste prólogo e nos simpósios, um trabalho que convida à maior participação de pesquisadores de outros países, o Brasil incluído, para ampliar os referenciais do debate sobre o que nos aproxima como experiência, dentro dos vários modos de produção e de invenção estética ao longo do século.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Introducción

Las formas audiovisuales de la revolución

Ana Laura Lusnich

El cine latinoamericano exploró con asiduidad los hechos cruciales de su historia política gestando relatos de suma pregnancia tanto en la ficción como en el campo de las prácticas documentales. Los procesos y hechos revolucionarios que definieron la liberación de América Latina del poder español y portugués, y aquellos que plantearon en las primeras décadas del siglo pasado una oposición radical a gobiernos autoritarios y a situaciones de exclusión de amplios o acotados segmentos de la población (la Revolución Mexicana, los movimientos indígenas y rurales en Brasil y Argentina, las huelgas y luchas reivindicatorias de obreros en los espacios urbanos, particularmente), se constituyeron en núcleos expresivos y semánticos que produjeron numerosos títulos en el período clásico-industrial y en las cinematografías de mayor crecimiento en la región: Argentina, Brasil y México.[1] En un contexto en el cual el medio cinematográfico promulgaba la consolidación de una industria de alto consumo interno de productos y una pujante distribución internacional, sustentadas ambas orientaciones en obras cinematográficas que perfeccionaron su calidad fotográfica y exploraron algunas estrategias ya probadas en las cinematografías centrales – el *star system*, el sistema de géneros, el sistema de estudios, en mayor o menor medida –, los hechos y procesos revolucionarios produjeron representaciones disímiles en el campo del cine,

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

respetando y/o reelaborando, en diferentes grados y orientaciones, los datos del contexto histórico. A posteriori, en paralelo a los hechos, el cine de la región se convirtió en un medio que propulsó los diferentes movimientos revolucionarios de los años 1960, mediante ficciones y documentales de alto poder expresivo y carácter innovador.

Partiendo de la existencia de un *corpus* extenso y localizable de películas argentinas, brasileñas y mexicanas que en sus fases clásica-industrial y moderna abordaron los sucesos revolucionarios que caracterizaron a la región en su tiempo pasado y aún contemporáneo a la realización de los films, las *Actas I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano* proponen una serie de objetivos que incluyen el reconocimiento de los modelos narrativos y espectaculares que a lo largo de las décadas forjaron representaciones diversas que oscilaron entre testimonio y el espectáculo, tanto como los modos de comprender la Historia y las prácticas políticas inscriptos en los relatos. Los artículos, escritos por destacados investigadores de Argentina, Brasil, Cuba, México, España y Canadá, contemplaron el análisis fílmico y otros aspectos de real incidencia en la conformación del tema: la intervención del Estado y de las instituciones mediadoras en la realización de los films, la recepción polémica de algunos títulos paradigmáticos, la formulación de visiones contrapuestas sobre del pasado histórico, la participación de la cinematografía en la producción cultural de una época, e incluso el despliegue de ideas políticas que lanzaban a las películas al terreno del debate político del momento.[2]

Antecedentes del tema investigado y lineamientos articuladores

Sobre los aportes que integran los antecedentes del tema estudiado en estas actas y exhiben el estado actual de la cuestión, es posible reconocer tres grandes áreas histórico-críticas centrales: los estudios comparados sobre cine latinoamericano; los estudios sobre cinematografías nacionales, con especial atención en aquellos que analizan y reinterpretan las filmografías realizadas en la etapa que nos compete, y los

[2] Como se explica en los Agradecimientos, estas actas tienen un doble origen. Los lineamientos iniciales del proyecto de investigación desarrollado durante 2011 fueron reformulados posteriormente con el aporte de otro conjunto de investigadores, ampliándose de esta manera los marcos y las perspectivas de estudio al cine cubano, a otras facetas de las cinematografías argentina, brasileña y mexicana y a un período temporal que se extiende al cine moderno.

estudios que han tratado el problema de las representaciones documentales y ficcionales de los procesos revolucionarios en América Latina.[3]

Los estudios comparados de dos o más cinematografías latinoamericanas constituyen una perspectiva que se ha incrementado y expandido en las últimas décadas a la luz de las teorías que auspician las relaciones internacionales y transnacionales. Numerosos autores abordaron de forma paralela o simultánea el análisis de las cinematografías de América Latina, proponiendo la formulación de criterios de periodización novedosos y alternativos tanto como el reconocimiento de algunos problemas específicos sobre el tema propuesto. En líneas generales, los estudios realizados sobre estos tópicos por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (*Les cinemas de l'Amérique Latine*, 1981), Julianne Burton (*Cinema and social change in Latin America*, 1986), Peter B. Schumann (*Historia del Cine Latinoamericano*, 1987), Zuzana Pick (*The New Latin American Cinema. A Continental Project*, 1993), José Carlos Avellar (*A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorías de cinema na América Latina*, 1995), Paulo Antonio Paranaguá (*Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, 1984; *Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, 2000; *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003) y Alberto Elena y Marina Díaz López (*The cinema of Latin America*, 2003), incorporan para la comprensión de la cinematografía regional tesis diferenciadas y en líneas generales contrapuestas, que difieren en lo referido a las dimensiones del tiempo tratado (generándose de esta manera estudios diacrónicos y estudios sincrónicos, según las ocasiones), tanto como en la aceptación de una identidad cinematográfica latinoamericana. Quienes la aceptan (Avellar, Burton, Pick) coinciden en localizar en los años 1950 y 1960 la radicalización del lenguaje y de las prácticas cinematográficas, así como la creciente exhibición y promoción de los proyectos políticos y sociales de ruptura de carácter supranacional. Frente a esta posición, con especial mención de los estudios de Paranaguá, los investigadores que niegan o problematizan la existencia de una plataforma común de producción y creación en América Latina, optan por diseñar modelos de estudios comparados en base a parámetros o situaciones de comparación específicos, que se ajustan a cada etapa de desarrollo o a ejes transversales de análisis.[4]

[3] Dada la amplitud de estudios comprendidos en estos apartados, la recuperación puntual de los títulos y autores se realiza en cada uno de los trabajos individuales de esta investigación.

[4] En un artículo de mi autoría, titulado "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", he procurado presentar y analizar las diferentes modalidades que asumieron los estudios comparados sobre el cine latinoamericano, entre las que se encuentran la historiografía paralela,

De acuerdo con este amplio y heterogéneo panorama textual, los textos que componen estas actas procuran conciliar dos modalidades frecuentes en el campo de los estudios comparados. Dado que los investigadores participantes residen en diferentes países y dominan diferentes áreas del estudio cinematográfico, se actualiza la modalidad de la "historiografía paralela",[5] si bien como ya se ha señalado existen varios ejes de estudio que permiten traspasar el panorama nacional hacia una perspectiva internacional. De forma complementaria, comprendiendo la necesidad de trazar ejes transversales de comparación que permitan conocer los aspectos que acercan y alejan a las cinematografías nacionales, se han seleccionado un conjunto de "sistemas de relevancia", los cuales aclaran los rangos de contraste que constituyen la base teórico-metodológica del trabajo y precisan la situación de comparación. Estos aspectos incluyen al menos tres sistemas de relevancia centrales:

- la circunscripción del estudio a las cinematografías industrializadas del continente, Argentina, Brasil y México;
- la constricción del análisis al período histórico correspondiente al cine clásico-industrial, y con excepción a alguna de sus modalidades inmediatamente anteriores;
- la representación de los procesos y sucesos revolucionarios y el reconocimiento de las variantes históricas y particulares que se fueron forjando a lo largo del tiempo), dejando en claro que la información factual interesa sólo en la medida en que es de significación para preocupaciones presentes y de cierto grupo de personas. De esta forma, como expresó el historiador Chris Lorenz, "los desarrollos historiográficos tienen que ser analizados en relación con el horizonte de expectativas del público a quien se dirige" (2005, p. 41). En este caso, especialistas o lectores interesados no precisamente en los datos o sucesos históricos sino en la potencia representativa y constructiva del cine de dichos procesos.

Otro conjunto de estudios ha tratado hasta el momento el tema de las representaciones documentales y ficcionales de los procesos revolucionarios, constituyéndose la mayoría de ellos en los referentes teóricos y metodológicos

---

la comparación asimétrica, el ascenso de nuevos aspectos (lo social, lo étnico, lo regional, lo genérico, las identidades múltiples) que desplazan como eje de discusión la serie histórica, y la proposición de sistemas de relevancia específicos que engloban a los textos fílmicos a partir de criterios novedosos y creativos.

[5] La modalidad de la "historiografía paralela" organiza preferentemente publicaciones o estudios que convocan a investigadores que no comparten lugar de residencia o que poseen competencias diferentes. Se trata de obras que restringen la situación de comparación a la introducción para luego organizar los datos y el desarrollo de los temas en el marco de contextos nacionales. De esta manera, la comparación no es construida dentro del diseño de investigación propiamente dicho, reservándose la enunciación de los rasgos internacionales o supranacionales a los capítulos de presentación o a algunos segmentos del texto en particular.

principales de los artículos que integran las actas. Entre estos, destacamos la tesis doctoral de Rafael de España (*Las sombras del encuentro – España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, 2002), que se concentra en el estudio de un amplio *corpus* filmográfico realizado en Estados Unidos, Europa y América Latina sobre la conquista española, la época colonial y los procesos de independencia del poder español. Fue necesario retomar y profundizar, a su vez, dos obras publicadas por Octavio Getino y Susana Velleggia de forma colectiva o individual: *El cine de "las historias de la revolución"*, 2002, y *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, 2009. La publicación del historiador Tzvi Tal (*Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de liberación y el Cinema Novo*, 2005) proveyó una lectura comparada de dos proyectos cinematográficos que corresponden al cine político y social en América latina: el Cinema Novo y el grupo Cine Liberación, siendo material de consulta en los trabajos destinados a la cinematografía brasileña y argentina. Finalmente, han sido de suma productividad los textos que analizan el tema mediante casos nacionales, con particular interés en aquellos centrados en las filmografías argentina, brasileña y mexicana. Entre estos, se destacan los de David Wood, "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico", en el número 75 de la revista *Secuencia* (2009); la compilación *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine* (2010); Zuzana Pick, *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive* (2010); Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinema brésilien* (1987); Randal Johnson y Robert Stam (orgs.), *Brazilian cinema* (1995); Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), y Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (orgs.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)* (2009 y 2011).

Hipótesis generales y problemas de investigación

La significación del problema de investigación que abarcan las actas reside en la proposición de una perspectiva vinculante del cine latinoamericano, tanto como en la comprobación de la trascendencia que han alcanzado los films realizados en el período clásico-industrial preferentemente en el contexto cinematográfico regional. Creemos que el problema de investigación adquiere, asimismo, una relevancia especial en el

contexto de la conmemoración de sus Bicentenarios en varios países latinoamericanos, ya que las nociones claves que dan nombre a la publicación, "representación" y "revolución", actualizan sus sentidos habituales a favor de dos dimensiones que las vinculan y nivelan: la primera intenta dar cuenta de las representaciones que en las décadas de 1920 a 1950 el cine elaboró de las gestas y procesos revolucionarios con el fin de participar de los discursos ideológicos y culturales que circulaban contemporáneamente; la segunda pretende relevar y analizar las rupturas y las transformaciones periódicas del lenguaje y de las prácticas cinematográficas, entendiendo que los films estudiados exhiben y cultivan distintas líneas expresivas. En función de estos niveles, las hipótesis de trabajo que recorren los artículos pueden ser formuladas de la siguiente manera:

- la propuesta de una perspectiva histórica y crítica comparada de las cinematografías latinoamericanas posibilita conocer de forma global y sistemática los procesos de producción, distribución y exhibición de las películas en el continente, así como vislumbrar el lugar (cercano o distante) que ocuparon el medio y la institución cinematográfica en determinadas coyunturas histórico-políticas comunes o cercanas. La gestación de un relato homogéneo sobre el pasado histórico (y sus posibles quiebres o diversificaciones) es uno de los problemas que asumió gran importancia en el desarrollo de los artículos.
- durante el período clásico-industrial que en América Latina se extiende durante las décadas del 1930, 1940 y hasta promediada la del 1950, las cinematografías de Argentina, Brasil y México produjeron representaciones variadas de los procesos y hechos revolucionarios pasados y contemporáneos. Estos modelos narrativos y espectaculares incluyen documentales, ficciones testimoniales y ficciones espectaculares. De sumo interés resultan aquellos títulos que sintetizan los diferentes lineamientos y que reúnen en un relato fílmico los elementos espectaculares y el afán por testimoniar (y dar a conocer) ciertos hitos decisivos de las historias nacionales y regionales.[6]

De acuerdo con las dimensiones y características que adquieren los temas y problemas tratados, es factible reconocer cuatro grupos distintivos de textos. Uno de ellos, compuesto por los artículos de Gustavo Aprea, Javier Campo, Andrea Cuarterolo,

[6] Como se especificó en una nota anterior, algunos de los artículos que componen este libro realizan una prolongación del tema en las cinematografías cubana (García Borrero, Marrone), argentina y brasileña (Wolkowicz) de su etapa moderna. Cada uno de estos trabajos reformula estas hipótesis de acuerdo con los contextos y aspectos desarrollados.

Ana Laura Lusnich, David Oubiña, Zuzana Pick, Pablo Piedras y Joelma Ferreira dos Santos, se circunscribe a las cinematografías argentina, brasileña y mexicana del período silente, clásico-industrial y aún contemporáneo con los objetivos de comprobar la intervención del cine en la producción de discursos audiovisuales e históricos sobre hechos históricos o revolucionarios. Precediendo a los paradigmas propiamente historiográficos (tesis que sostiene Javier Campo respecto de los documentales mexicanos silentes centrados en la Revolución), participando junto con otras áreas de la cultura y el arte en la configuración de un imaginario colectivo en la época del Centenario (ideas expuestas por Andrea Cuarterolo), fijando el discurso militarista y antidemocrático en los guiones y relatos de un amplio conjunto de films históricos que retoman las grandes gestas del pasado nacional (hipótesis sobre la cual trabaja Ana Laura Lusnich), o procurando exponer formas de representación de sesgo autoral sobre la "brasilidad" y los imaginarios que se originaron a partir de los sucesos de la Revolución Mexicana (temas tratados por Joelma Ferreira dos Santos y Pablo Piedras, respectivamente, a partir de las filmografías de Humberto Mauro, Fernando de Fuentes y Emilio Fernández), el cine se convirtió en su fase silente y con mayor fuerza en las décadas del 1930, 1940 y 1950 en un medio potente y capaz de producir y hacer circular discursos variados sobre el devenir histórico, legitimando en algunas ocasiones los que gozaban de mayor aceptación institucional y social, o plasmando miradas disidentes en otras. Advirtiendo el poder constructivo del cine – y de la fotografía y la literatura –, Zuzana Pick dedica su estudio a la complicación del relato histórico por parte de aquellos films que, centrados en la figura del líder de la Revolución Mexicana Pancho Villa y mediante recursos y formulaciones diversas, discuten la autenticidad y la veracidad históricas. Gustavo Aprea y David Oubiña ofrecen perspectivas más amplias de los temas estudiados, especificando los sucesivos regímenes de historicidad vigentes en distintas etapas del cine argentino (Aprea) y explorando las posibles y deseables formas de representación de la represión estatal en el cine argentino posterior a la recuperación de la democracia en 1983 (Oubiña).

El segundo grupo de textos, integrado por los artículos de Natalia Christofoletti Barrenha, María Berenice Fregoso Valdez y Clara Garavelli, se interesa en las complejas relaciones que establece el medio cinematográfico con el Estado y con aquellos organismos intermediarios y reguladores de la actividad (las publicaciones especializadas preferentemente), a fines de explicar una serie de temas estrechamente vinculantes. Clara Garavelli analiza el estreno en España de un film argentino

emblemático de Hugo del Carril, *Las aguas bajan turbias* (1952), reconstruyendo el período previo al estreno a través de las actas y documentos dados a conocer por el régimen franquista, y evaluando la recepción de la crítica una vez presentado en 1954. Natalia Christofoletti Barrenha se dedica al estudio de la producción del Instituto Nacional de Cine Educativo de Brasil (INCE), creado en 1936, institución que formaba parte y promovía un proyecto mayor articulado en el gobierno autoritario de Getúlio Vargas (el Estado Nuevo). María Berenice Fregoso Valdez, por su parte, analiza las representaciones (positivas y negativas) del zapatismo en el cine mexicano, así como la revisión de este ejército libertador en una serie de medios impresos de Argentina, Brasil y España, ejerciendo estos una reinterpretación del fenómeno mexicano a luz de coyunturas políticas y sociales locales.

Los artículos de Silvana Flores, Daniela Gillone, Jorge Sala y Paula Wolkowicz exploran tendencias y niveles particulares de los relatos fílmicos que asocian la producción de los países, con especial atención en el diseño de la puesta en escena y el sistema de personajes. Jorge Sala expone el dominio en la representación de los conflictos políticos y sociales de los espacios abiertos y naturales del interior del país, en un conjunto de films clásicos del cine argentino. *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), visibilizaron las disputas económicas y sociales en las que intervinieron trabajadores rurales en las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX; en estos films, la representación del interior de la Argentina trascendió el plano de mero contexto para adquirir notoriedad en tanto su inscripción en la pantalla viabilizaba la apertura a nuevas coordenadas sobre las cuales perfilar una serie de dilemas políticos y sociales.[7] Daniela Gillone discute la representación de la cultura popular y de los segmentos populares en el cine brasileño que transita de su fase silente a la sonora y llegando a los años 1950, concentrándose en las ficciones producidas por la Cinédia y la Brasil Vita Filmes. Por su parte, Silvana Flores establece el panorama narrativo y audiovisual en el que se ha insertado la mítica figura del *cangaceiro* en el cine brasileño, en el contexto del proceso

[7] El texto de Jorge Sala, y en menor medida los escritos por Andrea Cuarterolo y Ana Laura Lusnich, incorporan en sus desarrollos la caracterización de la cultura *criolla*, del universo rural y de uno de sus habitantes habituales, el *gaucho*. Teniendo en cuenta que estos términos poseen diferentes acepciones y significados en Argentina y Brasil, creemos conveniente aclarar que en estos trabajos la palabra *criollo* refiere a los nacidos en el continente americano y que poseen ascendencia europea o africana. El *gaucho* es el campesino que habitaba las llanuras de Argentina y se identificaba por una serie de propiedades: la habilidad como jinete, el conocimiento de la geografía, su carácter autónomo del Estado y las instituciones y el seminomadismo.

de transición del clasicismo cinematográfico durante los años 1950 y la llegada de una renovación/revolución estético-ideológica a partir de la década del 1960. Enmarca las revueltas de estos héroes/bandidos como parte de un entramado histórico y social compartido en América Latina, con un vasto intertexto en la literatura regional, especialmente en las figuras del bandolero latinoamericano y el gaucho argentino. El artículo de Paula Wolkowicz encuentra afinidades ideológicas y expresivas entre el cine *underground* argentino y el cine marginal brasileño, localizando en una serie de películas realizadas entre 1968 y 1974 una aguda reflexión sobre el contexto político y cinematográfico de la época.

Finalmente, los artículos de Juan Antonio García Borrero e Irene Marrone reconfiguran los temas tratados en el campo de la cinematografía cubana (García Borrero) y en función de las relaciones que se manifiestan entre un segmento de noticiarios argentinos y cubanos (Marrone). El investigador García Borrero propone la revisión crítica de la historiografía cinematográfica de su país, propiciando un ejercicio reconstructivo o, mejor aún, "constructivo", de las diferentes fases que fueron gestando y consolidando el cine cubano. De esta forma, propone García Borrero, se podrá confrontar el relato "icaicentrista" con la producción fílmica realizada fuera de la institución y así reemplazar un orden cinematográfico monolítico y único por otro menos excluyente y prolífico en perspectivas. Por su parte, con una metodología que privilegia los estudios comparados, Irene Marrone aborda el estudio de las modalidades que los noticiarios argentinos y cubanos realizaron en los años 1950 y 1960 de una serie de conflictos violentos. Con estos objetivos se tratan la cobertura de los bombardeos a la población civil en Buenos Aires en junio de 1955 que hicieron los noticiarios *Sucesos Argentinos*, *Noticiario Panamericano* y *Primer Telenoticioso Argentino,* y el modo en el que se manejó el noticiero del ICAIC frente a los bombardeos a la población civil en Hanoi, durante la guerra de Vietnam.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Introdução
As formas audiovisuais da revolução

Ana Laura Lusnich

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

O cinema latino-americano explorou com assiduidade os episódios cruciais de sua história política gestando relatos pregnantes tanto na ficção como no campo das práticas documentais. Os processos e feitos revolucionários que definiram a liberação da América Latina do poder espanhol e português e aqueles que, nas primeiras décadas do século passado, promoveram uma oposição radical a governos autoritários e a situações de exclusão de amplos ou delimitados segmentos da população (particularmente a Revolução Mexicana, os movimentos indígenas e rurais no Brasil e na Argentina, as greves e lutas reivindicatórias de operários nos espaços urbanos), constituíram-se como núcleos expressivos e semânticos que produziram inúmeros títulos no período clássico-industrial nas cinematografias de maior crescimento da região: Argentina, Brasil e México.[1] Em um contexto no qual o meio cinematográfico promulgava a consolidação de uma indústria de alto consumo interno de produtos e uma pujante distribuição internacional, sustentadas ambas as orientações em obras cinematográficas que aperfeiçoavam sua qualidade fotográfica e exploravam algumas estratégias já provadas nas cinematografias centrais – em maior ou menor medida, o *star system*, os gêneros, o sistema de estúdios –, os fatos e processos revolucionários produziram representações

[1] A circunscrição da quase totalidade dos artigos a estes países deve-se à capacidade de produção, distribuição e exibição que tiveram no período tratado. De acordo com os parâmetros dos estudos comparados, indica a possibilidade de reconhecer temas e situações de comparação que amplificam as perspectivas do campo das relações internacionais às supranacionais. Dessa maneira, a produção sistemática de filmes, a formação e a estabilização de mercados de exibição internos (e mesmo externos) e a localização de um conjunto singular de filmes destinados a manifestar os processos e eventos revolucionários se constituem em três parâmetros de comparação paralela e/ou integral destacados que serão recuperados de forma simultânea ou individual nos trabalhos.

desiguais no campo do cinema, respeitando ou reelaborando, em diferentes graus e orientações, os dados do contexto histórico. Posteriormente, paralelamente aos fatos, o cinema da região se converteu em um meio que propulsou os diferentes movimentos revolucionários dos anos 1960, mediante ficções e documentários de alto poder expressivo e caráter inovador.

Partindo da existência de um *corpus* extenso e acessível de filmes argentinos, brasileiros e mexicanos que, em suas fases clássico-industrial e moderna, abordaram os acontecimentos revolucionários que caracterizaram a região no passado, e mesmo contemporâneo à realização dos filmes, as *Atas I Simpósio ibero-americano de estudos comparados sobre cinema: representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano* propõem uma série de objetivos que incluem o reconhecimento dos modelos narrativos e espetaculares que, ao longo das décadas, forjaram representações diversas que oscilaram entre o testemunho e o espetáculo, tanto como os modos de compreender a História e as práticas políticas inscritas nos relatos. Os artigos, escritos por destacados pesquisadores de Argentina, Brasil, Cuba, México, Espanha e Canadá contemplaram a análise fílmica e outros aspectos de real incidência na formação do tema: a intervenção do Estado e das instituições mediadoras na realização dos filmes, a recepção polêmica de alguns títulos paradigmáticos, a formulação de visões contrapostas sobre o passado histórico, a participação da cinematografia na produção cultural de uma época e, inclusive, o desdobramento de ideias políticas que lançavam os filmes ao terreno do debate político do momento.[2]

Antecedentes do tema investigado e lineamentos articuladores

Sobre os elementos que integram os antecedentes do tema estudado nestas atas e exibem o estado atual da questão, é possível reconhecer três grandes áreas histórico-críticas centrais: os estudos comparados sobre cinema latino-americano, os estudos sobre cinematografias nacionais, com especial atenção àqueles que analisam e reinterpretam as filmografias realizadas na etapa que nos compete, e os estudos que

[2] Como explicamos nos Agradecimentos, estas atas possuem dupla origem. Os contornos iniciais do projeto de pesquisa desenvolvido durante 2011 foram reformulados posteriormente com a contribuição de outro conjunto de pesquisadores, ampliando, dessa maneira, os marcos e as perspectivas de estudo ao cinema cubano e a outras facetas das cinematografias argentina, brasileira e mexicana, e a um período temporal que se estende ao cinema moderno.

tratam o problema das representações documentais e ficcionais dos processos revolucionários na América Latina.[3]

Os estudos comparados de duas ou mais cinematografias latino-americanas constituem uma perspectiva que tem sido incrementada e expandida nas últimas décadas à luz das teorias que auspiciam as relações internacionais e transnacionais. Numerosos autores abordaram de forma paralela ou simultânea a análise das cinematografias da região, propondo tanto a formulação de critérios de periodização inovadores e alternativos quanto o reconhecimento de alguns problemas específicos sobre o tema proposto. Em linhas gerais, os estudos sobre esses tópicos realizados por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio Dagron (*Les cinémas de l'Amérique Latine*, 1981), Julianne Burton (*Cinema and social change in Latin America*, 1986), Peter B. Schumann (*Historia del cine latinoamericano*, 1987), Zuzana Pick (*The New Latin American Cinema. A continental project*, 1993), José Carlos Avellar (*A ponte clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*, 1995), Paulo Antonio Paranaguá (*Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, 1984; *Amérique Latine, le miroir éclaté. Historiographie et Comparatisme*, 2000; *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003) e Alberto Elena e Marina Díaz López (*The cinema of Latin America*, 2003) incorporam para a compreensão da cinematografia regional teses diferenciadas e geralmente contrapostas, que se distinguem tanto em relação às dimensões do tempo tratado (sendo gerados, dessa maneira, estudos diacrônicos ou sincrônicos, dependendo da ocasião), como na aceitação de uma identidade cinematográfica latino-americana. Aqueles que a aceitam (Avellar, Burton, Pick) coincidem em situar nos anos 1950 e 1960 a radicalização da linguagem e das práticas cinematográficas, assim como a crescente exibição e promoção dos projetos políticos e sociais de ruptura de caráter supranacional. Frente a esta posição, com especial menção aos estudos de Paranaguá, os pesquisadores que negam ou problematizam a existência de uma plataforma comum de produção e criação na América Latina optam por delinear modelos de estudos comparados baseados em parâmetros ou situações de comparação específicos, que se ajustam a cada etapa de desenvolvimento ou a eixos de análise transversais.[4]

---

[3] Devido à amplitude de estudos sobre a temática, a recuperação pontual de títulos e autores se realiza individualmente em cada um dos trabalhos desta investigação.

[4] Em um artigo de minha autoria, intitulado "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", apresento e analiso as diferentes modalidades que os estudos comparados sobre o cinema latino-americano assumiram, entre as que se encontram a historiografia paralela, a comparação assimétrica, e a ascensão de novos aspectos (o social, o étnico, o genérico, as identidades múltiplas), os

De acordo com este amplo e heterogêneo panorama textual, os artigos que compõem estas atas procuram conciliar duas modalidades frequentes no campo dos estudos comparados. Dado que os pesquisadores participantes residem em distintos países e dominam diferentes áreas do estudo cinematográfico, adota-se a modalidade da "historiografia paralela"[5] – embora, como já foi assinalado, existam vários eixos de estudo que permitam traspassar o panorama nacional em direção a uma perspectiva internacional. De forma complementar, compreendendo a necessidade de traçar eixos transversais de comparação que permitam conhecer os aspectos que aproximam e distanciam as cinematografias nacionais, foi selecionado um conjunto de "sistemas de relevância", os quais aclaram as categorias de contraste que constituem a base teórico-metodológica do trabalho e determinam a situação de comparação. Estes aspectos incluem ao menos três sistemas de relevância centrais:

- a circunscrição do estudo às cinematografias industrializadas do continente – Argentina, Brasil e México;
- o estreitamento da análise ao período histórico correspondente ao cinema clássico-industrial (e excepcionalmente a alguma de suas modalidades imediatamente anteriores ou posteriores);
- a representação dos processos e eventos revolucionários e o reconhecimento das variantes históricas e particulares que foram sendo forjadas ao longo do tempo. Tais sistemas deixam claro que a informação factual interessa somente na medida em que é de significação para preocupações presentes e de certo grupo de pessoas. Desta forma, como expressou Chris Lorenz, "os desenvolvimentos historiográficos têm que ser analisados com relação ao horizonte de expectativas do público a quem se dirige" (2005, p. 41). Neste caso, especialistas ou leitores interessados não precisamente nos dados ou acontecimentos históricos, mas na potência representativa e construtiva de ditos processos pelo cinema.

Outro conjunto de estudos tem tratado até o momento do tema das representações documentais e ficcionais dos processos revolucionários – constituindo-se, em sua maioria, em referentes teóricos e metodológicos principais dos artigos que

---

quais deslocam como eixo de discussão a série histórica, e propõem sistemas de relevância específicos que englobam os textos fílmicos a partir de critérios novos e criativos.

[5] A modalidade da "historiografia paralela" organiza publicações ou estudos que convocam pesquisadores que não compartilham lugar de residência ou que possuem diferentes competências. Trata-se de obras que restringem a situação de comparação à introdução da compilação para, em seguida, organizar os dados e o desenvolvimento dos temas no marco de contextos nacionais. Dessa maneira, a comparação não é construída dentro do desenho de pesquisa propriamente dito, reservando-se a enunciação dos traços internacionais ou supranacionais aos capítulos de apresentação ou a alguns segmentos do texto em particular.

integram as atas. Entre eles, destacamos a tese de doutorado de Rafael de España (*Las sombras del encuentro – España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine*, 2002), que se concentra no estudo de um amplo *corpus* filmográfico realizado nos Estados Unidos, Europa e América Latina sobre a conquista espanhola, a época colonial e os processos de independência. Foi necessário retomar e aprofundar, por sua vez, duas obras publicadas de forma coletiva ou individual por Octavio Getino e Susana Velleggia: *El cine de "las historias de la revolución*", de 2002, e *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, de 2009. A publicação do historiador Tzvi Tal (*Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, 2005) forneceu uma leitura comparada de dois projetos cinematográficos que correspondem ao cinema político e social na América Latina: o Cinema Novo e o grupo Cine Liberación, sendo material de consulta nos trabalhos destinados à cinematografia brasileira e argentina. Finalmente, têm sido de suma produtividade os textos que analisam o tema mediante casos nacionais, sendo de particular interesse aqueles centrados nas filmografias argentina, brasileira e mexicana. Entre eles, destacam-se o de David Wood, "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico", no número 75 da revista *Secuencia* (2009); a coletânea *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine* (2010); Zuzana Pick, *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive* (2010); Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinema brésilien* (1987); Randal Johnson e Robert Stam (orgs.), *Brazilian cinema* (1995); Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), e Ana Laura Lusnich e Pablo Piedras (orgs.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)* (2009 e 2011).

Hipóteses gerais e problemas de investigação

A significação do problema de investigação que estas atas abarcam reside tanto na proposta de uma perspectiva vinculativa do cinema latino-americano como na comprovação da transcendência que alcançaram os filmes realizados no período clássico-industrial, preferentemente no contexto cinematográfico regional. Acreditamos que o problema de investigação adquire, também, uma relevância especial no contexto da comemoração dos Bicentenários em vários países latino-americanos, já que as

noções chaves que nomeiam a publicação – "representação" e "revolução" – ressignificam seus sentidos habituais a favor de duas dimensões que as filiam e nivelam: a primeira tenta dar conta das representações que o cinema elaborou das gestas e processos revolucionários, entre as décadas de 1920 a 1950, com o fim de participar dos discursos ideológicos e culturais que circulavam contemporaneamente; a segunda pretende relevar e analisar as rupturas e as transformações periódicas da linguagem e das práticas cinematográficas, entendendo que os filmes estudados exibem e cultivam distintas linhas expressivas. Em função destes níveis, as hipóteses de trabalho que percorrem os artigos podem ser formuladas da seguinte maneira:

- a proposta de uma perspectiva histórica e crítica comparada das cinematografias latino-americanas possibilita conhecer de forma global e sistemática os processos de produção, distribuição e exibição dos filmes no continente, assim como vislumbrar o lugar que o meio e a instituição cinematográfica ocuparam em determinadas conjunturas histórico-políticas comuns ou próximas. A gestação de um relato homogêneo sobre o passado histórico (e suas possíveis rupturas ou diversificações) é um dos problemas que assumiu grande importância no desenvolvimento dos artigos.
- durante o período clássico-industrial – que na América Latina se estendeu durante as décadas de 1930, 1940 e até meados de 1950 –, as cinematografias da Argentina, do Brasil e do México produziram representações variadas dos processos e eventos revolucionários passados e contemporâneos. Tais modelos narrativos e espetaculares incluem documentários, ficções baseadas em fatos reais e ficções argumentais. São de extremo interesse aqueles títulos que sintetizam os diferentes lineamentos e que reúnem em um relato fílmico os elementos espetaculares e o afã por testemunhar (e dar a conhecer) certos acontecimentos decisivos das histórias nacionais e regionais.[6]

De acordo com as dimensões e características que os temas e problemas tratados adquirem, é possível reconhecer quatro grupos distintivos de textos. Um deles, composto pelos artigos de Gustavo Aprea, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Ana Laura Lusnich, David Oubiña, Zuzana Pick, Pablo Piedras e Joelma Ferreira dos Santos se circunscreve às cinematografias argentina, brasileira e mexicana do período silencioso, clássico-industrial e mesmo contemporâneo, com os objetivos de comprovar a intervenção do cinema na produção de discursos audiovisuais e políticos sobre fatos

[6] Como especificamos em uma nota de rodapé anterior, alguns dos artigos que compõem estas atas realizam um prolongamento do tema na cinematografia cubana (nos textos de Juan Antonio García Borrero e de Irene Marrone), e nas cinematografias argentina e brasileira em sua etapa moderna (no artigo de Paula Wolkowicz). Cada um destes trabalhos reformula estas hipóteses de acordo com os contextos e aspectos desenvolvidos.

históricos ou revolucionários. Precedendo aos paradigmas propriamente historiográficos (tese que Javier Campo sustenta a respeito dos documentários mexicanos silenciosos centrados na Revolução), participando junto a outras áreas da cultura e da arte na configuração de um imaginário coletivo na época do Centenário (ideias expostas por Andrea Cuarterolo), fixando o discurso militarista e antidemocrático nos roteiros e relatos de um amplo conjunto de filmes históricos que retomam as grandes proezas do passado nacional (hipótese sobre a qual trabalha Ana Laura Lusnich), ou procurando expor formas de representação de viés autoral sobre a "brasilidade", ou sobre os imaginários que se originaram a partir dos eventos da Revolução Mexicana (temas tratados por Joelma Ferreira dos Santos e Pablo Piedras, respectivamente, a partir das filmografias do brasileiro Humberto Mauro e dos mexicanos Fernando de Fuentes e Emilio Fernández), o cinema se converteu – em sua fase silenciosa e com maior força nas décadas de 1930, 1940 e 1950 – em um meio potente e capaz de produzir e fazer circular discursos variados sobre o devir histórico, legitimando, em algumas ocasiões, os que gozavam de maior aceitação institucional e social, ou plasmando olhares dissidentes em outros. Notando o poder construtivo do cinema – da fotografia e da literatura também –, Zuzana Pick dedica seu estudo à compilação do relato histórico por parte daqueles filmes que, focados na figura do líder da Revolução Mexicana Pancho Villa e mediante recursos e formulações diversas, discutem a autenticidade e a veracidade históricas. Gustavo Aprea e David Oubiña oferecem perspectivas mais abrangentes dos temas estudados, especificando os sucessivos regimes de historicidade vigentes em distintas etapas do cinema argentino (Aprea) e explorando as formas possíveis e desejáveis de representação da repressão estatal no cinema argentino posterior à recuperação da democracia, em 1983 (Oubiña).

O segundo grupo de textos, integrado pelos artigos de Natalia Christofoletti Barrenha, María Berenice Fregoso Valdez e Clara Garavelli, se interessa pelas complexas relações que o meio cinematográfico estabelece com o Estado e com aqueles organismos intermediários e reguladores da atividade (principalmente as publicações especializadas), a fim de explicar uma série de temas estreitamente vinculantes. Clara Garavelli analisa a estreia, na Espanha, de um filme argentino emblemático, *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), reconstruindo o período prévio à chegada do filme através das atas e documentos dados a conhecer pelo regime franquista, e avaliando a recepção da crítica uma vez apresentado, em 1954. Natalia Christofoletti Barrenha se dedica ao estudo da produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo

(INCE), instituição criada no Brasil em 1936 que fazia parte e promovia um projeto maior articulado no governo autoritário de Getúlio Vargas – o Estado Novo. María Berenice Fregoso Valdez analisa as representações (positivas e negativas) do zapatismo no cinema mexicano, assim como breves comentários sobre este exército libertador em uma série de meios impressos da Argentina, do Brasil e da Espanha, os quais exerciam uma reinterpretação do fenômeno mexicano à luz de conjunturas políticas e sociais locais.

Os artigos de Silvana Flores, Daniela Gillone, Jorge Sala e Paula Wolkowicz exploram tendências e níveis particulares dos relatos fílmicos que associam as produções de cada país, com especial atenção no desenho da *mise en scène* e o sistema de personagens. Jorge Sala expõe o domínio na representação dos conflitos políticos e sociais dos espaços abertos e naturais do interior do país, em um conjunto de clássicos do cinema argentino. *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) e *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952) visibilizaram as disputas econômicas e sociais nas quais os trabalhadores rurais interviram nas últimas décadas do século XIX e princípios do XX; nestes filmes, a representação do interior da Argentina transcendeu o plano de mero contexto para adquirir notoriedade, enquanto sua inscrição na tela viabilizava a abertura a novas coordenadas sobre as quais perfilar uma série de dilemas políticos e sociais.[7] Daniela Gillone discute a representação da cultura popular e dos segmentos populares no cinema brasileiro que transita de sua fase silenciosa à sonora e estende-se aos anos 1950, concentrando-se nas ficções produzidas pela Cinédia e pela Brasil Vita Filmes. Por sua vez, Silvana Flores estabelece o panorama narrativo e audiovisual no qual se inseriu a mítica figura do cangaceiro no cinema brasileiro, no contexto do processo de transição do classicismo cinematográfico durante os anos 1950 à chegada de uma renovação/revolução estético-ideológica a partir da década de 1960. Enquadra as revoltas destes heróis/bandidos como parte de uma rede histórica e social compartilhada na América Latina, com um vasto intertexto na literatura regional, especialmente na figura do bandoleiro latino-americano e do *gaucho*

[7] O texto de Jorge Sala e, em menor medida, os escritos por Andrea Cuarterolo e Ana Laura Lusnich, incorporam em suas evoluções a caracterização da cultura *criolla*, do universo rural e de um de seus habitantes usuais, o *gaucho*. Tendo em conta que estes termos possuem diferentes acepções e significados na Argentina e no Brasil, pensamos ser conveniente esclarecer que nestes trabalhos a palavra *criollo* refere-se às pessoas nascidas no continente americano que possuam ascendência europeia ou africana. Por sua vez, o *gaucho* é o camponês que habitava as planícies da Argentina e que podia ser identificado através de uma série de propriedades: a habilidade na montaria, o conhecimento da geografia, seu caráter autônomo do Estado e das instituições e o seminomadismo.

argentino. O artigo de Paula Wolkowicz encontra afinidades ideológicas e expressivas entre o cinema *underground* argentino e o cinema marginal brasileiro, localizando em uma série de filmes realizados entre 1968 e 1974 uma aguda reflexão sobre o contexto político e cinematográfico da época.

Finalmente, os artigos de Juan Antonio García Borrero e Irene Marrone reconfiguram os temas tratados no campo da cinematografia cubana (García Borrero) e em função das relações que se manifestam entre um segmento de noticiários argentinos e cubanos (Marrone). O pesquisador García Borrero propõe a revisão crítica da historiografia cinematográfica de Cuba, propiciando um exercício reconstrutivo – ou, melhor, "construtivo" – das diferentes fases que foram gestando e consolidando o cinema desse país. Desta forma, propõe García Borrero, poderá ser confrontado o relato "icaicentrista" com a produção fílmica realizada fora de tal instituição, e assim substituir uma ordem cinematográfica monolítica e única por outra menos excludente e prolífica em perspectivas. A seu lado, com uma metodologia que privilegia os estudos comparados, Irene Marrone aborda o estudo das modalidades que os noticiários argentinos e cubanos realizaram de uma série de conflitos violentos nos anos 1950 e 1960. Com estes objetivos, Irene trata da cobertura feita pelos noticiários *Sucesos Argentinos*, *Noticiario Panamericano* e *Primer Telenoticioso Argentino* dos bombardeios à população civil em Buenos Aires em junho de 1955, e do modo como o cinejornal do ICAIC foi dirigido frente aos bombardeios à população civil em Hanói, durante a guerra do Vietnã.

Bibliografia Volver al índice

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de Cinema na América Latina.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BURTON, Julianne. *Cinema and social change in Latin America.* Austin: University of Texas Press, 1986.

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

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

DÍAZ LÓPEZ, Marina y ELENA, Alberto. *The cinema of Latin America.* Londres: Ed. Wallflower, 2003.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana. *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977).* Buenos Aires: Altamira, 2002.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso y HENNEBELLE, Guy. *Les Cinémas de l'Amérique Latine d'aujourd'hui.* Paris: L'Herminier, 1981.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert (orgs.). *Brazilian cinema.* New York: Columbia University Press, 1995.

LORENZ, Chris. "Historiografía comparada: problemas y perspectivas" en *Revista Memoria y Sociedad*, nº 19, vol. 9. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, julio/diciembre 2005.

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969) – Vol. II (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009-2011.

LUSNICH, Ana Laura. "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano" en *Comunicación y medios*, nº 24. Santiago: enero 2011. Disponible en: http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/19892/21051).

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Amérique Latine, le miroir éclaté. Historiographie et Comparatisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.

_____. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

_____. *Le cinéma brésilien*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987.

_____. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PICK, Zuzana. *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive.* Austin: University of Texas Press, 2010.

_____. *The New Latin American Cinema. A continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano.* Buenos Aires: Legasa, 1987.

TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y del Cinema Novo*. Buenos Aires: Ed. Lumière, 2005.

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

WOOD, David. "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico" en *Secuencia*, nº 75. México: septiembre/diciembre 2009.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Andrea Cuarterolo

Yo desearía que en Buenos Aires (...) en una celebración nacional se hiciese revivir la vida antigua americana, desde los tiempos incásicos y los días de Moctezuma hasta la Independencia, y más acá aun, y que todo fuese dirigido por un artista de gusto y de saber y representado por actores hábiles; que el cuidado arqueológico e histórico, en los talantes, los tipos, la indumentaria, fuese concienzudamente guardado, y que se diese al pueblo el regalo de un hermoso espectáculo, hermoso e instructivo. (...)Falta, pues, nada más que un alguien capaz, por ejemplo, que emprenda la tarea. Y si se aplica el cinematógrafo, tanto mejor. ¿No dicen que el pericón nacional causó gran sensación en la Corte romana y en el Palacio de Madrid? ¿Qué sería, con nueva vida, la pompa de un Huaino Capac, una fiesta azteca, una carga de caballería en tiempo de San Martín, o una noche de terror en tiempo de Rosas? Luego, para final, presentación del progreso moderno.
(Rubén Darío, 1950)

La llegada del siglo XX trajo a la Argentina los primeros síntomas de malestar, ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, fundamentalmente italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la propiedad de la tierra, concentrada en manos de un puñado de terratenientes, hizo que esas masas se radicaran sobre todo en los ámbitos urbanos, especialmente en Buenos Aires, principal puerta de entrada de los contingentes europeos. Transformada en una Babel frenética y cambiante, la ciudad

creció en forma desproporcionada, provocando problemas de vivienda, salubridad y pobreza. A la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional vio sumarse una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. La sociedad argentina parecía fracturarse, volviendo urgente la necesidad de construir una identidad nacional sobre nuevas bases. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculizado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social,[1] y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. La educación fue, sin duda, el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres, y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en el medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo.

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

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

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

Al igual que el positivismo, la vertiente nacionalista otorgó a la escuela un lugar preponderante, y coincidió en la necesidad de "fortalecer el rol del Estado a través del monopolio de la educación nacional como instrumento de integración de los nuevos grupos sociales, a fin de asegurar la eficacia y la continuidad del proyecto civilizatorio en su dimensión integracionista" (Svampa, 1994, p. 87-88). Sin embargo, si para los intelectuales positivistas ese ideal civilizatorio estaba asociado al binomio civilización-progreso, para la corriente nacionalista, en cambio, la unificación nacional era posible sólo a través de una recuperación de la tradición. Esta vertiente tuvo sus fuentes de inspiración externas en el tradicionalismo del escritor y político francés Maurice Barrés, en ciertos autores de la generación española del 98 como Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu, y más cercanamente en el espiritualismo del escritor y político uruguayo José Enrique Rodó, plasmado en su obra *Ariel*.[2] En la Argentina, el nacionalismo estuvo representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, que organizaron sus ideas en torno a tres ejes fundamentales: el rescate de la historia argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional, y la exaltación de la cultura criolla. En la ideología nacionalista, la barbarie sarmientina

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

adquirió por primera vez rasgos positivos y fue reemplazada por una nueva barbarie, asociada al progreso materialista de las grandes urbes.

El cine argentino del período silente[3] recogió muchas de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos, pero al menos en sus primeras dos décadas, cada corriente privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista se instaló sobre todo en el cine noticiario o de actualidades, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. El discurso nacionalista, en cambio, estuvo asociado a una serie de películas históricas que hicieron irrupción al calor de la euforia patriótica del primer Centenario y que fundaron, algo tardíamente, el cine de ficción en la Argentina.[4] Teniendo en cuenta que, al igual que en otros países de Latinoamérica (Chile, México, Bolivia), estos primeros films argumentales surgieron precisamente en un momento de conmemoración y reflexión acerca de los procesos fundacionales de la historia nacional, nuestra hipótesis para el presente trabajo es que el cine de ficción se instaló en la Argentina ante la necesidad de representar esos sucesos altamente simbólicos con medios expresivos que excedían los del cine de actualidades. En efecto, el género argumental permitía, mucho más fácilmente que el documental, rescatar la historia patria y operar con símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor. La Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia,[5] como sucesos patrióticos claves del

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

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

[5] Se conoce como "Revolución de Mayo" a la serie de acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar entre el 18 de mayo de 1810 – fecha de confirmación oficial de la caída de la Junta de Sevilla – y el 25 de mayo de ese mismo año – fecha de asunción de la Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII – en la ciudad de Buenos Aires, por entonces capital del Virreinato del Río de la Plata. Como consecuencia de dicha revolución fue depuesto el virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros y reemplazado por la Primera Junta de Gobierno. Estos eventos iniciaron el proceso de surgimiento del Estado Argentino, sin proclamación formal de la independencia, pues la Primera Junta no reconocía la autoridad del Consejo de Regencia de España e Indias, pero aún gobernaba nominalmente en nombre del rey de España Fernando VII – que había sido depuesto por las Abdicaciones de Bayona y reemplazado por el francés José Bonaparte. Aun así, los historiadores consideran a dicha manifestación de lealtad (conocida como la "máscara de Fernando VII") una maniobra política que ocultaba las intenciones independentistas de los revolucionarios. La declaración de independencia de la Argentina tuvo lugar posteriormente durante el Congreso de Tucumán, el 9 de julio de 1816.

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

El cinematógrafo de babel: el rol de los inmigrantes en los inicios del cine argentino

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables de la figura de otro inmigrante europeo: Mario Gallo. Este pianista italiano, oriundo de la ciudad de Barletta, llegó al país en 1905 y su temprana instrucción musical le permitió encontrar rápidamente trabajo en los teatros de *varieté* y posteriormente en los nuevos cinematógrafos, acompañando en el piano la exhibición de las, por entonces, películas mudas. En las salas oscuras de estos verdaderos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su verdadera vocación y no tardó en abandonar la música para dedicarse de lleno al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Ajuria, un español que había llegado a la Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un exitoso negocio alrededor de la exhibición y el canje de películas. Gallo se incorporó a la empresa como corredor y agente de operaciones, pero pronto convenció a De Ajuria de acompañarlo en la arriesgada aventura de la realización cinematográfica. Juntos hicieron varias de las primeras películas argumentales del país, el español a cargo de la producción y el italiano, verdadero hombre orquesta, a cargo de

la mayoría de los rubros técnicos, desde la dirección hasta el asesoramiento de vestuario.

Además de la ya mencionada experiencia técnica, la actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas nacionales tuvo otro motivo evidente. Como declararía en su vejez el cineasta Mario Gallo, "la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria" (Couselo, 1978, p. 01). En efecto, para los hijos de Europa, que venían a la Argentina a *hacer la América*, ésta fue una forma de integración nacional, una manera de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción. "Lanza tus rayos luminosos sobre la pantalla", dice Julián De Ajuria

> para que vean las bellezas de la Argentina, hoy mi patria adorada, y sepan lo contentos y felices que vivimos, mostrándoles las ciudades, las instituciones, los panoramas, las vidas y costumbres, la generosidad del pueblo con el extranjero; para que vean que vivimos entre la abundancia y el progreso, que no nos faltan afectos y sentimientos (De Ajuria, 1946, p. 23).

Estos testimonios permiten arrojar luz sobre la posición ideológica de estos pioneros y sobre un objetivo compartido por la mayoría de ellos: convertir al nuevo arte en un instrumento de educación patriótica. Las salas cinematográficas, sostenía De Ajuria, "necesitan producción nacional con temas patrióticos y argumentos dramáticos en los que se reflejen la vida, el hogar y las costumbres argentinas con amplitud y sentimientos universales" (1946, p. 19). Según el autor, el cine debía esforzarse por:

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

Sin embargo, si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la tradición nacional, las fuentes estéticas y narrativas de estos primeros films de ficción provenían, al igual que sus creadores, del Viejo Continente. En un intento por rescatar al séptimo arte de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco, en Francia hacía furor desde 1908 el llamado *film d'art*, un nuevo movimiento que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las

artes por entonces legitimadas. Heredero directo de los antiguos *tableaux vivants*, este género tuvo su primer éxito con *El asesinato del duque de Guisa* (André Calmettes e Charles Le Bargy, 1908), una película que condensaba, en sus escasos veinte minutos de duración, todos los elementos que harían popular a este cine dentro y fuera de Europa.

La Historia, temática privilegiada de los exitosos *films d'art* fue, como vimos, motivo predilecto de los primeros films de argumento argentinos. Los impulsores de este movimiento recurrieron también al teatro y a las letras en busca de asuntos nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Se adaptaron, así, reconocidas obras de la literatura universal y se encargaron guiones a los más prestigiosos escritores de la época. Siguiendo este ejemplo, los fundadores del cine de ficción en la Argentina llevaron a la pantalla las primeras versiones de algunos de los clásicos nacionales, como *Amalia* (1851) de José Mármol o *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez, y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales. Autores de la talla de Joaquín de Vedia, José González Castillo, Horacio Quiroga, Enrique García Velloso o Belisario Roldán ayudaron, así, a "dar voz" a un cine que aunque aún no podía "hablar" tenía ya mucho que decir.

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

Está claro que los primeros cineastas nacionales debieron buscar su fuente de inspiración en el cine foráneo a causa de la inexistencia de una tradición cinematográfica narrativa local. Sin embargo, esta inicial predilección por el *film d'art* estaba estrechamente relacionada con su condición de inmigrantes y revelaba una preocupación eminentemente europea: la de convertir al cine en arte. En los Estados Unidos, donde al igual que en la mayoría de las naciones americanas, no existía un legado artístico semejante, esta inquietud no tuvo cabida y su cine, sin ningún tipo de

ataduras, se desarrolló libre y aceleradamente. Era evidente que las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés no tenían futuro y era la cinematografía estadounidense la que finalmente impondría el rumbo a seguir. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción fílmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y la historia de la cinematografía nacional cambió su rumbo. Las películas realizadas por Mario Gallo y otros pioneros de la época durante los primeros años del período silente fueron los exponentes de un tipo de cine que, incluso al momento de nacer, ya tenía firmada su sentencia de muerte.

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

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

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

La Historia oficial que predominó en los libros escolares fue la porteña y liberal, de la cual Bartolomé Mitre era el principal artífice. En obras como *Historia de Belgrano y la independencia argentina* (1876) o *Historia de San Martín y la emancipación*

sudamericana (1887), el gran estadista trazó las coordenadas de un país que para él no existía antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Este fue el relato histórico del que se apropió el cine argumental de la época del Centenario y no es casual que la primera película de ficción estrenada en el país se titulara precisamente *La Revolución de Mayo* (1909).[6] El film, dirigido por Mario Gallo, es básicamente una ilustración de los conocidos episodios mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los paraguas, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti[7] repartiendo escarapelas, la infaltable presencia de los vendedores ambulantes. Como sostiene Irene Marrone:

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

De los quince cuadros que originalmente componían la película, hoy sólo se conservan diez.[8] Cada uno de ellos está precedido por un intertítulo informativo que

---

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

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

[8] El primer cuadro reproduce la "célebre reunión en casa de Rodríguez Peña, en la que se resuelve aplazar el movimiento revolucionario hasta la caída de Sevilla en poder de los franceses". En el segundo, "la mayoría de los jefes convocados por el Virrey le manifiestan que no cuente con ellos porque apoyan al pueblo". En el tercero, "los cabildantes reciben con júbilo la resolución del Virrey, que les es comunicada por Castelli y Rodríguez". En el cuarto titulado "La escarapela nacional", "French y Berutti reparten cintas azules y blancas para que los patriotas sean reconocidos". En el quinto, "el Cabildo está deliberando; y French y Berutti entran diciendo que el pueblo desea saber lo que se trata'. En el sexto, "Berutti escribe en un papel el nombre de los que deben formar la nueva junta". En el séptimo, "el Cabildo está indeciso. Berutti presenta la lista. ¿Adonde está el pueblo?" En el octavo, "los patricios y

anuncia una situación representada a continuación por los actores, sin un significativo aporte de información adicional. La escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple y para los exteriores se ha recurrido a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que a causa de un defecto en la iluminación parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el "realismo" ni la fidelidad histórica estaban en las preocupaciones de estos primeros cineastas. El objetivo de estos films no era la reconstrucción del pasado argentino, sino la difusión de símbolos y mitologías nacionales de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve evidente al analizar el último cuadro de *La Revolución de Mayo*. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, Gallo vuelve a tomar la misma escena pero desde una perspectiva lateral. En ese momento vemos en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del general José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* moderno observa la escena desde las alturas. El film termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando "Viva la República". La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film,[9] funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, una "metáfora de la futura gloria de esa patria naciente" (Caneto, 1996, p. 98). Este recurso alegórico constituye quizás la única utilización por parte de Gallo de un lenguaje puramente cinematográfico en una película eminentemente teatral. Sin embargo, lejos de desentonar con el resto del film, el truco visual refuerza el mensaje nacionalista[10] e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la patria.

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

---

algunos patriotas esperan impacientes la resolución del Cabildo". En el noveno "los miembros de la nueva junta prestan el juramento de práctica". Finalmente en el décimo, "Saavedra dirige la palabra al pueblo". Es imposible asegurar con exactitud el contenido de los cuadros faltantes, pero la revista *Caras y Caretas* en su número extraordinario del Centenario reproduce en un artículo titulado "La semana de mayo. Reconstrucción fotográfica" varias imágenes del film, incluso algunas pertenecientes a planos perdidos. Entre ellos, hay uno en el que los revolucionarios Martín Rodríguez y Juan José Castelli se entrevistan con el virrey Cisneros para pedirle la renuncia y otro en el que varios patriotas reunidos frente al Cabildo celebran el anuncio de los nuevos miembros de la Junta de Gobierno.

[9] José de San Martín no estaba en Argentina en 1810. Se mudó junto con su familia a España siendo aún un niño y realizó allí sus estudios militares. Regresó a la Argentina el 9 de marzo de 1812, a la edad de 34 años.

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

características de estos primeros films o sobre la acogida que tuvieron al momento de su estreno. No obstante, los pocos avisos que publicitaron *La Revolución de Mayo* en los periódicos de la época rescataban sobre todo su origen autóctono y sus valores educativos y morales. Por ejemplo, la cartelera cinematográfica del diario *La Nación* la describía, en el día de su estreno, como un "espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias"[11] y en su edición del día siguiente agregaba que se trataba de la primera cinta "exhibida en el país de un episodio nacional".[12] La película, originalmente estrenada el 22 de mayo de 1909 en el cine Ateneo, volvió a proyectarse en mayo del año siguiente aprovechando el eufórico fervor de los festejos del Centenario, que seguramente atrajeron nuevo público y ampliados dividendos.

La segunda película de ficción exhibida en el país que vuelve sobre este período revolucionario y fundacional de la historia vernácula fue *El himno nacional*, también llamada *La Creación del himno.* Además de su director, Mario Gallo, este film comparte con *La revolución de mayo*, el afortunado hecho de haber sobrevivido, aunque de forma incompleta, hasta nuestros días. Estrenada en el año 1909, la cinta rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña y su argumento, a cargo del escritor José González Castillo, recoge los míticos episodios de esta historia enseñada en todas las escuelas. A pedido de la Asamblea General Constituyente, el Fray Cayetano Rodríguez y el diputado Vicente López y Planes compiten en la creación de un himno que, de manera heroica, resuma los ideales de la Revolución de Mayo. En un rapto de inspiración romántica, López y Planes compone en una noche el patriótico canto, logrando la unánime aceptación de la asamblea y del propio Fray Cayetano, quien admirado retira su propia letra. El film finaliza con una reunión en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson,[13] donde una veintena de actores con trajes de época se reparten en sillas o parados alrededor de un piano. Vicente López y Planes recita para la concurrencia las estrofas del canto concluido. A continuación, y sorpresivamente, una insólita leyenda anuncia: "El General San Martín canta el himno". El militar vestido de uniforme hace su entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano. Al igual que en *La Revolución de Mayo*, Gallo se permite una licencia poética y hace participar al prócer de

[11] *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.
[12] *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.
[13] Patriota argentina casada primero con Martín Jacobo Thompson y luego con Juan Washington de Mendeville. En su hogar se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino y, según la mitología patria, ella fue quien interpretó las primeras estrofas.

este histórico momento. Es como si la ausencia del "padre de la patria" en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional resultara inadmisible.

La Revolución de Mayo y *La creación del himno* no fueron ejemplos aislados, sino que Mario Gallo siguió explotando esta temática histórica en varios otros films estrenados, casi de forma simultánea, en el mes del Centenario. Existe muy poca información sobre estas últimas películas que hoy están y probablemente seguirán perdidas, sin embargo, sus títulos, algunos escasos datos en las carteleras de los periódicos de la época y los testimonios incluidos en las primeras historias del cine, permiten esbozar someramente su contenido argumental. Uno de estos films es *Güemes y sus Gauchos*, que contó también con la pericia técnica de Mario Gallo y tuvo como protagonista al actor Adolfo Fuentes. Exhibida por primera vez el 22 de mayo de 1910 y reestrenada "a pedido general"[14] del público en agosto de ese año, la cinta sin duda exaltaba la figura del histórico caudillo y héroe de la independencia.

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

> fue el más genuino fruto de nuestro territorio y de nuestro carácter. La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas. Había más afinidades entre Rosas y su pampa o entre Facundo y su montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que quería gobernar. La Barbarie, siendo gaucha y puesto que iba a caballo, era más argentina, era más nuestra. Ella no había pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea (Rojas, 1922, p. 135).

Otros escritores, como Manuel Gálvez, realizaron incluso una recuperación positiva de esa barbarie rural, depositaria a sus ojos de la conciencia nacional y del espíritu patriótico. El novelista propuso fomentar el provincialismo como forma de salvar la identidad argentina, rescatando del desprecio de la historiografía oficial a los caudillos provinciales que, sin saberlo, "salvaron al país (…) de su precoz desnacionalización [y] (…) fueron los oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad"

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

(Gálvez, 1910, p. 124-25). El rescate de próceres no liberales como Martín Miguel de Güemes, asociados por años a la barbarie y el atraso, fue entonces una de las novedades introducidas por el discurso nacionalista en los estudios históricos.

Menos polémicos eran los personajes de *La batalla de San Lorenzo*, exhibida por primera vez en mayo de 1910 en el Salón Americano y reestrenada en agosto de ese año en el cine Olimpo. Filmar en exteriores no era una empresa sencilla a principios del siglo XX, sin embargo Gallo logró en esta cinta un considerable despliegue de extras en la ribera del Río de la Plata, obteniendo, según el historiador Claudio España (1996), un resultado de cierta espectacularidad. Estaba interpretada por Eliseo Gutiérrez, Enrique de Rosas y Enrique Serrano y, teniendo en cuenta el título, seguramente tenía al general San Martín como uno de sus protagonistas. Es muy probable que el celebrado prócer fuera también el personaje principal de *El Paso de los Andes*, otro film histórico estrenado en mayo de 1910 que, sin embargo, no puede atribuirse con certeza a Mario Gallo. Al igual que *La batalla de San Lorenzo* y otras producciones del director italiano, esta película fue reestrenada en agosto de 1910 en el recién inaugurado Cine Olimpo. Este palacio del séptimo arte, manejado por la Empresa Cine-Patria, tuvo una especial predilección por los films de contenido nacional. Las películas allí exhibidas se publicitaban en la cartelera de espectáculos del diario *La Prensa* con el slogan "Lección práctica de Historia",[15] promoviendo sin duda el tono altamente didáctico de sus argumentos. En esa misma línea se encontraba también el siguiente film de Gallo, *La batalla de Maipú* (1913), que narraba los principales episodios de este conflicto bélico en el que se enfrentaron el ejército realista, al mando del general Mariano Osorio, y las fuerzas patriotas revolucionarias, compuestas por una coalición de cuerpos militares chilenos y soldados del Ejército de los Andes al mando de José de San Martín. La película, rodada también en exteriores y con profusión de extras, contó con la colaboración del Regimiento de Granaderos a Caballo y, según relata Pablo Ducrós Hicken, en la escena del célebre abrazo entre San Martín y O'Higgins, Eliseo Gutiérrez y Enrique Serrano, que interpretaban a dichos personajes, se entrelazaron de forma tan impetuosa sobre los caballos, que terminaron rodando por el suelo.

Ya a mediados de la década de 1910, el primer largometraje que abordó el tema de las revoluciones independentistas del poder español fue *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915). Su guionista y director, Enrique García Velloso era un dramaturgo argentino con una predilección especial por el género

[15] *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1910, cartelera de espectáculos.

histórico que no sólo transitó en varias de sus obras teatrales, como *El chiripá rojo* (1900) – sainete ambientado en la época de Rosas – o *Mamá Culepina* (1916) – que relata los avatares de una cuartelera que sigue a las tropas de Lucio V. Mansilla – sino también en varios de sus films, entre los que se encuentran *Amalia* (1914), *Un romance argentino* (1916) y la mencionada *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo.* Aunque esta última película se encuentra perdida, la existencia de un completo programa de mano, profusamente ilustrado, con el que se promocionó la cinta al momento de su estreno, permite reconstruir someramente su argumento. La primera parte, centrada en la figura de Mariano Moreno, narraba algunos de los aspectos más sobresalientes de la vida de este prócer: el desarrollo de su vocación intelectual, la odisea de su viaje a Chuquisaca, su romance con María Cuenca, su retorno a Buenos Aires y su vinculación con los patriotas que enfrentarían al virrey Cisneros. En la segunda parte, sin duda la más didáctica, se abordaban, en rigurosa cronología, los principales episodios de la Revolución de Mayo, desde la lectura de la *Representación de los Hacendados*,[16] hasta el juramento de los miembros de la Primera Junta de gobierno. García Velloso basó su guión en el libro *Vida y memorias de Mariano Moreno* (1812), de Manuel Moreno, hermano del prócer, y en la *Historia de Belgrano y la independencia argentina* de Bartolomé Mitre, de la cual extrajo algunos fragmentos que utilizó en los intertítulos del film. La película se apropia del punto de vista de esta historia oficial y narra los sucesos históricos que conducen a la revolución de forma maniquea y evitando todo posible punto de conflicto o polémica. Como relata Miguel Couselo, nada queda en este film de la encendida biografía que García Velloso escribe de Moreno para su *Historia de la literatura argentina* (1914). Mientras en este texto el dramaturgo "enfatizaba el individualismo del prócer, los conflictos entre su presumida vocación sacerdotal y sus tendencias intelectuales y políticas, la fricción con su padre a propósito de su no profesión religiosa y sus amores en Chuquisaca, el despertar político que muchos de sus allegados consideraban improbable, su cesarismo político en el terreno de las definiciones revolucionarias, sus roces con Saavedra, su retiro, su ostracismo, su viaje y su muerte" el film prescindía de esas coyunturas y mostraba "la Revolución de Mayo como un proceso monolítico, de una sola oposición abrupta: los realistas de un lado, los

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

patriotas –apolitizados absolutamente, solidarios en todo- del otro" (Couselo, 2008, p. 21).

A diferencia de los ingenuos y esquemáticos films de Gallo, García Velloso intentaba presentar en el plano artístico una reconstrucción histórica fiel que contribuyera a otorgar verosimilitud al relato. Según narra un cronista de la época en la revista *Caras y Caretas*, "el autor tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir las escenas, la indumentaria, los personajes que la más exquisita escrupulosidad histórica necesitase" (De Aldecoa, 1915). Así el film fue rodado, en lo posible, en sus escenarios reales, como sucede en las escenas que transcurren en el convento de San Francisco. En otros casos, se recurrió a una cuidada puesta en escena, como se evidencia en la larga secuencia filmada frente al Cabildo, cuya asombrosa fidelidad contrasta fuertemente con los rudimentarios telones pintados utilizados por Gallo apenas cinco años antes. La película costó unos 70 mil pesos, una suma muy elevada para la época, y contó en su elenco con célebres artistas teatrales y más de cuatrocientos extras.

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

> Los episodios de la película *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* nos llevan a través de una época grandiosa de la historia patria: nos hacen ver en todos su detalles, con la fuerza de lo real, de lo vivido, hombres, situaciones y momentos agitados que son y serán siempre de interés palpitante para todo argentino, para todo americano.[17]

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

El lema "instruir deleitando" vuelve a aparecer de la boca de Julián de Aujuria en un enciclopédico libro que el productor español publicó varios años después de sus primeras aventuras cinematográficas con Mario Gallo y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi una vida en el mundo

[17] Reproducido en el programa de mano del film.

del cine. A pesar de la distancia histórica que separa a este documento de sus primeros films, el libro es un valioso testimonio que pone en evidencia la posición que estos pioneros tenían respecto al cine y respecto a su función dentro de la sociedad. En el prólogo De Ajuria escribe:

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

De Ajuria, que al margen de sus incursiones en el cine nacional había formado su fortuna como distribuidor de cine norteamericano en la Argentina, era un profundo admirador de las películas estadounidenses. Su sueño era realizar un film histórico argentino con la grandilocuencia y espectacularidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó al millón de dólares (Curubeto, 1993). Nació así *Una nueva y gloriosa nación* (1928), que fue dirigida por el norteamericano Albert H. Kelley con la supervisión de De Ajuria y contó con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre Manuel Belgrano y la hija de un aristócrata español que secretamente abraza la causa patriota, el film se sumerge en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo en 1810 y sigue las acciones de este prócer argentino hasta la batalla de Tucumán.[18] La película fue interpretada por importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis X. Bushman – que había participado en una serie de célebres films como *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) o *Romeo y Julieta* (Francis X. Bushman e John W. Noble, 1916) – en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el rol de Mónica. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh y que, unos años

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

antes, en colaboración con el actor argentino Héctor Quiroga, había dirigido en el país la recordada película *Juan sin ropa* (1918). La cámara, por su parte, estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur. El film contó además con una cuidada y costosa puesta en escena. Las crónicas de la época afirman que la réplica del Cabildo de Buenos Aires le insumió a De Ajuria la exorbitante suma de quince mil dólares. Se contrataron además asesores históricos para reconstruir lo más fielmente posible los escenarios y el vestuario y se utilizaron más de dos mil extras en las escenas de masas. La película fue estrenada el 10 de marzo de 1928 en el Teatro Cervantes, pero tuvo un preestreno, en febrero de ese año, en la residencia particular del presidente Marcelo T. de Alvear (1922-1928), al que asistieron importantes personalidades de la época.[19] Unos días después de la proyección, Alvear envió a De Ajuria una elogiosa carta en la que afirmaba que el film constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, "tan necesaria para la formación del espíritu nacional".[20] Los valores educativos del film fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine —al que denominaba el "arte del silencio"— por el mal uso que de él se hacía "en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo", rescató "el mérito general de la obra y formuló votos porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados".[21] El film fue, de hecho, utilizado como auxiliar pedagógico por diferentes instituciones educativas. El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurrieron a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película.[22]

De Ajuria declaró haber realizado este film "henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo argentino" y "con el fin de magnificar el concepto argentino ante todas las naciones de la tierra, divulgando los nombres de los próceres de la historia patria y el origen de nuestra nacionalidad" (De Ajuria, 1946, p. 19). La idea de que el cine debía servir como un medio de educación para las nuevas masas de inmigrantes fue también sumamente enfatizada por los medios de prensa de la época, que exaltaron sobre todo la

[19] *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, número 51, 20 de febrero de 1928, p. 6.
[20] Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946, p. 691).
[21] Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946, p. 692).
[22] *La Película*, Buenos Aires, número 618, 26 de julio de 1928, p. 27.

vocación didáctica y patriótica del film. En una de las crónicas más iluminadoras a este respecto, el diario *La Razón* opinó, por ejemplo, que:

> En un país de aluvión como el nuestro, espectáculos que recuerden los sacrificios que costó hacer patria son de una gran importancia, un auxiliar inestimable de la buena obra nacionalista ¿Y que instrumento mejor que el cinematógrafo para ello? Esa muchedumbre cosmopolita que se vuelca en las salas de proyecciones cinematográficas, que no han tomado nunca un texto de nuestra historia en sus manos, aprende a conocernos mejor, a respetarnos más, sabiendo lo que costó a nuestros mayores el ideal de constituir una nación libre. Y *Una nueva y gloriosa nación*, cualesquiera sean las objeciones que puedan formulársele, cumple dignamente con esa misión.[23]

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

[23] Crítica del diario *La razón*, reproducida en De Ajuria (1946, p. 674).

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Representações da revolução independentista no cinema argentino do período silencioso

Andrea Cuarterolo

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

Eu gostaria que, em Buenos Aires (...), fosse possível reviver, em uma celebração nacional, a antiga vida americana – desde os incas e os dias de Moctezuma até a Independência, e também momentos mais recentes, e que tudo fosse dirigido por um artista de bom gosto e entendido, e representado por atores talentosos; que o cuidado arqueológico e histórico, na aparência, nas amostras, na indumentária, fosse conscientemente ocultado, e que fosse oferecido ao povo o presente de um maravilhoso espetáculo, bonito e instrutivo. (...) A única coisa que falta é alguém capaz, por exemplo, de empreender a tarefa. E se o cinematógrafo for aplicado, melhor ainda. Não dizem que o pericón [dança folclórica] nacional causou grande sensação na corte romana e no Palácio de Madri? O que seria, com nova vida, a pompa de um Huaino Capac, uma festa asteca, uma carga de cavalaria da época de San Martín, ou uma noite de terror da época de Rosas? Depois, para o final, a apresentação do progresso moderno.
Rubén Darío (1950)

A chegada do século XX trouxe à Argentina os primeiros sintomas de mal-estar ante os efeitos desestabilizadores da enxurrada imigratória sobre uma estrutura social que parecia perder rapidamente seus referentes tradicionais. Em poucos anos, a população foi duplicada e, desde 1895, ano de nascimento do cinema, mais de um terço dos habitantes do país eram estrangeiros, sobretudo italianos e espanhóis. Se em um primeiro momento pensou-se que este fluxo imigratório estava destinado à atividade agrícola, a dificuldade para aceder à propriedade da terra (concentrada em mãos de um punhado de latifundiários) fez com que essas massas se radicassem especialmente nos

âmbitos urbanos, principalmente Buenos Aires, maior porta de entrada de contingentes europeus. Transformada em uma babel frenética e instável, a cidade cresceu de forma desproporcional, provocando problemas de habitação, higiene e pobreza. A oligarquia tradicional viu juntar-se à deformação da língua e à invasão de novos hábitos e costumes uma ameaça muito mais inquietante nos germens de um socialismo e um anarquismo que estes novos habitantes traziam consigo de além-mar. A sociedade argentina parecia fraturar-se, tornando urgente a necessidade de construir uma identidade nacional sobre novas bases. De maneira paulatina, esta crise identitária foi dando lugar a um fervor nacionalista que, veiculado pelo Estado, articulou-se em duas linhas de ação: o disciplinamento social[1] e a formação de uma consciência nacional que permitisse homogeneizar o nascente e desigual conglomerado *criollo*-imigratório. A educação foi, sem dúvida, o principal instrumento para conquistar a integração nacional, a fusão dos costumes e línguas distintos, e o surgimento de um sentimento patriótico compartilhado. Mesmo que todas as manifestações artísticas fossem funcionais a este projeto educativo, o cinema – por seu alcance massivo e pela democrática acessibilidade de sua linguagem – converteu-se no meio ideal para a configuração de um imaginário coletivo.

O processo de formação da identidade nacional, que alcançaria sua cristalização na época do primeiro Centenário, teve duas vertentes que, mesmo coincidentes na meta principal, eram opostas com relação a suas categorias de análise: o positivismo e o nacionalismo. A vertente positivista, por um lado, havia começado a se instalar em certos círculos intelectuais latino-americanos desde fins do século XIX, e tinha como objetivo principal a construção da nação à luz dos primeiros resultados do processo civilizatório. Esta doutrina desenvolveu-se na Argentina como uma espécie de culminação do pensamento sarmientino,[2] no contexto da cultura cientificista de fins do século XIX e princípios do XX. Nascido fundamentalmente das ideias de pensadores

[1] Entre as medidas próprias desta linha de ação podemos mencionar a lei de residência de 1902, que permitia expulsar do país qualquer estrangeiro que "comprometesse a segurança nacional ou perturbasse a ordem pública", e a lei de defesa social de 1910 que, ampliando a anterior, regulamentava a admissão de estrangeiros no território argentino.

[2] Em 1845, o educador, escritor, jornalista e político argentino Domingo Faustino Sarmiento escreveu sua obra mais emblemática: *Facundo*, considerada hoje um dos pilares da literatura hispano-americana. Tomando como pretexto a vida de Juan Facundo Quiroga, caudilho federal da província de La Rioja durante as guerras civis argentinas de 1820 e 1830, o autor propõe uma análise do desenvolvimento político, econômico e social da Argentina. Sarmiento parte da conhecida fórmula civilização-barbárie para explicar não só os conflitos que tiveram lugar no país imediatamente depois da Independência, mas também o que ele entendia como dilema central da cultura latino-americana. Como muitos pensadores de sua época, Sarmiento considerava que a civilização se identificava com a cidade, com o urbano, com o que estava em contato com o europeu – ou seja, com tudo aquilo que na época se associava ao progresso. A barbárie, por outro lado, era o deserto, o rural, o caudilho, o índio, o *gaucho* – em síntese, a natureza americana. Este dilema, segundo o autor, só podia ser resolvido com o triunfo da civilização sobre a barbárie. (N.T.)

como Auguste Comte e John Stuart Mill, o positivismo sustentava que o único conhecimento autêntico era o conhecimento científico, cujo objetivo consistia na explicação causal de fenômenos através de leis gerais e universais. Entretanto, foram as ideias do determinismo biologista europeu (especialmente as teorias de Herbert Spencer e suas tentativas de aplicar as ideias de Darwin sobre a evolução das espécies ao campo da sociologia) que tiveram maior influência sobre os cultores do positivismo na Argentina. Da mesma maneira que no modelo darwinista, segundo o qual existiam espécies mais aptas que outras para sobreviver, Spencer sustentava que, dentro da sociedade, existiam classes menos adaptadas ou capazes de se unir ao caminho ininterrupto do progresso. Foi assim – dentro desse marco biologista, o qual implicava um forte racismo – que muitos de nossos pensadores analisaram o tema dos "males latino-americanos", e a consequente dificuldade da América Latina para entrar na modernidade. O positivismo instalou-se no país através de intelectuais e cientistas como José Ingenieros, Florentino Ameghino, Carlos Octavio Bunge e José María Ramos Mejía, em um período histórico caracterizado pela consolidação do processo de unificação nacional, pelo surpreendente crescimento econômico e social, e por uma exitosa secularização cultural propulsada pelo Estado. Na Argentina, o positivismo alcançou "uma penetração impossível de subestimar, oferecendo-se tanto como uma filosofia da História (que vinha substituir uma religiosidade superada) quanto como um organizador fundamental da problemática sociopolítica da elite entre 1880 e o Centenário" (Terán, 2004, p. 18). De nenhuma maneira alheia à temática da construção da nacionalidade, esta doutrina acentuou o papel civilizador e nacionalizador da escola, impulsionando as primeiras reformas educativas e, em 1884, enfrentou católicos e liberais devido à polêmica sobre a escola laica.

Do mesmo modo que o positivismo, a vertente nacionalista outorgou à escola um lugar preponderante, e coincidiu na necessidade de "fortalecer o rol do Estado através do monopólio da educação nacional como instrumento de integração dos novos grupos sociais a fim de assegurar a eficácia e a continuidade do projeto civilizatório em sua dimensão integracionista" (Svampa, 1994, p. 87-88). Contudo, se para os intelectuais positivistas o ideal civilizatório estava associado ao binômio civilização-progresso, para a corrente nacionalista, ao contrário, a unificação nacional só era possível através da recuperação da tradição. Esta vertente teve suas fontes de inspiração externas no tradicionalismo do escritor e político francês Maurice Barrés, em certos autores da geração espanhola de 1898 como Miguel de Unamuno e Ramiro de Maetzu,

e, mais regionalmente, no espiritualismo do escritor e político uruguaio José Enrique Rodó e sua obra *Ariel*.[3] Na Argentina, o nacionalismo esteve representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez ou Leopoldo Lugones, os quais organizaram suas ideias em torno de três eixos fundamentais: o resgate da História argentina, a revalorização do interior do país como reduto da identidade nacional e a exaltação da cultura *criolla*. Na ideologia nacionalista, a barbárie sarmientina adquiriu pela primeira vez traços positivos e foi substituída por uma nova barbárie, associada ao progresso materialista das grandes urbes.

O cinema argentino do período silencioso[4] reuniu muitas das ideias e objetivos do positivismo e do nacionalismo vernáculo. Mas, pelo menos em suas primeiras duas décadas, cada corrente privilegiou um gênero cinematográfico diferente para se manifestar. O discurso positivista instalou-se, sobretudo, nos cinejornais ou filmes de atualidades, mais propícios para a exaltação dos progressos técnicos e científicos da modernidade. O discurso nacionalista, por outro lado, esteve associado a uma série de filmes históricos nascidos no calor da euforia patriótica do primeiro Centenário (comemorado em 1910), e que fundaram, de modo um tanto tardio, o cinema de ficção na Argentina.[5] Tendo em conta que, como em outros países da América Latina (Chile, México, Bolívia), estes primeiros filmes argumentais surgiram precisamente em um momento de comemoração e reflexão acerca dos processos fundacionais da História nacional, nossa hipótese para o presente trabalho é que o cinema de ficção se instalou na Argentina ante a necessidade de representar acontecimentos altamente simbólicos com meios expressivos que excediam àqueles do cinema de atualidades. Efetivamente, o gênero argumental permitia, de maneira muito mais fácil que o documentário, resgatar a História nacional e operar com símbolos de identificação como o *criollismo*, a utopia agrária ou o culto à honra. Como acontecimentos patrióticos chaves do passado, a

[3] Ver RODÓ, José Enrique. *Ariel*. México: Novaro, 1987 (originalmente publicado em 1900). Para mais informações sobre os referentes externos do nacionalismo vernáculo, ver Svampa (1994).

[4] Devemos aclarar que o cinema deste período nunca foi verdadeiramente silencioso, pois estes primeiros filmes tiveram sempre algum tipo de acompanhamento sonoro (música ao vivo, relatores que liam ou explicavam os intertítulos, ensaios de sincronização de discos, etc). Por uma exigência terminológica, utilizamos então a qualidade de cinema silencioso ou cinema mudo para nos referirmos àqueles filmes produzidos entre 1896 e 1927 (ou 1933, no caso da Argentina), nos quais ainda não havia sido incorporada a tecnologia de sonorização óptica, consistente na transformação do som em ondas de luz, que eram gravadas fotograficamente de forma direta sobre a película.

[5] Utilizamos a nomenclatura "cinema de ficção" em oposição ao cinejornal ou filme de atualidades, característicos dos primeiros anos de vida dessa nova arte, cujo principal expoente mundial é a obra dos irmãos Lumière. O cinema de ficção implica a presença de uma mínima história situada em tempo e espaço, na qual se articulam uma série de eventos mediante relações de causa e efeito. Na Argentina, a primeira forma adotada pelo cinema de ficção foi a do filme histórico. Neste artigo, utilizaremos os termos "cinema de ficção", "cinema argumental" e "cinema narrativo" como sinônimos.

Revolução de Maio e a Declaração da Independência[6] foram temas recorrentes destes primeiros filmes de ficção. Entretanto, longe de propor uma representação fiel ou precisa da História vernácula, estes filmes pretendiam simplesmente fortalecer e difundir o que o historiador Nicolás Shumway (1995) denominou "ficções orientadoras da nacionalidade". Estes relatos tinham como propósito desenvolver um sentimento de pertencimento fundido nas ideias do nacional e de um destino comum, exacerbando as mitologias que serviram para legitimar essas particulares ordens políticas. Dada a dimensão simbólica destes primeiros filmes, parece paradoxal que fossem justamente europeus os responsáveis de difundir, através de sua arte, o repertório da identidade nacional. Entretanto, como argumenta Héctor Kohen (2005), isto é perfeitamente justificado se levamos em conta que, na Argentina de fins do século XIX, os especialistas foram um produto de importação. Basta repassar a lista dos pioneiros da sétima arte em qualquer genealogia do cinema argentino: o belga Henri Lepage, o austríaco Max Glücksman, os franceses Eugenio Py e Georges Benoît, ou os italianos Federico Valle, Atilio Lippizi e Alberto Traversa são apenas alguns dos protagonistas desta história falada em vários idiomas.

O cinematógrafo de babel: o papel dos imigrantes nos inícios do cinema argentino

As origens do cinema de ficção na Argentina são inseparáveis da figura de outro imigrante europeu: Mario Gallo. Este pianista italiano, oriundo da cidade de Barletta, chegou ao país em 1905, e sua instrução musical permitiu que ele encontrasse trabalho nos teatros de variedades e posteriormente nos novos cinematógrafos, acompanhando ao piano a exibição dos, até então, filmes "mudos". Nas salas escuras destes verdadeiros palácios da sétima arte, Gallo descobriu sua verdadeira vocação e não demorou a abandonar a música e a se dedicar totalmente ao cinema. Foi, então, que ele conheceu Julián De Ajuria, um espanhol que havia chegado à Argentina apenas alguns meses

[6] A Revolução de Maio constitui-se de uma série de acontecimentos revolucionários que tiveram lugar entre 18 de maio de 1810 (data de confirmação oficial da queda da Junta de Sevilla) ao 25 de maio desse mesmo ano (data da ascensão da Junta Provisional Governamental das Províncias do Rio da Prata em nome do Senhor Don Fernando VII), na cidade de Buenos Aires, então capital do Vice-Reinado do Rio da Prata. Como consequência dessa revolução, o Vice-Rei Baltasar Hidalgo de Cisneros foi deposto, sendo substituído pela Primeira Junta de Governo. Estes eventos iniciaram o processo de surgimento do Estado Argentino, sem proclamação formal da independência, pois a Primeira Junta não reconhecia a autoridade do Conselho de Regência da Espanha e Índias, mas ainda governava em nome do rei da Espanha, Fernando VII – que havia sido deposto pelas Abdicações de Bayona e substituído pelo francês José Bonaparte. Ainda assim, os historiadores consideram tal manifestação de lealdade (conhecida como a "máscara de Fernando VII") uma manobra política que ocultava as intenções independentistas dos revolucionários. A declaração de independência da Argentina teve lugar, posteriormente, durante o Congresso de Tucumán, em 09 de julho de 1816.

depois dele, mas que em pouco tempo havia conseguido consolidar um bem-sucedido negócio que girava em torno da exibição e permuta de filmes. Gallo incorporou-se à empresa como vendedor e agente de operações, mas logo convenceu De Ajuria a acompanhá-lo na arriscada aventura da realização cinematográfica. Juntos fizeram vários dos primeiros filmes argumentais do país, com o espanhol responsável pela produção e o italiano, verdadeiro homem-orquestra, a cargo da maioria das funções técnicas, desde a direção até o assessoramento de vestuário.

Além da já mencionada experiência técnica, a atuação de imigrantes na incipiente indústria cinematográfica local e sua marcada inclinação aos temas nacionais teve outro motivo evidente. Como declararia em sua velhice o cineasta Mario Gallo, "a escolha do tema histórico foi uma maneira de conectar-se à nova pátria" (Couselo, 1978, p. 01). Na verdade, para os filhos da Europa, que vinham à Argentina "fazer a América", esta foi uma forma de integração nacional; uma maneira de ligar-se aos valores próprios de sua pátria de adoção. "Lança seus raios luminosos sobre a tela", diz Julián De Ajuria,

> para que vejam as belezas da Argentina, hoje minha pátria adorada, e saibam como vivemos contentes e felizes, mostrando as cidades, as instituições, os panoramas, as vidas e costumes, a generosidade do povo com o estrangeiro; para que vejam que vivemos entre a abundância e o progresso, que não nos falta afeto nem sentimentos (De Ajuria, 1946, p. 23).

Estes testemunhos permitem jogar luz sobre a posição ideológica destes pioneiros e sobre um objetivo compartilhado pela maioria deles: converter a nova arte em um instrumento de educação patriótica. As salas cinematográficas, sustentava De Ajuria, "necessitam produção nacional com temas patrióticos e argumentos dramáticos nos quais se reflitam a vida, o lar e os costumes argentinos com amplitude e sentimentos" (1946, p. 19). Segundo o autor, o cinema deveria se esforçar para:

> Dar vida aos próceres, destacar os feitos históricos, fomentar o patriotismo, elevar os sentimentos do povo, deleitar com fins úteis, indicar os deveres de cada cidadão, que são a virtude e o trabalho; condenar a desordem, o erro e o vício, e guiar a todos pelo bom caminho [pois] (...), a fim de instruir a seus cidadãos por meio do cinematógrafo (...), a nação atribui tacitamente [aos autores dramáticos] o cargo de censores da multidão ignorante (De Ajuria, 1946, p. 18-19).

Entretanto, se no aspecto temático o primeiro cinema argumental argentino encontrou sua fonte de inspiração na tradição nacional, as fontes estéticas e narrativas destes primeiros filmes de ficção provinham, como seus criadores, do Velho Continente.

Em uma tentativa de resgatar a sétima arte de seu passado plebeu como atração de feira ou espetáculo burlesco, desde 1908 gerava furor na França o chamado *film d'art*, um novo movimento que pretendia hierarquizar o cinema, aproximando-o às artes então legitimadas. Herdeiro direto dos antigos *tableaux vivants*, este gênero teve seu primeiro sucesso com *L'assassinat du duc de Guise* (André Calmettes e Charles Le Bargy, 1908), um filme que condensava, em seus escassos vinte minutos de duração, todos os elementos que fariam este cinema popular dentro e fora da Europa.

A História, tema privilegiado dos exitosos *films d'art*, também foi, como já vimos, assunto predileto dos primeiros filmes argentinos de argumento. Os impulsores deste movimento recorreram também ao teatro e às letras em busca de assuntos nobres que atraíssem um público culto e resistente a estas formas de espetáculo. Adaptaram-se, assim, obras reconhecidas da literatura universal, e foram encomendados roteiros aos autores mais prestigiosos da época. Seguindo este exemplo, os fundadores do cinema de ficção na Argentina levaram às telas as primeiras versões de alguns dos clássicos nacionais, como *Amalia* (1851) de José Mármol, ou *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez; e contrataram talentosos escritores e dramaturgos locais para fazer os roteiros. Grandes autores como Joaquín de Vedia, José González Castillo, Horacio Quiroga, Enrique García Velloso ou Belisario Roldán ajudaram, assim, a "dar voz" a um cinema que, mesmo não podendo "falar", já tinha muito que dizer.

Da mesma maneira que o *film d'art* se serviu de reconhecidos atores teatrais da *Comédie Française* para trazer prestígio a suas produções, estes pioneiros do cinema argumental argentino chamaram os mais célebres expoentes dos palcos nacionais para seus projetos. Pablo e Blanca Podestá, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Eliseo Gutiérrez ou Elías Alippi foram apenas alguns dos intérpretes que imprimiram seus rostos nestes primitivos filmes. Entretanto, esta aproximação do cinema com o teatro trouxe, além de pomposas roupas de época, fundos de papelão pintados e gestos grandiloquentes – um evidente retrocesso na linguagem cinematográfica. Se no cinema de atualidades a câmera havia começado a adquirir movimento, os filmes de ficção regressaram à primitiva posição de distanciada imobilidade, em uma clara tentativa de reproduzir a visão privilegiada do espectador teatral.

É claro que os primeiros cineastas nacionais tiveram que buscar sua fonte de inspiração no cinema estrangeiro por causa da inexistência de uma tradição cinematográfica narrativa local. Porém, esta predileção inicial pelo *film d'art* estava estreitamente relacionada com sua condição de imigrantes e revelava uma preocupação

eminentemente europeia: a de converter o cinema em arte. Nos Estados Unidos, como na maioria das nações americanas, não existia um legado artístico semelhante. Tal inquietação não teve lugar e seu cinema, sem nenhum tipo de atadura, desenvolveu-se livre e rapidamente. Era evidente que os filmes declamatórios e de cenários empapelados surgidos no seio do *film d'art* francês não tinham futuro, e que a cinematografia estadunidense seria aquela a impor o rumo a seguir. Com a chegada da I Guerra Mundial – e a diminuição da importação da, até o momento, hegemônica produção fílmica europeia –, o cinema norte-americano irrompeu com força na Argentina, e a história da cinematografia nacional mudou seu curso. Os filmes realizados por Mario Gallo e outros pioneiros da época durante os primeiros anos do período silencioso foram expoentes de um tipo de cinema que, desde o momento de seu nascimento, já tinha sua morte decretada.

Do bronze à tela: a Revolução de Maio no cinema

Como já comentamos, o ensino da História e seu papel preponderante no projeto educativo foram um dos principais eixos explorados pela corrente nacionalista desde princípios do século XX. Os defensores deste discurso sabiam que a identidade era basicamente a construção de um relato, no qual o passado fundacional da nação e as façanhas dos heróis que participaram de sua construção eram elementos fundamentais. Como sugere Nicolás Shumway, cada vez que "os políticos quiseram unificar o povo sob uma bandeira comum, ou legitimar um governo, a apelação às ficções orientadoras de uma nacionalidade pré-existente ou de um destino nacional resultaram imensamente úteis" (1995, p. 17). Em 1909, Ricardo Rojas publicou, a pedido do governo, um relatório de educação no qual deixava clara a posição dos nacionalistas com relação à importância da História e da educação patriótica:

> O momento aconselha com urgência imprimir à nossa educação um caráter nacionalista por meio da História e das Humanidades. O cosmopolitismo nos homens e nas ideias, a dissolução dos velhos núcleos morais, (...) o crescente esquecimento das tradições, a corrupção popular do idioma, o desconhecimento de nosso próprio território (...) comprovam a necessidade de uma reação poderosa a favor da consciência nacional e das disciplinas civis (Rojas, 1909, p. 87).

A História oficial que predominou nos livros escolares foi portenha e liberal, da qual Bartolomé Mitre foi o principal artífice. Em obras como *Historia de Belgrano y la*

independencia argentina (1876) ou *Historias de San Martín y la emancipación sudamericana* (1887), o grande estadista traçou as coordenadas de um país que, para ele, não existia antes dos acontecimentos de maio de 1810; antes de que o sonho de vários grandes homens, todos portenhos por nascimento ou inclinação, fizessem possível a existência do país. Este foi o relato histórico do qual se apropriou o cinema argumental da época do Centenário, e não é casual que o primeiro filme de ficção estreado na Argentina se intitulasse precisamente *La Revolución de Mayo* (1909).[7] O filme, dirigido por Mario Gallo, é basicamente uma ilustração dos conhecidos episódios mitificados pelos textos e pela iconografia escolares: o povo aglomerado em frente ao Cabildo,[8] os guarda-chuvas, os revolucionários Domingo French e Antonio Luis Beruti[9] repartindo fitinhas com as cores da bandeira, a presença dos vendedores ambulantes. Como afirma Irene Marrone:

> Desde o primeiro ato, a conspiração dos patriotas na chácara de Don Nicolás Rodríguez Peña apresenta-se como uma ação consciente na qual o acontecimento externo (queda de Sevilla em mãos francesas) figura como motivo para adiantar ou atrasar um movimento já existente. Não se trata, no filme, de "uma revolução sem revolucionários", nem se apresenta o fato como uma resposta pragmática frente à ruína da monarquia hispana, sob cuja autoridade a maioria esperava voltar (como asseguram alguns historiadores de hoje). Representa-se o 25 de maio de 1810 como se já se tratasse de uma república independente, quando na realidade a Primeira Junta governaria em nome do Rei Fernando VII (Marrone, 2010).

Dos quinze quadros que originalmente compunham o filme, hoje se conservam somente dez.[10] Cada um deles está precedido por um intertítulo informativo que anuncia

---

[7] Em 1982, um relatório realizado por Diana Klung para o Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" provou que o primeiro filme argumental argentino foi *La Revolución de Mayo* e não *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1909), como a crítica havia sustentado por mais de 70 anos. A informação compilada permitiu, além disso, conhecer a data de estreia de *La Revolución de Mayo* que, exibido originalmente em 22 de maio de 1909, foi considerado, a partir de então, o primeiro filme argentino de ficção.

[8] Situado na cidade de Buenos Aires, era a sede do governo na época. Foi o edifício onde se centralizaram os acontecimentos da Revolução de Maio. (N.T.)

[9] Domingo French e Antonio Luis Beruti foram dois patriotas revolucionários que participaram da Guerra de Independência argentina contra o poder espanhol. Ambos faziam parte da ala mais radical do partido patriota (os futuros morenistas), e se encarregavam da importante missão de agitar as ruas a favor da saída política alentada por este grupo. Junto a outros jovens, eran chamados "Chisperos". A mitología patria costuma considerá-los os criadores da *escarapela* da Argentina (fitinha branca e azul que se prega na camisa na altura do peito), pois em 25 de maio de 1810 distribuiram fitinhas assim que identificavam os patriotas para que pudessem entrar à Plaza Mayor. Entretanto, a *escarapela* azul e branca que se conhece hoje foi instituída apenas dois anos depois por um amigo de ambos: Manuel Belgrano.

[10] O primeiro quadro reproduz a "célebre reunião na casa de Rodríguez Peña, na qual é decidido prorrogar o movimento revolucionário até a queda de Sevilla nas mãos dos franceses". No segundo, "a maioria dos chefes convocados pelo Vice-Rei lhe dizem que estão do lado do povo, e que o Vice-Rei não pode contar com eles". No terceiro, "os cabildantes recebem com deleite a resolução do Vice-Rei, comunicada por

a situação representada em seguida, sendo uma informação adicional pouco significativa. A cenografia de interiores é despojada e simples e, para os exteriores, apela-se a esquemáticos fundos pintados, desenhados em uma escala tão pequena que, devido a um defeito da iluminação, parecem mover-se com o vento. Está claro, entretanto, que nem o "realismo" nem a fidelidade histórica estavam entre as preocupações destes primeiros cineastas. O objetivo destes filmes não era a reconstrução do passado argentino, mas a difusão de símbolos e mitologias nacionais das quais as novas massas populares pudessem se apropriar. Isto se torna evidente ao analisar o último quadro de *La Revolución de Mayo*: o povo está reunido em frente ao Cabildo para escutar o discurso de Cornelio Saavedra. Com uma súbita mudança de plano, Gallo filma a mesma cena, mas a partir de uma perspectiva lateral. Nesse momento, vemos, no extremo superior esquerdo do quadro, a insólita figura do general José de San Martín vestido de uniforme e envolto na bandeira argentina, como uma espécie de *deus ex machina* moderno que observa a cena das alturas. O filme termina com o povo emocionado, enaltecendo-o, agitando seus chapéus e exclamando "Viva a República!". A figura de San Martín, alheia ao momento histórico ao qual se refere o filme,[11] funciona como uma homologação ou fusão entre sujeito e nação, "uma metáfora da futura glória dessa pátria nascente" (Caneto, 1996, p. 98). Este recurso alegórico constitui, talvez, a única utilização de uma linguagem puramente cinematográfica em um filme eminentemente teatral. Contudo, longe de desentoar do resto do filme, o truque reforça a mensagem nacionalista e introduz, pela primeira vez no cinema argentino, a figura simbólica do pai da pátria.[12]

Até 1911, data em que a revista *Caras y Caretas* incorporou a suas páginas uma seção exclusivamente dedicada ao cinema, não houve na imprensa local uma crítica

---

Castelli e Rodríguez". No quarto, "French e Beruti repartem fitas azuis e brancas para que os patriotas sejam reconhecidos". No quinto, "o Cabildo está deliberando, e French e Beruti entram dizendo que o povo deseja saber do que se trata". No sexto, "Beruti escreve em um papel o nome daqueles que devem formar a nova Junta". No sétimo, "o Cabildo está indeciso. Beruti apresenta a lista. Onde está o povo?". No oitavo, "os patrícios e alguns patriotas esperam impacientes a resolução do Cabildo". No nono, "os membros da nova Junta fazem o juramento". Finalmente, no décimo, "Saavedra dirige a palavra ao povo". É impossível assegurar com exatidão o conteúdo dos quadros que faltam, mas a revista *Caras y Caretas*, em seu número extraordinário do Centenário, reproduz várias imagens do filme, inclusive alguns planos perdidos, em um artigo intitulado "La semana de mayo. Reconstrucción fotográfica". Entre eles, há um em que os revolucionários Martín Rodríguez e Juan José Castelli falam com o Vice-Rei Cisneros para pedir que ele renuncie; e outro em que vários patriotas reunidos em frente ao Cabildo celebram o anúncio dos novos membros da Junta de Governo.

[11] José de San Martín (1778-1850), conhecido como "pai da pátria", não estava na Argentina em 1810. Ele havia se mudado para a Espanha junto com sua família quando era criança, e ali realizou seus estudos militares. Regressou à Argentina em 09 de março de 1812, com 34 anos, quase dois anos depois da Revolução de Maio.

[12] É necessário aclarar também que a bandeira argentina na qual San Martín aparece envolto foi criada em 1812, posteriormente à Revolução.

cinematográfica especializada que possa colaborar com alguma informação sobre as características destes primeiros filmes ou sobre a acolhida que tiveram no momento de sua estreia. Entretanto, os poucos avisos que propagandearam *La Revolución de Mayo* nos jornais da época resgatavam, sobretudo, sua origem nacional e seus valores educativos e morais. Por exemplo, a seção de filmes do diário *La Nación* o descrevia, no dia de sua estreia, como um "espetáculo cinematográfico com vistas altamente morais para as famílias"[13] e, na edição do dia seguinte, adicionava que se tratava da primeira película "sobre um episódio nacional exibida no país".[14] O filme, estreado em 22 de maio de 1909 no cinema Ateneo, foi projetado no ano seguinte aproveitando a euforia dos festejos do Centenário, o que com certeza atraiu um novo público e incrementou dividendos.

O segundo filme de ficção exibido na Argentina que trata sobre este período revolucionário e fundacional da História do país foi *El himno nacional*, também chamado *La creación del himno*. Além do diretor, Mario Gallo, este filme compartilha com *La Revolución de Mayo* a sorte de ter sobrevivido, ainda que incompleto, até nossos dias. Estreada em 1909, a película rememora a primeira vez em que o canto pátrio foi entoado em um salão da sociedade portenha, e seu argumento, a cargo do escritor José González Castillo, reúne os míticos episódios que são ensinados em todas as escolas. A pedido da Assembleia Geral Constituinte,[15] o Frei Cayetano Rodríguez e o deputado Vicente López y Planes entram em uma competição para a criação de um hino que, de maneira heroica, resuma os ideais da Revolução de Mayo. Em um lapso de inspiração romântica, López y Planes compõe o canto patriótico em uma noite, conquistando a aceitação unânime da assembleia e do próprio Frei Cayetano – quem, admirado, retira sua letra da disputa. O filme termina com um encontro na casa de Mariquita Sánchez de Thompson,[16] onde mais ou menos vinte atores com roupas de época se reúnem ao redor do piano. Vicente López y Planes recita para a audiência as estrofes do canto terminado. Em seguida, surpreendentemente, uma legenda insólita anuncia: "O general San Martín canta o Hino". O militar entra, vestido com seu uniforme, beija a mão da anfitriã e começa a cantar, ao mesmo tempo em que Mariquita o acompanha no piano. Da mesma maneira que em *La Revolución de Mayo*, Gallo se

[13] *La Nación*, Buenos Aires, 22 de maio de 1909, seção de cinema.
[14] *La Nación*, Buenos Aires, 23 de maio de 1909, seção de cinema.
[15] Essa Assembleia foi celebrada em 09 de janeiro de 1813. (N.T.)
[16] Patriota argentina (1786-1868) casada primeiro com Martín Jacobo Thompson e depois com Juan Washington de Mendeville. O hino nacional argentino foi cantado pela primeira vez em sua casa e, segundo a mitologia nacional, foi ela quem interpretou as primeiras estrofes.

permite uma licença poética e faz com o que herói participe deste momento histórico. É como se a ausência do "pai da pátria" nestes marcos fundadores e altamente simbólicos fosse inadmissível.

La Revolución de Mayo e *La creación del himno* não foram exemplos isolados, e Mario Gallo continuou explorando esta temática histórica em várias outras produções – estreadas, quase de forma simultânea, no mês do Centenário. Existe muito pouca informação sobre estes últimos filmes que hoje estão e provavelmente seguirão perdidos; entretanto, seus títulos, alguns dados escassos das seções de cinema dos jornais da época e os testemunhos presentes nas primeiras histórias do cinema permitem esboçar sucintamente seus conteúdos argumentais. Um destes filmes é *Güemes y sus gauchos*, que contou também com a habilidade técnica de Mario Gallo e teve o ator Adolfo Fuentes como protagonista. Exibida pela primeira vez em 22 de maio de 1910, e reestreada "a pedido geral"[17] do público em agosto do mesmo ano, o filme com certeza exaltava a figura do histórico caudilho e herói da Independência.

Como adiantamos, além do resgate da História argentina, a corrente nacionalista explorou outros dois eixos, em muitos sentidos complementares: a reivindicação do interior rural como reduto da identidade nacional e a exaltação da cultura *criolla*. Uma nova concepção do bárbaro, associado agora às massas de imigrantes estrangeiros que invadiam o país, fez com que os pensadores nacionalistas reconsiderassem os aspectos da barbárie passada. "Essa barbárie, tão caluniada pelos historiadores", diz Ricardo Rojas,

> foi o mais genuíno fruto de nosso território e de nosso caráter. A *montonera*[18] não foi outra coisa que o exército da independência lutando no interior, e quase todos os caudilhos que as comandavam haviam aprendido como lutar na guerra contra os realistas [exército que defendia a coroa espanhola]. Havia mais afinidades entre Rosas e sua pampa ou entre Facundo e sua montanha, que entre o senhor Rivadavia ou o senhor García e o país que eles queriam governar. A barbárie, sendo *gaucha* e andando a cavalo, era mais argentina, mais nossa. Ela não havia pensado em entregar a soberania do país a uma dinastia europeia (Rojas, 1922, p. 135).

Outros escritores, como Manuel Gálvez, realizaram, inclusive, uma recuperação positiva dessa barbárie rural, a seus olhos depositária da consciência nacional e do

[17] *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1910, seção de cinema.

[18] Em alguns países da América Central e do Sul são conhecidas como *montoneras* às formações armadas irregulares constituídas geralmente por indivíduos de uma mesma região que apoiam uma determinada causa ou caudilho. Surgidas inicialmente durante as guerras de independência contra a Espanha, estas agrupações exerceram papéis importantes em diversas lutas latino-americanas do século XIX. Por algumas semelhanças no processo de formação e ataque, são comparadas, por vezes, às guerrilhas. (N.T.)

espírito patriótico. O novelista propôs fomentar o provincianismo como forma de salvar a identidade argentina, resgatando do desprezo da historiografia oficial os caudilhos provincianos que, sem saber, "salvaram o país (...) de sua desnacionalização precoce [e] (...) foram os trabalhadores anônimos da nossa nacionalidade" (Gálvez, 1910, p. 124-125). O resgate de próceres não liberais, como Martín Miguel de Güemes, associados por anos à barbárie e ao atraso, foi então uma das novidades introduzidas pelo discurso nacionalista nos estudos históricos.

Menos polêmicos eram os personagens de *La batalla de San Lorenzo*, exibido pela primeira vez no Salão Americano em maio de 1910, e reestreado em agosto do mesmo ano no Cine Olimpo. Filmar em exteriores não era algo simples no começo do século XX, mas Gallo conseguiu uma grande quantidade de extras nas margens do Rio da Prata, obtendo, segundo o historiador Claudio España (1996), um resultado de certa opulência. Tendo em vista seu título e a presença dos atores Eliseo Gutiérrez, Enrique de Rosas e Enrique Serrano, certamente contava com o general San Martín como um de seus protagonistas. É bem provável que o celebrado herói fosse também o personagem principal de *El paso de los Andes*, outro filme histórico estreado em 1910 que, contudo, não pode ser atribuído certamente a Mario Gallo. Igualmente a *La batalla de San Lorenzo* e outras produções do diretor italiano, *El paso de los Andes* foi reestreado em agosto de 1910, no recém-inaugurado Cine Olimpo. Este palácio da sétima arte, dirigido pela empresa Cine-Patria, teve forte preferência por películas de conteúdo nacional. Os filmes ali exibidos eram publicitados na seção de espetáculos do jornal *La Prensa* com o slogan "Lição prática de História",[19] promovendo sem titubear o tom altamente didático de seus argumentos. Encontrava-se nessa mesma linha o seguinte filme de Gallo, *La Batalla de Maipú* (1913), que narrava os principais episódios deste conflito bélico no qual se enfrentaram o exército realista, sob comando do general Mariano Osorio, e as forças patrióticas revolucionárias, compostas por uma coalizão de corpos militares chilenos e soldados do Exército dos Andes, sob comando de José de San Martín. O filme, rodado também em exteriores e com uma profusão de extras, contou com a colaboração do Regimento de Granadeiros a Cavalo[20] e, segundo relata Pablo Ducrós Hicken (1955), na cena do célebre abraço entre San Martín e O'Higgins, Eliseo Gutiérrez e Enrique Serrano, que interpretavam tais personagens, entrelaçaram-se de forma tão impetuosa sobre os cavalos que terminaram rolando pelo chão.

[19] *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1910, seção de espetáculos.
[20] Esquadrão do Exército comandado por San Martín, existente até os dias de hoje. (N.T.)

Já em meados da década de 1910, o primeiro longa-metragem que abordou o tema das revoluções independentistas do poder espanhol foi *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915). Seu roteirista e diretor, Enrique García Velloso, era um dramaturgo argentino com especial predileção pelo gênero histórico, o qual não só transitou em muitas de suas obras teatrais – por exemplo, *El chiripá rojo*, de 1900, sainete ambientado na época de Rosas, ou *Mamá Culepina*, de 1916, que relata as vicissitudes de um quartel que segue às tropas de Lucio V. Mansilla –, como também em vários de seus filmes, entre eles *Amalia* (1914), *Un romance argentino* (1916) e a já mencionada *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Ainda que este último esteja perdido, a existência de um pequeno catálogo, profusamente ilustrado, com o qual o filme foi promovido no momento de sua estreia, permite reconstruir brevemente seu argumento. A primeira parte, centrada na figura de Mariano Moreno, narrava alguns dos aspectos mais marcantes da vida deste herói: o desenvolvimento de sua vocação intelectual, a odisseia de sua viagem a Chuquisaca, o romance com María Cuenca, seu retorno a Buenos Aires e sua vinculação com os patriotas que enfrentariam ao Vice-Rei Cisneros. Na segunda parte, sem dúvida a mais didática, abordava-se, em cronologia rigorosa, os principais episódios da Revolução de Maio, desde a leitura da *Representación de los Hacendados*[21] até o juramento dos membros da Primeira Junta de Governo. García Velloso baseou seu roteiro no livro *Vida y memorias de Mariano Moreno* (1812), escrito pelo irmão do prócer, Manuel Moreno, e na *Historia de Belgrano y la independencia argentina*, de Bartolomé Mitre, do qual extraiu alguns fragmentos que utilizou nos intertítulos do filme. A película apropria-se do ponto de vista dessa História oficial e narra os acontecimentos que conduzem à revolução de forma maniqueísta e evitando todos os pontos possíveis de conflito ou polêmica. Como comenta Jorge Miguel Couselo, neste filme não resta nada da entusiasmada biografia que García Velloso escreve de Moreno para sua *Historia de la literatura argentina* (1914). Enquanto, neste texto, o dramaturgo "enfatizava o individualismo do prócer, os conflitos entre sua presumida vida sacerdotal e suas tendências intelectuais e políticas, a fricção com seu pai por conta de sua profissão não religiosa e seus amores em Chuquisaca, o despertar político que muitos de seus achegados consideravam

[21] A *Representación de los Hacendados* foi um relatório econômico preparado em 1809 por Mariano Moreno, descrevendo a situação econômica do Vice-Reinado do Rio da Prata e solicitando ao Vice-Rei Baltasar Hidalgo de Cisneros que este deixasse sem efeito o cancelamento do livre comércio autorizado por ele meses antes. Neste documento, Moreno formulava fortes críticas aos procedimentos econômicos do regime colonial, sustentando-se nas ideias dos liberais econômicos europeus, que começavam a ser conhecidos na América. Este escrito, e os debates que ele gerou, logrou a abertura da Aduana, ainda que de forma limitada.

improváveis, seu despotismo político no terreno das definições revolucionárias, suas disputas com Saavedra, seu retiro, seu ostracismo, sua viagem e sua morte", o filme prescindia dessas conjunturas e mostrava "a Revolução de Maio como um processo monolítico, com apenas uma oposição abrupta: os realistas de um lado, os patriotas (absolutamente apolitizados, solidários em tudo) do outro" (Couselo, 2008, p. 21).

Diferentemente dos ingênuos e esquemáticos filmes de Gallo, García Velloso tentava apresentar no plano artístico uma reconstrução histórica fiel que contribuísse para outorgar verossimilhança ao relato. Segundo narra um cronista da época na revista *Caras y Caretas*, "o autor teve, desde o primeiro momento, carta branca para pedir as cenas, a indumentária, os personagens que a mais excelente meticulosidade histórica necessitasse" (De Aldecoa, 1915). O filme foi rodado, quando possível, em seus cenários reais, como sucede nas cenas que transcorrem no convento de San Francisco. Em outros casos, recorreu-se a uma cuidada *mise en scène*, como se evidencia na longa sequência filmada em frente ao Cabildo, cuja assombrosa fidelidade contrasta fortemente com os rudimentares fundos pintados utilizados por Gallo apenas cinco anos antes. O filme custou mais ou menos 70 mil pesos, uma soma muito elevada para a época, e seu elenco contou com célebres artistas teatrais e mais de 400 extras.

O afã didático, que predominava na maioria dos filmes históricos analisados, é também um elemento essencial aqui, como assinala o prólogo da película, reproduzido no catálogo que, sob o título "Ensinar deleitando", reza:

> Os episódios da fita *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* nos levam através de uma época grandiosa da História nacional: podemos ver, com todos os detalhes, com a força do real, do vivido, homens, situações e momentos agitados que são e sempre serão de interesse palpitante para todo argentino, para todo americano.[22]

De fato, o filme estreado em 20 de abril de 1915, no Palace Theatre de Max Glücksmann, contou com uma pré-estreia privada especial para membros do Conselho Nacional de Educação no dia 14 desse mesmo mês, pondo em evidência o tipo de espectador-modelo ao qual aspirava, e a importância para esses cineastas do valor educativo e patriótico que imprimiam em suas obras.

O lema "instruir deleitando" volta a aparecer na boca de Julián De Ajuria em um enciclopédico livro que o produtor espanhol publicou vários anos depois de suas primeiras aventuras cinematográficas com Mario Gallo, e no qual tentou plasmar

[22] Reproduzido no catálogo do filme.

algumas das experiências e conhecimentos adquiridos em quase uma vida inteira no mundo do cinema. Apesar da distância histórica que separa este documento de seus primeiros filmes, o livro é um valioso testemunho que coloca em evidência a posição que estes pioneiros tinham a respeito do cinema e de sua função dentro da sociedade. No prólogo, De Ajuria escreve:

> O cinema já é uma das forças de nossa época, o melhor meio de difundir ideias e sentimentos políticos e culturais, um instrumento de expansão para o comércio e as indústrias, um veículo através do qual podemos ter todos os povos ao alcance (...) sempre que o utilizemos para o fim com o qual nasceu: *instruir deleitando, com arte, humor, moral e ciência* (De Ajuria, 1946, p. 17).

De Ajuria, que à margem de suas incursões no cinema nacional havia feito fortuna como distribuidor de cinema norte-americano na Argentina, era um profundo admirador dos filmes estadunidenses. Seu sonho era realizar um filme histórico argentino com a grandiloquência e espetacularidade do cinema hollywoodiano e, por muitos anos, tentou convencer vários produtores americanos para a realização deste projeto. Finalmente, cansado de negativas, o empresário decidiu investir por conta própria o dinheiro necessário para a rodagem deste filme que, segundo várias fontes da época, teve o custo aproximado de um milhão de dólares (Curubeto, 1993). Assim nasceu *Una nueva y gloriosa nación* (1928), que foi dirigido pelo norte-americano Albert H. Kelley, com supervisão de De Ajuria, e contou com a produção de sua empresa, a Sociedad General Cinematográfica. Cruzando uma intriga sentimental imaginária entre Manuel Belgrano e a filha de um aristocrata espanhol (a qual secretamente abraça a causa patriota), o filme mergulha nos acontecimentos que conduziram à Revolução de Maio de 1810 e segue as ações deste herói argentino até a Batalha de Tucumán.[23] O filme foi interpretado por importantes estrelas norte-americanas da época, como o ator Francis X. Bushman – que havia participado em uma série de filmes célebres como *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) e *Romeu e Julieta* (Francis X. Bushman e John W. Noble, 1916) – no papel de Belgrano, e a atriz Jacqueline Logan no papel de Mónica. As funções técnicas também estiveram a cargo de reconhecidos profissionais da indústria hollywoodiana. A fotografia foi encomendada a Georges

[23] A Batalha de Tucumán foi um enfrentamento bélico que teve lugar em 24 e 25 de setembro de 1812 nas imediações da cidade argentina de San Miguel de Tucumán, durante a guerra de independência contra o poder espanhol. O Exército do Norte, sob o comando do general Manuel Belgrano, derrotou as tropas peninsulares do brigadeiro Juan Pío Tristán, que contavam com o dobro de soldados, freando o avanço realista sobre o noroeste argentino. Junto com a batalha de Salta, vencida em 20 de fevereiro de 1813, o triunfo de Tucumán permitiu aos rioplatenses confirmar os limites da região sob seu controle.

Benoît, que havia trabalhado com destacados diretores do período como Raoul Walsh e que, alguns anos antes, junto ao ator argentino Héctor Quiroga, havia dirigido no país o famoso filme *Juan sin ropa* (1918). A câmera esteve a cargo de Nicholas Musuraca, que anos depois seria um colaborador habitual de Jacques Tourneur. Além disso, o filme contou com uma cuidadosa e cara *mise en scène*. As crônicas da época afirmam que a réplica do Cabildo de Buenos Aires custou a De Ajuria o exorbitante valor de 15 mil dólares. Também foram contratados assessores históricos para reconstruir o mais fielmente possível os cenários e o vestuário, e foram utilizados mais de dois mil extras nas cenas de massas. O filme estreou em 10 de março de 1928 no Teatro Cervantes, mas teve uma pré-estreia, em fevereiro daquele ano, na residência particular do presidente Marcelo T. de Alvear (1922-1928), da qual participaram importantes personalidades da época.[24] Alguns dias depois da projeção, Alvear enviou a De Ajuria uma elogiosa carta na qual afirmava que o filme constituía um meio muito eficaz para a educação patriótica, "tão necessária para a formação do espírito nacional".[25] Os valores educativos do filme foram também ponderados por vários educadores e intelectuais da época, entre eles o reitor da Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que apesar de ter se manifestado em muitas ocasiões contra o cinema – ao qual denominava a "arte do silêncio" – devido ao mau uso que era feito dele em "seu repertório geralmente corruptor da moral e estética do povo", resgatou "o mérito geral da obra e formulou votos para que ela iniciasse um repertório da mesma espécie, para o qual há argumentos adequados na tradição argentina".[26] O filme foi, de fato, utilizado por diferentes instituições educativas como auxiliar pedagógico. Em 21 de julho de 1928, por exemplo, mil crianças albergadas em diversos estabelecimentos sustentados pela Sociedade de Beneficiência assistiram a uma projeção no Cine Callao, a qual foi acompanhada por uma lição explicativa dos acontecimentos tratados no filme.[27]

De Ajuria declarou ter realizado este filme "cheio de entusiasmo e de gratidão ao grande povo argentino" e "com o fim de magnificar o conceito argentino ante todas as nações da Terra, divulgando os nomes dos heróis da História nacional e a origem da nossa nacionalidade" (De Ajuria, 1946, p. 19). A ideia de que o cinema devia servir como um meio de educação para as novas massas de imigrantes foi também sumamente enfatizada pela imprensa da época, que exaltava, sobretudo, a vocação didática e

[24] *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, número 51, 20 de fevereiro de 1928, página 06.
[25] Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria, reproduzida em De Ajuria (1946, p. 691).
[26] Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria, reproduzida em De Ajuria (1946, p. 692).
[27] *La Película*, Buenos Aires, número 618, 26 de julho de 1928, página 27.

patriótica do filme. Em uma das crônicas mais iluminadoras ao respeito, o jornal *La Razón* opinou, por exemplo, que:

> em um país de aluvião como o nosso, espetáculos que recordem os sacrifícios necessários para fazer a pátria são de grande importância; um auxiliar inestimável da boa obra nacionalista. E que instrumento melhor que o cinematógrafo para isso? Essa multidão cosmopolita que se entrega nas salas de projeções cinematográficas, que não tomaram nunca um texto de nossa História nas mãos, aprende a nos conhecer melhor, a nos respeitar mais, sabendo quanto custou aos mais velhos o ideal de constituir uma nação livre. E *Una nueva y gloriosa nación*, quaisquer sejam as objeções que possam ser formuladas, cumpre dignamente essa missão.[28]

Como é manifestado nestes testemunhos, o surgimento do cinema de ficção na Argentina não pode ser estudado fora deste particular e irrepetível contexto político-social. De fato, o flamante gênero argumental foi sumamente operativo aos discursos nacionalistas imperantes nas primeiras décadas do século XX e a seu projeto de homogeneização nacional fortemente baseado na educação patriótica. Os pioneiros do cinema, a maioria deles imigrantes que encontraram nesta arte uma forma de integração, aderiram às preocupações das elites vernáculas e enfocaram seus relatos nesses momentos fundadores da Nação, nos quais o país se levantava contra o jugo da "Pátria Mãe", de onde muitos deles provinham. Como vimos, o gênero de ficção aportou, ainda, novas possibilidades temáticas e expressivas que serviram eficazmente para a difusão dessas mitologias nacionais propostas pela historiografia oficial. A Revolução de Maio e a Declaração da Independência, instaladas como uma sorte de "grau zero" da História pátria, foram os marcos aos quais o cinema voltou-se uma e outra vez em busca dessa identidade vulnerada ou ameaçada cada vez mais pela notória presença disruptiva do estrangeiro.

[28] Crítica do jornal *La Razón*, reproduzida em De Ajuria (1946, p. 674).

Bibliografia Volver al índice

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1983.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910).* Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

COUSELO, Jorge Miguel. "Al gran cine argentino ¡Salud!" en *Diario Clarín*, sección Espectáculos. Buenos Aires: 25 de mayo de 1978.

_____. *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/INCAA/Universidad del Cine, 2008.

CUARTEROLO, Andrea. "El arte de *instruir deleitando***.** Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario" en *Iberoamericana. América Latina - España – Portugal*, nº 39. Madrid: Instituto Íbero-Americano de Berlim/GIGA Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo/Editora Vervuert, septiembre 2010.

_____. "Construyendo la nación. El cine argumental argentino del primer Centenario" en GUTMAN, Margarita y MOLINOS, Rita (orgs.). *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización*. Buenos Aires: Editorial Infinito/Observatorio Latinoamericano de la New School University (OLA), 2012.

CURUBETO, Diego. *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

DARÍO, Rubén. "Evocaciones artísticas". *Páginas de arte, Obras Completas, tomo I*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

_____. *El cinematógrafo. Espejo del mundo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1946.

DE ALDECOA, León. "¡Películas nacionales al fin! *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Un grandioso esfuerzo argentino" en *Caras y Caretas*, nº 863. Buenos Aires: 17 de abril de 1915.

DEVOTO, Fernando J. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

DUCRÓS HICKEN, Pablo. "Orígenes del cine argentino. Nuevas Etapas III" en *Revista El Hogar*. Buenos Aires: 7 de enero de 1955.

ESPAÑA, Claudio. "El cine argentino". *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938).* Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, vol. II, 1996.

GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hno. Editor, 1910.

KOHEN, Héctor. "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919" en *Cuadernos de Cine Argentino*, nº 5. Buenos Aires: marzo 2005.

_____. “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires” en *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia: Università Ca’ Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html.

LÓPEZ, Ana M. “Early cinema and modernity in Latin America” en *Cinema Journal*, nº 40.1. Austin: University of Texas Press, otoño 2000.

MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

_____. “Usos de la memoria patria en el cine del centenario” en NIETO FERRANDO, Jorge Juan (org.). *1808-1810 Cine y guerras de la independencia*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”, 1922.

ROMERO, Luis Alberto. *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.

TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin de siglo (1880-1910)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Ana Laura Lusnich

Este artículo tiene por objetivo analizar las claves ideológicas y textuales que caracterizan a un amplio conjunto de films argentinos estrenados en las décadas del 1930, 1940 y 1950, que representan las grandes gestas del pasado desde una perspectiva tradicionalista y aún militarista.[1] Más allá de los visibles cambios históricos y políticos sucedidos en esa franja temporal y de la emergencia de perspectivas historiográficas y culturales revisionistas,[2] los films ajustan los relatos a los preceptos y tópicos que habían quedado materializados en el campo político nacional entre 1930 y 1943, etapa de la historia argentina factible de ser recordada a partir de dos denominaciones significativamente contrapuestas: "Década Infame" (en clara alusión al golpe de Estado de corte cívico-militar que abre el período y promulga un sistema fraudulento de gobierno instrumentado por la coalición que se instala en el poder), y "Revolución Restauradora" (categoría que aclara los objetivos de la elite gobernante de cuestionar y

[1] En la Argentina, el cine clásico-industrial se extendió desde 1933, momento en que irrumpe la sonorización óptica de las películas, hasta mediados de la década del 1950, coyuntura en la cual se materializa la desarticulación del sistema de estudios y se reformulan las prácticas de producción y exhibición. En estas décadas, el cine histórico comprendió dos formas de estructurar los relatos y abordar los acontecimientos: la biografía y la ambientación histórica, modelos que contraponen el diseño de relatos de vida individuales y la representación de coyunturas o procesos políticos, económicos y sociales, respectivamente. Las películas estudiadas en este artículo pertenecen a la segunda modalidad.

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

revertir el proceso de democratización social y político concretado en Argentina en 1916 con la asunción de Hipólito Yrigoyen a la presidencia).[3]

Principios constructivos y organizativos de los relatos

Sobre el conjunto de films estudiados y sus directrices narrativas y espectaculares, es posible reconocer tres aspectos centrales que serán desarrollados en este escrito. El primero de ellos manifiesta la relación que la Institución cinematográfica – las empresas, productores, directores y guionistas en general – y el cine de ambientación histórica analizado entabla con el tiempo histórico, situación que se traduce en las situaciones y coyunturas políticas y sociales que dan cuerpo a los relatos y en los puntos de sintonía que estos adquieren con el presente, esa década infame que en el campo del cine parece prolongarse más allá de 1943. Así, frente a los films ficcionales gestados en el contexto del primer centenario de la Revolución de Mayo,[4] y trazando claras disidencias con los que a la luz de las corrientes revisionistas y nacionalistas que desde mediados de los años 1940 plantean propuestas reivindicatorias de los segmentos populares y especialmente de los sectores rurales,[5] los films que nos ocupan narran las gestas del pasado nacional estableciendo – en cada relato fílmico y como efecto de *corpus* esencialmente – una diacronía en la que los hechos se equiparan en su densidad o dimensión histórica. De esta manera se elabora una serie de acontecimientos que recorre la confrontación con el poder español, la oposición a las invasiones inglesas de 1806 y 1807, los sucesos de la Revolución de Mayo de 1810, la concreción de la Primera Junta de Gobierno Patrio, y el posterior proceso de ocupación y unificación del territorio argentino por parte de los sectores gobernantes. Esta operación narrativa (que se hace evidente mediante la estructura de la cabalgata temporal en uno de los films estudiados: *Caballito criollo*, Ralph Pappier, 1953), considera a estos sucesos equivalentes, disipa el carácter revolucionario o de resistencia de algunos de ellos, y más aún, establece una relación de necesidad entre los dos vértices de la secuencia mencionada. Paradójicamente, la revolución independentista del poder español se asocia sin mediación alguna, a la Conquista del Desierto, la campaña

[3] La etapa que se inició el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de Estado cívico-militar que derrocó al Presidente Hipólito Yrigoyen y finalizó el 4 de junio de 1943 con el golpe de Estado militar que derrocó al presidente Ramón Castillo, se conoce como "Década infame". La otra denominación señalada, "Revolución Restauradora", se acuña con el interés de señalar aquellos aspectos militaristas y aún antidemocráticos que caracterizaron a los gobiernos de esta época.
[4] De los cuales el artículo de Andrea Cuarterolo presenta una eficaz interpretación.
[5] Temas de los cuales Jorge Sala y Clara Garavelli elaboran destacados análisis.

militar que el gobierno de la República Argentina libró entre 1869 y 1888 contra los pueblos mapuches y tehuelches con el propósito de lograr el dominio sobre los territorios de la región pampeana y la Patagonia. Contemporáneamente a la filmación de estas películas, el desplazamiento de las dos nociones afectadas – el fenómeno involucra la reconversión de la Revolución en la Contrarrevolución – implica una segunda asociación: el hincapié en esos últimos tramos del encadenamiento histórico, fundamentalmente los relativos a la unificación del país y a la organización de un territorio económicamente rentable, se corresponden con la exaltación de los principios que defendían los restauradores de los años 1930: el retorno a un estadio de la historia argentina relativamente estable, dirigido por las familias patricias.

Un segundo aspecto que reúne a los films estudiados es la adopción en la elaboración de los relatos de una materia narrativa preexistente: un conjunto de textos literarios y dramáticos que pertenecen a autores clave del patrimonio cultural argentino, y que aparecen regulados en función del sistema de poder dominante. Así, de acuerdo con los procesos de transposición del material narrativo al campo del cine, es posible afirmar que el paradigma que rige la interpretación de los autores requeridos por los films analizados es la producción del emblemático escritor y ensayista Leopoldo Lugones comprendida entre 1905 (fecha de publicación de *La guerra gaucha*) y 1930 (año en que publica *La grande Argentina* y *La Patria Fuerte*), modelo textual que en sus cambios históricos se distancia progresivamente del universo republicano del 1880. Si, como expresa Noé Jitrik, en los primeros años del siglo XX Lugones se anticipa a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo y "comienza su viaje intelectual hacia la seguridad que da el pasado, hacia el mito protector y aislante, a través de los arquetipos de la nacionalidad" (1960, p. 21), *Historia de Sarmiento* (1911), *El payador* (1916) y el "Discurso de Ayacucho" (1924), sus obras inmediatamente posteriores, elaboran un extenso *corpus* que promueve nuevos mitos destinados a reubicar en el panorama político a la elite tradicional desplazada del poder en 1916, con el triunfo de Yrigoyen en las elecciones nacionales. Estas ideas se radicalizan luego, con la adhesión del autor a posiciones y grupos nacionalistas y antiliberales que confiaban en el uso de la fuerza como metodología política. En agosto de 1930, apoyando el golpe militar que encabeza el general José Félix Uriburu, Lugones da a conocer *La grande Argentina* y *La Patria Fuerte*, pareja de obras que, siguiendo a María Inés Barbero y Fernando Devoto: "modela un proyecto de país que aparece como alternativo al de la Generación

del 80, en el que se cuestiona la validez del modelo agroexportador, el ingreso irrestricto de extranjeros, la política internacional y el sistema político" (1983, p. 46).

Como es posible apreciar, entre 1937 y 1956, fecha de realización y estreno de las películas que integran nuestro *corpus* de análisis, un sector de la industria cinematográfica argentina retoma el modelo político-cultural trazado por los sectores tradicionalistas y castrenses que gobernaron entre 1930 y 1943, haciéndose visible un tercer aspecto unificador de los relatos: el empleo de criterios unívocos de adaptación y escritura de los guiones o libros cinematográficos. Lejos de contemplar al gaucho y al universo rural en general como símbolo de lo nacional – tal había sido el proyecto de *La guerra gaucha* de Lugones e incluso el ideario de los hombres que festejaron el primer centenario de la Revolución de Mayo en 1910 –, los films exacerban, tanto en el plano narrativo como en otros niveles del texto fílmico, los tópicos que caracterizan a la narrativa de frontera en sus acepciones e interpretaciones tradicionales, anteriores a las teorías postcoloniales;[6] estos son: a) la exaltación de las figuras militares, b) la exposición de las estrategias de combate y de extermino del enemigo, c) el uso de la fuerza (y la consecuente desacreditación de la palabra y la razón), d) el sometimiento del gaucho a las normas del Estado, y e) la transformación de vastas zonas del interior de nuestro país en espacio para la batalla.

Estos rasgos instauran un tamiz que se hace eco del despojamiento de los núcleos centrales de los valores de la Ilustración y su resultado en la democracia pluralista y el sufragio universal institucionalizado por Hipólito Yrigoyen en el curso de sus dos presidencias, y su reemplazo por los de Orden, Jerarquía, Respeto y Autoridad. De forma consecuente, se recuperan como materia narrativa ciertos autores que llevaron adelante el proceso de legitimación de las elites gobernantes en sus obras de lucha y frontera. Así, bajo una óptica destinada a alinear las individualidades, se adaptan *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla (*Viento Norte*, 1937, Mario Soffici), *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, 1942, Lucas Demare), *Frontera Sur*, de Belisario García Villar (*Frontera Sur*, 1943, Belisario

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

García Villar), *Nace la libertad*, de Oscar R. Beltrán (*Nace la libertad*, 1949, Julio Saraceni), *El último perro*, de Guillermo House (*El último perro*, 1956, Lucas Demare), y aún fragmentos del *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, del cual se rescatan algunos núcleos centrales (los de ganar tierras al indio, poblar, transformar el paisaje en tierra para el cultivo y el ganado), que son interceptados por el uso de la fuerza y el rol del militar (*Huella*, 1940, Luis Moglia Barth). El *corpus* se completa con otros tres ejemplos, *Fortín Alto* (Luis Moglia Barth, 1941), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) y la mencionada *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953), películas cuyos guiones cinematográficos retoman las pautas escriturales mencionadas.

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

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

Si nos centramos en *La guerra gaucha*, ejemplo paradigmático del *corpus*, la amplificación en el film de dos líneas de intriga que se centran en la historia sentimental (la que protagonizan Asunción Colombres, una joven que defiende la causa americana, y Fernando Villarreal, miembro destacado del ejército español) y en la pronta conversión de Villarreal en militar patriota y en focalizador de la historia (en su cargo de teniente asume la dirección del ejército local y de las montoneras lideradas por el capitán gaucho Del Carril), pone de manifiesto una distancia considerable respecto del texto literario. Si la obra publicada por Lugones en 1905: “vuelve héroes a los gauchos que participaron en las guerras de la independencia bajo el mando de Güemes, destacando el papel patriótico del gaucho en el momento en que se estaba construyendo el mito” (Sorensen, 1996, p. 198), el film de Demare fija el desarrollo de la historia en Villarreal, claro exponente del sector castrense, construyendo con estos nuevos componentes un universo novelesco concreto y diferente. Reforzándose esta jerarquía, se designa un conjunto de personajes que constituyen el entorno social de los protagonistas (el film recupera del texto literario los personajes del cura ciego, la

curandera, el "angelito" – el niño –, y el líder gaucho, y les otorga los nombres de Lucero, Eduviges, "General" y Martín Miguel de Güemes, respectivamente); en segundo lugar, reemplaza el desempeño de aquel héroe anónimo y colectivo (las famosas montoneras lideradas por Güemes) por el accionar de una figura militar que cobra primacía dramática a medida que avanza el relato.[7] Este esquema se repite en otros títulos del *corpus*. Cronológicamente, *Frontera Sur*, *Pampa bárbara* y *El último perro* concretan en sus sistemas de personajes una jerarquía equivalente, que coloca en el centro de las acciones libertarias y civilizatorias – se trate de las guerras por la independencia del poder español o del avance sobre las tierras ganadas al indio – a personajes que ocupan altos rangos militares. En su entorno se delinean figuras subalternas que apuntalan el accionar del protagonista, dejándose en claro las insalvables diferencias morales y físicas que los alejan. En cuanto a los gauchos (como sucede en *Viento Norte* y años más tarde en *El último perro*), se hace hincapié en su dudosa moral; son varias las escenas que destacan su picardía, el interés en el juego y la infidelidad. En el caso de los indígenas, la traición parece ser una marca acentuada en los relatos; en un caso extremo, *Frontera Sur*, el personaje de Grana (hija de una cautiva y de un cacique) se destaca por desatar pasiones incontrolables en dos de los hombres que comandan el fortín (el mayor Saravia y el capitán Alonso). Símbolo de la tierra y de la pampa salvaje, Grana maneja los sentimientos y la información provista por estos militares y participa en una emboscada liderada por el cacique Santiago.

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

[7] Esta centralidad dista de los postulados que el autor establecía en el prólogo que abre la obra publicada en 1905: "La *Guerra gaucha* no es una historia, aunque sean históricos su concepto y su fondo. Los episodios que la forman, intentan dar idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por montoneras y republiquetas contra los ejércitos españoles que operaron en el Alto Perú y Salta desde 1814 a 1818 (…) la guerra fue en verdad anónima como todas las grandes resistencias nacionales" (Lugones, 1926, p. 09-10).

republicano que había forjado, en el plano de la historia del país, Yrigoyen y muchos de sus contemporáneos.

En el conjunto analizado, esta situación se torna compleja y sumamente sofisticada en el caso de *La guerra gaucha***,** film que se nutre no sólo de la participación del Ejército nacional en su lucha contra los españoles, sino también de las dos clases de montonera señaladas por Leopoldo Lugones en el episodio "Estreno" de su obra en prosa homónima: a) las partidas volantes que comprendían a voluntarios, prófugos y desertores del Ejército, generalmente lideradas por gauchos patriotas, y b) los grupos que guarnecían las aldeas de todo tipo de invasores y saqueadores. Trazando una relación directa entre el pasado y el presente histórico, el film hace hincapié en un conjunto de tácticas de combate que coinciden en un discurso y una esfera de acción específicos que tienden a fijar el rol de los sectores castrenses en la sociedad. Más elocuentes son al respecto los films que, filmados entre 1940 y 1945, relatan la ocupación violenta de los territorios ganados al indio: *Huella*, *Fortín Alto*, *Frontera Sur* y *Pampa bárbara*. Si bien estas películas abarcan los múltiples acontecimientos y conflictos que históricamente se sucedieron en el transcurso del siglo XIX, luego de la declaración de la independencia y hasta la asunción a la presidencia de Julio Argentino Roca en 1880, las acciones emprendidas y los resultados obtenidos coinciden con la perspectiva adoptada en la última fase de la Conquista del Desierto concretada por el propio Roca entre 1878 y 1879, decisiva en la ocupación de los territorios y en la definición del proyecto político liderado por Buenos Aires. Con algunos matices, y mediante sendos discursos pronunciados por cuadros militares, se defiende la estrategia del exterminio violento y rápido del indio en favor de la Patria y del inminente arribo de los colonos a las tierras. Hilario Castro, comandante del fortín La Guardia del Toro – *Pampa bárbara* – organiza su discurso a partir de tres acciones: avanzar, batir y exterminar al indio de manera drástica y frontal. Es imposible no relacionar esta matriz discursiva con las proclamas militares dadas a conocer por Lugones en los años 1920 y 1930. Como correlato del discurso del personaje de Hilario Castro, Leopoldo Lugones en 1924, celebrando el centenario de la batalla de Ayacucho, destacaba la labor ejercida en el pasado por el poder castrense a través de cuatro verbos de acción: "amar, combatir, mandar, enseñar".

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

Otro rasgo que adquiere primacía en el universo ideológico-expresivo de los films es el sometimiento, en algunos tramos del relato, del indio y del gaucho a las normas del Estado. Al uso indiscriminado del cuerpo del gaucho en las guerras por la independencia del dominio español y en la conquista de la frontera interior, se suman el rigor hacia los desertores, los que son severamente castigados, estaqueados y segregados de su entorno (*Pampa bárbara* y *El último perro*). En contraposición, ya hemos visto, aquellos que por motivos sentimentales o por su amor al suelo argentino dejan las huestes del ejército español para sumarse a las filas del patrio (Fernando Villarreal, *La guerra gaucha*), son compensados con honores y distinciones. No escapan de este esquema, incluso, un segmento de figuras femeninas. Paradigmática es la manera en que son sometidas, en el film *Pampa bárbara*, las llamadas "mujeres de mala vida", muestrario amplio y heterogéneo integrado por las prostitutas, las actrices de corte popular, las mujeres de color y las opositoras al régimen de Juan Manuel de Rosas, todas ellas enviadas al fortín La Guardia del Toro con la intención de que acompañen a los cuadros militares y a los gauchos en el día a día. Frente a las figuras del gaucho y del indio, en su resignación y aún en su heroísmo, estas mujeres son transportadas y luego emplazadas; se trata de individuos que no poseen autonomía y que representan, como lo explican Marcela Castro y Silvia Jurovietzky, un "yo-mujer doblemente subalterno (por ser mujer y cautiva)" (1994, p. 153).[8]

En el registro de las luchas por el dominio de la frontera interior (el largo proceso de desposesión de las tierras a las poblaciones autóctonas) hacemos hincapié en la idea de que los films del *corpus* estudiado se nutren preferentemente de la fase liderada por el general Julio Argentino Roca, quien en su cargo de ministro de guerra del gobierno de Nicolás Avellaneda, y posteriormente como presidente electo de la Nación, materializa la colonización y la distribución concentrada de la tierra ganada al indio. En este panorama, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla, provee un material narrativo eficaz que contiene los tópicos habituales de la literatura de frontera en sus etapas avanzadas: la eliminación del indio, la vida en los fortines, la

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

intriga amorosa, el peso de la autoridad sobre los individuos. En su pasaje al cine, la obra de Mansilla ve reducidos los aspectos que en el momento inicial de difusión instauraron en el seno del campo cultural ciertas tácticas y quiebres destinados a expresar las disidencias y el desencanto del autor frente a los escritos de Domingo Faustino Sarmiento y de su presidencia.[9] Dentro de ese marco discursivo, el autor recurría a una serie de recursos que incluían el escarnecimiento repetido de la "civilización" por el descuido de sus obligaciones para con los "bárbaros", así como la corrección de lo propugnado por Sarmiento al proveer a los indios ranqueles de una identidad arraigada en su voz mediante la inclusión del discurso directo y la delineación de sujetos diferenciados. La asimilación de *Una excursión a los indios ranqueles* al campo del cine se inscribe en cambio en las interpretaciones del texto posteriores a la desintegración de su público original (la elite liberal), ocurrido en las primeras décadas del siglo XX con la irrupción de los sectores de inmigrantes en la vida cultural y política. Respecto de las modificaciones operadas por el discurso del poder en los momentos de eclosión del nacionalismo posterior a la época del Centenario, David Viñas (1982) sostiene que el discurso literario administrativo de la Argentina no sólo ha exaltado de manera acrítica el texto de Mansilla como un paradigma de relato sobre los indios en el momento previo a la culminación de la campaña de Roca sino que, paralelamente, ha diluido sus elementos históricos y sus rasgos más heterodoxos, hasta reducir al autor a su condición de ameno *causeur*, un "criollo señorial" capaz de percibir al "otro". Específicamente, los criterios que rigieron la elaboración del guión y del relato fílmico son el escamoteo de los componentes críticos de la obra literaria y la exaltación de los ingredientes más pintorescos y anecdóticos.

En la versión cinematográfica de Lucas Demare, *Viento Norte*, el relato se estructura a partir de la historia del joven Miguelito,[10] y especialmente de la intriga sentimental que se genera en torno al triángulo amoroso conformado por los personajes de Aniceto Reyes (padre de Miguelito), Malena Reyes (su madre) y el comandante Ledesma (militar enamorado de Malena Reyes). En este universo de sentimientos, el contrapunto que se establece entre los valores y los desempeños de las figuras militares más representativas (el comandante Ledesma ama a una mujer, Malena, y provoca un

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

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

drama de celos en el que resulta la víctima; el capitán Ramallo seduce sin compromiso a varias mujeres), presenta una situación de contraste que excede la historia amorosa para expresar una coyuntura global. Estas diatribas, destinadas a marcar una posición personal y distanciada de Mansilla del gobierno de Domingo Faustino Sarmiento y de la matanza indiscriminada de las poblaciones indias (y de los desertores que estas cobijan), aparecen en el film diluidas e incluso distorsionadas. En cuanto a la inmoralidad que recorre los comportamientos de las figuras militares y la respuesta del cuerpo social, coincidimos con Eduardo Romano en que el film se interesa en resolver aquella paradoja que plantea que: "la inmoralidad parcial disfruta lo suyo sin sanciones (ni interna a la trama, ni del espectador) y la grave dignidad desemboca en muerte y crimen" (1991, p. 72-73). Luego de un desarrollo que incluye la muerte del militar que pretende a Malena Reyes, el relato se detiene en dos situaciones clave, una es la recuperación del personaje de Miguelito de las tolderías (la intervención del capitán posibilita su unión a María de las Dolores Monteagudo), la segunda es la reivindicación del Ejército nacional en la tarea de exterminar al salvaje y a los gauchos insurrectos, rol destacado por los personajes de Malena y Aniceto Reyes. Esta visión oficialista, que se interesa en homogeneizar los puntos de vista y en modificar los hechos narrados por Mansilla, debe ser atribuida a agentes e instituciones que dominan en el momento de realización del film (año 1937) el campo cultural e ideológico. Se trata de manejos que posibilitan rastrear el grado de coerción y censura ejercido sobre la industria cinematográfica (en este caso el sector del Ejército cómplice del justismo),[11] o que tal vez simplemente explican las adhesiones de un grupo de productores y directores al estado de cosas reinante en el país en el plano político.

En la elección del material narrativo de base tanto como en los criterios centrales de apropiación, el film de 1956 que cierra el *corpus* tratado (*El último perro*, Lucas Demare), reitera la preeminencia de la ideología nacionalista, concentrada en este caso en las luchas contra el indio en el paraje de la Posta del Lobatón, situada al sur del Río Carcarañá, provincia de Santa Fe. De la novela de Guillermo House, premiada en 1947 con el Primer Premio Nacional de Literatura, el film se nutre del universo novelesco que reúne civiles (principalmente) y militares (en un segundo plano) en un espacio dramático acotado, formando parte del sistema de postas y fortines que caracterizó la conquista del desierto en sus diferentes etapas. Productiva en el campo del teatro y del

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

cine,[12] la novela contiene una matriz fecunda que concilia el desarrollo de la frontera interior y la acción del Ejército nacional, concebido este como "un ejército fundador" (…) "un ejército piloto de la civilización" (Urquiza, 1979, p. 282). En la elaboración del guión y del relato fílmico se retoman y potencian dos estrategias presentes en el texto de House: la diferenciación de los sujetos dramáticos y la negación del indio. Si a este se lo desacredita en sus comportamientos y valores (se los califica de asesinos, ladrones y desprovistos de fe) y se les niega un rostro, un cuerpo y una voz verosímiles (tienen una presencia icónica estandarizada y asumen un comportamiento vandálico), los pobladores de la posta se distinguen según el origen social, el grado de religiosidad y el instinto sexual. Eduardo Romano, autor que defiende esta hipótesis, sostiene que es posible trazar dos grupos de personajes claramente distinguibles: aquellos en los que predomina el "Alma" (aquí se ubican los personajes que se rigen por los códigos morales del linaje – María Fabiana – y la fe – Nicasio Gauna) y aquellos en los que prima la "Sangre" (personajes con instinto moral, cristianos y sin linaje: Facundo Ortiz y doña Fe; bien personajes que se caracterizan por su instinto sexual y la indiferencia religiosa: doña Juana y su hijo Cantalicio).[13] Según este esquema, resulta sintomático que María Fabiana se transforme en el paradigma femenino que conjuga los instintos maternales y paternales (la fortaleza de las mujeres en la frontera) y que Cantalicio, el hijo bastardo, traicione a los cristianos al entregar las carretas a los infieles. Por otro lado, la reaparición periódica de este núcleo conflictivo en otros ejemplos (basta recordar el rol jugado por Grana, la protagonista femenina de *Frontera Sur*, que siendo hija de una cautiva y un cacique indio traiciona a los cristianos develando el plan del ejército en las tolderías), erige a la confrontación entre cristianos e infieles y a la jerarquía que adoptan en el conflicto las instituciones del Ejército y la Iglesia en dos temas centrales, que nuevamente establecen lazos y diálogos con las disputas gestadas en los años 1930 en el campo político nacional.

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

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

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

La puesta en escena y el tratamiento de los espacios cumplen en los films estudiados la función de reconstruir y fijar icónicamente el pasado. Por las características que estos sistemas adoptan, es posible distinguir diferentes niveles de análisis que incluyen el diseño específicamente material (la concepción de vastas zonas del interior del país como campo de batalla, terreno idóneo para las diversas gestas militares), tanto como sus inscripciones semánticas e ideológicas. Así, es posible constatar dos situaciones en particular: a) la forma en que sobre determinados espacios se plasman las relaciones sociales y de poder, que en estos casos manifiesta el predominio y el protagonismo del sector castrense y de sus elementos simbólicos (ejércitos, fortines, armas) por sobre los estamentos civiles, y b) la preeminencia de una composición homogénea del espacio-tiempo, que intensifica la oposición entre las categorías de la civilización y la barbarie y que, en su historicidad, refiere a los tiempos previos a la constitución de la pampa agrícolo-ganadera.[14]

Los films registran en el plano figurativo el avance y la dominación violenta de la civilización sobre la barbarie. Ya se trate de las luchas por la liberación del poder español o por la frontera interior, la pampa y los demás parajes desolados del interior del país se constituyen en un "campo de batalla" en el que se libran las gestas militares que anticipan la consolidación de la Nación. Si pensamos en el programa narrativo de los sujetos y en su proyección espacial y temporal, es posible diferenciar la filiación de las películas a dos diseños topográficos y escénicos distintos: la "locación" y la "travesía".[15] Las películas que responden al primero de estos diseños (*Viento Norte, Fortín Alto, La guerra gaucha, Frontera Sur, Nace la libertad, El último perro*), concentran las acciones dramáticas en el fortín, el destacamento militar o la estancia, trazando perímetros visibles que limitan y discriminan sensiblemente los espacios a partir de pares antitéticos (interior/exterior; conocido/foráneo). Transformados en

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

[15] Retomamos estas nociones del artículo de Sergio Wolf, "El espacio como personaje".

“mojones de civilización” tempranos, la circulación de los individuos que tienen la misión de instaurar un nuevo orden político-social sucede en el interior de ese universo visiblemente reducido, reservándose las salidas hacia ese “otro espacio” (el de la barbarie) a los momentos de las incursiones militares. Este diseño topográfico se sustenta en una dualidad material y simbólica (el coto de la civilización se rige por una ley y un orden; el espacio abierto impone el peligro y la ambigüedad); asimismo, se exhibe como un espacio móvil, en permanente transformación, ya que supone la expansión periódica del primer orden (la civilización) sobre el segundo (la barbarie). Significativas son al respecto las escenas finales de *La guerra gaucha*, en las que esa temible periferia (en este caso poblada por las columnas del ejército realista) se moviliza y avanza, sitiando al ejército patriota en una especie de olla natural. De forma previsible, la situación se invierte en el momento en que, con su fuerza física y moral, el ejército patrio doblega al español sobre ese contorno, para luego dominar con sus soldados la geografía circundante. Por su parte, las películas que adscriben al modelo de la travesía (*Huella*, *Pampa bárbara*, *Caballito criollo*), comprenden el espacio como una materia abierta que entraña mayor dificultad y peligro. Dominado por la fatalidad y el azar – en este espacio abierto se incrementan las amenazas de los españoles, indios y gauchos alzados, se exacerban las inclemencias del tiempo y de un paisaje inhóspito y salvaje –, las prácticas que imperan en estas locaciones son la supervivencia y el nomadismo. Sin embargo, de acuerdo con estas connotaciones pero especialmente debido a la existencia de proyectos militares y políticos específicos, el espacio es tematizado como una zona de tránsito, que será recorrida en lo inmediato y domesticada y poblada en los años venideros.

Como es posible constatar, uno de los temas que asume mayor productividad y desarrollo en este *corpus* de films es la construcción visual de la frontera; de acuerdo con lo expuesto por Antonio J. Pérez Amuchástegui, es interpretada como una “entidad histórica” que condensa aquellos problemas que signaron el avance de la civilización y de la ciudad sobre un territorio virgen. Más allá de una marca geográfica que señala los límites entre distintos términos implicados (poblaciones, provincias, naciones), la frontera representa un perímetro que se cruza y se expande de forma sistemática; un territorio dual que se supone desértico y originariamente despoblado, y a su vez, un espacio geográfico en el que se vive y se trabaja en función de una comunidad localizada (el fortín o el destacamento militar). Amuchástegui concluye:

> Sin aditamentos, frontera no es un artificio, sino una entidad histórica (…) De allí surge que la frontera no era sólo el lugar militar, sino también ciertas parcelas adentradas en el desierto que la fuerza militar no podía cubrir. Y esta circunstancia exigía reorganizar las tropas en tanto la frontera se extendía" (Pérez Amuchástegui, 1981, p. 1936-137).

Respecto de las pautas compositivas, los films privilegian el empleo del formato apaisado del cuadro y el uso recurrente de aquellos procedimientos y movimientos de cámara que permiten recuperar la dimensión natural del paisaje (*travelling*, panorámica, profundidad de campo, plano general). En segunda instancia, en función del carácter épico de las gestas emprendidas, se valen de un sistema de oposiciones que abarca el contraste de los espacios abiertos, cerrados y/o de tránsito (la frontera móvil), tanto como la confrontación entre el paisaje natural y la construcción de un espacio barroco y cargado de elementos significantes, en los momentos de lucha. En líneas generales, si el encuadre de la naturaleza desértica y salvaje coincide con el empleo de una iluminación paisajística, diáfana y uniforme, las embestidas de los ejércitos y del indio incorporan el rodaje de escenas diurnas o nocturnas que emplean el fuego, los incendios y los contrastes luminosos como elementos expresivos y dramáticos.[16]

Conclusiones generales

Lo analizado respecto de este *corpus* de films permite visualizar que la dispersión inicial y la heterogeneidad de autores y textos retomados como base o como modelo narrativo adquieren unidad al privilegiarse en el campo del cine los temas y el universo novelesco – episodios, tramas, ambientes – que signan a la literatura de frontera en sus versiones hegemónicas, y que expresan el espíritu de los sectores conservadores y castrenses en distintas épocas de la historia argentina. Su matriz dramático-expresiva, el sometimiento del "otro" en sus múltiples facetas, se consolida en las películas a partir de la "estrategia de la continuidad", recurso analizado por David Viñas para explicar la Campaña al Desierto como la etapa superior de la conquista española de América iniciada en el Caribe y extendida a través de los siglos hacia América del Sur.[17] Concordando con Viñas, cada etapa histórica y, en nuestro caso,

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

[17] Hipótesis de David Viñas formulada en su libro *Indios, ejército y frontera* (1982).

cada tramo textual, literario y cinematográfico, alude a una anterior y establece un sistema de citas y de referencias explícitas que, en su conjunto, conforman un *corpus* extenso y sólido que en el devenir del tiempo reinterpreta (y aún anula) los sentidos originarios – revolucionarios, contrahegemónicos – de los hitos históricos vinculados a las guerras de la independencia y la consolidación del primer gobierno patrio materializado en 1810.

Ahora bien, si la literatura de frontera puede ser definida según las dos perspectivas enfatizadas en este artículo (aquella que la concibe como un producto discursivo que amalgama los valores de las elites gobernantes con las intenciones del sector castrense y la que la interpreta como párrafo final en el largo discurso de la conquista americana), la reactivación del género en el campo del cine argentino de las décadas del 1930, 1940 y 1950, produce un nuevo segmento textual en el que los términos de la antigua lucha (el sometimiento y la supresión del enemigo) reaparecen asociados a la figura del "contrincante político". Acorde con la lógica del *establishment* imperante en los años 1930 y aún 1940, el Ejército y sus figuras jerárquicas se trasladan al centro de los relatos, asimilándose en el formato del enemigo y mediante un extraño sincretismo, sectores disímiles: españoles, indios, gauchos, opositores políticos, incrédulos y faltos de fe, mujeres desplazadas por sus hábitos y creencias. Todos aquellos que representaban, según palabras textuales de Leopoldo Lugones difundidas en 1924 en su célebre "Discurso de Ayacucho", la *disolución demagógica* de la nacionalidad argentina.[18]

Hemos intentado ubicar los films analizados en una coyuntura histórica precisa y formando parte de un pensamiento cultural que, con epicentro en la figura de Lugones, se preocupó por "el reemplazo urgente del proyecto nacional liberal por uno autoritario y corporativista" (Bustelo, 2009, p. 2). A contrapelo de los historiadores revisionistas que en los años 1930 y 1940 concentran en las figuras de los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta, Ernesto Palacio y José María Rosa, entre otros, la impugnación de las imágenes del pasado de corte liberal-conservador por otras de carácter nacional; y

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

oponiéndose a los movimientos que emergen en estas décadas con las proclamas de Alfredo Palacios y José Ingenieros, defensores del democratismo latinoamericanista, este segmento de films se hace eco de un pensamiento netamente antidemocrático que exalta y promueve las prácticas discursivas y artísticas que aceptan de forma natural las intervenciones militares en la vida política. En sus formas narrativas y espectaculares, generan nuevas tensiones entre términos históricamente contrapuestos (el héroe militar / el héroe civil, el gaucho bárbaro / el gaucho heroico, la pampa salvaje / la pampa como campo de batalla), representando los hechos y procesos revolucionarios del pasado político a la luz de una revolución restauradora que se opone a los valores del pacifismo, el colectivismo y la democracia.[19]

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

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Da independência do poder espanhol ao domínio da fronteira interna. Chaves textuais dos filmes de ambientação histórica realizados no período clássico-industrial na Argentina

Ana Laura Lusnich

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

Este artigo tem por objetivo analisar as chaves ideológicas e textuais que caracterizam um amplo conjunto de filmes argentinos estreados nas décadas de 1930, 1940 e 1950, os quais representam grandes histórias do passado a partir de uma perspectiva tradicionalista e, ainda, militarista.[1] Além das visíveis mudanças históricas e políticas sucedidas nesse período e da urgência de perspectivas historiográficas e culturais revisionistas,[2] os filmes ajustam os relatos aos preceitos e tópicos que haviam sido materializados no campo político nacional entre 1930 e 1943, etapa da História argentina possivelmente relembrada a partir de duas denominações significativamente contrapostas: "Década Infame" (em alusão explícita ao golpe de Estado de caráter cívico-militar que abre o período e promulga um sistema fraudulento de governo orquestrado pela coalizão que se instala no poder) e "Revolução Restauradora" (categoria que aclara os objetivos da elite governante de questionar e reverter o processo

[1] Na Argentina, o cinema clássico-industrial se estendeu de 1933 (momento no qual irrompe a sonorização óptica dos filmes) até meados da década de 1950, contexto no qual se materializa a desarticulação do sistema de estúdios e se reformulam as práticas de produção e exibição. Nessas décadas, o cinema histórico abrangeu duas formas de estruturar os relatos e abordar os acontecimentos: a biografia e a ambientação histórica – modelos que contrapõem o desenho de relatos das vidas individuais e a representação de conjunturas ou processos políticos, econômicos e sociais, respectivamente. Os filmes estudados neste artigo pertencem à segunda modalidade.

[2] Correntes revisionistas no campo historiográfico local circularam a partir de 1920 (e especialmente 1930) como uma forma de questionamento e contestação da ordem política instituída. Autores como Adolfo Saldías, Ernesto Quesada e David Peña são pioneiros da nova interpretação do passado argentino.

político e de democratização social concretizado na Argentina em 1916 com a chegada de Hipólito Yrigoyen à presidência).[3]

Princípios construtivos e organizadores dos relatos

É possível reconhecer três aspectos centrais sobre o conjunto de filmes estudados e suas diretrizes narrativas e espetaculares, os quais serão desenvolvidos neste texto.

O primeiro deles manifesta a relação que a instituição cinematográfica (as empresas, produtores, diretores e roteiristas em geral) e o cinema de ambientação histórica analisado travam com o tempo histórico, situação que se traduz nas circunstâncias e conjunturas políticas e sociais que dão corpo aos relatos, e nos pontos de sintonia que estes adquirem com o presente (essa década infame que, no campo do cinema, parece prolongar-se para além de 1943). Assim, frente aos filmes ficcionais gestados no contexto do primeiro Centenário da Revolução de Maio (comemorado em 1910),[4] e traçando claras dissidências com aquelas produções sob a luz das correntes revisionistas e nacionalistas (que desde meados dos anos 1940 expõem propostas reivindicatórias dos segmentos populares e especialmente dos setores rurais),[5] os filmes que nos ocupam narram as tramas do passado nacional estabelecendo – em cada relato fílmico e como efeito, essencialmente, de *corpus* – uma diacronia na qual os fatos se equiparam em sua densidade ou dimensão histórica. Desta maneira, percorre-se uma série de acontecimentos que vão desde a confrontação com o poder espanhol, a oposição às invasões inglesas de 1806 e 1807, os acontecimentos da Revolução de Maio de 1810, a concretização da Primeira Junta do Governo Nacional, até o posterior processo de ocupação e unificação do território argentino por parte dos setores governantes. Esta operação narrativa (que se faz evidente mediante a estrutura da cavalgada temporal em um dos filmes estudados: *Caballito criollo*, de Ralph Pappier, 1953) considera tais acontecimentos equivalentes, dissipa o caráter revolucionário ou de resistência de alguns deles e, ademais, estabelece uma relação de necessidade entre a revolução independentista do poder espanhol e a Conquista do Deserto – campanha militar contra

[3] A etapa que se iniciou em 06 de setembro de 1930 com o golpe de Estado cívico-militar que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen, e finalizou em 04 de junho de 1943 com o golpe de Estado militar que destituiu o presidente Ramón Castillo, é conhecida como "Década Infame". A outra denominação indicada – "Revolução Restauradora" – é cunhada com o interesse de assinalar aqueles aspectos militaristas e mesmo antidemocráticos que caracterizaram os governos dessa época.
[4] Sobre os quais o artigo de Andrea Cuarterolo apresenta uma eficaz interpretação.
[5] Temas sobre os quais Jorge Sala e Clara Garavelli elaboram análises destacadas.

os povos mapuches e tehuelches estimulada pelo governo da República Argentina entre 1869 e 1888, cujo propósito era obter o domínio sobre os territórios da região da pampa e da Patagônia –, as quais são associadas sem mediação nenhuma. Na época em que esses filmes foram rodados, houve um deslocamento dos dois acontecimentos, o que resultou na conversão da Revolução em Contrarrevolução e implicou outra associação: o apego aos últimos episódios do encadeamento histórico (fundamentalmente àqueles relativos à unificação do país e à organização de um território economicamente rentável) relacionou-se com a exaltação dos princípios defendidos pelos restauradores dos anos 1930 – o retorno a um estado da História argentina relativamente estável, dirigido pelas famílias aristocratas.

O segundo aspecto que reúne os filmes estudados é a adoção, na elaboração dos relatos, de uma matéria narrativa pré-existente: um conjunto de textos literários e dramáticos que pertencem a autores-chave do patrimônio cultural argentino, e que aparecem controlados em função do sistema de poder dominante. É possível afirmar que o paradigma que rege a interpretação feita pelos autores adaptados nos filmes analisados é a produção do emblemático escritor e ensaísta Leopoldo Lugones, compreendida entre 1905 (data de publicação de *La guerra gaucha*) e 1930 (ano em que publica *La grande Argentina* e *La Patria Fuerte*), modelo textual que, em suas modificações históricas, distancia-se progressivamente do universo republicano de 1880.[6] Se, como expressa Noé Jitrik, nos primeiros anos do século XX Lugones antecipa-se aos festejos do centenário da Revolução de Maio e "começa sua viagem intelectual em direção à segurança que o passado dá, ao mito protetor e isolante, através dos arquétipos da nacionalidade" (1960, p. 21), *Historias de Sarmiento* (1911), *El payador* (1916) e o "Discurso de Ayacucho" (1924) (suas obras imediatamente posteriores) elaboram um extenso *corpus* que promove novos mitos destinados a redirecionar, no panorama político, a elite tradicional deslocada do poder em 1916 (devido ao triunfo de Yrigoyen nas eleições nacionais). Essas ideias se radicalizam em seguida, com a adesão do autor a posições e grupos nacionalistas e antiliberais que acreditavam no uso da força como metodologia política. Em agosto de 1930, apoiando o golpe militar liderado pelo general José Félix Uriburu, Lugones apresenta *La grande Argentina* e *La Patria Fuerte*,

[6] A "Geração de 1880" integrava um conjunto de políticos, escritores e intelectuais que teve sob sua responsabilidade a condução do país entre 1880 e 1916. Seu projeto, sustentado em ideias liberais, levou adiante a tarefa do progresso indefinido, motivo pelo qual houve a necessidade de uma modificação e reordenamento da estrutura do país, concentrando o valor econômico na terra e na produção agropecuária. (N.T.)

conjunto de obras que, segundo María Inés Barbero e Fernando Devoto, "modela um projeto de país que aparece como alternativo ao da Geração de 1880, no qual Lugones questiona a validade do modelo agroexportador, o ingresso irrestrito de estrangeiros, a política internacional e o sistema político" (1983, p. 46).

Como é possível notar, entre 1937 e 1956, período de realização e estreia dos filmes argentinos que integram nosso *corpus*, um setor da indústria cinematográfica argentina retoma o modelo político-cultural traçado pelos setores tradicionalistas e militares que governaram entre 1930 e 1943, fazendo visível um terceiro aspecto unificador dos relatos: o emprego de critérios unívocos de adaptação e escritura de roteiros ou livros cinematográficos. Longe de contemplar o *gaucho* e o universo rural em geral como símbolo do nacional – como havia feito *La guerra gaucha* de Lugones e, ainda, o ideário dos homens que festejaram o primeiro centenário da Revolução de Maio, em 1910 –, os filmes exacerbam, tanto no plano narrativo como nos outros níveis do texto fílmico, os tópicos que caracterizam a narrativa de fronteira em seus sentidos e interpretações tradicionais, anteriores às teorias pós-coloniais,[7] os quais são: a) a exaltação das figuras militares; b) a exposição das estratégias de combate e de extermínio do inimigo; c) o uso da força (e o consequente descrédito da palavra e da razão); d) a submissão do *gaucho* às normas do Estado; e) a transformação de vastas zonas do interior do país em campo de batalha.

Estas características instauram um filtro através do qual ressoa o desprendimento de núcleos centrais dos valores da Ilustração e seu resultado na democracia pluralista e no sufrágio universal institucionalizado por Hipólito Yrigoyen durante suas duas presidências,[8] além de patentear a substituição destes valores por aqueles de Ordem, Hierarquia, Respeito e Autoridade. Consequentemente, recuperam-se como matéria narrativa certos autores que levaram adiante o processo de legitimação das elites governantes em suas obras de luta e fronteira. Assim, sob um olhar destinado a entrelaçar escritores e obras, adaptaram-se *Una excursión a los indios ranqueles*, de

[7] Ana María Hernando distingue, pelo menos, duas formas extremas de compreender a fronteira e a literatura de fronteira. Os filmes estudados correspondem, na maioria das vezes, à primeira delas: "Precisamente, a leitura dos diferentes livros que poderíamos catalogar como *fronteiriços* permite-nos perceber uma evolução no conceito de *fronteira*. Já se superou essa conotação inicial ou tradicional de fronteira dos povos latino-americanos, essa que está registrada (no caso da Argentina) nas primeiras manifestações literárias – por exemplo, *La Cautiva* ou *Una excursión a los indios ranqueles* –, a qual o referente histórico *real* adiciona um referente literário que parece estabelecer as margens para seu tratamento. A fronteira já não é uma linha que divide o espaço. Hoje, a fronteira se transformou (ou talvez sempre tenha sido) em um lugar de confluência, de hibridação e de geração de movimentos, de ideias, de proclamas e expressões de cuja História deseja-se denunciar e contar" (Hernando, 2004, p. 112).

[8] Hipólito Yrigoyen (1852-1933) foi presidente da República Argentina entre 1916 e 1922 e, posteriormente, entre 1928 e 1930. (N.T.)

Lucio Victorio Mansilla (*Viento Norte*, Mario Soffici, 1937), *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, Lucas Demare, 1942), *Frontera Sur*, de Belisario García Villar (*Frontera Sur*, Belisario García Villar, 1943), *Nace la libertad*, de Oscar R. Beltrán (*Nace la libertad*, Julio Saraceni, 1949), *El último perro*, de Guillermo House (*El último perro*, Lucas Demare, 1956) e, ainda, fragmentos de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento,[9] do qual se resgatam alguns pontos centrais (como os de tomar territórios indígenas, povoá-los, transformar a paisagem em terra para cultivar e para o gado), sempre interceptados pelo uso da força e pela presença do papel do militar (*Huella*, Luis Moglia Barth, 1940). O *corpus* completa-se com outros três exemplos: *Fortín Alto* (Luis Moglia Barth, 1941), *Pampa bárbara* (Lucas Demare e Hugo Fregonese, 1945) e a já mencionada *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953) – filmes cujos roteiros cinematográficos retomam as pautas escriturais mencionadas.

A exaltação das figuras e das práticas militares como motores das gestas pátrias

Um dos eixos que facilita a compreensão das operações de adequação dos relatos fílmicos aos parâmetros que configuram a matriz ideológico-expressiva que nos interessa avaliar é a exaltação das figuras militares, as quais se firmam não somente na fonte emocional dos relatos, mas, também, nos sujeitos dramáticos que, com seu enérgico desempenho – o uso da força, a coerção e a submissão do inimigo e da tropa –, asseguram a resolução positiva dos conflitos.

Se nos centramos em *La guerra gaucha*, exemplo paradigmático do *corpus*, a amplificação no filme de duas linhas de intriga – que se concentram na história sentimental (protagonizada por Asunción Colombres, uma jovem que defende a causa americana; e Fernando Villarreal, membro destacado do exército espanhol) e na rápida conversão de Villarreal em militar patriota e foco da história (em seu cargo de tenente assume a direção do exército local e das guerrilhas lideradas pelo capitão *gaucho* Del Carril) – manifesta uma distância considerável com relação ao texto literário. Se a obra publicada por Lugones em 1905 "transforma em heróis os *gauchos* que participaram da guerra de independência sob o comando de Güemes, destacando o papel patriótico do

[9] Nascido em San Juan (Argentina) em 1811, e falecido em Assunção (Paraguai) em 1888, Domingo Faustino Sarmiento foi um político, pedagogo e escritor argentino. Foi governador da província de San Juan (1862 a 1864) e presidente da Nação Argentina (1868 a 1874). Durante sua presidência impulsionou a educação fundando em todo o país em torno de 800 escolas, além de alguns institutos militares. Modernizou o telégrafo e o correio e se preocupou particularmente pela extensão das linhas férreas. Propondo civilizar o país, acelerou a urbanização das cidades e combateu as opiniões que enlevavam o campo. (N.T.)

gaucho no momento em que se construía um mito" (Sorensen, 1996, p. 198), o filme de Demare centra o desenvolvimento da história em Villarreal, claro expoente do setor militar, construindo, com estes novos componentes, um universo novelesco particular e diferente. Reforçando esta hierarquia, há um conjunto de personagens que constituem o entorno social dos protagonistas (o filme recupera do texto literário o padre cego, a curandeira, o "anjinho" e o líder *gaucho*, e lhes dá os nomes de Lucero, Eduviges, "General" e Martín Miguel de Güemes, respectivamente); em segundo lugar, substitui-se o desempenho daquele herói anônimo e coletivo (as famosas guerrilhas lideradas por Güemes) pela ação de uma figura militar que adquire protagonismo dramático à medida que o relato avança.[10] Este esquema se repete em outros títulos do *corpus*. Cronologicamente, *Frontera Sur*, *Pampa bárbara* e *El último perro* concretizam, em seus sistemas de personagens, uma hierarquia equivalente que coloca no centro das ações libertárias e civilizatórias – seja ao tratar das guerras pela independência do poder espanhol como do avanço sobre as terras tomadas do índio – personagens que ocupam altas categorias militares. Em seus entornos, delineiam-se figuras subalternas que se opõem às atitudes do protagonista, deixando claras as insuperáveis diferenças morais e físicas que os distanciam. Com relação aos *gauchos* (como acontece em *Viento Norte* e alguns anos mais tarde em *El último perro*), insiste-se na moral duvidosa: são várias as cenas em que se destacam a picardia, o interesse pelo jogo e a infidelidade. No caso dos indígenas, a traição parece ser uma marca acentuada: em um caso extremo, *Frontera Sur*, o personagem de Grana (filha de uma prisioneira e um cacique) se destaca por desatar paixões incontroláveis em dois dos homens que comandam o forte (o major Saravia e o capitão Alonso). Símbolo da terra e da pampa selvagem, Grana maneja os sentimentos e a informação provida por estes militares e participa em uma emboscada liderada pelo cacique Santiago.

Outra característica central na definição do universo narrativo e espetacular dos filmes é a exposição das estratégias de combate e o uso da força. Tais representações atualizam, no campo do cinema, um tipo de ação particular presente nos textos adaptados e que, traçando uma relação direta entre a produção de discursos literários e as práticas políticas, havia sido realçado anteriormente por Leopoldo Lugones em seu

[10] Esta centralidade distancia-se dos postulados que o autor estabelecia no prólogo que abre a obra publicada em 1905: "*La guerra gaucha* não é uma história, mesmo que sejam históricos seu conceito e seu pano de fundo. Os episódios que a formam tentam dar uma ideia, da maneira mais clara possível, da luta sustentada pelas *montoneras* e republiquetas contra os exércitos espanhóis que operaram no Alto Peru e Salta entre 1814 e 1818 (...). A guerra foi, na verdade, anônima, como todas as grandes resistências nacionais" (Lugones, 1926, p. 09-10).

conhecido "Discurso de Ayacucho" (1924) e, depois, em *La Patria Fuerte*, em 1930. Como é possível notar, trata-se de práticas que, em maior ou menor grau, apontam à eliminação de um inimigo concreto (o poder espanhol, o desertor, o selvagem, o imigrante), tanto como à construção de um universo ficcional que se distancia da linguagem e dos valores republicanos – os quais Yrigoyen e muitos de seus contemporâneos haviam forjado no plano da História do país.

No conjunto analisado, esta situação se torna complexa e sumamente sofisticada no caso de *La guerra gaucha*, filme que se nutre não só da participação do Exército nacional em sua luta contra os espanhóis, mas também contra duas classes de guerrilhas indicadas por Leopoldo Lugones em sua obra homônima:[11] a) as pessoas que se uniam ao grupo dos *gauchos* e compreendiam voluntários, fugitivos e desertores do Exército, geralmente lideradas por *gauchos* patriotas; e b) os grupos que cercavam as aldeias de todo tipo de invasores e saqueadores. Traçando uma relação direta entre o passado e o presente histórico, o filme se concentra em um conjunto de táticas de combate que coincidem com um discurso e com uma esfera de ação específicos que tendem a fixar o papel dos setores militares na sociedade. Os filmes mais eloquentes a respeito são aqueles que, filmados entre 1940 e 1945, relatam a ocupação violenta dos territórios tomados dos índios: *Huella*, *Fortín Alto*, *Frontera Sur* e *Pampa bárbara*. Apesar destes filmes abarcarem múltiplos acontecimentos e conflitos que, historicamente, sucederam no transcurso do século XIX, após a declaração da Independência e até a presidência de Julio Roca,[12] em 1880, as ações empreendidas e os resultados obtidos coincidem com a perspectiva adotada na última fase da Conquista do Deserto, realizada pelo próprio Roca entre 1878 e 1879, decisiva na ocupação dos territórios e na definição do projeto político liderado por Buenos Aires. Com algumas nuances, e mediante discursos pronunciados por quadros militares, defende-se a estratégia do extermínio violento e rápido do índio a favor da Pátria e da iminente chegada dos colonos às terras. Hilario Castro, comandante do forte La Guardia del Toro (*Pampa bárbara*), organiza seu discurso a partir de três ações: avançar, combater e exterminar o índio de maneira drástica e frontal. É impossível não relacionar essa matriz discursiva com as proclamas militares que Lugones divulgou nos anos 1920 e 1930. Correlato ao discurso do personagem de Hilario Castro, Leopoldo Lugones, ao celebrar o centenário da Batalha

[11] Mais especificamente, no episódio "Estreno".
[12] Julio Argentino Roca foi um político e militar argentino. Entre 1878 e 1879 foi Ministro de Guerra e, logo depois, ocupou a presidência do país duas vezes: entre 1880 e 1886, e de 1898 a 1904. (N.T.)

de Ayacucho, em 1924, destacava o trabalho exercido no passado pelo poder militar através de quatro verbos de ação: "amar, combater, mandar, ensinar".

A submissão do *gaucho* e do índio às normas do Estado

Outro traço que adquire primazia no universo ideológico-expressivo dos filmes é a submissão, em algumas partes do relato, do índio e do *gaucho* às normas do Estado. O uso indiscriminado do corpo do *gaucho* nas guerras pela independência do domínio espanhol e na conquista da fronteira interior une-se ao rigor contra os desertores, que são severamente castigados, torturados e afastados de seu entorno (*Pampa bárbara* e *El último perro*). Por outro lado, já vimos àqueles que, por motivos sentimentais ou por amor ao solo argentino, deixam o exército espanhol para engrossar as filas do exército nacional (Fernando Villarreal em *La guerra gaucha*) e que, por isso, são compensados com honras e distinções. Não escapa deste esquema, inclusive, um segmento de figuras femininas. É paradigmática a maneira como são submissas, no filme *Pampa bárbara*, as chamadas "mulheres de má vida", mostruário amplo e heterogêneo integrado por prostitutas, atrizes de espetáculos popularescos, mulheres negras ou pardas e opositoras do regime de Juan Manuel de Rosas:[13] todas são enviadas ao forte La Guardia del Toro para acompanhar os quadros militares e os *gauchos* no dia-a-dia. Junto às figuras do *gaucho* e do índio, compartilhando com eles resignação e também heroísmo, tais mulheres são transportadas e instaladas, sendo indivíduos que não possuem autonomia e que representam, como explica Marcela Castro e Silvia Jurovietzky, um "eu-mulher duplamente subalterno (por ser mulher e prisioneira)" (1994, p. 153).[14]

No registro das lutas pelo domínio da fronteira interna (o longo processo de desapropriação das terras das populações autóctones), reforçamos a ideia de que os filmes do *corpus* estudado se nutrem preferencialmente da fase liderada pelo general Julio Argentino Roca que, em seu cargo de ministro de guerra do governo de Nicolás Avellaneda (1874-1880) e, posteriormente, como presidente eleito da Nação, materializa a colonização e a distribuição concentrada da terra tomada do índio. Neste

[13] Juan Manuel de Rosas (1793-1877) foi um militar e político argentino que, em 1829, após derrotar o general Juan Lavalle, ascendeu ao governo da província (estado) de Buenos Aires. Foram principalmente os latifundiários que sustentaram Rosas no poder. A estrutura social durante o período rosista esteve baseada na terra – os latifúndios eram o que conferia *status* e poder. (N.T.)

[14] As autoras enfatizam o significado dessas representações femininas na seguinte frase: "*Como cavalos, as mulheres são meios de deslocamento para cruzar distintas fronteiras*. Fronteiras de um projeto político, fronteiras da hegemonia. São utilizadas como metáforas da ordem que se pretende instaurar e para deslocar tanto as formas de submissão e dominação como as impugnações que a diversidade esgrime" (1994, p. 153).

panorama, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio Victorio Mansilla, fornece um material narrativo eficaz que contém os tópicos habituais da literatura de fronteira em suas etapas avançadas: a eliminação do índio, a vida nos fortes, a intriga amorosa, o peso da autoridade sobre os indivíduos. Em sua passagem ao cinema, a obra de Mansilla vê reduzidos os aspectos que, no momento inicial de sua difusão, instauraram no seio do campo cultural certas táticas e rupturas destinadas a expressar as dissidências e o desencanto do autor frente aos escritos de Domingo Faustino Sarmiento e de sua presidência. Dentro desse marco discursivo, o autor valia-se de uma série de recursos que incluíam o escárnio repetido da "civilização" devido o descuido de suas obrigações para com os "bárbaros", assim como a correção do que era defendido por Sarmiento, provendo aos índios ranqueles uma identidade arraigada em suas vozes mediante a inclusão do discurso direto e o esboço de sujeitos diferenciados. A adaptação de *Una excursión a los indios ranqueles* para o cinema se inscreve, entretanto, nas interpretações do texto posteriores à desintegração de seu público original (a elite liberal), ocorrido nas primeiras décadas do século XX com a irrupção dos imigrantes na vida cultural e política. A respeito das modificações operadas pelo discurso do poder nos momentos de eclosão do nacionalismo posterior à época do Centenário, David Viñas (1982) sustenta que o discurso literário-administrativo da Argentina não somente exaltou de maneira acrítica o texto de Mansilla como um paradigma de relato sobre os índios no momento prévio à culminação da campanha de Roca, mas também, paralelamente, diluiu seus elementos históricos e suas características mais heterodoxas, até reduzir o autor à condição de ameno predicador, um "*criollo* senhorial" que, apesar de sua posição importante, pode entender o índio e é capaz de notar o "outro" sem um olhar preconceituoso. Especificamente, os critérios que regeram a elaboração do roteiro e do relato fílmico são o encobrimento dos componentes críticos da obra literária e a exaltação dos ingredientes mais pitorescos e anedóticos.

Na versão cinematográfica de Lucas Demare, *Viento Norte*, o relato se estrutura a partir da história do jovem Miguelito,[15] especialmente a partir da intriga sentimental que se origina ao redor do triângulo amoroso formado pelos personagens de Aniceto Reyes (padre de Miguelito), Malena Reyes (sua mãe) e o comandante Ledesma (militar apaixonado por Malena). Neste universo de sentimentos, o contraponto que se estabelece entre os valores e o comportamento das figuras militares mais representativas (o comandante Ledesma ama uma mulher, Malena, e provoca um drama repleto de

[15] A novela inclui 68 episódios, e o filme recupera a história de Miguelito, desenvolvida em cinco deles – entre os capítulos 26 e 30.

ciúmes do qual termina sendo vítima; o capitão Ramallo seduz várias mulheres sem compromisso) apresenta uma situação de contraste que excede a história amorosa para expressar uma conjuntura global. Essas críticas pungentes – destinadas a marcar uma posição pessoal e distanciada de Mansilla do governo de Domingo Faustino Sarmiento e da matança indiscriminada das populações indígenas (e dos desertores que elas acolhem) – aparecem no filme diluídas e, até mesmo, distorcidas. Com respeito à imoralidade que esquadrinha os comportamentos das figuras militares e a resposta do corpo social, coincidimos com Eduardo Romano que o filme se interessa em resolver aquele paradoxo que afirma que "a imoralidade parcial aproveita o que é seu sem sanções (nem internas à trama, nem do espectador), e a grave dignidade desemboca em morte e crime" (1991, p. 72-73). Após a morte do militar que deseja Malena Reyes, o relato se detém em duas situações-chave: uma é a recuperação do personagem de Miguelito dos acampamentos (a intervenção do capitão possibilita sua união com María de las Dolores Monteagudo, filha de um homem rico); a segunda é a reivindicação do Exército nacional para a tarefa de exterminar o selvagem e os *gauchos* amotinados, função destacada através dos personagens de Malena e Aniceto Reyes. Esta visão oficialista, que se interessa em homogeneizar os pontos de vista e ainda modificar os fatos narrados por Mansilla, deve ser atribuída a agentes e instituições dominantes no momento de realização do filme (1937) nos campos cultural e ideológico. Trata-se de manobras que possibilitam rastrear o grau de coerção e censura exercidos sobre a indústria cinematográfica (neste caso, pelo setor do Exército cúmplice do justismo),[16] ou que talvez, simplesmente, expliquem as adesões de um grupo de produtores e diretores ao estado de coisas reinantes no país no plano político.

Tanto durante a escolha do material narrativo de base, como nos critérios centrais de apropriação, o filme de 1956 que encerra o *corpus* tratado (*El último perro*, Lucas Demare) reitera a preeminência da ideologia nacionalista, neste caso concentrada nas lutas contra o índio na estância da Posta del Lobatón, situada ao sul do Rio Carcarañá, província de Santa Fé. Da novela de Guillermo House, premiada em 1947 com o Primeiro Prêmio Nacional de Literatura, o filme se nutre do universo novelesco que reúne civis (principalmente) e militares (em segundo plano) em um espaço dramático delimitado, fazendo parte do sistema de postos e fortes que caracterizou a Conquista do Deserto em suas diferentes etapas. Produtiva no campo do teatro e do

[16] Agustín Pedro Justo, militar, diplomata e político argentino, ocupou a presidência do país entre 1932 e 1938. Seu governo se caracterizou pela corrupção e por fraudes recorrentes nas eleições a cargos públicos.

cinema,[17] a novela contém uma matriz fértil que concilia o desenvolvimento da fronteira interna e a ação do Exército nacional, concebido como "(...) um exército fundador (...), um exército piloto da civilização" (Urquiza, 1979, p. 282). Na elaboração do roteiro e do relato fílmico são retomadas e potencializadas duas estratégias presentes no texto de House: a distinção dos sujeitos dramáticos e a negação do índio. Enquanto este último é desmoralizado em seus comportamentos e valores (são qualificados como assassinos, ladrões, desprovidos de fé) e lhe é negado um rosto, um corpo e uma voz verossímeis (eles têm uma presença icônica padronizada e assumem um comportamento pouco civilizado), os povoadores do posto se distinguem segundo a origem social, o grau de religiosidade e o instinto sexual. Eduardo Romano (1991), autor que defende esta hipótese, sustenta que é possível traçar dois grupos de personagens claramente caracterizáveis: aqueles em que predomina a "Alma" (aqui se encontram os personagens regidos pelos códigos morais da estirpe – María Fabiana – e da fé – Nicasio Gauna), e aqueles em que prima o "Sangue" (personagens com tino moral, cristãos e sem estirpe – Facundo Ortiz e Dona Fe; e ainda aqueles que se caracterizam por seu instinto sexual e a indiferença religiosa – Dona Juana e seu filho Cantalicio).[18] Segundo este esquema, resulta sintomático que María Fabiana se transforme no paradigma feminino que conjuga os instintos maternos e paternos (a fortaleza das mulheres na fronteira), e que Cantalicio, o filho bastardo, traia os cristãos ao entregar as carretas aos infiéis. Por outro lado, a reaparição periódica em outros exemplos deste núcleo conflitivo (basta lembrar o papel ocupado por Grana, a protagonista feminina de *Frontera Sur* que, sendo filha de uma prisioneira com um cacique indígena, trai os cristãos desvendando o plano do exército nos acampamentos) arquiteta em dois temas centrais o confronto entre cristãos e fiéis, e a hierarquia que o Exército e a Igreja adotam no conflito, os quais novamente estabelecem laços e diálogos com as disputas gestadas nos anos 1930 no campo político nacional.

[17] Em 1954, com adaptação de Carlos Gorostiza e direção de Armando Discépolo, a obra foi estreada no Teatro Nacional Cervantes; nesse mesmo ano, um grupo de produtores independentes adquiriu os direitos da novela para realizar uma versão fílmica.

[18] Aspectos propostos por Eduardo Romano no estudo sobre *El último perro* em seu livro *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s).*

Representações e funcionalidade das zonas desérticas e rurais nas gestas pátrias: a pampa selvagem, a pampa como campo de batalha

Nos filmes estudados, a *mise en scène* e o tratamento dos espaços cumprem a função de reconstruir e fixar de maneira icônica o passado. Pelas características que esses sistemas adotam, é possível distinguir diferentes níveis de análise que incluem tanto o desenho especificamente material (a concepção de vastas zonas do interior do país como campo de batalha, terreno adequado para as diversas tramas militares) como suas inscrições semânticas e ideológicas. Assim, é possível constatar duas situações em particular: a) a forma como se plasmam as relações sociais e de poder sobre determinados espaços que, nestes casos, manifesta o predomínio e o protagonismo do setor militar e de seus elementos simbólicos (exércitos, fortes, armas) por sobre os estamentos civis; e b) a preeminência de uma composição homogênea do espaço-tempo, que intensifica a oposição entre as categorias de civilização e barbárie e que, em sua historicidade, refere-se aos tempos prévios à constituição da pampa agrícola-pecuarista.[19]

Os filmes registram, no plano figurativo, o avanço e a dominação violenta da civilização sobre a barbárie. Seja tratando-se das lutas pela liberação do poder espanhol, ou dos conflitos pela expansão da fronteira interna, a pampa e as demais paisagens desoladas do interior do país se constituem como um "campo de batalha", no qual se dão as gestas militares que antecipam a consolidação da Nação. Se pensarmos no programa narrativo dos sujeitos e em sua projeção espacial e temporal, é possível diferenciar a filiação dos filmes a dois desenhos topográficos e cênicos distintos: a "locação" e a "travessia".[20] Os filmes que correspondem ao primeiro destes desenhos (*Viento Norte, Fortín Alto, La guerra gaucha, Frontera Sur, Nace la libertad, El último perro*) concentram as ações dramáticas no forte, no destacamento militar ou na estância, traçando perímetros visíveis que limitam e diferenciam sensivelmente os espaços a partir de pares antitéticos (interior/exterior; conhecido/forasteiro). Transformados em

[19] Outro conjunto de filmes argentinos da época que estabelece uma variação no desenho do sistema compositivo descrito é aquele que consagra o avanço e a ocupação pacífica da civilização sobre a barbárie. Nesta ocasião, a pampa e outras regiões do país são concebidas como um "espaço vazio" o qual é necessário amansar e povoar. Ainda que esse projeto se apresente como um complemento ou uma fase subsidiária das lutas pela fronteira interna e pela ampliação dos limites econômicos das capitais, são outros os critérios de composição e elaboração da *mise en scène*. O itinerário das caravanas de *criollos* e imigrantes (*Esperanza*, Francisco Mugica e Eduardo Boneo, 1949; *Los troperos*, Juan Sires, 1953) e o trabalho dos educadores e evangelizadores (*El cura gaucho*, Lucas Demare, 1941) têm como marco espacial e temporal a natureza em si mesma em toda sua extensão e magnitude.

[20] Tomamos tais noções do artigo "El espacio como personaje", de Sergio Wolf.

“marcos de civilização” precoces, a circulação dos indivíduos que têm a missão de instaurar uma nova ordem político-social sucede no interior desse universo visivelmente reduzido, reservando as saídas até esse “outro espaço” (o da barbárie) aos momentos de incursões militares. Este desenho topográfico se sustenta em uma dualidade material e simbólica (o limite da civilização se rege por uma lei e uma ordem; o espaço aberto impõe o perigo e a ambiguidade); mesmo assim, exibe-se como um espaço móvel, em permanente transformação, já que supõe a expansão periódica da primeira ordem (a civilização) sobre a segunda (a barbárie). Com relação a isso, são significativas as cenas finais de *La guerra gaucha*, nas quais essa temível periferia (no caso, povoada pelas colunas do exército real, a serviço da coroa espanhola) se mobiliza e avança, encurralando o exército patriota. De forma previsível, a situação se inverte no momento em que, com sua força física e moral, o exército nacional submete o espanhol, para logo dominar, com seus soldados, a geografia circundante. Por outro lado, os filmes que se inscrevem no modelo de travessia (*Huella*, *Pampa bárbara*, *Caballito criollo*) compreendem o espaço como uma matéria aberta que implica maior dificuldade e perigo. Dominado pela fatalidade e pelo azar – neste espaço aberto incrementam-se as ameaças dos espanhóis, índios e gauchos notáveis; exacerbam-se as inclemências do tempo e de uma paisagem inóspita e selvagem –, as práticas que imperam nestas locações são a sobrevivência e o nomadismo. Contudo, de acordo com essas conotações (mas principalmente devido à existência de projetos militares e políticos específicos), o espaço é tematizado como uma zona de trânsito, que será recorrida instantaneamente, domesticada e povoada nos anos vindouros.

Como é possível constatar, um dos temas que assume maior produtividade e desenvolvimento neste *corpus* é a construção visual da fronteira que, como afirma Antonio J. Pérez Amuchástegui, é interpretada como uma “entidade histórica” que condensa aqueles problemas que marcaram o avanço da civilização e da cidade sobre um território virgem. Além de marca geográfica que assinala os limites entre distintos termos implicados (populações, províncias, nações), a fronteira representa um perímetro que se cruza e se expande de forma sistemática; um território dual que se supõe desértico e originariamente despovoado e, ao mesmo tempo, um espaço geográfico no qual se vive e trabalha em função de uma comunidade localizada (o forte ou o destacamento militar). Pérez Amuchátegui conclui:

> (...) a fronteira não é um artifício, mas uma entidade histórica (...). Daí surge que a fronteira não era somente o lugar militar, mas também certas parcelas adentradas no deserto, que a força militar não podia cobrir. E esta circunstância exigia reorganizar as tropas enquanto a fronteira se estendia (Pérez Amuchástegui, 1981, p. 136-137).

A respeito das pautas compositivas, os filmes privilegiam o emprego do formato panorâmico do quadro e o uso recorrente de procedimentos e movimentos de câmera que permitem recuperar a dimensão natural da paisagem (*travelling*, panorâmica, profundidade de campo, plano geral). Em segunda instância, devido ao caráter épico das proezas empreendidas, os filmes se utilizam de um sistema de oposições que abarca tanto o contraste dos espaços abertos, fechados e/ou de trânsito (a fronteira móvel) como o confronto entre a paisagem natural e a construção de um espaço barroco e carregado de elementos significantes nos momentos de luta. Em linhas gerais, se o enquadramento da natureza desértica e selvagem coincide com o emprego de uma iluminação paisagística, diáfana e uniforme, as investidas dos exércitos e dos índios incorporam cenas diurnas ou noturnas que empregam o fogo, os incêndios e os contrastes luminosos como elementos expressivos e dramáticos.[21]

Conclusões gerais

O que foi analisado neste *corpus* permite visualizar que a dispersão inicial e a heterogeneidade de autores e textos retomados como base ou como modelo narrativo adquirem unidade ao privilegiar no campo do cinema os temas e o universo novelesco – episódios, tramas, ambientes – que marcam a literatura de fronteira em suas versões hegemônicas, e que expressam o espírito dos setores conservadores e militares em distintas épocas da História argentina. A submissão do "outro" em suas múltiplas facetas – sua matriz dramático-expressiva – consolida-se nos filmes a partir da "estratégia da continuidade", recurso analisado por David Viñas para explicar a Campanha ao Deserto como a etapa mais avançada da Conquista da América pela Espanha que teve início no Caribe e se estendeu através dos séculos em direção à América do Sul.[22] Concordando com Viñas, cada etapa histórica – e, no nosso caso, cada fragmento textual, literário e cinematográfico – alude a uma etapa anterior e

[21] A escolha das locações e seu tratamento expressivo preocupou os diretores mencionados neste segmento. Sobre as decisões visuais que guiaram a realização de *La guerra gaucha* é possível consultar ESPAÑA, Claudio. "*La guerra gaucha* cumple 50 años". *La Nación*. Buenos Aires: 20 de novembro de 1992.

[22] Hipótese de David Viñas formulada em seu libro *Indios, ejército y frontera* (1982).

estabelece um sistema de citações e de referências explícitas que, em seu conjunto, formam um *corpus* extenso e sólido que, no devir do tempo, reinterpreta (e mesmo anula) os sentidos originais – revolucionários, contra hegemônicos – dos marcos históricos vinculados às guerras de independência e a consolidação do primeiro governo pátrio materializado em 1810.

Contudo, se a literatura de fronteira pode ser definida segundo as duas perspectivas enfatizadas neste artigo (aquela que a concebe como um produto discursivo que amalgama os valores das elites governantes com as intenções do setor militar e aquela que a interpreta como parágrafo final no longo discurso da Conquista americana), a reativação do gênero no cinema argentino das décadas de 1930, 1940 e 1950 produz um novo segmento textual no qual os termos da antiga luta (a submissão e supressão do inimigo) reaparecem associados à figura do "adversário político". De acordo com a lógica do *establishment* imperante nos anos 1930 e ainda nos anos 1940, o Exército e suas figuras hierárquicas se transladam ao centro dos relatos e impõem seu discurso, e o inimigo é constituído mediante um estranho sincretismo de setores diferentes: espanhóis, índios, *gauchos*, opositores políticos, incrédulos ou sem fé suficiente, mulheres deslocadas por seus hábitos e crenças (todos aqueles que representavam, segundo palavras de Leopoldo Lugones difundidas em 1924 em seu célebre "Discurso de Ayacucho", a *dissolução demagógica* da nacionalidade argentina).[23]

Tentamos localizar os filmes analisados em uma conjuntura histórica precisa e fazendo parte de um pensamento cultural que, com epicentro na figura de Lugones, se preocupou pela "substituição urgente do projeto nacional liberal por um autoritário e corporativista" (Bustelo, 2009, p. 02). Ao contrário dos historiadores revisionistas (como os irmãos Julio e Rodolfo Irazusta, Ernesto Palacio e José María Rosa), que nos anos 1930 e 1940 promoveram a substituição das imagens do passado de característica liberal-conservadora por outras de caráter nacional; e opondo-se também aos movimentos que emergem nessas décadas com as proclamas de Alfredo Palacios e José

[23] Oscar Terán explica que, em 1916, a ascensão do yrigoyenismo ao governo significou o fim de uma etapa política, marcada pela retirada temporária da classe dirigente no poder e a consequente ascensão de outros segmentos sociais até então marginais no campo da participação pública. Nesse contexto, Leopoldo Lugones adotaria posições que desembocaram em um nacionalismo autoritário e militarista. Assim, em seu "Discurso de Ayacucho", comemorando a batalha que, em outros tempos, pôs fim ao domínio espanhol na Argentina e que, no presente, trazia ao centro da cena política o discurso militar, ele diria: "Soou outra vez, para o bem do mundo, a hora da espada. (...) Para realizar essas mudanças refundadoras já existe na geografia argentina o ator necessário: o Exército é a última aristocracia, vale lembrar, a última possibilidade de organização hierárquica que nos resta ante a dissolução demagógica" (Lugones, 1924 *apud* Terán, 2004, p. 40).

Ingenieros, defensores do democratismo latino-americanista, este segmento de filmes faz eco de um pensamento claramente antidemocrático que exalta e promove as práticas discursivas e artísticas que aceitam de forma natural as intervenções militares na vida política. Em suas formas narrativas e espetaculares, geram novas tensões entre termos historicamente contrapostos (o herói militar/o herói civil, o *gaucho* bárbaro/o *gaucho* heroico, a pampa selvagem/a pampa como campo de batalha), representando os fatos e processos revolucionários do passado político à luz de uma revolução restauradora que se opõe aos valores do pacifismo, do coletivismo e da democracia.[24]

[24] "Pacifismo, coletivismo, democracia, são sinônimos da incerteza que o destino oferece ao chefe predestinado – ou seja, aquele homem que manda por seu direito de ser o melhor, com ou sem a lei, porque esta, como expressão de potência, confunde-se com sua vontade". Frase extraída do "Discurso de Ayacucho", de Lugones.

Bibliografia Volver al índice

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

BARBERO, María Inés y DEVOTO, Fernando. "Nacionalismo y orden". *Los nacionalistas (1910-1932)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

BUSTELO, Natalia. "La figura política de Leopoldo Lugones en los años veinte" en *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, nº 05, año 2. Buenos Aires: 2009.

CASTRO, Marcela y JUROVIETZKY, Silvia. "Fronteras, mujeres y caballos" en FLECHTER, Lea (org.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

DE URQUIZA, Juan José. "La conquista del desierto en el teatro argentino" en *Logos. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*, nº 15. Buenos Aires: 1979.

HERNANDO, Ana María. "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera" en *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, nº 34. Mendoza: 2004.

JITRIK, Noé. "La voz más alta de la oligarquía". *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Buenos Aires: Palestra, 1960.

LUGONES, Leopoldo. "Discurso de Ayacucho". *El payador y antología de poesía y prosa.* Buenos Aires: Editorial Ayacucho, 1979.

_____. "Dos palabras". *La guerra gaucha*. Buenos Aires: Ed. M. Gleizer, 1926.

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

_____. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, Antonio. "Roca y el problema de la frontera". *La frontera*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1981.

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

SORENSEN, Diana. "Un clásico corregido. Reescribir los mitos nacionales". *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

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

TERÁN, Oscar. "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980". *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Fundación OSDE/Siglo XXI, 2004.

VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

WOLF, Sergio. "El espacio como personaje" en *Film*. Buenos Aires: abril/mayo 1993.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

La revolución es un hecho histórico. El modo de pensar los cambios revolucionarios en el cine clásico-industrial argentino

Gustavo Aprea

Casi desde el origen de la cinematografía comenzó a plantearse la posibilidad de establecer una relación estrecha entre este nuevo medio de comunicación y la reconstrucción de un pasado próximo o lejano. A lo largo de su trayectoria el cine fue ocupando lugares de importancia en el modo en que las sociedades contemporáneas conservan, difunden e interpretan versiones de su historia. En este sentido se pueden señalar relaciones – no siempre armónicas – con otras formas de trabajar sobre el pasado como la historiografía, la enseñanza escolar de la historia o la novela histórica.

Si se consideran las diversas etapas del desarrollo del lenguaje cinematográfico se observa que a través de los años ha variado la manera de ubicarse frente al pasado y los discursos que lo reconstruyen. Cuando se comparan los rasgos de filmes históricos contemporáneos con los de décadas anteriores se notan diferencias que van más allá de las innovaciones tecnológicas, los estilos narrativos o las formas de construcción de credibilidad. Estas variables de alguna manera pueden ser compartidas por los filmes de un mismo período. Además de las características que permiten distinguir a las obras de una etapa de otra, entre las películas históricas pertenecientes épocas diversas se observan formas diferentes de ubicarse ante el pasado y considerar las proyecciones que éste puede tener en el presente y aun en el futuro. En consecuencia, más allá de cómo se imaginan personajes, situaciones y acontecimientos pretéritos existe un modo pensar el pasado que orienta al conjunto de las representaciones del mismo que puede plantear el cine en una etapa de su desarrollo. Expresado en otros términos en momentos diferentes se manejan criterios de historicidad diferentes.

Dentro de la cinematografía argentina se existe una trayectoria constante aunque no muy numerosa de películas que abordan la historia nacional. Si se compara los filmes históricos contemporáneos con los de etapas previas se observan criterios de historicidad disímiles. Una de las mayores distancias en formas de abordar la historia nacional se puede detectar a través de la comparación de la cinematografía contemporánea y la del período en que la producción se organizó industrialmente, se apeló a formas narrativas clásicas y se apoyó en un sistema de géneros cerrado.

El período industrial clásico (entre 1933 y 1956) resulta fundamental para comprender el desarrollo de las concepciones que nos enfrentan con nuestro pasado. No solo es probablemente uno de los momentos en que este tipo de producción ocupó un lugar destacado sino también porque en sus obras se condensa y hacen visible con mayor claridad un tipo de historicidad que se contrapone con la contemporánea.

Para comprender el modo en que se construye la historicidad dentro de la cinematografía argentina del período clásico es necesario considerar un grupo de filmes históricos que sean comparables. Uno de los parámetros posibles para la comparación es considerar la misma temática. Con este objetivo nos planteamos trabajar con películas que abordan el problema de la revolución como una instancia que implica un cambio de dirección significativo dentro del desarrollo histórico. Las lecturas de las revoluciones como puntos de inflexión del relato histórico proporcionan un buen punto de partida para considerar los distintos regímenes de historicidad ya que en estos momentos de transformación evidente se ponen en juego las relaciones entre el pasado evocado, el momento de la producción y sus proyecciones hacia el futuro.

Sobre los conceptos de revolución e historicidad

Como muchos de los términos que se utilizan en las Ciencias Sociales, el de revolución tiene una cantidad amplia de acepciones. Tanto en el plano de la política como en el de la historia varían sus límites según la perspectiva teórica e ideológica que se adopte. Pero, más allá de la diferencias, nuestra sociedad reconoce la existencia de una serie de acontecimientos a los que define como revoluciones. Si el objetivo el análisis de la representación histórica de las revoluciones en el cine clásico argentino no es necesario adentrarse en una discusión amplia sobre el concepto. Basta que quienes produjeron los filmes en cuestión plantearan que sus obras narraban un proceso al que se le puede atribuir un carácter revolucionario para tenerlas en cuenta.

Sin embargo para precisar un poco más los límites vale la pena trabajar de manera operativa con una definición del concepto. La que plantea Gianfanco Pasquino sintetiza parte de la discusión que se desarrolló en el contexto de las Ciencias Sociales sobre el tema: según este autor una revolución es una "tentativa acompañada del uso de la violencia de derribar autoridades políticas existentes y de substituirlas con el fin de efectuar cambios en las relaciones políticas, en el ordenamiento jurídico social y en la esfera socioeconómica" (1976, p. 875). Más allá de las valoraciones sobre las consecuencias que tienen esta clase de acontecimientos o la proyección de los cambios producidos la definición de Pasquino permite ver a las revoluciones como momento en que se hacen visibles transformaciones sociales que marcan hitos dentro del devenir histórico. Para trabajar con las representaciones de las revoluciones resulta útil considerar la diferencia que plantea Eric Hobsbawm (2001) con el concepto de rebelión. Mientras que las revoluciones implican un quiebre con respecto a la ideología, existe otro tipo de movimiento político violento que es la rebelión que en lugar de impulsar un nuevo orden social pretende una vuelta a ciertos principios originarios perdidos. Es decir que mientras las rebeliones plantean un futuro en el que la vida intolerable del presente se soluciona volviendo al pasado, las revoluciones presuponen un futuro cualitativamente diferente de un pasado y un presente injustos.

El modo en que los sujetos sociales entienden su accionar en los procesos que retrospectivamente vemos como rebeliones o revoluciones se corresponden justamente con dos tipos de historicidad diferente. Para comprender las derivaciones que tiene el término historicidad que puede se aplicado tanto a la lógica de los actores sociales como a la de las representaciones pasadas resulta necesario rastrear el desarrollo del concepto. Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1964) lo utiliza para distinguir a lo que denomina sociedades frías – aquellas que estudia la etnología - que sostienen una concepción cíclica de la historia mientras que las sociedades calientes – especialmente las que surgen con la escritura – crean memorias colectivas que no cesan de actualizarse y construyen una visión del pasado que le otorga sentido al futuro. La diferencia de formas de ubicarse frente al pasado y el futuro es recuperada por la historiografía contemporánea. La Escuela de los Annales comienza a hablar de regímenes de historicidad dentro del ámbito de lo que Lévi-Strauss clasificaría como sociedades calientes. Con el desarrollo de los estudios sobre la construcción de la memoria social el término va adquiriendo relevancia Paul Ricoeur (1984) retoma el concepto desde el punto de vista de la construcción de la narrativa histórica y considera que la historicidad

implica una relación supuesta entre el relato y el tiempo. Así el pasado puede ser visto como la raíz del presente o como un abismo frente a él. Continuando con esta perspectiva (Delacroix et al., 2010) puede hablarse de regímenes de historicidad diferentes y de distintos momentos en la evolución y disolución de dichos regímenes.

Sobre la base de estas consideraciones nos planteamos analizar un momento en que un régimen de historicidad específico funciona plenamente y se corresponde con una etapa concreta de la cinematografía argentina.

Un principio de periodización

Dentro de un campo específico de las formas de conservación e interpretación del pasado como es el cine histórico pueden reconocerse momentos en el desarrollo de diversos regímenes de historicidad. Pero para comprender sus transformaciones hay que tener en cuenta además del modo de posicionarse frente a la historia los elementos propios de la evolución del lenguaje cinematográfico que intervienen en las representaciones que se realizan del pasado.

Siguiendo estos parámetros dentro de la cinematografía argentina se distinguen varias etapas que definen modalidades en la narración e interpretación de la historia nacional. La primera de ellas se corresponde con el período preindustrial en la que las apelaciones a la historia forman parte de la legitimación de la naciente cinematografía como un espectáculo con aspiraciones estéticas. Obras como las de Mario Gallo *El fusilamiento de Dorrego* (1909) y *La Revolución de Mayo* (1909) apelan a la iconografía construida a partir de la constitución de del relato del surgimiento de la nación generado por la Generación del 37 e impuesto por la del 80. Imbuida por el "espíritu del centenario" funciona como una ilustración de personajes y actitudes a las que les otorga un valor patriótico. Aún aquellas obras narrativamente más complejas sostienen la misma concepción heroica y fundacional de un pasado que sienta las bases de un presente venturoso.[1]

Durante el período industrial clásico la historia argentina aparece como una narración épica que incorpora rasgos del melodrama que tiñe a la mayor parte de la producción de la época. Con un didactismo explícito se integra con una concepción del pasado compartida tanto por la enseñanza escolar como por la historiografía académica. Desde este punto de vista los sucesos históricos son la base de los valores patrióticos

[1] Sobre esos films, ver el texto de Andrea Cuarterolo.

que permiten la identidad nacional en el presente y permiten proyectar un futuro siempre venturoso. El valor que se le otorga a la historia como modelo se prolonga a través de los cambios políticos que se producen durante todo el período.

A partir de fines de la década de 1960 se produce un reflorecimiento del cine histórico. En esta etapa, aunque subsiste el concepto de la historia como ejemplo pero se quiebra el modelo único de interpretación. Durante este período se contraponen interpretaciones del pasado que expresan proyectos diferentes de sociedad. Por un lado surge un modelo impugnador que rescata las trayectorias de las más populares en contraposición con el heroísmo individual que puede verse en un arco que va desde *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968) hasta *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Por el otro se produce una reafirmación de la épica oficial basada en héroes inmaculados en obras como el ciclo Leopoldo Torre Nilsson (que comienza con *Martín Fierro*, 1968, y *El santo de la espada*, 1970). La dictadura militar 1976-1983 intentó eliminar – incluso físicamente – la corriente ligada a la versión impugnadora de la historia oficial y propició variantes pobres de la épica patriótica como *De cara al cielo* (Enrique Dawi, 1979).

Con la vuelta a la democracia en 1983 aparece – no solo dentro de la cinematografía - un renovado interés por la historia nacional. Sin embargo ésta no parece proporcionar modelos a seguir y actúa como un ámbito donde encontrar una explicación del fracaso nacional. Los personajes históricos como Camila O'Gorman – en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) – el pueblo argentino – en *DNI* (Luis Brunati, 1989) – o el propio general San Martín – *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985) – son presentados como víctimas de una sociedad o un Estado que son los responsables de un presente calamitoso. En los casos en que se bordan sucesos recientes como en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) se construye una distancia entre el momento de los hechos contados y la instancia de la narración que resulta mayor que en aquellos casos que los filmes se refieren a un pasado remoto.

A partir de la década de 1990 aparece una nueva forma de presentar a las figuras históricas. Las narraciones construyen imágenes que recuperan detalles de la cotidianeidad de los personajes, rescatan sus temores y flaquezas y en muchos casos – como *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1992) o *Belgrano, la película* (Sebastián Pivotto, 2010) – se pone énfasis en sus frustraciones que parecen expresar las de la nación. La adopción de criterios de verosimilitud en la construcción de los personajes y una tendencia a la complejización de los relatos acercan a las relatos históricos

contemporáneos a estilos narrativos que se corresponden con la ficciones que trabajan sobre la actualidad. Se genera así efecto ambiguo. Por lado los personajes que adoptan conductas y expresan sentimientos similares a los de nuestros contemporáneos producen un acercamiento. Como los espectadores los nuevos históricos parecen haber perdido las certezas respecto de las consecuencias futuras de sus acciones. Al mismo la inclusión de la figura de narradores que actúan como mediadores frente a lo contado crea una distancia con respecto al momento evocado. En concordancia con otras formas de construcción de la memoria como los documentales o los textos autobiográficos la puesta en evidencia del acto recordatorio se convierte en una forma de legitimación de la visión del pasado que se construye.

Al repasar este conciso recorrido sobre las diferentes formas que adoptaron los filmes históricos argentinos se puede reconstruir una trayectoria que hila las diversas variantes que fueron adoptando a través de los años. Durante la primera mitad del siglo XX creció un régimen de historicidad según el cual los hechos del pasado no solo permiten comprender el presente sino que además hacen posible prever un progreso futuro. A partir de la decadencia del cine clásico-industrial y la intensificación de las crisis político sociales este régimen comienza a perder credibilidad. El proceso de transformación culmina con el fin de siglo en que junto con un nuevo modo de construcción de los personajes históricos no pueden hacerse explícitas consecuencias futuras de los hechos pretéritos.

Las reconstrucciones del pasado en el período clásico-industrial

De lo que venimos comentando hasta el momento se desprende que durante el período que se extiende entre 1933 y 1955 alcanza su plenitud uno de los regímenes de historicidad que abarcaron el siglo XX. Para lograr expresar una postura consistente frente al pasado además del manejo de un estilo narrativo y los niveles de producción involucrados intervienen factores que tienen que ver con el modo en que la sociedad organiza su relación con el historia nacional.

Más allá de los cambios políticos a significativos que implica el pasaje de gobiernos conservadores, militares y peronistas se mantienen ciertos rasgos en el modo dominante en que la sociedad se relaciona con su pasado. Una característica central es la centralidad del discurso historiográfico. A partir del proceso de institucionalización de la historia académica el sistema de reconstrucciones del pasado nacional se organiza en

torno a ella. La historiografía no solo determina la validez de los hechos evocados y las interpretaciones que se realizan sobre ellos sino que además establece la jerarquía de las mismas. Desde mediados de la década de 1920 un grupo de historiadores trabaja por la profesionalización de la disciplina y se plantean continuar la línea de interpretación de la historia nacional fundada por Bartolomé Mitre. Emilio Ravignani, Ricardo Levene y Diego Luis Molinari entre otros fundan la Nueva Escuela Histórica. Esta corriente historiográfica se definía como científica siguiendo el modelo positivista, profesional en su lucha por la institucionalización de la disciplina y patriótica ya que se ocupaba de la construcción de la identidad nacional. Con el ascenso de los gobiernos conservadores logran la consolidación de instituciones que pretenden determinar la validez de las interpretaciones sobre el pasado en función de su modelo. Emilio Ravignani funda en 1932 el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Buenos Aires y en 1938 Ricardo Levene pasa a presidir la Academia Nacional de la Historia. Al mismo tiempo que logran el reconocimiento de esta capacidad evaluadora la preocupación por enseñanza y difusión de la historia lleva a Levene a intervenir activamente en la organización de planes y manuales educativos.

La concepción de la historia dominante sigue el modelo mitrista inaugurado por *Galería* de *celebridades* en 1857 y sistematizado en la *Historia de Belgrano* (1857) y *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana* (1874). Debe interpretarse el pasado a través de un relato centrado en los personajes que construyeron la nación en un sentido político institucional. La idea mitrista consiste en lo que Nicolás Shumway sintetizó como "un cuento ejemplar, un medio para dar forma al futuro" (1993, p. 91). Dentro de este marco el discurso histórico se centra en la evolución de la vida política institucional y la comprensión de las motivaciones de sus accionar. La historia profesional organiza la construcción de identidades colectivas en el sentido que le da Benedict Anderson (2000) en *Comunidades imaginadas*.[2] La existencia de un relato histórico que deliberadamente busca construir la Nación es un fenómeno común en los países americanos. En el caso argentino adquiere una importancia especial dada la alta proporción de habitantes de origen extranjero que no comparten una buena parte del as tradiciones sobre las que se fundan memorias e identidades colectivas. De ahí el peso que los historiadores de la Nueva Escuela Histórica le otorgan a su participación en el

[2] Las comunidades imaginadas que construyen los estados modernos substituyen las identidades colectivas basadas en su pertenencia a un grupo de relaciones de parentezco o proximidad por un tipo de identidad que se sustenta sobre tradiciones expresadas en forma de relatos que permiten integrar a los miembros de una nación, y diferenciarse de los de otras.

sistema educativo formal. Durante el período que llega hasta 1955 este modo de hacer la historia tiene un papel hegemónico en Argentina. La historia social del tipo de la que ya trabaja el grupo de la revista *Annales Histoire, Sciences sociales*[3] o la historia de las ideas a la manera de Johan Huizinga[4] tienen escaso desarrollo y carece de influencia en el ámbito institucional.[5]

Dentro de este esquema la cinematografía ocupa su lugar dentro del sistema de jerarquías que regula la institución histórica. Juega un rol de complementariedad con el sistema educativo. Reafirma su perspectiva y cuenta con su conocimiento previo. Al mismo tiempo la conexión con estas formas discursivas forma parte de las acciones que tienden a darle legitimidad a la naciente institución cinematográfica.

La cohesión entre las diferentes formas de representar la historia está facilitada por el modo en que se organizan los relatos que interpretan el pasado. Tanto el relato historiográfico, como el escolar y el cinematográfico tienen la raíz común de la narración realista decimonónica.[6] Esto posibilita coincidencias e intercambios y la coherencia entre las distintas versiones de un mismo relato.

El relato de la revolución en los filmes argentinos del período clásico-industrial

Al introducir el artículo habíamos señalado que nuestro interés en este caso se centra en el análisis de aquellas películas que narran procesos revolucionarios acaecidos en el pasado. Sobre la base de este criterio se perfila un tipo de recorte. Más allá de ciertas consideraciones generales dentro del universo de los filmes históricos consideraremos únicamente a los cuya historia gira en torno a una revolución. Por su parte, dentro de las películas que narran momentos revolucionarios, solo tendremos en

[3] Desde 1929, los historiadores agrupados en torno a la revista Annales definen un tipo de Historia que se articula con las investigaciones geográficas y sociológicas. Proponen demarcar la influencia que hasta el momento poseen los estudios sobre los acontecimentos políticos, diplomáticos y bélicos, ampliando los temas de interes historiográfico. Para eso, buscan reconstruir las estructuras sociales del pasado analizando el accionar de los sujetos colectivos.

[4] Desde comienzos del siglo XX aparecen historiadores como Huizinga que utilizan el término "mentalidades" para definir su objeto de estudio y referirse a las estructuras sociales que son expresión de una cultura determinada. De esa manera, buscan abarcar todas las expresiones de la vida social. Esta escuela historiográfica sustenta posiciones próximas a las de la historia social.

[5] En Argentina, el introductor de este tipo de historiografia, José Luis Romero, comienza a desarrollar sus trabajos a partir de la década de 1930, pero su influencia en los estudios sobre el pasado argentino empiezan a tener peso posteriormente a la caída del peronismo, en 1955.

[6] En este sentido vale la pena recordar las observaciones de Hayden White (1992) respecto del modelo historiográfico del siglo XIX y Christian Metz (1979) sobre la matriz narrativa que sostiene la transparencia espectatorial del cine clásico.

cuenta aquellas que la ubican en el pasado. A partir de estos parámetros nuestro *corpus* de análisis queda reducido a dos grupos de películas.

Por el lado de los filmes históricos la lista incluye a los que se ambientan y tematizan el período de la independencia nacional. Sólo en algunos de los filmes históricos la época de la Revolución de Mayo y las guerras de la independencia actúan como algo más que un telón de fondo y la transformación profunda de la realidad social. Desde el punto de vista de la historiografía del momento se continúa la interpretación de Bartolomé Mitre según la cual los acontecimientos ocurridos a partir de 1810 forman parte de un proceso revolucionario que da origen al Estado y están en la base de la construcción de la nación argentina.

Desde la perspectiva de los filmes que narran una revolución en el pasado las posibilidades quedan acotadas a un solo caso: *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril, estrenada en 1952. Con la excepción de las historias que se refieren la Revolución de Mayo, canonizada por la historia oficial, la única película del cine industrial clásico que encara una historia en la que aparece un intento revolucionario es esta adaptación de la novela *El río oscuro* de 1943 del escritor y militante comunista Alfredo Varela. El relato literario adscribe en una de sus tramas[7] a una estética próxima al realismo socialista.[8] Si bien la novela se ubica en la década de 1920, en el film la historia no tiene una datación precisa, aunque se remarca que tanto la explotación de los trabajadores como su rebelión pertenecen a un pasado ya superado.

Las dos formas de abordar acontecimientos que se definen procesos revolucionarios cuentan establecen las bases de un nuevo orden social y construyen un nuevo tipo de identidad. Las que se refieren al período de la independencia narra el nacimiento de la nacionalidad dan cuenta de la identidad de los argentinos. *Las aguas turbias* presenta un episodio previo a la creación de una sociedad justa y sostiene una nueva identidad como trabajadores plenos de derechos.

[7] La novela cuenta con tres líneas narrativas paralelas a la manera de las novelas de William Faulkner. La central sigue la historia del protagonista un obrero de los yerbatales. Otra describe personajes que en principio no tienen una conexión con la historia del protagonista como parte del ambiente de la selva misionera. La tercera muestra el accionar de la civilización para dominar la naturaleza salvaje. La historia culmina, luego de una insurrección violenta con la fundación de un sindicato obrero.

[8] Por ejemplo en la descripción dramática de las condiciones de explotación que viven los trabajadores ye en construcción del protagonista Ramón Moreyra (Santos Peralta en la película) como “héroe positivo”.

Propuesta de abordaje

Una vez que acotamos los filmes sobre los que centrará nuestro trabajo resta considerar el modo de abordarlos. Para comprender el modo en que se expresa la historicidad dentro de estas obras nos proponemos avanzar en dos direcciones. En principio estudiaremos las modalidades de construcción del relato como forma de interpretación de los sucesos presentados. En este aspecto las narraciones de los filmes históricos tienen un punto de contacto con las históricas. El sentido de los acontecimientos presentados surge de las relaciones de causalidad que se establecen entre ellos, las elisiones, la jerarquización y el ordenamiento con que se presentan. El otro aspecto a considerar es el modo en que se construye la escena enunciativa de los relatos: cuál es la instancia que asume la narración y que condiciones supone para poder ser comprendida.[9]

El eje de esta propuesta pasa por comprender como a través de un tipo de narración se establece una relación con sucesos que tanto los productores como los espectadores del momento consideraron como ocurridos o al menos factibles y relacionados con un pasado compartido. Aunque los problemas de índole estética e ideológica tienen un peso evidente en estos filmes y cruzan el análisis, el trabajo no pretende ni su valoración artística ni su explicación política. En este sentido el objetivo del análisis se conecta con las formas de la construcción de la memoria social en un momento histórico dado.

La Revolución de Mayo en el cine

Si bien durante el período 1933 – 1955 la producción de filmes de ambientación histórica en sus diversas variantes genéricas (*biopics*, adaptación de novelas históricas, ficciones con reconstrucción de época, etc) es amplia, el número de películas que narra episodios de la independencia nacional es bastante más acotada. El grupo se reduce a seis filmes: *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939), una biografía del General San Martín; *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) sobre las guerrillas salteñas lideradas por Martín Miguel de Güemes; *El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque, 1948),

[9] El concepto de escena enunciativa está utilizado en la acepción que le da la semiótica de matriz metziana que distingue entre un efecto de significación producto del conjunto del texto de un efecto comunicativo que se refiere a los usos concretos que pueden hacer los espectadores de un film (Metz, 1992).

construida sobre una biografía imaginaria de un personaje que participó de unas de las campañas del General Belgrano; *Nace la libertad* (Julio Sarraceni, 1949) sobre el éxodo de la población jujeña durante las guerras de la independencia; *El grito sagrado* (Luis César Amadori, 1954), una biografía sobre Mariquita Sánchez de Thompson; *La muerte en las calles* (Leo Fleider, 1957),[10] ambientada durante las invasiones inglesas de 1806-1807.[11]

Si bien los sucesos evocados giran en torno al ciclo de la Revolución de Mayo no se repiten las historias y los formatos genéricos utilizados son varios. Dos de las películas son biografías de personajes con un cierto grado de relevancia en la historia oficial: *Nuestra tierra de paz* y *El grito sagrado*. Otras dos se basan relatos literarios: *La guerra gaucha* trabaja sobre los cuentos de Leopoldo Lugones publicados en 1905 bajo el mismo nombre y *La muerte en la calles* sobre la novela homónima de Manuel Gálvez de 1949. *El tambor de Tacuarí* y *Nace la libertad* crean ficciones a partir de episodios destacados por el relato de la gesta independista delineado por Bartolomé Mitre. Si se considera la lista de los directores no se puede hablar de especialistas en el período ya que no se repite ningún nombre, aunque la mayoría de ellos – Amadori, Borcosque, Demare y Sarraceni – tiene alguna otra experiencia en filmes de ambientación histórica.

Las producciones se gestan tanto bajo gobiernos conservadores como peronistas y adoptan una misma postura frente a la versión de la historia profesional del período. El discurso histórico aparece como una fuente de relatos cuyos acontecimientos o circunstancias generales son bien conocidos por el público argentino. Apelar a la historia confiere un valor social que la propuesta de un simple espectáculo no les puede brindar. Además garantiza un reconocimiento y posibilidad de financiación por parte del estado. Excepto *Nuestra tierra de paz* que fue producido por fondos de la comunidad francesa en Argentina, todos las demás películas recibieron alguna forma de apoyo económico estatal.

Más allá de este modo de utilización de las versiones más conocidas y difundidas de la historia nacional, todos estos filmes adaptan su relato en mayor o menor medida y con mayor o menor suerte a los cánones de la narración cinematográfica clásica. En consecuencia la lógica que articula de las narraciones

[10] Si bien la película se estrenó después de 1956, su producción se inicia antes y cumple con todas las pautas de la filmografía del período estudiado.
[11] Desde el punto de vista de la historiografía argentina las Invasiones Inglesas son un prolegómeno del proceso de la independencia y la lucha de los ciudadanos de Buenos Aires la preanuncia.

combina la necesidad de apelar a arquetipos y escenas muy trabajadas por la iconografía patriótica escolar con un modo narrativo que apela a una tonalidad melodramática que tiñe a la mayor parte de la cinematografía de la época. En el caso de las obras biográficas se observa en el marco de una narración que es asumida por algún personaje – un padre frente a su hija en *Nuestra tierra de paz* y la propia protagonista durante su vejez en *El grito sagrado* – que va presentando una trama organizada cronológicamente en la que se presentan sucesos claves de la vida de los personajes.[12] Los episodios seleccionados porque en ellos se constatan valores positivos que permiten caracterizar al protagonista y justifican su importancia histórica.

Tanto en las biografías como en los otros relatos se construye un actante sujeto, el *héroe,* que tiene la capacidad y adquiere el conocimiento y la fuerza para poder cumplir con su objetivo para el que parece predestinado desde su nacimiento. Se narra la de la transformación de este sujeto que gracias a cierta cualidad (liderazgo en San Martín, rebeldía Mariquita Sánchez de Thompson, amor a la tierra en La guerra gaucha,) va orientando el derrotero que le permite tomar conciencia del rol que deben desempeñar y le posibilita la persistencia más allá de los obstáculos que deben enfrentar. Los héroes se presentan como la encarnación de colectivos (el ejército, los criollos porteños, los criollos americanos) que representan y con los que están naturalmente integrados. Estas cualidades hacen que los relatos se constituyan sobre una clave épica, como historia ejemplar que sostiene una identidad colectiva, la argentina.

Esta mirada épica se combina con elementos del melodrama el maniqueísmo en la construcción de los personajes, los fuertes contrastes, y exaltación de las vivencias en tonos pasionales. La distancia épica ubica a los personajes como ejemplos al mismo tiempo que el relato con tintes melodramáticos los convierte en hombres y mujeres que deben enfrentar problemas humanos. De esta manera se refuerza la empatía con unos

[12] En el caso de José de San Martín aparecen capítulos ligados a su nacimiento y bautismo en un pueblo del interior, fragmentos de su carrera militar en España la vuelta a Argentina y organización del batallón de Granaderos a caballo, el combate de San Lorenzo y el cruce de los Andes, para culminar con su destierro y muerte en Francia. El eje de la evolución del personaje pasa fundamentalmente por su actividad militar minimizando la política o la vida familiar. Mariquita Sánchez de Thompson se presenta a sí misma como la encarnación de una rebelión individual que coincide con la social por lo que sus recuerdos escenifican la Semana del 25 de mayo de 1810, la creación del Himno Nacional en su casa, las reuniones de la Asamblea del año XIII, el Congreso que declara la Independencia en el año 1816 y la gesta del cruce de los Andes.

personajes que al mismo tiempo que sirven como modelo permiten una identificación colectiva: la de argentinos.[13]

La guerra gaucha

En el marco de este ciclo sobre la Revolución de Mayo el film que más relevancia adquirió es *La guerra gaucha* de Lucas Demare. Vale la pena detenerse en él ya que es reconocido como uno de los puntos centrales de la filmografía argentina y, a la vez, condensa y expresa con claridad el modo de contar la historia nacional tal como se concebía en la década de 1940. La película fue producida a fines de la década dominada políticamente por los conservadores bajo la presidencia de Roberto M. Ortiz. Fue la obra más ambiciosa de Artistas Argentinos Asociados, una productora fundada por un grupo de actores junto con el director Demare[14] que pese a profesar diferentes ideologías[15] coincidieron en la necesidad política y estética de la adaptación de un episodio de las guerras de la independencia narrado por un escritor consagrado pero con una trayectoria polémica como Leopoldo Lugones.[16] En este punto los intereses de los productores coinciden con los planteos que durante la década de 1930 venían realizando el político conservador Matías Sánchez Sorondo y el periodista Carlos Persano según los cuales la cinematografía debe constituirse en una herramienta para la construcción de la identidad nacional frente a los avances del internacionalismo comunista. Desde diversas perspectivas se considera que la Segunda Guerra mundial intensifica la necesidad de fortalecer una identidad puesta en crisis por las repercusiones que el conflicto internacional tiene en el país. Gracias a estas visiones coincidentes la película cuenta con el apoyo del Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) – creado por Sánchez Sorondo – y los estados nacional y provincial. A la vez el modo en que se

[13] La mezcla entre componentes épicos y melodramáticos se presenta en distintas proporciones según los casos. La proximidad a la narrativa épica patriótica es mayor en *Nuestra tierra de paz*, mientras que en *El tambor de Tacuarí* o *El grito sagrado* el componente melodramático es mucho más fuerte.

[14] Los socios fundadores de la productora fueron Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Petrone, Ángel Magaña a los que se agregó luego Lucas Demare. En 1941 crearon la empresa tomando como modelo a Artistas Asociados en Hollywood.

[15] Entre los miembros del grupo productor Francisco Petrone era comunista, Demare se consideraba liberal y Enrique Muiño era conocido por sus ideas conservadoras.

[16] Lugones a lo largo de su vida pasó del socialismo al fascismo pasando por momentos de adhesión al liberalismo y el conservadurismo. Los relatos de *La guerra gaucha* fueron publicados en su momento de proximidad política con el liberalismo. Para más informaciones, ver el texto de Ana Laura Lusnich: "De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina".

construye la argentinidad frente a la amenaza externa logra una tanto importante aceptación del público como un reconocimiento de la crítica de la época.

Como consecuencia de este punto de partida la adaptación de los relatos de Lugones narra la guerra de guerrillas desarrollada contra las tropas realistas en la provincia de Salta entre 1814 y 1825. El paralelo con una patria amenazada por la agresión externa resulta más que evidente. El libro de Lugones está conformado por varios cuentos que relatan episodios independientes entre sí en un lenguaje gauchesco que pretenden glorificar la gesta de los combatientes liderados por Martín Miguel de Güemes. El guión de Ulises Petit de Murat y Homero Manzi opta por armar su línea narrativa a partir de uno de los cuentos (*Diana*) para incorporar personajes y elementos de otros dentro de su trama. Se pasa así de un grupo de estampas que retratan anécdotas heroicas a la construcción de dos héroes épicos que encarnan a la nación americana opuesta a la dominación española. Ambos son americanos. Uno de ellos, Villarreal, combate en las filas realistas, es tomado prisionero y termina abrazando la causa independentista. El, otro, Del Carril, es consecuente en su lucha contra los españoles y termina sacrificando su vida en aras de la independencia nacional. A los dos los une un mismo sentimiento, el amor a la tierra en que nacieron y encarnan un mismo colectivo, los americanos que se enfrentan a los dominadores extranjeros.

Dentro del film *La guerra gaucha* las modalidades de inclusión de la historia narrada dentro de un relato mayor adquieren un valor especial. Lo que se relata aparece como el producto de una enunciación en abismo: la historia que cuenta la historia que cuenta la historia. La primera escena presenta un libro bajo el polvo que da lugar. Es al obra de Lugones cuyas palabras convocan al guión cinematográfico que mediado por la presentación del Instituto Cinematográfico Argentino da lugar a la película. Alcanzado el clímax del relato, el epílogo permite la aparición fantasmagórica del Güemes a quien no se ve durante el transcurso del film. Su presencia convertirá la derrota de los patriotas en triunfo y volverá a conectar el relato con el presente a través de la reivindicación de una tradición que se prolonga hasta el momento de la filmación.

A través del combate librado en la película y el heroísmo personal de los protagonistas que encarnan un ideal colectivo, el amor a la tierra del pueblo salteño, se propone un modelo que tiene proyecciones evidentes en el presente y asegura una posibilidad para sostener la identidad nacional en un futuro.

Las aguas bajan turbias

La otra situación revolucionaria que se presenta en la cinematografía industrial clásica argentina es la lucha de los obreros yerbateros misioneros, los mensúes, contra la explotación a la que son sometidos. El film de Hugo del Carril se conecta en este sentido con dos tradiciones: la del cine social argentino, cuyo antecedente más cercano, *Los prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), se desarrolla en el mismo ambiente y el cine soviético con obras como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Ensestein, 1925) o *La madre* (*Mat*, Vsévolod Pudovkin, 1926). En relación con la primera existe una coincidencia en el interés por retratar los sufrimientos de los sectores marginados y oprimidos, pero se diferencia en que frente al pesimismo de los dramas naturalistas cuenta su historia desde una situación en la que la explotación fue superada. Con la filmografía soviética clásica comparte la visión alejada en el tiempo del momento de la explotación de los trabajadores y considera a sus rebeliones como prolegómenos de un orden social nuevo.

En principio el relato no tenía porque ser planteado desde este punto de vista. El film incluye un prólogo y un epílogo en los que se explica al espectador que la explotación de los mensúes es una cuestión ya superada gracias a la acción del gobierno. El prólogo ubica los sucesos narrados en una temporalidad lejana pero indefinida, mientras que el epílogo contrasta el ambiente trágico descrito en la historia con el nuevo presente progresista que vive la región gracias a la acción de gobierno. La novela de Varela concluye con al fundación de un sindicato obrero como luz de esperanza para los trabajadores. El film hace visible ese presente y futuro venturosos. En principio la narración de Hugo del Carril podría no referirse a una revolución, es decir un cambio de orden social, ya que el relato culmina con la reacción violenta de los explotados y la salida del protagonista Santos Peralta hacia una libertad que se encuentra más allá de los yerbatales. Dentro de este marco *Las aguas bajan turbias* se convertiría en un exponente más del realismo social. Pero la inclusión del prólogo y el epílogo que ubican en una etapa ya superada construyen la idea de un orden social nuevo. En este sentido la historia expresa las ambigüedades del discurso peronista de la época que puede apelar a la tradición de izquierda en el modo en que se presenta la explotación de los trabajadores al mismo tiempo que utilizar formas de propaganda que defienden el orden establecido como el prólogo y el epílogo del film. Suele atribuirse este agregado a la acción impulsada por el Subsecretario de Informaciones y Prensa,

Raúl Apold, enemigo personal del director del film y uno de los principales gestores de la política de propaganda peronista. Fueron múltiples los intentos de boicot de Apold a la película y a Hugo del Carril, pero no alcanzaron a anular la repercusión y el reconocimiento de buena parte del público. El otorgarle un contenido que le propicia una lectura revolucionaria ligada a la tradición de izquierda seguramente va más allá de las intenciones del censor.

Las secuencias que distancian lo narrado en el tiempo es un recurso formal de muchas ficciones europeas o hollywoodenses de la época. Inclusive forma parte de la propuesta de los cineastas soviéticos. En el caso de *Las aguas bajan turbias* este mecanismo se enmarca dentro de las características de la retórica peronista.[17] En ella se condensan las tradiciones de la izquierda como la glorificación de las luchas populares, un tipo de manejo de los estilos dominantes en los medios[18] y la aparición de componentes propagandísticos ligados a la ideología de la derecha nacionalista. Tanto la organización del relato como el modo en que se construyen las representaciones de personajes y ambientes construyen un tipo de relación con respecto a los hechos contados. Aquí un pasado próximo está presentado como lejano, pero no se presentan posibilidades para que se repitan ni la explotación ni la rebelión. El futuro queda libre de ellas gracias a los cambios que se enuncian en las partes que adquieren un tono documentalizante y desde los que se narra la historia. Sobre la base de este pasado y en función de las promesas de un futuro feliz se construye una identidad fuerte de trabajadores con plenitud de derechos.

Conclusiones

Una serie de aspectos que se repiten dan forma a un tipo de mirada sobre el pasado que es común a los filmes del período industrial clásico. El primero de ellos es la forma en que se escenifica el contar la historia. Dentro de un período en que la norma es

[17] Pese a sus enfrentamientos con sectores del gobierno Hugo del Carril es un artista claramente identificado con el peronismo. A tal punto que su figura se convierte en un emblema de este movimiento político. Es quien canta la versión más conocida de la marcha partidaria.

[18] En el film se observan componentes melodramáticos en las historias de amor pasional en las que se sumergen los principales personajes, en las oposiciones maniqueas entre personajes positivos (los mensúes) y negativos (los explotadores) y en el manejo de los contrastes de climas como en la escena en que se introduce la presencia de la muerte con la aparición de un cadáver en el río apenas el protagonista acaba de cantar una dulce canción. En el uso de escenarios naturales y la presencia de actores locales se suele señalar la impronta del neorrealismo. Las locuciones del prólogo y el epílogo son claramente asimilables a los noticiarios cinematográficos de la época y le otorgan un efecto documentalizante a la historia. Buena parte de la imagen proteica de los trabajadores se condice con la iconografía de la propaganda oficial.

la transparencia enunciativa[19] se multiplican las instancias que median entre el espectador y la historia: un conjunto de libros, adulto que se dirige a un joven, los propios protagonistas o imitaciones de noticieros. De esta manera colocan en un contexto por el cual la historia de la película excede el marco de lo narrado. Se constituye en un capítulo de un relato mayor: la historia que comparte todos los argentinos. En este sentido se presupone un acuerdo sin fisuras con lo contado. No hay discreciones ni se explican posiciones opuestas a las sostenidas por los protagonistas y asumidas por la historia en su conjunto. De esta forma se construye un colectivo que comparte una serie valores de valores que permiten sostener una identidad común. Pese a estas coincidencias entre el film y los espectadores se construye una relación asimétrica por la que el reconocimiento de los valores universalmente compartidos permite otorgar un sentido explícito a los acontecimientos. Para ello no se ahorran ni las redundancias ni los fragmentos con clara intención pedagógica. Enmarcar el relato en uno mayor compartido, la apelar a valores universales como motor de la acción y adoptar un postura didáctica le confieren un carácter institucional a los relatos. No son una versión de la historia. Son la Historia.

Esta forma de pensar el pasado encaja dentro del esquema definido por la historiografía de la época. El devenir histórico tiene un sentido, es lineal y debe crear identidades que garantizan el funcionamiento social. Se crea así una paradoja por la que ideas de revolución que en plano político son vistas como opuestas – la creación de la nación y las luchas de los trabajadores – pueden aunarse porque son ubicadas en un pasado que permite la creación de identidades colectivas. Por detrás de esta forma de ubicarse frente al pasado hay un régimen de historicidad común. La distancia con el pasado se construye desde la omnipresencia del presente que se constituye como el horizonte desde donde se proyecta un futuro cierto. Desde el presente se lee unívocamente el pasado y se prevé sin dudas el futuro.

[19] Es decir crear la sensación de que la historia se está contando a sí misma sin la mediación de alguna figura narrativa explícita.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A revolução é um fato histórico. O modo de pensar as mudanças revolucionárias no cinema clássico-industrial argentino

Gustavo Aprea

(Tradução de Rafael de Almeida e Natalia Christofoletti Barrenha)

Quase desde a origem do cinema começou a se esboçar a possibilidade de estabelecer uma relação estreita entre este novo meio de comunicação e a reconstrução de um passado próximo ou distante. Ao longo de sua trajetória, o cinema foi ocupando lugares de importância no modo em que as sociedades contemporâneas conservam, difundem e interpretam versões de sua História. Neste sentido, podem ser assinaladas relações – nem sempre harmônicas – com outras formas de trabalhar sobre o passado como a historiografia, o ensino escolar da História ou o romance histórico.

Se consideramos as diversas etapas do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, podemos observar que, através dos anos, a maneira de se situar frente ao passado e os discursos que o reconstroem variaram. Quando se comparam os traços de filmes históricos contemporâneos com os de décadas anteriores se notam diferenças que vão além das inovações tecnológicas, dos estilos narrativos ou das formas de construção de credibilidade. De alguma maneira, essas variáveis podem ser compartilhadas pelos filmes de um mesmo período. Para além de como se imaginam personagens, situações e acontecimentos pretéritos, existe um modo de pensar o passado que orienta o conjunto de suas representações que o cinema propõe em uma etapa de seu desenvolvimento. Expresso em outros termos, em momentos distintos se operam critérios de historicidade distintos. Isto implica que resulta factível identificar formas diferentes de se situar ante o pasado e considerar as projeções que este poder ter no presente e no futuro.

Dentro da cinematografia argentina existe uma trajetória constante, embora não muito numerosa, de filmes que abordam a História nacional. Ao comparar os filmes históricos contemporâneos com os do período em que a produção se organizou industrialmente, apelou a formas narrativas clássicas e se apoiou em um sistema fechado de gêneros, observa-se uma distância maior entre as modalidades de abordagem dos acontecimentos históricos.

O período clássico-industrial, que se desenvolve entre 1933 e 1956, é fundamental para compreender o desenvolvimento das concepções que nos enfrentam com nosso passado. Não somente é um dos momentos em que, provavelmente, este tipo de produção ocupou um lugar destacado, mas em suas obras se condensa e se faz visível com maior claridade um tipo de historicidade que se contrapõe à maneira contemporânea de relatar e interpretar o passado.

Para compreender o modo como se constrói a historicidade dentro da cinematografia argentina do período clássico é necessário considerar um grupo de filmes históricos que sejam comparáveis. Um dos parâmetros possíveis para a comparação é considerar a mesma temática. Com este objetivo consideramos trabalhar com filmes que abordam o problema da revolução como uma instância que implica uma mudança de direção significativa dentro do desenvolvimento histórico. As leituras das revoluções como pontos de inflexão do relato histórico proporcionam um bom ponto de partida para considerar os distintos regimes de historicidade, já que, nestes momentos de transformação evidente, são colocadas em jogo as relações entre o passado evocado, o momento da produção e suas projeções para o futuro.

Sobre os conceitos de revolução e historicidade

Como muitos dos termos que se utilizam nas Ciências Sociais, o de revolução tem uma ampla quantidade de acepções. Tanto no plano da política, quanto no da História, seus limites variam segundo a perspectiva teórica e ideológica que se adote. Mas, para além das diferenças, nossa sociedade reconhece a existência de uma série de acontecimentos aos quais define como revoluções. Se o objetivo é a análise da representação histórica das mesmas no cinema clássico argentino, basta considerar que aqueles que produziram os filmes em questão propunham que suas obras narravam um processo ao que se pode atribuir um caráter revolucionário.

Para circunscrever um pouco mais os limites, vale a pena trabalhar de maneira operativa com uma definição do conceito. Aquela exposta por Gianfranco Pasquino sintetiza parte da discussão que se desenvolveu no contexto das Ciências Sociais sobre o tema: segundo este autor, uma revolução é uma "tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar autoridades políticas existentes e de substituí-las com o fim de efetuar mudanças nas relações políticas, no regulamento jurídico social e na esfera socioeconômica" (1976, p. 875). Para além das avaliações sobre as consequências que esta classe de acontecimentos possui, ou da projeção das mudanças produzidas, a definição de Pasquino permite ver as revoluções como momentos em que se fazem visíveis transformações sociais que destacam marcos dentro do desenvolvimento histórico. Para trabalhar com as representações das revoluções também é interessante considerar a diferença que Eric Hobsbawm (2001) instaura com o conceito de rebelião. Enquanto as revoluções implicam uma quebra com respeito à ideologia, existe outro tipo de movimento político violento que é a rebelião. Esta última, em vez de impulsionar uma nova ordem social, pretende um giro a certos princípios originários perdidos. Ou seja, enquanto as rebeliões desenham um futuro em que a vida intolerável do presente se soluciona voltando ao passado, as revoluções pressupõem um futuro qualitativamente diferente de um passado e um presente injustos.

O modo como os sujeitos sociais entendem seu acionar nos processos que retrospectivamente vemos como rebeliões ou revoluções se correspondem justamente com dois tipos de historicidade diferentes. Para compreender as derivações do termo historicidade, que pode ser aplicado tanto à lógica dos atores sociais como à das representações passadas, é necessário rastrear o desenvolvimento do conceito. Claude Lévi-Strauss (1964) o utiliza para distinguir o que denomina sociedades frias (aquelas estudadas pela etnologia), que sustentam uma concepção cíclica da História, enquanto as sociedades quentes (especialmente as que surgem com a escritura) criam memórias coletivas que não cessam de se atualizar e constroem uma visão do passado que outorga sentido ao futuro. A variedade de formas de se colocar frente ao passado e ao futuro é recuperada por historiadores que trabalham a partir do último quarto de século XX. Dentro deste contexto, a Escola dos Anais começa a falar de regimes de historicidade dentro do âmbito do que Lévi-Strauss classificaria como sociedades quentes. Ao mesmo tempo, o termo vai adquirindo relevância com o desenvolvimento das pesquisas sobre a construção da memória social. O conceito de historicidade retomado por Paul Ricoeur (1984) em seus estudos sobre a narrativa histórica implica um tipo de relação suposta

entre um modo que adota o relato e a temporalidade construída. Assim, o passado pode ser visto como a raiz do presente ou como um abismo diante dele. Continuando com esta perspectiva (Delacroix et al., 2010), pode-se falar de regimes de historicidade diferentes e de distintos momentos na evolução e dissolução de tais regimes.

Embasados por estas considerações, propomos analisar um momento em que um regime de historicidade específico funciona plenamente e se corresponde com uma etapa concreta da cinematografia argentina.

Um princípio de periodização

Dentro de um campo específico das formas de conservação e interpretação do passado – como é o cinema histórico –, é possível reconhecer fases do desenvolvimento de diversos regimes de historicidade. Mas, para compreender suas transformações, é preciso ter em conta, além do modo de se posicionar frente à História, os elementos próprios da evolução da linguagem cinematográfica que intervêm nas representações que se realizam do passado.

Seguindo estes parâmetros, dentro da cinematografia argentina distinguem-se várias etapas que definem modalidades de narração e interpretação da História nacional. A primeira delas corresponde ao período pré-industrial, em que os chamados à História fazem parte da legitimação da nascente cinematografia como um espetáculo com aspirações estéticas. Obras como as de Mario Gallo – *La Revolución de Mayo* (1909) e *El fusilamiento de Dorrego* (1909) – apelam à iconografia, construída no relato acerca da constituição da nação imposto pela geração de 1880.[1] Embebidas pelo "espírito do Centenário", funcionam como uma ilustração de personagens e atitudes aos quais são outorgados um valor patriótico. Mesmo aquelas obras narrativamente mais complexas sustentam análoga concepção heroica e de fundação de um passado que senta as bases de um presente venturoso.[2]

Durante o período clássico-industrial, a História argentina aparece como uma narração épica que incorpora traços do melodrama (que tinge a maior parte da produção da época). Com um didatismo explícito, integra-se a uma concepção do passado compartilhada tanto pelo ensino escolar como pela historiografia acadêmica. A partir deste ponto de vista, os acontecimentos históricos são a base dos valores patrióticos que permitem a identidade nacional no presente e projetar um futuro sempre próspero. O

[1] Ver nota de rodapé 6 do texto (em português) de Ana Laura Lusnich.
[2] Sobre tais filmes, ver o artigo de Andrea Cuarterolo.

valor que é outorgado à História como modelo prolonga-se através das mudanças políticas que se produzem durante todo o período.

A partir do fim da década de 1960, produz-se um reflorescimento do cinema histórico. Nesta etapa, mesmo que subsista o conceito da História como exemplo, o modelo único de interpretação é quebrado. Durante este período, contrapõem-se interpretações do passado que expressam diferentes projetos de sociedade. Por um lado, surge um modelo que resgata as trajetórias dos coletivos mais populares (em contraposição ao heroísmo individual do cinema clássico-industrial), que pode ser visto em um arco que vai desde *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968) até *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Por outro, em obras como o ciclo de Leopoldo Torre Nilsson (que começa com *Martín Fierro*, 1968, e com *El santo de la espada*, 1970), produz-se uma reafirmação da épica oficial embasada em heróis imaculados. A ditadura militar 1976-1983 tentou eliminar – inclusive fisicamente – a corrente ligada à versão que combatia a História oficial, e propiciou pobres variantes da épica patriótica como *De cara al cielo* (Enrique Dawi, 1979).

Com a volta da democracia, em 1983, surge – não somente no cinema – um renovado interesse pela História nacional. No entanto, esta não parece proporcionar modelos a seguir e atua como um âmbito onde possa ser encontrada uma explicação do fracasso nacional. Os personagens históricos como Camila O´Gorman[3] (em *Camila*, de María Luisa Bemberg, 1984), o povo argentino (em *DNI*, de Luis Brunati, 1989), ou o próprio general San Martín (em *El exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, 1985) são apresentados como vítimas de uma sociedade ou um Estado que são os responsáveis por um presente calamitoso. Nos casos em que se bordam acontecimentos recentes como em *A história oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1985), é construída uma distância entre o momento dos fatos contados e a instância da narração que resulta maior que naqueles casos em que os filmes se referem a um passado remoto.

A partir da década de 1990, aparece uma nova forma de apresentar as figuras históricas. As narrações constroem imagens que recuperam detalhes do cotidiano dos personagens, resgatam seus temores e fraquezas e, em muitos casos – como em *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1992) ou em *Belgrano, la película* (Sebastián Pivotto, 2010) –, coloca ênfase nas suas frustrações, que parecem expressar as da própria nação.

[3] Camila O'Gorman (1825-1848) foi uma jovem pertencente à classe alta argentina que protagonizou um polêmico romance com um sacerdote, Ladislao Gutiérrez. A transcendência moral e política produzida por esses eventos e a consequente fuga dos amantes levaram a um trágico desenlace, com o fuzilamento de ambos. (N.T.)

A adoção de critérios de verossimilhança na construção dos personagens e uma tendência à complexidade das tramas aproximam os relatos históricos contemporâneos a estilos narrativos que se correspondem com as ficções que trabalham sobre a atualidade. Gera-se, assim, um efeito ambíguo. Por um lado, os personagens que adotam condutas e expressam sentimentos similares aos de nossos contemporâneos produzem uma aproximação. Como os espectadores, as novas figuras históricas parecem ter perdido as certezas com respeito às consequências futuras de suas ações. Ao mesmo tempo, a inclusão da figura de narradores – que atuam como mediadores frente ao que se conta – cria uma distância com respeito ao momento evocado. Em concordância com outras formas de construção da memória, como os documentários ou os textos autobiográficos, colocar em evidência o ato de recordação se converte em uma forma de legitimação da visão do passado que se constrói.

Ao repassar este sucinto percurso sobre as diferentes formas que adotaram os filmes históricos argentinos, é possível reconstruir uma trajetória que una as diversas variáveis que os mesmos foram adotando através dos anos. Durante a primeira metade do século XX, foi crescendo um regime de historicidade segundo o qual os fatos do passado não somente permitem compreender o presente mas, ainda, tornam possível prever um progresso futuro. A partir da decadência do cinema clássico-industrial, e da intensificação das crises político-sociais, este regime começa a perder credibilidade. O processo de transformação culmina com o fim do século no qual, junto com um novo modo de construção dos personagens históricos, as consequências futuras dos feitos passados não podem ser explicitadas.

As reconstruções do passado no período clássico-industrial

Do que viemos comentando até o momento, depreende-se que, durante o período que se estende entre 1933 e 1956, o regime de historicidade que toma o passado como exemplo para o presente e garantia de um futuro previsível e venturoso alcança sua plenitude. Para conseguir expressar uma postura consistente frente ao passado – ademais do manejo de um estilo narrativo e dos níveis de produção involucrados –, intervêm fatores que têm a ver com o modo em que a sociedade organiza sua relação com a História nacional.

Para além das mudanças políticas significativas que implicam a passagem de governos conservadores, militares e peronistas, mantêm-se certos traços no modo

dominante em que a sociedade relaciona-se com seu passado. Uma característica fundamental é a centralidade do discurso historiográfico. A partir do processo de institucionalização da História acadêmica, o sistema de reconstruções do passado nacional organiza-se ao redor dela. A historiografia não só determina a validade dos fatos evocados e as interpretações que se realizam sobre eles, mas também estabelece a hierarquia das mesmas. Desde meados da década de 1920, um grupo de historiadores trabalha pela profissionalização da disciplina e propõe continuar a linha de interpretação da História nacional fundada por Bartolomé Mitre, segundo a qual os acontecimentos ocorridos a partir de 1810 fazem parte de um processo revolucionário que dá origem ao Estado e estão na base da construção da Nação argentina. Emilio Ravignani, Ricardo Levene e Diego Luis Molinari, entre outros, fundaram a Nova Escola Histórica. Esta corrente historiográfica definia-se como científica, seguindo o modelo positivista, assim como profissional em sua luta pela institucionalização da disciplina, e patriótica (já que se ocupava da construção da identidade nacional). Com a ascensão dos governos conservadores, logram a consolidação de instituições que pretendem determinar a validade das interpretações sobre o passado em função de seu modelo. Emilio Ravignani funda, em 1932, o Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Buenos Aires, e Ricardo Levene, em 1938, passa a presidir a Academia Nacional de Historia. Ao mesmo tempo em que obtêm o reconhecimento desta capacidade avaliadora, a preocupação pelo ensino e difusão da História estimula Levene a intervir ativamente na organização de planos e manuais educativos.

A concepção da História dominante segue o modelo de Mitre inaugurado por sua *Galería de celebridades* em 1857, e sistematizado na *Historia de Belgrano* (1857) e *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana* (1874). O passado deve ser interpretado através de um relato centrado nos personagens que construíram a Nação em um sentido político institucional. A ideia mitrista consiste no que Nicolás Shumway sintetizou como "um conto exemplar, um meio para dar forma ao futuro" (1993, p. 91). Dentro deste marco, o discurso histórico centra-se na evolução da vida política institucional e na compreensão das motivações de suas ações. A História profissional organiza a construção de identidades coletivas, na acepção dada por Benedict Anderson (2000) em *Comunidades imaginadas*.[4] A existência de um relato histórico que

[4] As comunidades imaginadas que os estados modernos constroem substituem as identidades coletivas baseadas no pertencimento a um grupo de relações de parentesco ou proximidade por um tipo de identidade que se sustenta sobre tradições expressadas na forma de relatos que permitem integrar aos membros de uma nação, e diferenciar-se dos de outras.

deliberadamente busca construir a Nação é um fenômeno comum nos países americanos. No caso argentino, adquire uma importância especial dada a alta proporção de habitantes de origem estrangeira que não compartilham boa parte das tradições sobre as quais se fundam memórias e identidades coletivas. Daí o peso que os historiadores da Nova Escola Histórica outorgam a sua participação no sistema educativo formal. Durante o período que vai até 1956, este modo de fazer a História tem um papel hegemônico na Argentina. A maneira de trabalhar a história social como o fazia o grupo da revista *Annales. Histoire, Sciences sociales*[5] ou a história das ideias *a la* Johan Huizinga[6] têm escasso desenvolvimento e carece de influência no âmbito institucional.[7]

Neste esquema, a cinematografia ocupa seu lugar dentro do sistema de hierarquias regulado pela instituição histórica, assim como um papel complementar ao sistema educativo. Reafirma sua perspectiva e conta com seu conhecimento prévio. Ao mesmo tempo, a conexão com estas formas discursivas faz parte das ações que tendem a dar legitimidade à nascente instituição cinematográfica.

A coesão entre as diferentes formas de representar a História é facilitada pelo modo em que se organizam os relatos que interpretam o passado. Tanto o relato historiográfico, como o escolar e o cinematográfico, têm em comum a raiz na narração realista do século XIX.[8] Isto possibilita coincidências e intercâmbios, e a coerência entre as distintas versões de um mesmo relato.

O relato da revolução nos filmes argentinos do período clássico-industrial

Na introdução do artigo assinalamos que nosso interesse, neste caso, centra-se na análise daqueles filmes que narram processos revolucionários ocorridos no passado. Sobre a base deste critério perfila-se um tipo de recorte. Além de certas considerações

[5] Desde 1929, os historiadores agrupados em torno à revista *Annales* definem um tipo de História que se articula com as investigações geográficas e sociológicas. Propõem demarcar a influência que até o momento possuem os estudos sobre os acontecimentos políticos, diplomáticos e bélicos, ampliando os temas de interesse historiográfico. Para tal, visam reconstruir as estruturas sociais do passado analisando o acionar dos sujeitos coletivos.

[6] Desde começos do século XX aparecem historiadores como Huizinga que utilizam o termo "mentalidades" para definir seu objeto de estudo e se referir às estruturas sociais que são expressão de uma cultura determinada. Dessa maneira, buscam abarcar todas as expressões da vida social. Esta escola historiográfica sustenta posições próximas às da história social.

[7] Na Argentina, o introdutor deste tipo de historiografia, José Luis Romero, começa a desenvolver seus trabalhos a partir da década de 1930, mas sua influência nos estudos sobre o passado argentino começam a ter peso posteriormente à queda do peronismo, em 1955.

[8] Neste sentido, vale a pena recordar as observações de Hayden White (1992) a respeito do modelo historiográfico do século XIX; e Christian Metz (1979), sobre a matriz narrativa que sustenta a transparência espectatorial do cinema clássico.

gerais dentro do universo dos filmes históricos, consideraremos unicamente aqueles cuja trama gira em torno a uma revolução. A partir destes parâmetros, nosso *corpus* de análise fica reduzido a dois grupos de filmes.

Do lado dos filmes históricos a lista inclui os que são ambientados e tematizam o período da independência nacional. Somente em alguns dos filmes históricos a Revolução de Maio e as guerras da independência atuam como algo mais que um pano de fundo e narram uma transformação profunda da realidade social. A partir do ponto de vista da historiografia do momento em que são filmados, segue-se a já mencionada interpretação de Bartolomé Mitre, segundo a qual os acontecimentos ocorridos a partir de 1810 fazem parte de um processo revolucionário que dá origem ao Estado e estão na base da construção da nação argentina.

Do lado dos filmes que narram uma revolução no passado, pode-se assinalar um caso significativo, porém distinto às histórias que se referem à Revolução de Maio, canonizada pela História oficial: *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril, estreado em 1952. Este encara um argumento que pode ser lido como um intento revolucionário de transformação social. O filme é uma adaptação da novela *El río oscuro*, de 1943, do escritor e militante comunista Alfredo Varela. O relato literário registra, em uma de suas tramas,[9] uma estética próxima ao realismo socialista.[10] Ainda que a novela se situe na década de 1920, no filme a história não tem data precisa, ainda que reforce que tanto a exploração dos trabalhadores quanto sua rebelião pertencem a um passado já superado.

As duas formas de abordar acontecimentos que se definam como processos revolucionários estabelecem as bases de uma nova ordem social e constroem um novo tipo de identidade. As que se referem ao período da Independência narram o nascimento da nacionalidade e dão conta da identidade dos argentinos. *Las aguas bajan turbias* apresenta, por outro lado, um episódio prévio à criação de uma sociedade justa, e sustenta uma nova identidade como trabalhadores plenos de direitos.

[9] A novela conta com três linhas narrativas paralelas. A central segue a história do protagonista, um trabalhador das plantações de erva-mate. Outra descreve personagens que, de início, não têm uma conexão com a trajetória do protagonista, e aparecem como parte do ambiente da selva de Misiones. A terceira mostra as ações da civilização para dominar a natureza selvagem. A história culmina, após uma insurreição violenta, com a fundação de um sindicato operário.

[10] Por exemplo, na descrição dramática das condições de exploração sob as quais vivem os trabalhadores, e na construção do personagem de Ramón Moreyra (Santos Peralta no filme) como “herói positivo”.

Proposta de abordagem

Para compreender a maneira como a historicidade se expressa dentro das obras selecionadas, propomos avançar em duas direções. Em princípio, estudaremos as modalidades de construção do relato como formas de interpretação dos acontecimentos apresentados. Neste aspecto, as narrações dos filmes históricos possuem um ponto de contato com as narrações históricas. O sentido dos acontecimentos expostos surge das relações de causalidade que se estabelecem entre eles: as elisões, a hierarquização e o ordenamento com que se apresentam. Outro aspecto a ser considerado é o modo como se constrói a cena enunciativa dos relatos: qual é a instância que assume a narração e que condições supõe para poder ser compreendida.[11]

O eixo desta proposta passa por compreender como, através de um tipo de narração, é estabelecida uma relação com acontecimentos que tanto os produtores como os espectadores do momento consideraram ocorridos ou, ao menos, possíveis, e relacionados com um passado compartilhado. Mesmo que os problemas de índole estética e ideológica tenham um peso evidente nesses filmes e cruzem a análise, o trabalho não pretende nem sua valorização artística, nem sua explicação política. Neste sentido, o objetivo da análise se conecta com as formas de construção da memória social em um dado momento histórico.

A Revolução de Maio no cinema

Embora durante o período 1933-1956 a produção de filmes de ambientação histórica em suas diversas variantes genéricas (*biopics*, adaptação de novelas históricas, ficções com reconstrução de época) seja ampla, o número de filmes que narra episódios da independência nacional é bastante limitado. O grupo se reduz a seis produções: *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939), uma biografia do general San Martín; *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), sobre as guerrilhas da província de Salta lideradas por Martín Miguel de Güemes; *El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque, 1948), construída sobre uma biografia imaginária de um personagem que participou de uma das campanhas do general Belgrano; *Nace la libertad* (Julio Saraceni, 1949), sobre o êxodo da população de Jujuy durante as guerras da independência; *El grito sagrado*

[11] O conceito de cena enunciativa é utilizado na acepção dada pela semiótica de matriz metziana, que distingue entre um efeito de significação produto do conjunto do texto e o efeito comunicativo que se refere aos usos concretos que os espectadores de um filme podem fazer (Metz, 1992).

(Luis César Amadori, 1954), biografia de Mariquita Sánchez de Thompson;[12] *La muerte en las calles* (Leo Fleider, 1957),[13] ambientada durante as invasões inglesas de 1806-1807.[14]

Ainda que todos os acontecimentos evocados girem ao redor do ciclo da Revolução de Maio, as histórias não se repetem e os formatos genéricos utilizados são variados. Dois desses filmes são biografias de personagens com certo grau de relevância na História oficial: *Nuestra tierra de paz* e *El grito sagrado.* Outros dois são baseados em relatos literários: *La guerra gaucha* trabalha sobre os contos de Leopoldo Lugones, publicados em 1905 sob o mesmo título, e *La muerte en las calles* sobre a novela homônima de Manuel Gálvez, de 1949. *El tambor de Tacuarí* e *Nace la libertad* criam ficções a partir de episódios destacados pelo relato da gesta independentista delineado por Bartolomé Mitre. Se consideramos a lista dos diretores, não podemos falar de especialistas sobre o período, já que nenhum nome se repete, ainda que a maioria deles – Amadori, Borcosque, Demare e Saraceni – tem alguma outra experiência em filmes de ambientação histórica.

As produções desenvolvem-se tanto sob governos conservadores quanto sob peronistas, e adotam uma mesma postura frente à versão da História profissional do período. O discurso histórico aparece como uma fonte de relatos cujos acontecimentos ou circunstâncias gerais são bem conhecidos pelo público argentino. Apelar à História confere um valor social que a proposta de um simples espetáculo não pode brindar. Além disso, garante reconhecimento e possibilidade de financiamento por parte do Estado. Com exceção de *Nuestra tierra de paz*, que foi produzido com fundos da comunidade francesa na Argentina, todos os demais filmes receberam alguma forma de apoio estatal.

Além deste modo de utilização das versões mais conhecidas e difundidas da História nacional, todos estes filmes adaptam seu relato em maior ou menor medida (e com maior ou menor sorte) aos cânones da narração cinematográfica clássica. Consequentemente, a lógica que articula as narrações combina a necessidade de apelar a arquétipos e a cenas muito trabalhadas pela iconografia patriótica escolar como um modo narrativo que recorre a uma tonalidade melodramática que tinge a maior parte da cinematografia da época. No caso das obras biográficas, desenvolvem-se no âmbito de

[12] Ver nota de rodapé 16 do texto (em português) de Andrea Cuarterolo.
[13] Apesar de o filme ter estreado depois de 1956, sua produção inicia-se antes e cumpre com todas as pautas da filmografia do período estudado.
[14] A partir do ponto de vista da historiografia argentina, as Invasões Inglesas são um preâmbulo do processo de independência, e a luta dos cidadãos de Buenos Aires a anuncia.

uma narração que é assumida por algum personagem (um pai frente a sua filha em *Nuestra tierra de paz*, e a própria protagonista durante sua velhice em *El grito sagrado*), a qual vai apresentando acontecimentos chaves da vida dos personagens.[15] Tais episódios são selecionados porque, neles, se constatam valores positivos que permitem caracterizar o protagonista e justificar sua importância histórica.

Tanto nas biografias como nos outros relatos constrói-se um sujeito atuante, o *herói*, que tem capacidade e adquire o conhecimento e a força para poder cumprir seu objetivo, para o qual parece predestinado desde seu nascimento. Narra-se a transformação de cada sujeito que, graças a certa qualidade (liderança em San Martín, rebeldia em Mariquita Sánchez de Thompson, amor à terra em *La guerra gaucha*), vai se orientando em um caminho que lhe permite tomar consciência do papel que deve desempenhar, e lhe possibilita a persistência que vai além dos obstáculos que devem ser enfrentados. Os heróis se apresentam como a encarnação de coletivos (o exército, os *criollos* portenhos, os *criollos* americanos), aos quais representam, e com os quais estão naturalmente integrados. Estas qualidades fazem com que os relatos se construam sobre uma chave épica, como história exemplar que sustenta uma identidade coletiva: a argentina.

Este olhar épico combina-se com elementos do melodrama: o maniqueísmo na construção dos personagens, os fortes contrastes, e a exaltação das vivências em tons passionais. A distância épica localiza tais sujeitos como exemplos, ao mesmo tempo em que o relato, com tons melodramáticos, converte-os em homens e mulheres que devem enfrentar problemas humanos. Desta maneira, reforça-se a empatia com alguns personagens que, além de servirem como modelos, permitem uma identificação coletiva: a dos argentinos.[16]

---

[15] No caso de José de San Martín, aparecem capítulos ligados a seu nascimento e batismo em um povoado do interior, fragmentos de sua carreira militar na Espanha, o retorno à Argentina e a organização do Regimento de Granadeiros a Cavalo, o combate de San Lorenzo e a encruzilhada pelos Andes, para culminar com seu desterro e morte na França. O eixo de evolução do personagem passa fundamentalmente por sua atividade militar, minimizando a política ou a vida familiar. Por sua vez, Mariquita Sánchez de Thompson apresenta-se a si mesma como a encarnação de uma rebelião individual que coincide com a social, já que suas lembranças encenam a semana do 25 de maio de 1810, a criação do Hino Nacional em sua casa, as reuniões da Assembleia de 1813, o Congresso que declara a Independência em 1816 e o enredo da encruzilhada pelos Andes.

[16] A mistura entre componentes épicos e melodramáticos apresenta-se em distintas proporções segundo cada caso. A proximidade à narrativa épica patriótica é maior em *Nuestra tierra de paz*, enquanto que em *El tambor de Tacuarí* ou *El grito sagrado* o componente melodramático é muito mais forte.

La guerra gaucha

Entre os filmes sobre a Revolução de Maio, o que adquiriu mais relevância foi *La guerra gaucha*. Vale a pena deter-se nele já que é reconhecido como um dos pontos centrais da filmografia argentina e, ao mesmo tempo, condensa e expressa com claridade o modo de contar a História nacional tal como era concebida nos anos 1940. O filme foi produzido em fins de uma década dominada politicamente pelos conservadores, sob a presidência de Roberto M. Ortiz (1938-1942). Foi a obra mais ambiciosa da Artistas Argentinos Asociados, uma produtora fundada por um grupo de atores junto ao diretor Demare[17] que, mesmo professando diferentes ideologias,[18] coincidiam sobre a necessidade política e estética da adaptação de um episódio das guerras de independência narrado por um escritor consagrado, mas com uma trajetória polêmica – como havia sido Leopoldo Lugones.[19] Neste ponto, os interesses dos produtores concordavam com as ideias que o político conservador Matías Sánchez Sorondo e o jornalista Carlos Persano vinham propondo durante a década de 1930. Segundo eles, a cinematografia deve constituir-se em uma ferramenta para a construção da identidade nacional frente aos avanços do internacionalismo comunista. A partir de diversas perspectivas, considerava-se que a II Guerra Mundial intensificava a necessidade de fortalecer uma identidade colocada em crise devido às repercussões que o conflito internacional tinha no país. Graças a essas visões coincidentes, o filme conta com o apoio do Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) – criado por Sánchez Sorondo – e dos governos nacional e provincial. Ao mesmo tempo em que a argentinidade é construída frente à ameaça externa, o filme alcança importante aceitação do público e reconhecimento da crítica da época.

Como consequência desse ponto de partida, a adaptação dos relatos de Lugones narra as lutas empreendidas entre as guerrilhas e as tropas espanholas na província de Salta entre 1814 e 1825. O paralelo com uma pátria ameaçada pela agressão externa é mais que evidente. O livro de Lugones está formado por vários contos que descrevem

---

[17] Os sócios fundadores da produtora foram Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Petrone e Ángel Magaña, aos quais, em pouco tempo, se juntou Demare. Em 1941, criaram a empresa tomando como modelo a United Artists de Hollywood.

[18] Francisco Petrone era comunista, Demare se considerava liberal e Enrique Muiño era sempre lembrado por suas ideias conservadoras.

[19] Lugones, ao longo de sua vida, foi do socialismo ao fascismo, passando por momentos de adesão ao liberalismo e ao conservadorismo. Os relatos de *La guerra gaucha* foram publicados em seu momento de proximidade política com o liberalismo. Para mais informações, ver o texto de Ana Laura Lusnich: "Da independência do poder espanhol ao domínio da fronteira interna. Chaves textuais dos filmes de ambientação histórica realizados no período clássico-industrial na Argentina".

episódios independentes entre si em uma linguagem *gauchesca*, pretendendo glorificar as proezas dos combatentes liderados por Martín Miguel de Güemes. O roteiro de Ulises Petit de Murat e Homero Manzi opta por montar sua linha narrativa a partir de um dos contos (*Diana*) para incorporar personagens e elementos de outros dentro de sua trama. Passa-se, assim, de um grupo de imagens que expõem situações heroicas à construção de dois heróis épicos que encarnam a Nação americana oposta à dominação espanhola. Ambos são americanos. Um deles, Villarreal, combatente do lado espanhol, é feito prisioneiro e termina abraçando a causa independentista. O outro, Del Carril, é enérgico em sua luta contra os espanhóis e acaba sacrificando sua vida pela independência nacional. Eles são encarnados pelo mesmo coletivo (os americanos que se enfrentam aos dominadores estrangeiros), e um mesmo sentimento os une (o amor à terra em que nasceram).

Dentro do filme *La guerra gaucha* as modalidades de inclusão da história narrada dentro de um relato maior adquirem um valor especial. O que é relatado aparece como o produto de uma *mise en abyme*: a história que conta a história que conta a História. A primeira cena apresenta um livro cheio de pó. É a obra de Lugones, cujas palavras convocam o roteiro cinematográfico que, mediado pela apresentação do ICA, dá lugar ao filme. Alcançado o clímax do relato, o epílogo permite a aparição fantasmagórica de Güemes, quem não é visto durante toda a película. Sua presença converterá a derrota dos patriotas em triunfo e voltará a conectar o relato com o presente através da reivindicação de uma tradição que se prolonga até o momento das filmagens.

Através do combate travado no filme e do heroísmo pessoal dos protagonistas que assumem um ideal coletivo (o amor do povo saltenho pela terra), propõe-se um modelo que tem projeções evidentes no presente e assegura uma possibilidade para sustentar a identidade nacional no futuro.

Las aguas bajan turbias

Um tipo de situação revolucionária – diferente à das proezas da emancipação nacional – que se apresenta na cinematografia clássica-industrial argentina é a luta dos trabalhadores nos campos de erva-mate de Misiones – os *mensúes* – contra a exploração a qual são submetidos. O filme de Hugo del Carril se conecta com duas tradições: a do cinema social argentino, cujo antecedente mais próximo, *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), desenvolve-se no mesmo ambiente; e o cinema soviético, com obras

como *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) ou *A mãe* (*Mat*, Vsévolod Pudovkin, 1926). Em relação à primeira, existe uma coincidência no interesse por retratar os sofrimentos dos setores marginalizados e oprimidos, mas se diferencia quando, frente ao pessimismo dos dramas naturalistas, conta sua história a partir de uma situação na qual a exploração já foi superada. Com a filmografia soviética clássica compartilha a visão afastada do tempo em que se exploravam os trabalhadores, e considera suas rebeliões como prenúncios de uma nova ordem social.

Em princípio, o relato não seria exposto desde este ponto de vista. O filme inclui um prólogo e um epílogo nos quais se explica ao espectador que a exploração dos *mensúes* é uma questão já superada graças à ação do governo. O prólogo situa os acontecimentos narrados em um tempo longínquo (porém, indefinido), enquanto o epílogo contrasta o ambiente trágico descrito na história com o novo presente progressista que a região vive devido aos feitos do governo. A novela de Varela termina com a fundação de um sindicato operário como uma esperança para os trabalhadores. O filme faz visível esse presente e futuro venturosos. De início, a narração de Hugo del Carril poderia não se referir a uma revolução, quer dizer, uma mudança de ordem social, já que o relato culmina com a reação violenta dos explorados e a saída do protagonista Santos Peralta em direção à liberdade que se encontra para além dos campos de erva-mate. Dentro deste enquadramento, *Las aguas bajan turbias* se converteria em mais um expoente do realismo social. Entretanto, a inclusão do prólogo e do epílogo constrói a ideia de uma nova ordem social. Neste sentido, a trama expressa as ambiguidades do discurso peronista da época: que pode apelar à tradição de esquerda no modo de apresentar a exploração dos trabalhadores, ao mesmo tempo em que utiliza formas de propaganda que defendem a ordem estabelecida (através do prólogo e do epílogo). É comum atribuir tais apartados à ação impulsionada pelo Subsecretário de Informações e Imprensa, Raúl Apold, inimigo pessoal do diretor do filme e um dos principais gestores da política de propaganda peronista. As tentativas de boicote de Apold ao filme e a Hugo del Carril foram inúmeras, mas não chegaram a anular a repercussão e o reconhecimento de boa parte do público. Outorgar ao filme um conteúdo que propicia uma leitura revolucionária, ligada à tradição de esquerda, com certeza vai além das intenções do censor.

As sequências que distanciam o narrado no tempo é um recurso formal de muitas ficções europeias ou hollywoodianas da época, e também faz parte da proposta dos cineastas soviéticos, como já dissemos previamente. No caso de *Las aguas bajan*

turbias, este mecanismo se enquadra dentro das características da retórica peronista.[20] Nela, condensam-se as tradições da esquerda como glorificação das lutas populares, um tipo de manipulação dos estilos dominantes nos meios[21] e a aparição de componentes propagandísticos ligados à ideologia da direita nacionalista. Tanto a organização do relato, como o modo de representações dos personagens e ambientes, constroem um tipo de relação a respeito dos fatos contados. Aqui, um passado próximo está apresentado como longínquo, e não se oferecem possibilidades para que a exploração ou a rebelião se repitam. O futuro fica livre delas graças às mudanças que se anunciam nas partes que adquirem um tom documental – a partir dos quais a história é narrada. Sobre este passado, e em função das promessas de um futuro feliz, constrói-se uma identidade forte de trabalhadores com plenitude de direitos.

Conclusões

Uma série de aspectos que se repetem dá forma a um tipo de olhar sobre o passado que é comum aos filmes do período clássico-industrial. O primeiro deles é a maneira como se representa a História. Dentro de um período em que a norma é a transparência enunciativa,[22] multiplicam-se as instâncias mediadoras entre o espectador e a história: um conjunto de livros, um adulto que se dirige a uma jovem, os próprios protagonistas ou imitações de cinejornais. Desta maneira, é estipulado um contexto por meio do qual a trama do filme excede o marco do narrado, constituindo-se no capítulo de um relato maior: a História compartilhada por todos os argentinos. Neste sentido, pressupõe-se um acordo sem fissuras com o que é contado. Não há digressões e não se explicam posições opostas às sustentadas pelos protagonistas e assumidas pelo tipo de relato histórico dominante. Desta forma, constrói-se um coletivo que comunga de uma série de valores que permitem assegurar uma identidade comum. Apesar dessas

[20] Apesar de seus enfrentamentos com setores do governo, Hugo del Carril é um artista claramente identificado com o peronismo – a tal ponto que sua figura se converte em um emblema deste movimento político.

[21] No filme, são observados componentes melodramáticos nas histórias de amor passional, nas quais os personagens principais se submergem; nas oposições maniqueístas entre personagens positivos (os *mensúes*) e negativos (os exploradores); e o manuseio dos contrastes de climas, como na cena em que se introduz a presença da morte com a aparição de um cadáver no rio logo depois que o protagonista canta uma doce canção. Costuma-se indicar a marca do neorrealismo no uso dos cenários naturais e na presença de atores locais. As locuções do prólogo e do epílogo são claramente assimiláveis aos cinejornais da época, e outorgam um efeito documental ao enredo. Boa parte da imagem positiva dos trabalhadores condiz com a iconografia da propaganda oficial.

[22] Ou seja, criar a sensação de que a história está contando a si mesma, sem a mediação de alguma narrativa explícita.

coincidências entre o filme e os espectadores, é construída uma relação assimétrica através da qual o reconhecimento dos valores universalmente compartilhados permite outorgar um sentido explícito aos acontecimentos. Para isso, não são poupadas redundâncias nem fragmentos com clara intenção pedagógica. Emoldurar a narração dentro de uma narração maior, apelar a valores universais como motores da ação e adotar uma postura didática conferem um caráter institucional aos relatos. Não são uma versão da história. São a História.

Esta forma de pensar o passado se encaixa dentro do esquema definido pela historiografia da época. O devir histórico tem um sentido: é linear e deve criar identidades que garantam o funcionamento social. Cria-se assim um paradoxo: ideias de revolução que em um plano político são vistas como opostas (a gestação da nação e as lutas dos trabalhadores) podem unir-se porque são situadas em um passado que permite a criação de identidades coletivas. Detrás desta forma de colocar-se frente ao passado, há um regime de historicidade comum. A distância com o passado é construída a partir da onipresença do presente, que se constitui como um horizonte que projeta um futuro certo. No presente, o passado é lido univocamente, e o futuro é previsto sem dúvidas.

Bibliografia Volver al índice

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ARANCIBIA, Víctor. "El espesor temporal de las imágenes cinematográficas a propósito de *La guerra gaucha*: representaciones sociales y condiciones de producción". Artículo presentado en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. San Miguel de Tucumán: 2007 (no publicado).

CATTARUZZA, Alejandro y EUJANIAN, Alejandro. *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

DELACROIX, Christian; DOSSE, François y GARCÍA, Pat. *Historicidades.* Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010.

ERAUSQUIN, Estela. *Héroes de película: El mito de los héroes en el cine*. Buenos Aires: Biblos, 2008

ESPAÑA, Claudio. "*Las aguas bajan turbias.* Una denuncia contra toda esclavitud" en BORRÁS, Eduardo. *Las aguas bajan turbias.* Buenos Aires: Biblos/Argentores, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura. *La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado (1933–2003).* Buenos Aires: La Crujía, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje.* México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra. *Un país de película.* Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.

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

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896 - 1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

LUGONES, Leopoldo. *La guerra gaucha.* Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1962.

METZ, Christian. "Historia/Discurso - Notas sobre los dos *voyeurismos*". *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario.* Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

_____. *L' Énonciation impersonnelle, ou le site du film.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.

PASQUINO, Gianfranco. "Revolución" en BOBBIO, Norberto y MATTEUCCI, Nicola (orgs.). *Diccionario de política / Vol. 2.* México: Siglo XXI, 1997.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración.* México: Siglo XXI, 1984.

SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina.* Buenos Aires: Emecé, 1993.

VARELA, Alfredo. *El río oscuro.* Buenos Aires: Hyspamerica, 1985.

WHITE, Hyden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Jorge Sala

Al pretender enunciar un recorrido que apunte a describir las particularidades de las representaciones audiovisuales de procesos revolucionarios en el marco del cine argentino de ficción del período clásico-industrial nos encontramos con algunas dificultades relativas a la escasez de figuraciones que dicho modelo concretó alrededor de esta temática. Esta cuestión tienta a pensar en una condición minoritaria o prácticamente ausente dentro de aquel programa estético. A diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre con otra cinematografía contemporánea como es el caso de la mexicana en la que el tópico revolucionario montó un sistema sólido que estuvo casi desde los orígenes de la misma adherido a la construcción de relatos y géneros tan diversos – desde la comedia al melodrama o el cine social –, en el caso argentino la inscripción de estos temas ha sido a todas luces reducida con relación al resto conjunto de la producción nacional de esos años. Si bien, más allá de estos datos meramente cuantitativos, debe reconocerse la existencia de obras paradigmáticas dedicadas a la elaboración de representaciones sobre las luchas independentistas del país durante el Siglo XIX,[1] la concreción de relatos que tematicen otros tipos de expresiones revolucionarias como son las que resultan de los enfrentamiento entre sectores sociales antagónicos como el de los trabajadores y patrones ha sido prácticamente nula. Las razones de esto son diversas y posiblemente respondan tanto a motivos internos cuanto a otros estrechamente ligados a las relaciones variables – y no pocas veces conflictivas –, que el campo cinematográfico sostuvo con la praxis política.

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

Es esta particular omisión que, aunque resulte ocioso recordar, se concreta al mismo tiempo que el Siglo XX vivenciaba un conjunto de procesos revolucionarios en su evolución, la que nos lleva a preguntarnos sobre esto y a evaluar una serie de obras fílmicas cuyos contenidos se encuentran próximos a las estrategias desarrolladas por estos movimientos en el plano político, particularmente en aquellos relatos centrados en la representación de luchas colectivas protagonizadas por los sectores subalternos.

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

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

El caso considerado aquí dista parcialmente de estas afirmaciones. Sí han existido representaciones de amplios núcleos de trabajadores y, más específicamente, de las disputas económicas que mantuvieron con los patrones por la obtención de diversas demandas. No obstante, ellas han sufrido, no ya un proceso de invisibilidad sino más bien unas operaciones de distanciamiento a partir de dos criterios: en la mayoría de los casos mediante un desplazamiento temporal que situaba a los conflictos en épocas anteriores al presente y, por otro lado, desde la ubicación de las acciones dentro de un espacio particular como fue el interior del país y mas específicamente el ámbito rural. A partir de dichos corrimientos, los films responsables de retratar algunos problemas acuciantes apelaron a una imaginería que se nutría de otras formas culturales locales como fueron la literatura gauchesca, el teatro nativista,[2] la música de las diversas regiones argentinas y la pintura paisajística y telúrica. Fundamentalmente debido a aquella predilección por un tipo de mirada "hacia adentro", el cine clásico argentino

[2] Bajo el nombre de nativismo teatral se alinea una tendencia dramática y espectacular de amplia productividad en la escena nacional de la primera mitad del siglo XX. La temática campesina, la exacerbación del costumbrismo anclado en el uso de los matices idiomáticos proprios de cada región de Argentina, la representación de costumbres locales y la apelación a historias de raíz melodramática fueron algunas de sus características mas representativas. Para un estudio de la evolución de este género, ver Mogliani (2002).

desarrolló una tradición en la cual las manifestaciones de enfrentamientos sociales de distinto tipo actualizaba debates históricos sobre la dicotomía entre capital e interior – o más precisamente entre centro y periferia.

El presente trabajo propone examinar un *corpus* acotado de films que actualizan esta problemática – *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soficci, 1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). A partir del análisis de un conjunto de temas presentes en los relatos asociados a conflictos económicos o sociales, de la caracterización de los personajes con relación a los mismos y de concepciones valorativas sobre el lugar del campo y la ciudad en estos procesos, lo que nos interesa observar, por una parte, es el modo en el que el interior del país trascendió el plano de mero contexto adquiriendo notoriedad al viabilizar la articulación de unos problemas inherentes a sus condiciones intrínsecas. En segundo lugar, nos proponemos detenernos en la descripción de las modalidades de manifestación de estas luchas colectivas presentes en los films para establecer puntos de contacto y diferencias entre las mismas, con vistas a apuntar algunas modalidades de figuración específicas.

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

Expresiones de la relación campo/ciudad

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

más precisamente, como sede del desarrollo económico que difiere de las condiciones experimentadas tierra adentro. Alrededor de esta cuestión, Elina Tranchini afirma que:

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

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

Kilómetro 111, cronológicamente la primera del *corpus* seleccionado, construye su recorrido dramático desde la puesta en evidencia de las separaciones entre la capital y el interior. Más allá de marcar una distancia geográfica expresada incluso cuantitativamente desde el título,[3] lo que separa a estos ámbitos se piensa con relación a las implicancias sociales que tiene sobre los sujetos. Puede afirmarse que ya en esta obra que inaugura unas indagaciones que apuntan a evidenciar la presencia de dos acepciones complementarias al que este tipo de films recurre toda vez que se aborda la noción de "situación": Por un lado a la *disposición* concreta de los personajes en un determinado territorio y por otro a la *posición* (económica, social) que ellos detentan con respecto a los sectores antagónicos.

El relato de *Kilómetro 111* se vale del tópico espacial para configurar una tensión en la que se tematizan las opresiones y desigualdades con las que conviven los pobladores de la pampa con relación a los intereses de la capital. Un dilema que queda inscripto en el nombre mismo que recibe el pueblo – y que sirve, como se mencionó, para dar título a la película. En esta obra, la localidad en la que se suceden las acciones

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

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

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

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

A diferencia de las restantes obras que conforman el grupo que se considera en este trabajo, este film es el único que actualiza en imágenes a la ciudad, en este caso Buenos Aires. A partir de la travesía del personaje femenino, así como también en el derrotero de Ceferino una vez despedido de su trabajo, esta se dispone como un espacio hostil opuesto a una inscripción bucólica sobre el campo. La utilización de unas imágenes en las que predominan las tonalidades oscuras y la construcción de planos

cerrados se oponen a la claridad con la que se fotografía al pueblo. Yolanda y Ceferino, los personajes que circulan por ambos espacios, se inscriben dentro de los mismos desde lógicas antagónicas. Así es como se inscriben en tanto que sujetos empequeñecidos frente al entorno ajeno, y la puesta en escena justifica esto a partir de la utilización de planos en contrapicado que menguan su figuración en pantalla.

Si este film construía una interpretación maniquea de la relación campo-ciudad a partir de explicitar un contraste visual y temático entre Buenos Aires con el interior del país, en los otros casos la ciudad, o más precisamente todo lo que refiere al exterior de los espacios en los que se desarrollan los dramas, quedan sólo aludidos y nunca llegan a actualizarse en pantalla. En *El cura gaucho*, la historia se sitúa a mediados del Siglo XIX. Desde el texto que oficia de prólogo se enuncia una perspectiva que problematiza aun más la distinción enunciada por el film de Soficci. Desde este texto que precede a las acciones del film de Lucas Demare, se trasciende la dicotomía clásica afirmando una distinción entre dos áreas pertenecientes al campo argentino. Aquí se evidencian las desigualdades entre la zona pampeana, aquella zona campesina que históricamente se formuló como base del progreso económico y civilizatorio en el que se sumergía la nación, de las sierras cordobesas, donde se "mantenía vivo el espíritu rebelde de la montonera". Lo que el prólogo propone, entonces, es una apertura al reconocimiento de una tensión interna inherente al ámbito rural mismo. Así, en este film lo rural no se piensa desde criterios unívocos sino que en él se explicitan las contradicciones sobre la base de la existencia de zonas privilegiadas y centrales (la pampa húmeda) y de otros ámbitos colocados como periféricos.[4] La afirmación de una identidad múltiple al momento de caracterizar al ambiente rural será un tema fundamental para comprender la emergencia de expresiones diversas de los conflictos económicos y sociales. Al igual que en *El cura gaucho*, en las restantes obras el entorno en el que se sitúan las acciones se ubican en unas regiones periféricas con respecto a la Pampa húmeda.

Enmarcado por el contexto histórico, el film de Demare da cuenta del atraso en el que viven los campesinos, aquejados por la miseria y el cólera. Superando a su vez la lógica que separaba a los integrantes de uno y otro ámbito, aquí el cura del título (Enrique Muiño) es el sujeto que ingresa desde el exterior para adentrarse en esta realidad y combatir la barbarie con la religión como principal mecanismo civilizatorio.

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

Concebido de forma positiva, el extranjero se integra a la cultura local pero sólo en la medida en que adopta su mismo código lingüístico y las costumbres del campo.

Tanto *Prisioneros de la tierra* como *Las aguas bajan turbias* toman lugar en un mismo ámbito: las plantaciones de yerba de la provincia de Misiones, situadas al Noreste del país. En la voluntad de ambos films de no representar a la ciudad – que queda sólo sugerida en las escenas iniciales que muestran a los trabajadores antes de partir a las plantaciones – el campo adquiere una dimensión totalizante. En las distintas secuencias, la selva misionera y el río se presentan como zonas de difícil escapatoria para los trabajadores que lo habitan. Maximizando esta lógica, *Prisioneros de la tierra* edifica un relato naturalista en consonancia con los cuentos de Horacio Quiroga[5] que le dieron origen, en la idea de que el espacio condiciona el accionar de los sujetos. La tierra se configura para este film como la justificación de las prácticas de explotación, el embrutecimiento de los trabajadores o el alcoholismo de los personajes. Por contraposición, el film de Hugo del Carril abandona todo precepto determinista y pone el foco exclusivamente en el conflicto de los trabajadores. No queda lugar, entonces, para justificaciones que excedan lo social. No obstante, en ambos films el núcleo de las acciones se concentra en la representación de las condiciones inhumanas en las que viven los mensúes. En el film de Soffici, continuando con la línea trazada en *Kilómetro 111*, la situación de miseria de los campesinos es causada por instancias externas. En *Prisioneros…* la figura del capataz Köhner se delinea como el agente de intereses foráneos. Algunas decisiones de puesta en escena remarcan la oposición entre este y el resto de los personajes. Mientras los trabajadores son identificados con la música folklórica, Köhner aparece en imagen en repetidas ocasiones seguido por la melodía de la *Sonata al claro de luna* de Beethoven.

En los prólogos que acompañan el inicio de ambos films, el campo se puntualiza como un espacio idílico pero corrompido por las relaciones sociales que se gestan en su interior. En contraste con las escenas iniciales que subrayan la belleza del paisaje, se inscribe desde el prólogo – en el film de Soffici mediante unos carteles explicativos en tanto que en *Las aguas bajan turbias* se recurre a una *voz-over* que, a modo documental, interviene para aportar objetividad al relato – el hecho de que este aparente estado de normalidad pintoresquista que se le presenta al espectador “no ha sido siempre así”. Por contrapartida, el Sur (la ciudad), se erige en espacio en el que la liberación es posible. Los protagonistas buscan, aunque con diferentes soluciones en cada caso, escapar del

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

entorno opresivo, lo que implica un abandono de la vida campesina. De esta manera, a diferencia de lo que ocurre en los otros ejemplos fílmicos. La ciudad no se presenta desde una visión negativa. Al contrario de lo que sucedía en *Kilómetro 111*, donde Buenos Aires aparece como un espacio hostil, en estos films el Sur constituye el símbolo del progreso que pretende alcanzarse. Según palabras de los personajes, en la ciudad los hombres no son esclavos y son más buenos (en *Prisioneros…*); en el caso de *Las aguas bajan turbias*, es este el lugar donde empiezan a formarse los sindicatos que funcionarán como defensa de los trabajadores.

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

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

Siguiendo el recorrido que establecimos puede verse en qué medida el campo y la ciudad no aparece de forma idéntica en la totalidad de los films. Si bien en ellos los ámbitos se recortan desde la evidencia del conflicto, las características que adquieren uno y otro se traman alrededor de otras dicotomías – atraso/progreso,

libertad/explotación – que en cada caso en particular direccionan los sentidos de las modalidades de luchas sociales que actualizan los relatos.

La escenificación de los conflictos

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

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

exclusivamente obstaculiza un tipo de relación. Más que una acción revolucionaria, este film propone un movimiento la articulación de un movimiento anárquico que, en última instancia, trae consecuencias sólo para los propios trabajadores sin que por ello logren modificar su situación.

En el relato, ante el advenimiento de las acciones, Ceferino los convence de detener la medida apelando a una decisión que trastoca su identidad de trabajador modelo del ferrocarril convirtiéndose en el antihéroe que está dispuesto a incurrir en trampas para ayudar a los trabajadores. La rebeldía frente a las normas intrínsecas al sistema capitalista que determina el trayecto de los colonos genera, entonces, un viraje también en el personaje principal, el que se inclina por una decisión que impugna los reglamentos de la institución. Al descubrirse que Ceferino transgredió las normas de la empresa y fió a los colonos el precio del envío del trigo, el inspector del ferrocarril lo despide y produce el segundo momento de crisis. El protagonista se traslada a Buenos Aires para dar explicaciones de su accionar al directorio de la compañía. Con esta instancia queda conformado un tercer enemigo que se adhiere al papel que ocupan el acopiador y el bancario. Los directivos del ferrocarril, que en el momento histórico del rodaje del film se encontraba dominada por intereses ingleses, se presentan como sujetos que desconocen la realidad de la gente del interior. Esta ubicación del enemigo como agente externo a las problemáticas locales – y que el film expone en el largo discurso del protagonista cuando se lo cita a declarar – es la razón que impide a este sector avalar la decisión tomada por Ceferino al momento de contradecir los mandatos de la empresa. Al tomar conocimiento del despido del protagonista, los colonos emprenden la destrucción de la estación de trenes. La violencia en este caso, aparece dirigida contra un enemigo claramente delineado – concebido como externo y, por lo tanto, ajeno a la vida de los locales –, pero sin permitirse ampliarse a unas demandas que no sean las particulares de los sectores en pugna. Por otro lado, los actos de violencia que se producen con el segundo levantamiento terminan de trazar el pacto de solidaridad entre el personaje principal y el entorno.

Probablemente por tratarse de uno de los ejemplos más tempranos de un cine basado en la mostración de los conflictos sociales y económicos, este guarde algunas diferencias con los restantes films considerados aquí. Esta distancia se observa principalmente en la imagen del héroe que se construye en *Kilómetro 111*. Hasta bien avanzada la narración, Ceferino no forma parte de los sectores que sufren la opresión de los poderosos y, consecuente con esto, en su trayecto no participa directamente de los

levantamientos y las acciones violentas. Al quedar organizado el punto de vista del relato desde la visión de este personaje, la ideología del film se desliga de una justificación del empleo de la violencia como un medio para alcanzar las demandas.

Por otro lado, la resolución del conflicto en *Kilómetro 111* es positiva pero no por haberse alcanzado mediante las protestas colectivas sino por la intervención del Estado. El final marca el retorno del protagonista y la puesta en funcionamiento de las rutas por parte del gobierno, gestión que viene a paliar el problema de la distancia entre el pueblo y la ciudad.[6] El plano final, en el que una toma general de la ruta transitada por vehículos se muestra atravesada por el flamear de la bandera argentina, colabora en el establecimiento de un punto de vista que adhiere explícitamente al desarrollo propugnado por las instituciones.

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

El film se estructura sobre dos grandes bloques. En el primero se describe la llegada del cura, la renuencia inicial de los pobladores y finalmente el establecimiento de la solidaridad entre la comunidad y el héroe a partir de las acciones emprendidas por este último en primera instancia por su adopción de las costumbres locales y luego en el momento de combatir la epidemia de cólera que azota al poblado. En el segundo tramo, claramente separado del anterior por una elipsis de varios años, se presenta el principal conflicto económico en la que se ve sumergido el entorno. Debido a la falta de agua, el cura intercede frente a las autoridades provinciales para solicitar el acceso a las fuentes de riego propiedad de Vallejo, un latifundista extranjero que se niega a colaborar con la comunidad. Frente a la sequía, los campesinos se organizan para iniciar la lucha por alcanzar esto. En primera instancia son disuadidos por el cura – contrario a la violencia – quien, frente al avance de los pobladores muta su posición inicial para terminar encabezando la disputa que concluirá con la resolución favorable del conflicto y el

[6] Según Jorge Fodor y Arturo O'Connell, desde la década del 1920 se abrió un debate sobre los medios de transporte. Ante la introducción de los automóviles y los enormes precios que las empresas de ferrocarriles ingleses cobraban a los agricultores para el traslado de las mercancías, distintos sectores políticos operaron a favor de la construcción de caminos que pudieran competir con el ferrocarril (citado en Aisemberg, 2009, p. 217).

alejamiento del enemigo.[7] La acción directa aparece en este caso no sólo como un mecanismo válido de obtención de los recursos sino que, asimismo, supone la transformación del héroe mediante el protagonismo que adquiere en este enfrentamiento. Nuevamente aquí, el carácter institucional de estos relatos emerge al hacer primar a la religión dentro de esta disputa. Aunque el enfrentamiento parece contrario a los preceptos religiosos del personaje, este se vale de ellos para avanzar sobre el enemigo. En el mayor momento de clímax dramático de la escena, cuando los capangas que cuidan la represa apuntan con sus armas contra la masa, el cura blande su crucifijo, acción que produce la solidaridad de los matones con la reivindicación de los campesinos y la consecuente resolución positiva. En este caso, la violencia queda fuera de escena gracias a la intervención de la religión como acción superadora de las contradicciones sociales. Si, tal como plantea Hanna Arendt (1965), la violencia aparece como inherente a cualquier acción revolucionaria, aquí nos encontramos con una modalidad que sólo construye un esbozo de esta pero a la que se evade mediante la fuerza que adquiere una institución como la religiosa dentro de la sociedad.

A diferencia de los films anteriores, el díptico formado por *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* son protagonizados por campesinos que se constituyen como víctimas directas de la explotación. Tanto Esteban Podeley como Santos Peralta – los héroes respectivos de los films – son mensúes que sufren en carne propia los vejámenes a los que son sometidos los trabajadores. Esta cualidad produce una transformación en la posición y el punto de vista que los protagonistas de este tipo de relatos ocupan dentro de la lucha por la liberación de las condiciones adversas. Opuestamente a lo que ocurre con Ceferino o el cura Brochero, estos personajes son partícipes activos en la organización de las revueltas y son, asimismo, los responsables de convencer al entorno de la necesidad de cambio. En los dos casos, se establecen secuencias en las que se da lugar a este proceso, acción que instaura un doble movimiento de unidad de los trabajadores y de configuración de aquellos personajes como líderes populares. Podeley y Peralta devienen sujetos plenos de las situaciones que desembocan en la lucha directa. Esta posición hace que los films se planteen un salto cualitativo respecto a los anteriores en lo referido a la representación de la violencia. En tanto en los casos anteriores los héroes se mantenían dentro de una mesura

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

impuesta por unas ideologías que ante todo defienden la validez de las instituciones, en estos los protagonistas se disponen a llevar a fondo las acciones para el cambio. Pero por otro lado, las motivaciones de ambos protagonistas difieren: Mientras que en Podeley puede observarse la asunción de una conciencia del conflicto social, en el caso de Peralta este tema apunta más a razones internas ligadas a lo melodramático.

Siguiendo este despegue que ambos films realizan sobre la ubicación de los protagonistas es fundamental la secuencia en la que Podeley apela a una violencia descarnada contra Köhner – el enemigo principal de los mensúes – matándolo a latigazos y abandonándolo río abajo.[8] Del mismo modo, la acción iniciada por Peralta, aunque este no participa de los hechos culminantes sino que logra su cometido de escapar hacia el Sur – se resuelve en un conjunto de escenas de gran vivacidad que desembocan no sólo en la resolución positiva del conflicto sino en la ampliación de las luchas a otros latifundios. Esta extensión de la revuelta a otros terrenos se presenta para el análisis como uno de los puntos alrededor de los cuales este film se asocia a un proceder propiamente revolucionario, en la medida en que se trasciende la demanda de un grupo particular al buscar emparentarla con la de otros sectores próximos. Ahora bien, como puntualiza Clara Kriger en su análisis del film, la huida final del protagonista y su pareja a ese lugar en el que las condiciones sociales son diferentes gracias a la presencia de las organizaciones sindicales y el Estado denota un objetico en el cual predomina "un mayor hincapié en su calidad de denuncia de un pasado oprobioso que en la viabilidad de que esos trabajadores explotados encuentren alguna forma de organización para producir un cambio" (Kriger, 2009, p. 195). Nuevamente, al igual que en los films precedentes, la importancia de las instituciones preexistentes como mediadoras de los conflictos dificultad la adjudicación de un carácter revolucionario a las acciones vistas en pantalla.

Siguiendo con esta lógica en la que el punto de vista del relato parte de un personaje activo en la disputa, la construcción del protagonista de *Malambo* resulta de una complejidad mayor que los anteriores. Si bien se trata de alguien perteneciente a la comunidad, el origen de su confrontación con el enemigo no se encuentra directamente ligado al sufrimiento de los campesinos que lo acompañan en la rebelión, sino que este parte del mandato de vengar la muerte del padre a manos del extranjero invasor. A su

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

vez, radicalizando el corrimiento que este cine hizo de la manifestación de los problemas a una temporalidad diferente a la de los espectadores de las obras, aquí el traslado se opera en función de la conversión del relato en la actualización de un mito. El relato toma así estas aristas y se distancia del realismo al apelar para la construcción del personaje de Malambo[9] a la leyenda del Runa Uturunco, fuertemente pregnante en las poblaciones de Santiago del Estero. Según Adolfo Colombres, se trata de un ente maligno, mitad hombre y mitad tigre[10] – de ahí su nombre – que obtiene su poder al cubrirse con la piel de este animal y ataca por las noches a los caminantes desprevenidos despedazándolos con sus garras. El autor agrega otra lectura que brinda indicios del por qué de su inclusión en este film. Sostiene que: "por lo común, lo que origina su poder es el gran odio que siente por la sociedad a causa de las injusticias que recibió de ellas, lo que a menudo lo lleva a alejarse de ésta y vivir entre los cerros, sin otro objetivo que el de vengarse de los responsables de su desdicha" (Colombres, 2000, p. 226). La segunda interpretación es la que se retoma en el film, negando cualquier visión negativa sobre él. El deseo personal de venganza se une a la reivindicación del colectivo a partir de concebir de forma similar al enemigo. El terrateniente no sólo es el responsable de la muerte del padre de Malambo, sino que esta es consecuencia de su decisión de talar el quebracho de la casa familiar. La eliminación de estos árboles por parte de los funcionarios de la empresa extranjera es la causante de la desertificación de la zona y la sequía que produce el malestar en los campesinos. El deseo de venganza personal se une a la disputa de los pobladores y Malambo se convierte en el líder de la revuelta gracias a las cualidades que lo colocan como héroe mítico para el entorno.

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

[9] Malambo es el nombre del protagonista, que también da el título a la película.
[10] De ahí viene el nombre Runa Uturunco, que quiere decir "hombre-tigre".

Por otro lado, la acción que emprenden los campesinos adquiere un valor simbólico suplementario. La destrucción del tren no sólo busca la consecución del objetivo inmediato – obtener el agua – sino que como gesto de protesta reacciona contra la principal causante de la sequía que golpea a la población, dado que, como se mencionó, la tala del quebracho sirvió para la construcción de las vías férreas.

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

La revolución está en otra parte

Del análisis efectuado se desprende la imposibilidad de asociar aquellos procesos colectivos formulados en estos films como variantes de representación de movimientos revolucionarios. Si bien, como se mencionó, el ejercicio de la violencia podría permitir esta caracterización, la ausencia de transformaciones radicales en las condiciones políticas impiden tal homologación. Esta falta es la que impide la construcción de una lógica dominada por el sentido de lo nuevo a la que se adhiere la experiencia de libertad de los sujetos. Retomando nuevamente las propuestas de Arendt:

> Sólo podemos hablar de revolución cuando está presente este "pathos" de la novedad y cuando ésta aparece asociada a la idea de la libertad. Ello significa, por supuesto, que las revoluciones son algo más que insurrecciones victoriosas y que no podemos llamar a cualquier golpe de Estado revolución, ni identificar a ésta con toda guerra civil (Arendt, 1965, p. 35).

Por otra parte, la mayor limitación presente en estos films responde a la imposibilidad manifiesta de trascender el terreno de las demandas inmediatas dirigidas contra un sector específico (ya sean las relativas a la venta de las cosechas, la obtención del agua o la supresión de las condiciones de explotación laboral) para entablar puentes con las luchas de otros sectores que llevarían a determinar una necesidad de ruptura radical.[11] Particularmente en este punto es donde se ubica la imposibilidad de

[11] En diversos textos, Vladimir I. Lenin estableció una diferenciación entre lo que demoninaba "revueltas" cuya orientación estaba ligada fundamentalmente a la consecución de demandas económicas

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

Con ello no pretendemos quitarle importancia a estos films, importancia que radica fuertemente en su intención de otorgar visibilidad a problemas endémicos de las clases subalternas del interior de la Argentina y de legitimar el uso de la violencia como mecanismo transformador de las condiciones de vida. Formulados en el marco de un modelo institucional que probablemente haya sido la principal causa de estas limitaciones – consciente o no, producto de decisiones políticas personales de los creadores o de imposiciones externas – este cine tuvo el mérito de consolidar una vía política que eclosionaría en las décadas siguientes.[12] El valor de estas obras, en todo caso, fue el de haber abierto una hendija por la que podían avizorarse temas espinosos mediante unas formas populares y masivas que llegaron a los más amplios públicos.

---

inmediatas, de las acciones revolucionarias, en las que se producía un salto de estas hacia la lucha por la transformación de las relaciones de producción y la creación de un nuevo Estado. Esta distinción aparece en varios tramos de su obra. Podemos citar uno de los más significativos a los fines de este trabajo: "Para poder triunfar, la insurrección debe apoyarse no en un complot, en un partido, sino en la clase más avanzada. Esto, en primer lugar. En segundo lugar, debe apoyarse en el ascenso revolucionario del pueblo. Y en tercer lugar, la insurrección debe apoyarse en aquel momento de viraje en la historia de la revolución ascendente en que la actividad de la vanguardia del pueblo sea mayor, en que mayores sean las vacilaciones en las filas de los enemigos y en las filas de los amigos débiles, a medias, indecisos, de la revolución" (Lenin, 1973, p. 13).

[12] Durante los años 1960 y 1970, se reveló en Argentina un agravamiento de las tensiones políticas que tuvo su correlato cinematográfico con la aparición de colectivos de cine militante tales como Cine Liberación, Cine de la Base, o el Grupo de Realizadores de Mayo, entre otros. Tradicionalmente, existe la tendencia de asumir a esta época como el momento de início del cine político. Lo que pretendemos demostrar en el presente trabajo, siguiendo la linea propuesta por el equipo de investigación en el cual se asienta, es la existencia de una tradición de larga data de representación de lo político en la producción cinematográfica argentina. A ese respecto, ver Lusnich y Piedras (2009 y 2011).

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A revolução está em outra parte. A representação dos conflitos do interior do país no cinema clássico-industrial argentino

Jorge Sala

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

Pretendendo enunciar um recorrido que visa descrever as particularidades das representações audiovisuais de processos revolucionários no âmbito do cinema argentino de ficção do período clássico-industrial, nos encontramos com algumas dificuldades relativas à escassez de figurações que tal modelo concretizou em torno desta temática. Esta questão estimula-nos a pensar em uma condição minoritária ou praticamente ausente dentro daquele programa estético. Ao contrário, por exemplo, do que acontece com outra cinematografia contemporânea, a mexicana – na qual o tópico revolucionário montou um sistema sólido que esteve, quase desde as origens da mesma, aderido à construção de relatos e gêneros tão diversos (da comédia ao melodrama, passando pelo cinema social) –, no caso argentino o registro desses temas foi claramente reduzido quando pensamos na produção nacional desses anos. Para além destes dados meramente quantitativos, devemos reconhecer a existência de obras paradigmáticas dedicadas à elaboração de representações sobre as lutas independentistas do país durante o século XIX[1] – entretanto, a concretização de relatos que tematizem outros tipos de expressões revolucionárias, como são aquelas que resultam dos enfrentamentos entre setores sociais antagônicos como o dos trabalhadores e patrões, foi praticamente nula. As razões disto são diversas e possivelmente respondam tanto a motivos internos quanto a outros estreitamente ligados às relações variáveis – e não poucas vezes conflitivas – que o campo cinematográfico sustentou com a práxis política.

[1] Dentro deste grupo podemos encontrar várias obras reconhecidas e populares como é o caso de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) ou *Pampa bárbara* (Lucas Demare e Hugo Fregonese, 1945), filmes abordados no trabalho de Ana Laura Lusnich.

Esta particular omissão – que se concreta ao mesmo tempo em que o século XX vivencia um conjunto de processos revolucionários – é o que nos leva a nos perguntar sobre tais movimentos e a avaliar uma série de obras fílmicas cujos conteúdos se encontram próximos às estratégias desenvolvidas por eles no plano político, particularmente naqueles relatos centrados na representação de lutas coletivas protagonizadas pelos setores subalternos.

José Enrique Monterde, em sua análise sobre a representação da classe trabalhadora no cinema, formula uma noção fundada na ideia de negação das imagens deste setor dentro do cinema clássico. Uma das razões disto, segundo o autor, deve-se ao caráter industrial-capitalista deste tipo de produções. Afirma:

> O mesmo capital que financia qualquer indústria é o que está detrás da produção cinematográfica. Portanto, *o ponto de vista de classe do cinema predominante – o cinema norte-americano e seus diversos satélites – não pode ficar marginalizado*, do que deve deduzir-se que o grau de contradição aos fundamentos desse próprio esquema está circunscrito nos limites mais ou menos flutuantes que o contexto sócio-político imponha (Monterde, 1997, p. 12. O destacado é nosso).

O caso aqui considerado distancia-se parcialmente dessas informações. Existiram, sim, representações de amplos núcleos de trabalhadores e, mais especificamente, de disputas econômicas que mantiveram com os patrões pela obtenção de diversas demandas. Porém, apesar de não sofrerem diretamente um processo de invisibilidade, existiram operações de distanciamento a partir de dois critérios: na maioria dos casos, mediante um deslocamento temporal que situava os conflitos em épocas anteriores ao presente e, por outro lado, a partir da localização das ações dentro de um espaço particular como foi o interior do país e, mais especificamente, o âmbito rural. A partir de ditos deslocamentos, os filmes responsáveis por retratar alguns problemas urgentes apelaram a um imaginário que se nutria de outras formas culturais locais como foram a literatura *gauchesca*, o teatro nativista,[2] a música das diversas regiões argentinas e a pintura paisagística e telúrica. Fundamentalmente devido àquela predileção por um tipo de olhar "para dentro", o cinema clássico desenvolveu uma tradição na qual as manifestações de enfrentamentos sociais atualizavam debates

[2] Sob o nome de *nativismo teatral* se alinha uma tendência dramática e espetacular de ampla produtividade na cena nacional da primeira metade do século XX. A temática camponesa, a exacerbação do costumbrismo ancorado no uso das nuances idiomáticas próprias de cada região da Argentina, a representação de costumes locais e a apelação a histórias de raiz melodramática foram algumas de suas características mais representativas. Para um estudo da evolução deste gênero, ver Mogliani (2002).

históricos sobre a dicotomia entre capital e interior – ou, mais precisamente, entre centro e periferia.

O presente trabalho propõe examinar um *corpus* delimitado de filmes que manifestam esta problemática: *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) e *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). A partir da análise de um conjunto de temas presentes nos relatos associados a conflitos econômicos ou sociais, da caracterização dos personagens e de concepções valorativas sobre o lugar do campo e da cidade nestes processos, o que nos interessa observar, por um lado, é o modo no qual o interior do país transcendeu o plano de mero contexto, adquirindo notoriedade ao viabilizar a articulação de alguns problemas próprios a suas condições intrínsecas. Em segundo lugar, propomos deter-nos na descrição das modalidades de manifestação destas lutas coletivas nos filmes para estabelecer pontos de contato e diferenças entre elas, com o objetivo de apontar alguns tipos de figuração específicos.

Mencionávamos, acima, uma hipótese baseada na ideia de inexistência, dentro do cinema clássico argentino, de representações ficcionais sobre movimentos revolucionários que tiveram os trabalhadores como protagonistas. Para prová-la, estabeleceremos um diálogo entre os modos de construção dos tópicos empregados para a atualização das tensões locais dentro do *corpus* e a caracterização que alguns autores clássicos (como Vladimir Lenin ou Hanna Arendt) elaboram no momento de atribuir o caráter de revolucionários a determinados processos coletivos.

Expressões da relação campo/cidade

Se os filmes mencionados elaboram narrações a partir da expressão dos conflitos vivenciados pelas populações do interior do país, o fazem em grande medida a partir de uma lógica na qual se demarca o contraste entre os espaços onde os sujeitos atuam – a pampa úmida em *Kilómetro 111*, as plantações de erva-mate no nordeste da Argentina em *Prisioneros de la tierra* e *Las aguas bajan turbias*, as zonas desérticas de Santiago del Estero em *Malambo* ou as serras cordobesas em *El cura gaucho* – com aquele outro simbolizado por Buenos Aires, concebida como a grande urbe e, mais precisamente, como sede do desenvolvimento econômico que difere das condições experimentadas terra adentro. Ao redor desta questão, Elina Tranchini afirma que:

> A respeito da representação do mundo rural, o cinema das décadas de 1930 e 1940 transpõe as diferenças e oposições de classe como oposições entre o campo e a cidade; e identificando o vilão com Buenos Aires, suas luzes e seu mundo, e a vítima e o herói com o mundo rural e as formas de trabalho na estância, na fábrica, no Paraná e na vida dos ilhéus (Tranchini, 1999, p. 148).

Porém, ao observar as modalidades de inscrição das tensões espaciais em cada um dos relatos, encontramos que, distante de expor visões unívocas, estes desenvolvem diversas valorações no momento de carregar de significados ideológicos cada um dos espaços colocados em jogo. Assim, as concepções sobre o rural e o urbano que se desdobram permitem apreciar mutações sobre as concepções dos espaços urbanos ou rurais que geram também direcionamentos diferentes sobre os conflitos que esta dicotomia produz. Por este motivo, para lograr dimensionar os sentidos que cada obra em particular põe em jogo, torna-se imperiosa a caracterização caso a caso sobre o tipo de relação que se estabelece entre campo e cidade.

Kilómetro 111, cronologicamente a primeira do *corpus* selecionado, constrói seu recorrido dramático colocando em evidência as separações entre a capital e o interior. Além de marcar uma distância geográfica expressada quantitativamente já no nome do povoado[3] (e que também dá título ao filme), o que separa tais âmbitos é pensado com relação às implicações sociais que cada um tem sobre os sujeitos. Podemos afirmar que, nesta obra, inauguram-se indagações que apontam à evidência da presença de duas acepções complementares àquilo que este tipo de filme atravessa toda vez que se aborda a noção de "situação": por um lado, a *disposição* concreta dos personagens em um determinado território e, por outro, a *posição* (econômica, social) que eles possuem em relação aos setores antagônicos.

O relato de *Kilómetro 111* utiliza o tópico espacial para configurar uma tensão na qual se tematizam as opressões e desigualdades com as que convivem os habitantes da pampa com relação aos interesses da capital. Um dilema que fica inscrito já no nome do povoado – e que serve, como já mencionado, para dar título ao filme. Nesta obra, o lugar onde as ações sucedem não possui uma existência autônoma que o nomeie nem uma identidade construída a partir de características próprias, sendo que sua presença permanece indicada exclusivamente como um ponto no mapa que marca a distância em quilômetros que o separa de Buenos Aires. É esta mesma distância que, como foi dito, configura-se simultaneamente de modo material e simbólico o pretexto para a

[3] Na Argentina, o Quilômetro Zero – isto é, o centro nevrálgico a partir do qual se contabilizam as distâncias percorridas – encontra-se em Buenos Aires.

elaboração de um drama social que dá visibilidade às condições de submissão, dependência e engano na qual vivem seus habitantes com relação aos sujeitos da cidade.

O filme de Soffici estabelece três núcleos básicos de articulação do conflito citado: por um lado, constrói a história de Ceferino, chefe da estação de trens e protagonista do relato, despedido de seu cargo por confiar aos colonos o dinheiro para o transporte do carregamento de trigo até Buenos Aires; em segundo lugar, a história dos trabalhadores do campo, obrigados a vender suas colheitas a depósitos que operam como intermediários ante a impossibilidade econômica e as dificuldades relativas à distância que existem para colocar sua produção no mercado; por último, temos a história de Yolanda, sobrinha de Ceferino, e sua tentativa frustrada de se converter em atriz em Buenos Aires. Podemos ver como, neste caso, a problemática do vínculo entre o campo e a cidade se organiza desde modulações que vão do individual (as vicissitudes de Ceferino e Yolanda) até o coletivo (os colonos).

Seguindo uma lógica maniqueísta, nesta obra se concretiza, mais precisamente que nas outras, a concepção dos personagens oriundos do interior como exemplos do trabalho honrado (na figura do protagonista e dos colonos), contrapondo-se à especulação, à indiferença e à exploração daqueles provenientes da cidade ou que respondem a seus interesses (o dono do depósito que engana os camponeses, o banqueiro que os trai, o inspetor da ferrovia que denuncia Ceferino e os diretores da empresa quem decidem despedi-lo). A viagem de Yolanda para se transformar em atriz exibe uma intenção idêntica ao tornar explícita a forma pela qual os portenhos se aproveitam da inocência da gente do campo.

Diferentemente das outras obras do *corpus*, este filme é o único que representa em imagens a cidade (no caso, Buenos Aires). A partir da travessia do personagem feminino, assim como na rota de Ceferino após ser despedido de seu trabalho, a cidade se dispõe como um espaço hostil oposto a uma inscrição bucólica sobre o campo. A utilização de imagens onde predominam as tonalidades escuras e a construção de planos fechados, quando a cidade é mostrada, se contrapõem à claridade com a qual se fotografa o povoado. Yolanda e Ceferino, os personagens que circulam em ambos os espaços, inscrevem-se dentro dos mesmos a partir de lógicas antagônicas. Eles aparecem como sujeitos diminuídos frente o entorno alheio, e a *mise en scène* o justifica a partir da utilização de planos em *plongée* que minguam os personagens dentro da tela.

Se este filme construía uma interpretação maniqueísta da relação campo-cidade explicitando um contraste visual e temático entre Buenos Aires com o interior do país,

nos outros casos a cidade – ou, mais precisamente, tudo o que se refere ao exterior dos espaços onde se desenvolvem os dramas – são apenas aludidos e nunca chegam a mostrar-se. Em *El cura gaucho*, a história se situa a meados do século XIX. Já no texto que atua como prólogo enuncia-se uma perspectiva que problematiza ainda mais a distinção articulada por *Kilómetro 111*. Através dessas palavras, transcende-se a dicotomia clássica afirmando uma distinção entre duas áreas pertencentes ao campo argentino. Aqui são evidenciadas as desigualdades entre a zona pampeana (aquele espaço camponês que historicamente se formulou como base do progresso econômico e civilizatório ao qual se submergiu a nação) e as serras cordobesas (onde se "mantinha vivo o espírito rebelde da *montonera*"). O que o prólogo propõe, então, é uma abertura ao reconhecimento de uma tensão interna no ambiente rural. Assim, neste filme, o rural não é pensado por meio de critérios unívocos, mas explicitam-se as contradições sobre a base da existência de zonas privilegiadas e centrais (a pampa úmida) e de outros lugares considerados periféricos.[4] A afirmação de uma identidade múltipla no momento de caracterizar o ambiente rural será um tema fundamental para compreender a emergência de diversas expressões dos conflitos econômicos e sociais. Da mesma maneira que em *El cura gaucho*, nas obras restantes o entorno no qual se situam as ações localiza-se em regiões periféricas em relação à pampa úmida.

Emoldurado pelo contexto histórico, o filme de Demare dá conta do atraso em que viviam os camponeses, acometidos pela miséria e pela cólera. Superando a lógica que separava os integrantes de um e outro âmbito, o padre (*cura*) do título é o sujeito que vem de fora para incorporar-se a esta realidade e combater a barbárie com a religião como principal mecanismo civilizatório. Concebido de forma positiva, o estrangeiro integra-se à cultura local apenas na medida em que adota o mesmo código linguístico e os costumes do campo.

Tanto *Prisioneros de la tierra* como *Las aguas bajan turbias* transcorrem em um mesmo meio: as plantações de erva-mate da província (estado) de Misiones, no nordeste do país. Ambos os filmes desejam não representar a cidade – sugerida somente nas cenas iniciais, que mostram os trabalhadores (chamados *mensúes*) antes de partir às plantações –, e o campo adquire uma dimensão totalizante. Em distintas sequências, a floresta misionera e o rio se apresentam como zonas de difícil escapatória para os trabalhadores que os habitam. Maximizando esta lógica, *Prisioneros de la tierra* edifica

[4] Para uma análise histórica das diferenças no desenvolvimento das regiões que integram o universo rural argentino nos remetemos aos trabalhos de Osvaldo Barsky e Jorge Gelman (2001), e Daniel Aspiazu e Hugo Nochteff (1994).

um relato naturalista em consonância com os contos de Horacio Quiroga[5] na ideia de que o espaço condiciona o acionar dos sujeitos. Para este filme, a terra se configura como a justificativa das práticas de exploração, do embrutecimento dos trabalhadores ou do alcoolismo. Ao contrário, *Las aguas bajan turbias* abandona todo preceito determinista e põe o foco exclusivamente no conflito dos *mensúes*. Não resta lugar, então, para explicações que excedam o social. Porém, nos dois filmes o núcleo das ações se concentra na representação das condições inumanas nas quais estes vivem. Em *Prisioneros de la tierra*, continuando com a linha traçada em *Kilómetro 111*, a situação de miséria dos camponeses é causada por instâncias externas. No filme de Soffici de 1939, a figura do capataz Köhner é delineada como um agente de interesses forâneos. Algumas decisões de *mise en scène* remarcam a posição entre o capataz e o resto dos personagens: por exemplo, enquanto os trabalhadores são identificados pela música folclórica, Köhner aparece, em repetidas ocasiões, seguido pela melodia da *Sonata ao luar*, de Beethoven.

Nos prólogos que acompanham o início de ambos os filmes, o campo se concretiza como um espaço idílico, mas corrompido pelas relações sociais geradas em seu interior. Contrastando com as cenas iniciais que sublinham a beleza da paisagem, inscreve-se, já nesses textos – no filme de Soffici, mediante cartazes explicativos, enquanto em *Las aguas bajan turbias* recorre-se a uma voz *over* que, de modo documental, intervém para acrescentar objetividade ao relato –, de que este aparente estado ameno de normalidade apresentado "não foi sempre assim". Por outro lado, o *sul* (a cidade) edifica-se como um espaço no qual a liberação é possível. Os protagonistas buscam, mesmo com diferentes soluções em cada caso, escapar do entorno opressivo, o que implica um abandono da vida camponesa. Ao contrário do que sucedia em *Kilómetro 111*, onde Buenos Aires aparecia como um espaço hostil, nestes filmes o *sul* constitui o símbolo do progresso que pretende ser alcançado. Segundo palavras dos personagens, na cidade, os homens não são escravos e são bons (em *Prisioneros...*); no caso de *Las aguas bajan turbias*, é este o lugar onde começam a surgir os sindicatos, que funcionarão como defesa dos trabalhadores.

Se o *sul* era carregado de sentidos positivos nas obras mencionadas, em um filme como *Malambo* retorna-se à concepção que identifica a cidade como a responsável pelo cenário de miséria dos camponeses. Para os personagens deste filme, o *sul* é a representação do inimigo que destruiu a paisagem de Santiago del Estero; que

[5] O filme adapta, segundo os créditos, temas dos contos "Una bofetada", "Un peón" e "Los destiladores de naranjas".

cortou o quebracho, impedindo que a chuva caia sobre o povoado, provocando as enormes secas e a fome de seus moradores. A relação entre ambos integrantes que moldam a dupla campo-cidade faz com que eles apareçam uma vez mais como atravessados por conflitos irressolúveis. A cidade se configura como invasora que, mediante a transformação da paisagem, tem como objetivo o progresso – o qual, no caso dessa província, é representado pela destruição e pelo empobrecimento. Contrariamente à visão positiva que um filme como *Las aguas bajan turbias* tem do desenvolvimento econômico e social que apregoa a cidade, aqui se parte da denúncia das consequências negativas de suas ações sobre as populações camponesas.

Esta situação argumental tem suas bases na História econômica da Argentina. Desde finais do século XIX, e por várias décadas, a companhia inglesa La Forestal deu início às suas atividades – entre as quais figuravam a derrubada do quebracho na província de Santa Fe e no norte de Santiago del Estero – a fim de obter o tanino e a madeira para a construção das estradas de ferro que estavam sendo criadas em todo o país. Por este motivo, o trem aparece neste filme como um dos elementos que identificam o inimigo a ser derrotado pelo movimento social traçado pelo argumento.

Seguindo o trajeto que estabelecemos, podemos ver em que medida o campo e a cidade não aparecem de forma idêntica nos filmes em geral. Ainda que os espaços sejam recortados a partir da evidência do conflito, as características que adquirem um e outro são traçadas ao redor de outras dicotomias (atraso/progresso, liberdade/exploração) que, em cada caso em particular, direcionam os sentidos das modalidades de lutas sociais que evidenciam os relatos.

A encenação dos conflitos

Através da identificação dos elementos que encarnam as contradições entre o campo e a cidade, foi possível traçar os principais pontos a partir dos quais emergem as diferentes lutas levadas a cabo nos filmes. Partindo do reconhecimento desta dicotomia, os conflitos econômicos e sociais vividos no interior da Argentina cobram uma dimensão distintiva. O interessante, além do fato de que em cada exemplo em particular as disputas obtenham sentidos diversos, é que em todas elas manifestam-se os termos de uma luta na qual a violência explícita e coletiva se transforma no meio principal de transformação de um estado de coisas. É esta a razão que, provavelmente, permitiu pensar estas expressões como casos particulares de movimentos revolucionários – ainda

que, como discutiremos adiante, este termo não seja o correto para caracterizar os processos sociais visíveis nos filmes.

Enunciamos anteriormente a existência de três núcleos dramáticos em *Kilómetro 111*, nos quais conflui como tema central a questão da distância entre o interior e Buenos Aires. Particularmente os dois primeiros núcleos – o périplo de Ceferino e as ações dos camponeses – resultam interessantes pois, neles, são desenvolvidas as instâncias de luta grupais contra o inimigo comum. Os colonos, após terem sido repetidamente enganados e roubados pelos donos de depósitos e pelos bancos, decidem incendiar a colheita ao invés de malbaratá-la àqueles que são identificados como inimigos das necessidades do povo. Mediante tal ato, que marca um dos pontos fortes da ação dramática, o filme coloca em cena uma atitude que contesta as bases do capitalismo através da tentativa de destruição da mercadoria, pilar fundamental deste sistema. Nestas cenas, construídas a partir de montagem veloz e sucessão de imagens noturnas nas quais prevalece o claro-escuro, o relato produz um *turning point* na posição, até então passiva, dos trabalhadores. Esgotadas as vias institucionais, os colonos optam pela rebelião, mesmo que isso custe a perda da colheita. A modalidade de luta que aparece aqui não responde a uma ação destinada a derrotar os adversários, mas como um gesto que exclusivamente obstaculiza um tipo de relação. Mais que uma ação revolucionária, este filme propõe a articulação de um movimento anárquico que, ao final, traz consequências para os próprios trabalhadores, sem que estes consigam modificar a situação.

No relato, perante o advento das ações, Ceferino convence os colonos a deter o incêndio da colheita apelando a uma decisão que transtorna sua identidade de trabalhador modelo da ferrovia, convertendo-o no anti-herói que está disposto a cair em armadilhas para ajudar os trabalhadores. A rebeldia frente às normas intrínsecas ao sistema capitalista que determina o trajeto dos colonos gera, então, uma transformação também no personagem principal, que se inclina por uma decisão que contraria o regulamento da instituição. Quando se descobre que Ceferino transgrediu as normas da empresa e confiou aos colonos o dinheiro para o envio do trigo, o inspetor da ferrovia o despede e produz o segundo momento de crise. O protagonista vai até Buenos Aires para explicar suas atitudes à direção da companhia. Constitui-se assim o terceiro inimigo, que se aproxima do papel ocupado pelo dono do depósito e pelo bancário. Os diretores da ferrovia (que, na época das filmagens, era dominada por ingleses) apresentam-se como sujeitos que desconhecem a realidade das pessoas do interior. A

localização do inimigo como agente externo às problemáticas locais – as quais o filme expõe através do longo discurso do protagonista, quando ele é chamado para declarar – é a razão que impede este setor de apoiar a decisão tomada por Ceferino no momento de desobedecer às ordens da empresa. Ao tomar conhecimento da demissão do protagonista, os colonos empreendem a destruição da estação de trens. A violência, neste caso, aparece dirigida contra um inimigo claramente delineado – concebido como externo e, portanto, alheio à vida dos locais –, mas não se permite ampliá-la a demandas que não sejam aquelas particulares dos setores em combate. Por outro lado, os atos de violência que se produzem com o segundo levante terminam de traçar o pacto de solidariedade entre o personagem principal e o entorno.

Por se tratar de um dos exemplos mais antigos de um cinema baseado na manifestação dos conflitos sociais e econômicos, provavelmente *Kilómetro 111* apresente algumas diferenças com os outros filmes aqui considerados. Esta distância é observada principalmente na imagem do herói construída nesta película: Ceferino não faz parte dos setores que sofrem a opressão dos poderosos até um momento bem avançado da narração e, dessa maneira, não participa diretamente dos motins e das ações violentas ao longo de sua trajetória. Ao organizar o ponto de vista do relato a partir da visão deste personagem, a ideologia do filme desliga-se de uma explicação do emprego da violência como um meio para alcançar as demandas.

A resolução do conflito em *Kilómetro 111* é positiva, e isso não se deve ao fato de que as causas foram alcançadas mediante os protestos coletivos, mas pela intervenção do Estado. O final marca o retorno do protagonista ao povoado e o começo do funcionamento das estradas operadas pelo governo – gestão que vem atenuar o problema da distância entre o povoado e a cidade.[6] A cena final, em que um plano geral da estrada transitada por veículos mostra-se atravessada pelo ondear da bandeira argentina, colabora para o estabelecimento de um ponto de vista que adere explicitamente ao desenvolvimento preconizado pelas instituições.

De maneira similar à trajetória operada por Ceferino, em *El cura gaucho* o protagonista atravessa um processo de tomada de consciência que origina sua conversão e participação dentro das lutas dos camponeses. Trata-se de um personagem histórico – o padre José Gabriel del Rosario Brochero (1840-1914) – que, como foi mencionado,

[6] Desde a década de 1920 existe um debate sobre os meios de transporte. Ante a introdução dos automóveis e dos enormes preços que as empresas inglesas de ferrovias cobravam aos agricultores para o traslado das mercadorias, distintos setores políticos operaram a favor da construção de rotas que pudessem competir com as ferrovias (Aisemberg, 2009, p. 217).

não é originário da região, mas vem de outro lugar com um impulso civilizatório que busca conectar os habitantes aos preceitos da religião católica.

O filme estrutura-se sobre dois grandes blocos. No primeiro, descreve-se a chegada do padre, a recusa inicial dos habitantes e, finalmente, o estabelecimento da solidariedade entre a comunidade e o herói a partir das ações empreendidas por ele – de início pela adoção dos costumes locais e, posteriormente, no combate à epidemia de cólera que fustiga o povoado. Na segunda parte, claramente separada da anterior por uma elipse de vários anos, apresenta-se o principal conflito econômico em que o entorno se vê submergido. Devido à falta de água, o padre interpela as autoridades provinciais para solicitar o acesso às fontes de irrigação cujo proprietário é Vallejo, um latifundiário estrangeiro que se nega a colaborar com a população. Frente à seca, os camponeses se organizam para iniciar a luta pelas fontes de água. Em um primeiro momento, são dissuadidos pelo padre (contrário à violência), quem, face ao avanço dos moradores, muda sua posição inicial para terminar encabeçando a disputa que concluirá com a resolução favorável do conflito e o afastamento do inimigo.[7] Neste caso, a ação direta não aparece apenas como um mecanismo válido de obtenção dos recursos mas, também, supõe a transformação do herói mediante o protagonismo que este adquire no enfrentamento. Mais uma vez, aqui, o caráter institucional destes relatos emerge ao ressaltar a religião dentro desta disputa. Ainda que o enfrentamento pareça contrário aos princípios religiosos de José Gabriel, o personagem os utiliza para avançar sobre o inimigo. No maior momento de clímax dramático da cena, quando os capangas que cuidam da represa apontam suas armas contra a massa, o padre brande seu crucifixo – ação que produz a solidariedade dos pistoleiros com a reivindicação dos camponeses e a consequente resolução positiva. Neste caso, a violência fica fora de cena graças à intervenção da religião como ação que supera as contradições sociais. Se, tal como afirma Hanna Arendt (1965), a violência aparece como inerente a qualquer ação revolucionária, aqui nos encontramos com uma modalidade que constrói somente um esboço desta, e que se evade por meio da força que adquire uma instituição como a religiosa dentro da sociedade.

Ao contrário dos filmes anteriores, o díptico formado por *Prisioneros de la tierra* e *Las aguas bajan turbias* é protagonizado por camponeses que se constituem

[7] O trajeto narrativo desenvolvido pelo filme foi analisado por Ana Laura Lusnich como um esquema que se repete frequentemente nos filmes que representam as lutas pela liberação econômica e social dos trabalhadores rurais. Segundo esta autora, o itinerário consta de duas fases: na primeira, busca-se a união dos povoadores; na seguinte, persegue-se a resolução do conflito econômico (Lusnich, 2007, p. 105-106).

como vítimas diretas da exploração. Tanto Esteban Podeley como Santos Peralta – os heróis respectivos dos filmes – são *mensúes* que sofrem na própria pele as humilhações às quais são submetidos os empregados. Esta qualidade produz uma transformação na posição e no ponto de vista que os protagonistas deste tipo de relato ocupam dentro da luta pela liberação das condições adversas. De modo oposto ao que ocorre com Ceferino ou o padre Brochero, estes personagens são participantes ativos na organização das revoltas e são, também, os responsáveis de convencer o entorno da necessidade de transformação. Nos dois casos, estabelecem-se sequências nas quais se dá lugar a este processo, ação que instaura um duplo movimento de unidade dos trabalhadores e de configuração daqueles personagens como líderes populares. Podeley e Peralta tornam-se sujeitos plenos das situações que desembocam na luta direta. Esta posição faz com que os filmes se proponham um salto qualitativo com respeito aos anteriores quando se trata da representação da violência. Enquanto nos casos anteriores os heróis mantinham-se dentro de uma cordialidade imposta pelas ideologias que ante qualquer coisa defendiam a validade das instituições, estes protagonistas estão dispostos a levar até as últimas consequências as ações que promovam mudanças. Todavia, as motivações dos dois protagonistas diferem: enquanto em Podeley podemos observar a assunção de uma consciência do conflito social, o caso de Peralta aponta mais a razões ligadas ao melodramático.

Seguindo este descolamento que ambos os filmes realizam sobre a localização dos protagonistas, é fundamental a sequência na qual Podeley apela a uma violência descarnada contra Köhner – o inimigo principal dos *mensúes* –, matando-o a chicotadas e o abandonando rio abaixo.[8] Do mesmo modo, a ação iniciada por Peralta (apesar de não participar dos feitos culminantes, ele consegue cumprir sua tarefa de escapar em direção ao *sul*) é resolvida em um conjunto de cenas de grande vivacidade que desembocam não somente na resolução positiva do conflito, mas também na ampliação da luta contra outros latifúndios. Esta extensão da revolta a outros terrenos apresenta-se para a análise como um dos pontos ao redor dos quais este filme associa-se a um proceder propriamente revolucionário, na medida em que se transcende a demanda de um grupo em particular ao buscar relacioná-la com a de outros setores próximos. Contudo, como assinala Clara Kriger em seu estudo sobre o filme, a fuga final do

[8] É muito conhecida a crítica deste filme escrita por Jorge Luís Borges, e vale a pena citá-la para compreender a dimensão que adquire esta transformação no papel assumido por um herói positivo: "em cenas análogas de outro filme, o exercício da brutalidade fica a cargo dos personagens brutais; em *Prisioneros de la tierra*, está a cargo do herói e é quase intolerável de tão eficaz" (Borges, 1939).

protagonista e de sua namorada a esse lugar em que as condições sociais são diferentes graças à presença das organizações sindicais e do Estado denota um objetivo no qual predomina "uma maior insistência na qualidade de denúncia de um passado infame que na possibilidade de que esses trabalhadores explorados encontrem alguma forma de organização para produzir uma mudança" (Kriger, 2009, p. 195). Novamente, da mesma maneira que nos filmes precedentes, a importância das instituições pré-existentes como mediadores dos conflitos dificulta a atribuição de um caráter revolucionário às ações vistas na tela.

Continuando com esta lógica na qual o ponto de vista do relato parte de um personagem ativo na disputa, a construção do protagonista de *Malambo* resulta de uma complexidade maior. Embora se trate de alguém pertencente à comunidade, a origem de sua confrontação com o inimigo não se encontra diretamente ligada ao sofrimento dos camponeses que o acompanham na rebelião, mas parte da missão de vingar a morte do pai, assassinado pelo estrangeiro invasor. Por sua vez, radicalizando o deslocamento que este cinema fez da manifestação dos problemas a uma temporalidade diferente àquela dos espectadores das obras, aqui o traslado se opera em função da conversão do relato na atualização de um mito. O relato toma assim estas arestas e se distancia do realismo ao apelar à lenda de Runa Uturunco (fortemente presente na região de Santiago del Estero) para a construção do personagem de Malambo.[9] Segundo Adolfo Colombres, trata-se de um ente maligno, metade homem e metade tigre,[10] que obtém sua força ao cobrir-se com a pele de tal animal e atacando, durante a noite, caminhantes desprevenidos, que ele despedaça com suas garras. O autor adiciona uma leitura que brinda indícios do motivo da inclusão da fábula neste filme: sustenta que, "comumente, o que origina seu poder é o grande ódio que ele sente pela sociedade por causa das injustiças que recebeu dela, o que frequentemente o leva a distanciar-se e a viver nos morros, sem outro objetivo que não o de se vingar dos responsáveis de sua desgraça" (Colombres, 2000, p. 226). Outra interpretação deste autor é a que se retoma no filme, negando qualquer visão negativa sobre o personagem, já que há uma visão mais comunitária dos porquês de suas ações. O desejo pessoal de vingança se une à reivindicação do coletivo a partir do momento em que se concebe o inimigo de forma similar. O latifundiário não é somente responsável pela morte do pai de Malambo, causada pela decisão de derrubar o quebracho da casa familiar. Como já dissemos, a eliminação destas árvores realizada pelos funcionários da empresa estrangeira é a

[9] Malambo é o nome do protagonista que também dá título ao filme.
[10] É daí que vem o nome Runa Uturunco, que quer dizer "homem-tigre".

causadora da seca e da desertificação da zona que produzem as desavenças com os camponeses. A vingança liga-se então à disputa dos locais, e Malambo é convertido em líder da revolta graças às qualidades que o colocam como herói mítico para o contexto.

A cena central da rebelião unifica ambas as lutas. Os habitantes detêm o trem que transporta a água para saqueá-lo e obter este recurso indispensável para a subsistência. As imagens possuem uma enorme carga dramática que se constrói a partir de planos de curta duração e da presença de uma importante quantidade de extras que participam da contenda. Em sua resolução formal, a cena recorda a sequência das escadarias de Odessa de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) devido à visualização de um sujeito coletivo completamente anônimo e, além disso, pela presença de uma mãe que segura em seus braços o filho, morto pelas balas dos capangas. Como sucedia no filme soviético, a violência exercida contra os inocentes conduz à identificação dos espectadores com a luta que eles levam a cabo.

Entretanto, a ação que os camponeses empreendem adquire um valor simbólico suplementar. A destruição do trem não apenas busca alcançar o objetivo imediato (obter a água), mas reage, como gesto de protesto, contra a principal causadora da seca que se atira sobre a população – já que, como mencionamos, a derrubada do quebracho serviu para a construção das vias férreas.

Na resolução do conflito, as instituições (que sempre terminavam por desarticular o avanço do setor que executa a violência) já não ocupam um papel protagonista. Porém, enquanto isto poderia marcar um salto com relação às modalidades das obras restantes, a magnificação do caráter mítico da revolta impossibilita uma identificação destas ações com acontecimentos históricos ou com estratégias possíveis para gerir as transformações nas condições da sociedade.

A revolução está em outra parte

Depreende-se, da análise efetuada, a impossibilidade de associar aqueles processos coletivos formulados nestes filmes como variantes de representação de movimentos revolucionários. Como já observamos, ainda que o exercício da violência pudesse permitir esta caracterização, a ausência de transformações radicais nas condições políticas impede tal homologação. Esta falta é a que frustra a construção de uma lógica dominada pelo sentido do novo – lógica que se conecta à experiência de liberdade dos sujeitos. Retomando as propostas de Hanna Arendt:

> Só podemos falar de revolução quando está presente este "pathos" da novidade e quando esta aparece associada à ideia da liberdade. O que significa, evidentemente, que as revoluções são algo mais que insurreições vitoriosas e que não podemos chamar qualquer golpe de Estado de revolução; nem identificá-la com toda guerra civil (Arendt, 1965, p. 35).

Além disso, a maior limitação presente nestes filmes responde à impossibilidade manifesta de transcender o terreno das demandas imediatas dirigidas contra um setor específico (sejam aquelas relativas à venda das colheitas, à obtenção da água ou à supressão das condições de exploração laboral) para estabelecer pontes com as lutas de outros setores, que levariam a determinar uma necessidade de ruptura radical.[11] É particularmente neste ponto onde se localiza a impossibilidade de caracterizar estes movimentos como revolucionários. Por isso, é possível afirmar que, para o caso argentino, a revolução não só pretendeu estar em outra parte (não nas cidades, nem desempenhada pela classe operária, tal como é entendida pelo marxismo clássico), mas também foi colocada em outro lugar porque permaneceu dispensada de uma representação efetiva. Vários de seus elementos identitários foram incorporados nestes filmes mas, em muitos casos, serviram apenas para justificar algumas reformas implementadas pelas instituições já existentes. Neste sentido, podemos caracterizar as ações empreendidas como revoltas, e não como operações revolucionárias que pretendem derrubar uma ordem estabelecida para instaurar uma nova legalidade.

Não pretendemos diminuir a importância destes filmes, a qual radica fortemente em sua intenção de outorgar visibilidade a problemas endêmicos das classes subalternas do interior da Argentina e de legitimar o uso da violência como mecanismo transformador das condições de vida. Formulados no âmbito de um modelo institucional que provavelmente tenha sido a principal causa dessas limitações – consciente ou não, produto de decisões políticas pessoais dos criadores ou de imposições externas –, este cinema teve o mérito de consolidar uma via política que eclodiria nas décadas

[11] Em diversos textos, Vladimir Lenin estabeleceu uma diferenciação entre o que denominava *revoltas* (cuja orientação estava ligada, fundamentalmente, à obtenção de demandas econômicas imediatas) e as *ações revolucionárias*, nas quais se produzia um salto das *revoltas* em direção à luta pela transformação das relações de produção e a criação de um novo Estado. Esta distinção aparece em várias partes de sua obra. Podemos citar um dos mais significativos: "Para poder triunfar, a insurreição não deve apoiar-se em um complô, em um partido, mas em uma classe mais avançada. Isto em primeiro lugar. Em segundo lugar, deve apoiar-se na ascensão revolucionária do povo. E, em terceiro lugar, a insurreição deve apoiar-se naquele momento de reviravolta na história da revolução ascendente em que a atividade da vanguarda do povo seja maior, em que as vacilações sejam maiores nas filas do inimigo e nas filas dos amigos fracos, incertos, indecisos sobre a revolução" (Lenin, 1973, p. 13).

seguintes.[12] O valor destas obras, em todo caso, foi o de haver aberto uma fresta pela qual era possível visionar temas espinhosos mediante formas populares e massivas que chegaram aos públicos mais amplos.

[12] Durante os anos 1960 e 1970, revelou-se na Argentina um agravamento das tensões políticas que tiveram seu correlato cinematográfico com a aparição de coletivos de cinema militante tais como o Cine Liberación, Cine de la Base, ou o Grupo de Realizadores de Mayo, entre outros. Tradicionalmente, há a tendência de assumir esta época como o momento do início do cinema político. O que pretendemos demonstrar no presente trabalho, seguindo a linha proposta pela equipe de pesquisa na qual se assenta, refere-se à existência de uma tradição de longa data de representação do político na produção cinematográfica argentina. A esse respeito, ver Lusnich e Piedras (2009 e 2011).

Bibliografia Volver al índice

AISEMBERG, Alicia. “La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial” en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo Piedras (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina*. *Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

ARENDT, Hanna. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 1965.

ASPIAZU, Daniel y NOCHTEFF, Hugo. *El desarrollo ausente. Restricciones al desarrollo, neoconservadurismo y elite económica en la Argentina. Ensayos de economía política*. Buenos Aires: Norma, 1994.

BARSKY, Osvaldo y GELMAN, Jorge. *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Mondadori, 2001.

BORGES, Jorge Luis. “Prisioneros de la tierra” en *Sur*. Buenos Aires: septiembre 1939.

COLOMBRES, Adolfo. *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DI NÚBILA, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

ESPAÑA, Claudio. *Cine argentino. Industria y clasicismo. Tomos I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

LENIN, Vladimir. *El marxismo y la insurrección*. Buenos Aires: Anteo, 1973.

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

KRIGER, Clara. “La transformación del infierno verde”. *Cine y peronismo. El estado en escena.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

MARANGHELLO, César. “Prisioneros de la tierra y su importancia en la estructuración de un pensamiento argentino” en ESPAÑA, Claudio et al. *Soffici. Testimonio de una época*. Buenos Aires: INCAA/Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2001.

MOGLIANI, Laura. “Concepción de la obra dramática del nativismo” en PELLETTIERI, Osvaldo (org.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Vol. II*. Buenos Aires: Galerna, 2002.

MONTERDE, José Enrique. *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

TRANCHINI, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”en VVAA. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Las aguas bajan turbias, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico[1]

Clara Garavelli

Los estudios sobre recepción y consumo en Argentina de películas nacionales del período silente y clásico son prácticamente inexistentes. Esto se debe en parte a la relativa juventud de la academia especializada, donde en general predomina el interés por las realizaciones contemporáneas. Por otro lado, este hecho es producto también de la dificultad de tener acceso a las películas de la época, ya sea por la falta de conservación o pérdida del material, por la escasez de archivos abiertos al público, o por el vacío institucional y legal en torno a la regularización y conservación del patrimonio audiovisual. Lo mismo ocurre del otro lado del Atlántico en la península ibérica, y más aún respecto a las producciones provenientes de Latinoamérica. Como ha establecido el historiador de cine Alberto Elena en su pionero análisis cuantitativo de la difusión del cine latinoamericano en su país,[2] "(…) ni siquiera se dispone de un censo detallado y riguroso de los estrenos de producciones extranjeras en España (…)" (1998, p. 221), a lo que debe sumarse a su vez el otro aspecto negativo de no existir en dicho país un control de taquilla hasta mediados de los años 1960 (Elena, 1998).

Esta carencia de investigaciones en torno a la recepción genera graves inconvenientes a la hora de comprender no sólo el cine argentino o latinoamericano en general, sino también una parte significativa de la construcción identitaria colectiva que ha hecho posible la consolidación de una comunidad imaginaria. El papel desempeñado por el cine ha sido crucial en el desarrollo de cada una de las naciones del continente, y

[1] Agradezco a la Dra. María Luisa Ortega los comentarios realizados sobre una de las versiones definitivas de este escrito y a la Dra. Marina Díaz la guía y el material proporcionado para incursionar dentro de los archivos españoles de la época; y al Dr. Alberto Elena – in memoriam – la confirmación de la fecha exacta del estreno de *El infierno verde*.

[2] Han pasado 17 años de la publicación de este artículo y no se han realizado mayores avances en torno a este tema.

más aún si tenemos en cuenta que éste ha explorado de forma constante distintos momentos históricos, políticos y sociales, y que ha promovido un sentido de pertenencia e historia común a partir de la divulgación de símbolos e ideas patrias.[3] Por lo tanto, analizar cómo y qué alcance han logrado algunas de las películas claves del período silente y clásico-industrial, tanto en el país de origen como en la antigua reina de la colonia, se vuelve imprescindible para entender los cimientos nacionales (y las dinámicas existentes entre diversos países) que hoy en día están tendiendo a perder toda seña propia ante el avance de la globalización y los discursos transnacionales.

Los hechos y procesos revolucionarios que se han ido sucediendo a lo largo del continente, desde la independencia de la corona española hasta la oposición a los diversos regímenes dictatoriales y a situaciones de exclusión e injusticias que se han ido dando a lo largo del siglo XX, se han visto reflejados en toda la filmografía regional, influyendo en ella de una forma u otra desde los orígenes mismos del medio audiovisual. Un ejemplo muy significativo de esto lo encontramos dentro de una de las cinematografías de mayor crecimiento del continente como la argentina. Existe una línea política y social, un núcleo semántico revolucionario, que atraviesa las distintas etapas de producción cinematográfica del país, otorgándole a ésta una característica particular que la distingue, entre otras, de la europea y la española en concreto.[4]

El caso de la película argentina *Las aguas bajan turbias* (1952), dirigida por Hugo del Carril a principios de los 1950 –, es idóneo para observar estas cuestiones. La historia de explotación de los mensúes en el Alto Paraná y cómo logran revelarse contra ese régimen tirano que los tenía en condiciones infrahumanas de esclavitud, muestra un tipo de producción cinematográfica nacional de corte revolucionario, pero a su vez eminentemente local y promotor, a partir de la crítica de sus aspectos negativos, de un país mejor para sus habitantes (aunque, como se verá a continuación, esta no ha sido siempre la mirada que se ha tenido sobre la misma). Asimismo, esta película es indicativa de las peripecias por las que atravesaban una serie de producciones entre los años 1950 y 1980, en las cuales no sólo la temática sino también algunos de los miembros del equipo de realización eran demasiado "controversiales" para la época, lo cual les valió en varias oportunidades el veto de las salas de exhibición.

[3] Véase al respecto el texto de Andrea Cuarterolo dentro de esta compilación, donde se desarrolla, entre otras cuestiones, la importancia del cine silente en la construcción de la nación argentina.
[4] Véase para mayor información al respecto las compilaciones realizadas por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009, 2011).

Al momento de su estreno en Buenos Aires en octubre de 1952, *Las aguas bajan turbias*, ya había sufrido algunos obstáculos para su lanzamiento. Tachada alternativamente de comunista y peronista, en un momento de la historia Argentina donde no se admitían ambigüedades políticas, tuvo que enfrentar fuertes resistencias. El nombre del autor de la novela sobre la que estaba basada la película, Alfredo Varela, declarado miembro del Partido Comunista, tuvo que ser borrado tanto de los títulos de crédito de la película como de los artículos críticos que aparecieron en su momento sobre la misma. Sin el beneplácito de Perón, pero logrando evadir la censura local mediante el empleo de flashbacks que apelaban a un tiempo pasado supuestamente superado, logra colarse en cartelera en el cine Gran Rex de Buenos Aires.

No tuvo la misma suerte a la hora de intentar llegar a las costas españolas. Sumido el país en la dictadura franquista desde el final de la guerra civil en 1939, el aparato censor del régimen se empeñó duramente con las películas que hicieran referencia o incitaran a la organización política o sindical. *El infierno verde*, título con el que logró llegar a las grandes pantallas de la península el 17 de abril de 1954, sufrió mayores retos del otro lado del Atlántico.[5] Si bien no tuvo que omitir nombres "problemáticos", como el del español Guillermo Zúñiga (director de producción, exiliado después de la guerra civil en Francia y Argentina),[6] sí debió enfrentar una serie de obstáculos que, hasta fecha reciente, llevó a reconocidos críticos e historiadores del cine a asegurar que éste clásico del cine Argentino nunca había llegado a las pantallas españolas.

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

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

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

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

"Las aguas bajan turbias" para el *Infierno verde*

Devenida, con el correr de los años, en uno de los clásicos del cine social latinoamericano, *Las aguas bajan turbias* es una de las películas argentinas del período clásico-industrial[7] que mayor atención ha recibido por parte de la crítica especializada.[8] Su naturaleza depurada de todo pintoresquismo, pureza y *glamour*, donde se mezcla en lo formal propiedades del género documental, las semillas del futuro cine militante y una ficción de crudos tintes realistas, la ha investido de un carácter singular dentro de la historiografía cinematográfica del país. Este hecho se ha visto enfatizado a su vez por un argumento embebido de un fuerte contenido social y de denuncia que se enfrentaba con algunos ejes programáticos del primer peronismo, que operaba por aquellos momentos de su estreno regulando, entre otras cuestiones, parte de la producción, exhibición y distribución de las películas dentro del país.

A grandes rasgos, la temática del film gira en torno a la explotación sufrida por los trabajadores de la yerba mate, conocidos como "mensúes", en tierras del Alto Paraná (lo que comprende principalmente las provincias de Misiones y Corrientes) y cómo logran organizarse para hacerle frente a sus verdugos y liberarse de la opresión y la injusticia en la que estaban sumidos. Centrada en las figuras de los hermanos Peralta, se sigue a través de ellos la trayectoria experimentada por los trabajadores, desde su dudoso reclutamiento en Posadas, su viaje río arriba hasta el monte, el arduo día cargado de labores pesadas, las continuas estafas y abusos operados por los patrones y sus capataces[9], la falta de respeto por su vida y sus derechos (con escenas de tortura, violación, despojo de alimentos a niños, etc), hasta la organización de la sublevación y de la constitución de un posible sindicato. A esta trama principal se le adjuntan ciertos

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

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

[9] Como comentaba al respecto Pablo Alvira, las estafas que sufrían los mensúes eran continuas, las cuales incluía la "(…) defraudación en el pesaje de la yerba, pagos con vales, altos precios de las mercancías (…)" (2009, p. 02), además del excesivo cobro del traslado y alojamiento que sumía a los trabajadores en una profunda deuda incapaz de saldarse con el esfuerzo diario.

condimentos melodramáticos que se manifiestan, por ejemplo, en la relación que establecen Rufino Peralta (Pedro Laxalt) con la meretriz de la posada (Gloria Ferrandiz), o la de Santos Peralta (interpretado por el propio Hugo del Carril) y Amelia (Adriana Benetti), una de las trabajadoras del monte por la que se enfrenta al capataz y con la cual emprende su huida al final de la película, cuando estallan las revueltas, por el mismo río que los vio llegar.

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

Entendida en su acepción clásica y literal, la revolución implica una alteración radical y trascendente a nivel estructural producida por razones económicas, políticas, religiosas, sociales, culturales, etc, con el fin de instaurar un nuevo orden o utopía. Anteponiendo los conceptos de libertad y liberación, Hannah Arendt (1973) ha sostenido que las verdaderas revoluciones no son aquellas que simplemente plantean la resolución de una cuestión social particular (inherente a la idea de "liberación", según la autora), sino las que establecen un espacio de permanente ejercicio de la libertad. Dentro de este rígido esquema incluso la propia Revolución Francesa se ha quedado desplazada (Arendt argumentó que la única verdadera revolución había sido la que condujo a la independencia de los Estados Unidos), por lo que los levantamientos de los trabajadores del Alto Paraná reflejados en *Las aguas bajan turbias* no pasarían a ser sino revueltas menores sin mayor relevancia. No obstante, el término "revolución" es polifacético, y ha sido empleado de diversas formas por teóricos e historiadores, favoreciendo así una lectura más compleja de los fenómenos narrados en el film dirigido por Hugo del Carril.

El académico británico de corte marxista, Eric Hobsbawm (1995), sugiere que la revolución manifiesta unos atributos básicos, como el de ser un quiebre dentro de un sistema que se encontraba sometido a una gran tensión; que tal ruptura haya sido originada de forma súbita y violenta; que las acciones de resistencia que le dieron

cabida, generalmente perpetradas por un colectivo de individuos, tengan un contenido social; y que existan una serie de objetivos que lideren ese quiebre hacia un cambio en el estado de la situación. Teniendo en cuenta estos principios fundamentales, en el caso de la película que nos atañe, si bien no presenta las características de la revolución en tanto cambio radical como lo estipulaba Arendt, sí posee esas cualidades principales nombradas por Hobsbawm que implican una ruptura de un orden establecido, tanto a nivel diegético como dentro del contexto de producción y en el campo cinematográfico en el que se desenvolvió.

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

César Maranguello, por su parte, en su extenso estudio sobre Hugo del Carril, señaló una serie de trabas por las que atravesó la película en Argentina a raíz de diversas cuestiones políticas. Entre ellas se encuentran las desavenencias entre el director y Raúl Alejandro Apold, encargado de la Subsecretaría de Informaciones a comienzos de los 1950 (por aquel entonces un puesto clave en el cine argentino), quien, descontento con las palabras pronunciadas por Del Carril a la vuelta del festival de Venecia, en octubre de 1952 calificó a la película como "prohibida para menores de 16 años", lo cual, según estipuló el propio Maranguello, era "durísimo para la época" (1993, p. 10). A pesar de ello, la misma logró mantenerse en cartelera once semanas consecutivas.[10] Esto provocó la reacción de Apold, que no tardó en acusar públicamente a Del Carril de haber actuado "(…) en una radio uruguaya la noche de la muerte de Evita" (Maranguello, 1993, p. 10), generándose así una disputa que le valió al director múltiples represalias, entre ellas, la retirada del cartel de *Las aguas bajan turbias* (Maranguello, 1993). Alejandro Kelly

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

Hopfenblatt y Jimena Trombetta, por su parte, consideran que esta retirada de cartelera responde a un caso de censura ideológica típica de la época del primer peronismo, donde las intervenciones estatales sobre materiales fílmicos se vieron incrementadas "sin ningún otro criterio más que el de la reafirmación del proyecto político e ideológico oficialista" (2009, p. 259). Siendo que el escritor de la novela *El río oscuro* (1943), sobre la que estaba basado el guión de la película, se encontraba en aquellos momentos encarcelado por su militancia como miembro del partido comunista, ésta representaba supuestamente un desafío para tal proyecto, como lo era el mostrar una sublevación independiente por parte de los trabajadores.

La película también ha provocado un cambio importante dentro del campo cinematográfico argentino al hacerle frente a los cánones del cine clásico-industrial a partir de una renovación del sistema de personajes (con tintes más verosímiles y menos glamorosos ante las adversidades), con una filmación en sitios naturales que cumplen una función activa en el desarrollo de la trama (y no un mero telón de fondo) y con los cuales los personajes entablan una relación central que es significativa en la configuración de sus roles.[11] Asimismo, la ambientación en zonas rurales lejanas a la capital dio visibilidad a otras regiones del país y a sus profundos problemas sociales, creando en cierta medida a partir de la película una justificación para el levantamiento obrero, aspectos que han tenido escasa atención dentro de la cinematografía nacional del momento.[12]

En lo que respecta a la situación del otro lado del Atlántico, *Las aguas bajan turbias* también provocó reacciones renovadoras debido a su contenido y a algunas cuestiones relacionadas con el proceso de producción y exhibición de la película. Del Carril ya había trabajado antes en España para Cesáreo González y su productora Suevia Films. En 1950 filmó allí *El negro que tenía el alma blanca* cuyo guión había sufrido graves cambios por parte de los censores.[13] Por otro lado, también se había importado una de sus primeras películas como director, *Surcos de sangre* (1950), que había recibido una muy buena acogida en el público local. En esta oportunidad la

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

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

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

empresa española encargada de difundir *El infierno verde* en la península ibérica fue su competidora CIFESA (Compañía Industrial de Film Español S.A.). La misma también poseía ciertas particularidades a tener en cuenta a la hora de analizar el impacto que ocasionó la película. Félix Fané, en su libro sobre la productora-distribuidora española, reflexionó sobre una de las posibles causas del hundimiento de la empresa en los 1960, a pesar de contar con apoyos fuertes dentro del régimen franquista (que en muchas ocasiones le valió la mala fama de estar vinculada a él): "Supongo que las dimensiones de la empresa fueron la causa de su hundimiento. Eso y el no tener en cuenta las exigencias de la política cinematográfica oficial, que, en el mismo momento en que Cifesa se empeñaba en grandes superproducciones, apoyaba económicamente los filmes de pequeño y medio presupuesto" (Marti, 1983). Como fue precisamente el caso de *El infierno verde*, cuyas escenas estaban plagadas de imágenes reprobables para los censores, y que era evidente que seguramente necesitaría de mucho tiempo y esfuerzo (y, por lo tanto, dinero) el lograr su aprobación y consecuente exhibición en las salas comerciales (si es que lo lograba).

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

Los informes de censura en España

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

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

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

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

Entre estos informes vale la pena mencionar, por ejemplo, los comentarios de Llorente, quien ponía el énfasis en la crudeza de las imágenes:

> De gran brutalidad toda ella, con escenas de gran inmoralidad en imágenes y en frases, repelentes como la del hombre que sale abrochándose después de abusar de una mujer casada, arrastrándola por la brutalidad de los que se titulan patronos, y a otras muchas por el estilo, hacen la película irreparable.

Esta crítica dejaba entrever la moral fuertemente enraizada en España por el nacional catolicismo, que veía en la realidad social de Argentina (sobre todo de aquella que se alejaba de la capital), un ataque directo a sus valores, privilegiando así la divulgación por lo general de una imagen idealizada proveniente de los tangos, los sainetes y los melodramas populares que circulaban más abiertamente en el período en la península.

Esto se torna incluso más claro en las palabras del Reverendo Padre Antonio Garau, que no hace hincapié tanto en la "inmoralidad", como sería de esperar dada su investidura, sino en la "barbaridad", y sugiere que la Argentina tiene paisajes pintorescos e idílicos que son más apropiados para retratar en una película: "Una dosis intensiva de 'barbaridad' y de cobardía y otra no menos intensiva de sensualidad salvaje. (…) Con lo bien que vendría a cierto público conocer estas 'lindezas' americanas, ¿Por qué exageraría así Hugo Del Carril?". Esta idea de que se estaba exagerando la situación de los trabajadores por aquellos parajes del Alto Paraná se repitió posteriormente en la crítica de otros países europeos donde se exhibió la película,[14] restándole así importancia al hecho de que la misma estaba haciendo visible uno de los capítulos ocultos de la historia nacional e incentivando a partir de ella la creación de sindicatos como motor para el progreso social. Esta falta de consideración por la verosimilitud de la trama permite vislumbrar el temor por parte de los círculos hegemónicos europeos de que, a partir del visionado de este film, se incite a la población a tomar las riendas de aquellas situaciones que consideraran injustas o fuera de lugar. Esto fue efectivamente lo que comentó Fraguas Saavedra, otro de los censores que prohibieron la película, en su informe:

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

Estas palabras demuestran el poder revolucionario del film, cuya exhibición representaba una seria amenaza para los responsables del régimen, que no dudaron en

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

cancelar su distribución en el país. Pero los representantes de CIFESA no se dieron por vencidos en su empresa. Vicente Casanova le escribe el 28 de enero de 1954 al director general de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, citando unos párrafos que ese día publicó el periódico *A.B.C.* de su corresponsal directo en Buenos Aires, donde se habla de lo mucho que se exhiben las películas españolas en la capital de dicho país. Por ese motivo, él le dice que la propia industria nacional puede sufrir "(…) si nosotros aquí prohibimos *El infierno verde*, considerada por ellos como su mejor película y premiada por tanto por el Estado y la Prensa"[15] y lo incita a reconsiderar la resolución de la Junta.

A partir de allí hay un vacío administrativo. Sin saber exactamente porqué el 12 de febrero de 1954 clasifican la película de "tercera categoría" y el 17 de abril de ese mismo año, irónicamente el "sábado de gloria",[16] fecha significativa para el ala dura de aquellos que más rechazaban su exhibición, y uno de los más importantes para conseguir éxito de taquilla, se estrena en el teatro Rialto de Madrid luego de una fuerte campaña de publicidad en revistas especializadas, incluida la supuesta revista del régimen *Primer Plano*.

Recepción de la crítica española

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

[15] Esta correspondencia se ha hallado también en el Archivo General de la Administración, en el expediente de censura previa de *El infierno verde*, número 12172, signatura 36/03468.
[16] "Sábado de gloria" es la denominación que se utilizó hasta el Concilio Vaticano II (celebrado en enero de 1959) para hacer referencia al tercer día del Triduo Pascual. Actualmente se lo conoce como "Sábado Santo".

1954 y la aparición, unos meses más tarde, de las reacciones[17] ante el visionado de la película por parte de la prensa y las revistas especializadas.

A diferencia de las apreciaciones negativas realizadas por los censores, la crítica de prensa, tanto la especializada como la general, reaccionó ante la película de forma diametralmente opuesta. Lejos de concebirla como un film de un "salvajismo irreparable", se la consideró como una de las obras maestras del período, con un guión "muy valiente" para los tiempos de prohibiciones y censuras que corrían.[18] Ese fue, por ejemplo, uno de los comentarios que apareció en la revista *Fotogramas*, de gran divulgación por aquellos años:

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

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

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

[17] La información sobre la fecha del estreno fue confirmada por Alberto Elena posteriormente a la publicación de su investigación.
[18] Esas fueron precisamente las palabras que se emplearon en el periódico *La Vanguardia* del 2 de junio de 1954.

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

Se anticipan así a la tendencia de admiración que cobraría en Europa el denominado "nuevo cine latinoamericano" de los 1960 y sus películas de corte social, militante, revolucionario, propio de la década, que en años posteriores acapararía la atención de los especialistas y del público en general.

Finalmente, resulta revelador que la revista semanal *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, en la cual se reseñaban también otras actividades de ocio, como los toros, el teatro y los deportes, le haya dedicado una gran cobertura a la película a pesar de escandalizarse en otras reseñas de lo permisiva que ha sido la Junta de Calificación al permitir la exhibición de determinadas secuencias o películas. En el número 192 de marzo, por ejemplo, aparece una publicidad de una página completa de su inminente estreno. Luego, en el número 195 de abril, en la sección titulada "Lo que hemos visto" se reseña brevemente lo siguiente: "(…) llega a nuestras pantallas con la fuerza de un argumento fuerte, violento, como el paisaje del Alto Paraná, en donde se desarrolla este relato de gran intensidad dramática" (Bendaña, 1954). La violencia en esta frase no es empleada como un término negativo, como sucedía en los casos de los informes de censura previamente citados, sino como una seña de carácter e identidad digno de mención y aprobación. Asimismo, la contratapa de este número presentaba la publicidad del cartel de la película diciendo: "Hoy, sábado de gloria, solemne estreno", otorgándole aún mayor visibilidad y estatus a la película. En el número siguiente aparece también publicidad de la película en media página en la que se estipula que se trataba de un "gran éxito. 2da semana", y en la sección titulada "Películas en cartel – Lo que más nos ha gustado de los 10 estrenos del sábado de gloria" se alaba el film y la forma en que se llevó a cabo ese argumento tan delicado: "*El infierno verde*, (…) nos demuestra que Hugo del Carril es un buen director. El atisbo prometedor que descubrimos en "Surcos de sangre" es ya una realidad en esta traducción a la imagen del argumento de Eduardo Borrás (…)" (Barbero, 1954).

Consideraciones finales

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

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Las aguas bajan turbias, um filme revolucionário em ambos os lados do Atlântico[1]

Clara Garavelli

(Tradução de Joelma Ferreira dos Santos)

Os estudos sobre recepção e consumo de filmes nacionais na Argentina no período do cinema silencioso e clássico são praticamente inexistentes. Em parte, isto se deve à relativa juventude da academia especializada, onde, em geral, predomina o interesse pelas realizações contemporâneas. Por outro lado, este fato também é produto da dificuldade de acesso aos filmes da época – seja pela falta de conservação ou perda do material, pela escassez de arquivos abertos ao público, ou pelo vazio institucional e legal ao redor da regularização e conservação do patrimônio audiovisual. O mesmo ocorre do outro lado do Atlântico, na península ibérica, e ainda mais com relação às produções oriundas da América Latina. Como disse o historiador de cinema Alberto Elena em sua pioneira análise quantitativa da difusão do cinema latino-americano em seu país, "(…) nem sequer se dispõe de um censo detalhado e rigoroso das estreias de produções estrangeiras na Espanha (…)" (1998, p. 221),[2] ao que se deve somar o outro aspecto negativo de não existir no referido país um controle de bilheteria até meados dos anos 1960.

Esta carência de pesquisas em torno à recepção gera graves inconvenientes na hora de compreender não só o cinema argentino ou latino-americano em geral, mas, também, uma parte significativa da construção identitária coletiva que tornou possível a consolidação de uma comunidade imaginada. O papel desempenhado pelo cinema foi

[1] Agradeço à Dra. María Luisa Ortega pelos comentários realizados sobre uma das versões definitivas deste texto; à Dra. Marina Díaz pelo guia e outros materiais que facilitaram a pesquisa nos arquivos espanhóis da época; e ao Dr. Alberto Elena – in memoriam –por ter confirmado a data exata de estreia de *El infierno verde*.

[2] Passaram-se 17 anos desde a publicação deste artigo, e ainda não foram realizados maiores avanços sobre o tema.

crucial para o desenvolvimento de cada uma das nações do continente, ainda mais se levamos em conta que este explorou de forma constante diferentes momentos históricos, políticos e sociais, e que promoveu uma noção de pertencimento e História comum a partir da divulgação de símbolos e ideias pátrias.[3] Portanto, analisar como e que alcance tiveram alguns dos filmes chaves do período silencioso e clássico-industrial – tanto no país de origem como na antiga rainha da colônia – torna-se imprescindível para entender as bases nacionais (e as dinâmicas existentes entre diversos países) que hoje tendem a perder todo traço próprio diante do avanço da globalização e dos discursos transnacionais.

Os fatos e processos revolucionários que foram acontecendo ao longo do continente – desde a independência da coroa espanhola até a oposição aos diversos regimes ditatoriais e a situações de exclusão e injustiças que foram ocorrendo durante o século XX – refletiram-se em toda a filmografia regional, influenciando-a de uma forma ou outra desde as origens do meio audiovisual. Encontramos um exemplo muito significativo disto dentro de uma das cinematografias de maior crescimento do continente, como é a argentina. Existe uma linha política e social, um núcleo semântico revolucionário, que atravessa as distintas etapas de produção cinematográfica do país, outorgando-lhe uma característica particular que a distingue, entre outras, da europeia e, especificamente, da espanhola.[4]

O caso do filme argentino *Las aguas bajan turbias* (1952), dirigido por Hugo del Carril em princípios dos anos 1950, é ideal para observar estas questões. A história de exploração dos trabalhadores no Alto Paraná (denominados *mensúes*), e de como conseguem se rebelar contra esse regime tirano que os mantinha em condições desumanas de escravidão, mostra um tipo de produção cinematográfica nacional de corte revolucionário, além de extremamente local e promotora, a partir da crítica de seus aspectos negativos, de um país melhor para seus habitantes (ainda que, como se verá a seguir, não foi sempre este o olhar que se lançou sobre esta película). Da mesma forma, este filme é indicativo das peripécias que inúmeras produções tinham que atravessar entre os anos 1950 e 1980, nas quais não só a temática mas também alguns dos membros da equipe de realização eram muito "controvertidos" para a época, o que lhes valeu, em várias oportunidades, o veto das salas de exibição.

[3] Referente a isso, ver o texto de Andrea Cuarterolo, no qual a autora desenvolve, entre outras questões, a importância do cinema silencioso na construção da nação argentina.
[4] Para maiores informações a respeito, ver as compilações realizadas por Ana Laura Lusnich e Pablo Piedras (2009 e 2011).

No momento de sua estreia em Buenos Aires, em outubro de 1952, *Las aguas bajan turbias* já havia sofrido alguns obstáculos para seu lançamento. Tachado alternativamente de comunista e peronista, em um momento da História argentina onde não se admitiam ambiguidades políticas, teve que enfrentar fortes resistências. O nome de Alfredo Varela, autor da novela *El río oscuro* (1943) – na qual estava baseado o filme –, por ser membro declarado do Partido Comunista, teve que ser apagado tanto dos créditos do filme como dos artigos críticos que apareceram na época a respeito do mesmo. Sem a aprovação de Perón, mas conseguindo escapar da censura local mediante o emprego de *flashbacks* que apelavam a um passado supostamente superado, consegue entrar em cartaz no cinema Gran Rex de Buenos Aires.

Não teve a mesma sorte na hora de tentar chegar às costas espanholas. Com o país afundado na ditadura franquista desde o final da Guerra Civil, em 1939, o aparato de censura do regime se empenhou duramente com os filmes que fizessem referência ou incitassem à organização política ou sindical. Enfrentando grandes desafios, conseguiu chegar às telas grandes da península em 17 de abril de 1954, com o título *El infierno verde*.[5] Ainda que não tenha necessitado omitir nomes "problemáticos", como o do espanhol Guillermo Zúñiga (diretor de produção, exilado depois da Guerra Civil na França e Argentina),[6] teve que enfrentar uma série de obstáculos que, até recentemente, levou reconhecidos críticos e historiadores a assegurar que este clássico do cinema argentino nunca tinha chegado às telas espanholas.

Levando em consideração este poder de filtragem nas salas comerciais, no presente artigo será realizada uma análise da recepção crítica que o filme teve na Espanha. Desde sua passagem pelas comissões de censura até suas primeiras exibições em salas comerciais, e a consequente resposta dos críticos, tanto em jornais como na imprensa especializada. Esta abordagem nos permitirá perceber o caráter revolucionário que o filme teve, não só por seu conteúdo diegético, ou pelo caráter "controvertido" de algumas das pessoas que participaram de sua produção, mas também (e, talvez, sobretudo) por conseguir sua exibição pública e uma resposta da crítica apesar de possuir este tipo de conteúdo e de ter sido realizado com a colaboração de tais pessoas em tempos de repressões e anulações. Análise que, por sua vez, nos permitirá refletir

[5] De acordo com o que consta na petição da certidão de exibição à Junta de Classificação e Censura, o título do filme mudou devido à quase total coincidência com *Las aguas bajan negras* (1948), do diretor espanhol José Luis Saenz de Heredia, tradicionalmente associado ao regime franquista.
[6] Ver sobre Zúñiga e suas relações com Hugo del Carril em Ortega Gálvez (2011).

sobre a construção identitária argentina a partir do olhar desse outro do qual se independentizaram e do qual trataram de se distinguir.

As águas baixam turvas para o *Infierno verde*

Convertida, com o passar do tempo, em um dos clássicos do cinema social latino-americano, *Las aguas bajan turbias* é uma das películas argentinas do período clássico-industrial[7] que recebeu maior atenção por parte da crítica especializada.[8] Sua natureza depurada de todo aspecto pitoresco, pureza e glamour, onde se misturam, no formal, propriedades do gênero documental, sementes do futuro cinema militante e uma ficção de tons cruamente realistas, revestiu-a de um caráter singular dentro da historiografia cinematográfica do país. Este fato, por sua vez, foi enfatizado por um argumento impregnado de um forte conteúdo social e de denúncia que se enfrentava com alguns eixos programáticos do primeiro peronismo, que operava, naqueles tempos, regulando, entre outras questões, parte da produção, exibição e distribuição dos filmes dentro do país.

Em linhas gerais, a temática do filme gira em torno da exploração sofrida pelos *mensúes* nas terras do Alto Paraná (o que compreende, principalmente, as províncias de Misiones e Corrientes), e como conseguiram se organizar para enfrentar os seus algozes e se livrar da opressão e da injustiça a que estavam submetidos. Centrada nas figuras dos irmãos Peralta, acompanha-se através deles a trajetória experimentada pelos trabalhadores, desde seu duvidoso recrutamento em Posadas, sua viagem rio acima até o monte, o árduo dia cheio de trabalhos pesados, as contínuas extorsões e abusos cometidos pelos patrões e seus capatazes,[9] a falta de respeito por sua vida e seus direitos (com cenas de tortura, estupro, roubo dos alimentos das crianças, etc), até a organização da insurreição e da constituição de um possível sindicato. A esta trama principal se

[7] O teórico argentino Claudio España (2000) distinguiu três ciclos ou fases dentro do cinema desse país: o denominado "cinema silencioso", que abarca de 1896 a 1932; os chamados "anos dourados" ou período clássico, que se estende de 1933 a 1956; e a irrupção da modernidade e do cinema de autor, que compreenderia desde 1956 até finais do século XX.

[8] Pensamos, por exemplo, no lugar destacado que ocupou dentro das antologias do cinema nacional, como a já mencionada de Claudio España (2000), a de Domingo Di Núbila (1959), as que trabalham especificamente o cinema político-social, como os dois volumes editados por Ana Laura Lusnich e Pablo Piedras (2009 e 2011), ou os trabalhos específicos como os de Ana Laura Lusnich (1991) e Clara Kriger (2009).

[9] Como comentava a respeito Pablo Alvira, as extorsões que os *mensúes* sofriam eram contínuas, as quais incluíam a "(...) fraude na pesagem da erva, pagamentos com vales, altos preços das mercadorias" (2009, p. 02), além da excessiva cobrança do translado e alojamento que mergulhava os trabalhadores em uma profunda dívida incapaz de ser paga com o esforço diário.

somam certos elementos melodramáticos que se manifestam, por exemplo, na relação que estabelecem Rufino Peralta com a meretriz da pousada, ou a de Santos Peralta (interpretado pelo próprio Hugo del Carril) e Amelia, uma das trabalhadoras do monte por quem ele enfrenta o capataz e com a qual empreende sua fuga no final do filme (quando estouram as revoltas), pelo mesmo rio que os viu chegar.

O fato de que a tensão dentro da diegese vá aumentando com cada uma das humilhações sofridas pelos *mensúes* – e cuja única escapatória mostrada parece ser a organização em sindicatos e o levante violento contra os patrões – confere a este filme traços revolucionários que se veem refletidos também fora da tela a partir da intervenção, como parte do processo de realização, de pessoas dissidentes com o regime (tanto na Argentina como na Espanha) ou da aparição pública do filme nas salas comerciais, gerando uma resposta transformadora do campo cinematográfico do período em ambos os lados do Atlântico ao enfrentar as proibições existentes.

Compreendida em sua acepção clássica e literal, a revolução implica uma alteração radical e transcendente a nível estrutural produzida por razões econômicas, políticas, religiosas, sociais, culturais, etc, com o fim de instaurar uma nova ordem ou utopia. Preferindo os conceitos de liberdade e liberação, Hannah Arendt (1973) sustentou que as verdadeiras revoluções não são aquelas que simplesmente apresentam a resolução de uma questão social particular (inerente à ideia de "liberação", segundo a autora), mas as que estabelecem um espaço de permanente exercício da liberdade. Dentro deste rígido esquema, inclusive a própria Revolução Francesa ficou deslocada (Arendt argumentou que a única verdadeira revolução tinha sido a que levou à independência dos Estados Unidos), razão pela qual os levantes dos trabalhadores do Alto Paraná refletidos em *Las aguas bajan turbias* não passariam a ser senão revoltas menores sem maior relevância. Entretanto, o termo "revolução" é multifacetado, e foi empregado de diversas formas por teóricos e historiadores, favorecendo assim uma leitura mais complexa dos fenômenos narrados no filme dirigido por Hugo del Carril.

O acadêmico britânico de tendência marxista Eric Hobsbawm (1995) sugere que a revolução manifesta uns atributos básicos, como o de ser um rompimento dentro de um sistema que se encontrava submetido a uma grande tensão; que tal cisão tenha sido originada de forma súbita e violenta; que as ações de resistência que lhe deram origem, geralmente realizadas por um coletivo de indivíduos, tenham um conteúdo social; e que exista uma série de objetivos que liderem essa ruptura em direção à mudança no estado da situação. Tendo em conta estes princípios fundamentais, no caso da película que nos

corresponde, mesmo não apresentando as características da revolução no que se refere à mudança radical como o estipulava Arendt, possui sim as qualidades principais assinaladas por Hobsbawm – que implicam na ruptura de uma ordem estabelecida, tanto no aspecto diegético como dentro do contexto de produção e no campo cinematográfico no qual se desenvolveu.

Na Argentina, não só o nome do autor da novela representou um problema, mas também grande parte do argumento. Como bem assinala a pesquisadora argentina Ana Laura Lusnich, a sindicalização das bases no filme "(...) se distancia em relação àquela articulada por Juan Domingo Perón, que subordinou os sindicatos ao Estado e personalizou sua estrutura através de decretos e não de leis emanadas do parlamento" (2000, p. 106). Portanto, o fato de que um conjunto de trabalhadores se insurja de forma independente não era uma representação que se quisesse disseminar através do cinema, que era considerado uma arma poderosa de ensino popular, e por isso capaz de infundir a perigosa ideia, de acordo com as linhas hegemônicas, de que os trabalhadores tinham certa liberdade de ação, da qual, na realidade, não se pode dizer que os grêmios da época gozavam.

César Maranghello, por sua vez, em seu extenso estudo sobre Hugo del Carril, assinalou uma série de percalços pelos quais a película passou na Argentina em virtude de diversas questões políticas. Entre elas se encontram as desavenças entre o diretor e Raúl Alejandro Apold, responsável pela Subsecretaria de Informações a princípios dos anos 1950 (na ocasião, um posto chave no cinema argentino), quem, descontente com as palavras pronunciadas por Del Carril no retorno do festival de Veneza, em outubro de 1952 qualificou o filme como "proibido para menores de 16 anos", o que, segundo o próprio Maranghello, era "duríssimo para a época" (1993, p. 10). Apesar disso, o filme conseguiu permanecer em cartaz por 11 semanas consecutivas.[10] Isto provocou a reação de Apold, que não demorou a acusar publicamente Del Carril de ter atuado "(...) em uma rádio uruguaia na noite da muerte de Evita" (Maranghello, 1993, p. 10), criando-se assim uma disputa que valeu ao diretor múltiplas represálias, entre elas, a retirada do cartaz de *Las aguas bajan turbias* (Maranghello, 1993). Alejandro Kelly Hopfenblatt e Jimena Trombetta, por sua vez, consideram que esta retirada de cartaz corresponde a um caso de censura ideológica típico da época do primeiro peronismo, onde as intervenções estatais sobre materiais fílmicos se viram incrementadas "sem nenhum outro critério

[10] Sobre este ponto existem discrepâncias. Na publicação sobre cinema e peronismo realizada por Clara Kriger foi observado que o filme se manteve em cartaz nove semanas (2009, p. 187), demostrando assim que ainda falta investigar sobre as peripécias sofridas por esta produção.

que não fosse o da reafirmação do projeto político e ideológico oficialista" (2009, p. 259). A prisão de Varela naquele momento (devido a sua militância) representava supostamente um desafio para tal projeto, como também o era mostrar uma sublevação independente por parte dos trabalhadores.

O filme também provocou uma mudança importante dentro do campo cinematográfico argentino ao ir de encontro aos cânones do cinema clássico-industrial a partir de uma renovação do sistema de personagens (com características mais verossímeis e menos glamorosos ante as adversidades), com uma filmagem em lugares naturais que cumprem uma função ativa no desenvolvimento da trama (e não um mero pano de fundo) e com os quais os personagens iniciam uma relação central que é significativa na configuração de seus papéis.[11] Da mesma forma, a ambientação em zonas rurais distantes da capital deu visibilidade a outras regiões do país e a seus profundos problemas sociais, criando, em certa medida, uma justificativa para a rebelião operária, aspecto que recebeu pouca atenção dentro da cinematografa nacional do momento.[12]

No que se refere à situação do outro lado do Atlântico, *Las aguas bajan turbias* também provocou reações renovadoras devido a seu conteúdo e a algumas questões relacionadas com o processo de produção e exibição da película. Del Carril já havia trabalhado antes na Espanha para Cesáreo González e sua produtora Suevia Films. Em 1950, filmou aí *El negro que tenía el alma blanca*, cujo roteiro tinha sofrido graves modificações por parte dos censores.[13] Por outro lado, *Surcos de sangre* (1950), um de seus primeiros filmes como diretor, havia sido importado para o país, também por Suevia Films, e teve uma ótima aceitação do público local. A empresa espanhola encarregada de difundir *El infierno verde* na península ibérica foi a grande concorrente de Suevia, a Companhia Industrial de Filme Espanhol S.A. (CIFESA), a qual possuía certas particularidades a se levar em conta na hora de analisar o impacto que causou o filme. Félix Fanés, em seu livro sobre a produtora-distribuidora espanhola, refletiu sobre uma das possíveis causas da falência da empresa – apesar de contar com fortes apoios dentro do regime franquista (que, em muitas ocasiões, lhe valeu a má fama de

[11] Este aspecto do filme como pertencente a algo alternativo ao modelo hegemônico do cinema clássico-industrial na Argentina foi desenvolvido com maior profusão por Marta Casale e Alejandro Kelly Hopfenblatt (2009) e por Alicia Aisemberg (2009).

[12] Outro exemplo paradigmático é *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Sobre este tema, ver o texto de Jorge Sala. Para aprofundar sobre o denominado "drama social-folclórico", que abarca em traços gerais os filmes argentinos centrados no universo rural, ver o estudo de Ana Laura Lusnich (2007).

[13] No Archivo General de la Administración estão guardados dois registros dos informes de censura do roteiro deste filme. Um para o argumento escrito por Alberto Insúa, registro AGA,21,05979; e outro para o roteiro adaptado de Alberto Moreno, registro AGA,21,05226.

estar vinculada a ele) – nos anos 1960: “Suponho que as dimensões da empresa foram a causa de seu afundamento. Isso, e o fato de não levar em conta as exigências da política cinematográfica oficial, a qual apoiava economicamente os filmes de pequeno e médio orçamento, enquanto a CIFESA insistia nas superproduções” (Marti, 1983). Esse era o caso de *El infierno verde* (cujas cenas estavam cheias de imagens reprováveis para os censores) que, evidentemente, necessitaria muito tempo e esforço (e, portanto, dinheiro) para conseguir aprovação e consequente exibição nas salas comerciais (se é que o conseguiria).

Vejamos a seguir, de forma detalhada, a odisseia pela qual passou o filme dentro das distintas comissões do regime franquista e, assim, compreender a importância do empreendimento no qual a CIFESA se enredou em seu afã de levar ao público espanhol o filme argentino, demostrando, assim, o carácter polêmico que tal produção representava para os encarregados do regime, e o que significou posteriormente sua chegada ao público de dito país.

Os informes de censura na Espanha

Antes de terminar a Guerra Civil, em fevereiro de 1938, aprovou-se, na Espanha, no território dominado pelo grupo rebelde, a chamada Lei de Imprensa, que continuou vigente sob o franquismo até 1966. Através desta lei, aplicava-se sistematicamente a censura não só à imprensa, mas também à propaganda, ao teatro, à radiodifusão e à cinematografia. Desta maneira, qualquer tipo de informação destinada ao público espanhol em geral devia passar pelo menos pelo filtro da censura civil e, se era desejo do Estado ou da entidade envolvida (dependendo de suas convicções religiosas, como era o caso do jornal *Ya*), por uma segunda etapa de censura eclesiástica.

É por isso que, depois do sucesso de público conseguido nas salas de cinema argentinas, e levando em conta as estreitas relações mantidas entre ambos os países no que se refere à distribuição e exibição dos filmes realizados por cada uma das partes (garantindo assim um mercado mais amplo e uma arrecadação maior para cada realização, impulsionando, por sua vez, uma crescente produção transnacional ao ampliar, entre outras coisas, o *star system* a outras fronteiras a partir de um elenco internacional), acharam pertinente promover a exibição de *El infierno verde* na Espanha, tendo que submetê-la em primeira instância a essas comissões de censura civis.

Com tal finalidade, Enrique Songel Mullor, representante de CIFESA, solicitou à Junta de Classificação e Censura, no final de novembro de 1953, a certidão para poder projetar o filme nos cinemas do país. O filme havia sido importado de acordo com o convênio hispano-argentino de cinematografia, que tinha promovido essa assídua circulação de material audiovisual nos distintos territórios. Apesar das boas relações mantidas entre ambos os países, as primeiras reações da Junta foram de completo escândalo e rechaço e, de acordo com o que consta na correspondente documentação no Archivo General de la Administración (expediente de censura prévia número 12172, registro 36/03468), a meados de dezembro do referido ano, Francisco Fernández y González, secretário da mesma, certifica sua censura, proibindo sua exibição.

Depois de tentar novamente sua aprovação, em 11 de janeiro de 1954 o filme passa à Comissão Superior de Censura, com a presença do presidente e os conselheiros Reverendo Padre Antonio Garau, Vicente Llorente, Manuel Torres López, José María Sánchez-Silva e Antonio Fraguas Saavedra, os quais voltam a proibi-la, desta vez com informes muito mais detalhados sobre suas decisões, que são indicativos do conteúdo explosivo do filme e da transformação que este gerou sobre o campo cinematográfico ao ter sido finalmente aprovado.

Entre estes informes vale a pena mencionar, por exemplo, os comentários de Llorente, que enfatizava a crueza das imagens:

> Todo o filme é de grande brutalidade, com cenas de grande imoralidade nas imagens e nas frases, repelentes como a do homem que sai abotoando-se depois de abusar de uma mulher casada, arrastando-a pela brutalidade dos que se dizem patrões, e muitas outras nesse estilo, tornam o filme irreparável.

Esta crítica deixava entrever a moral fortemente enraizada na Espanha pelo nacional-catolicismo, que via na realidade social da Argentina (sobretudo daquela que se distanciava da capital) um ataque direto a seus valores, privilegiando assim a divulgação, em geral, de uma imagem idealizada proveniente dos tangos, dos sainetes e dos melodramas populares que circulavam mais abertamente na península neste período.

Isto, inclusive, se torna mais claro nas palavras do Reverendo Padre Antonio Garau, que não dá tanta ênfase à “imoralidade”, como era de se esperar em virtude de seu cargo, mas na “barbaridade”, e sugere que a Argentina tem paisagens pitorescas e idílicas que são mais apropriadas para retratar em um filme: “Uma dose intensiva de

‘barbaridade’ e de covardia e outra não menos intensiva de sensualidade selvagem. (…) Com o bem que faria a certo público conhecer as ‘belezas’ americanas, por que exageraria assim Hugo del Carril?”. Esta ideia de que estavam exagerando a situação dos trabalhadores por aquelas paragens do Alto Paraná se repetiu posteriormente na crítica de outros países europeus onde o filme foi exibido,[14] dando menos importância ao fato de que o mesmo estava dando visibilidade a um dos capítulos ocultos da História nacional e incentivando, a partir dele, a criação de sindicatos como motor para o progresso social. Esta falta de consideração pela verossimilhança da trama permite vislumbrar o temor por parte dos círculos hegemônicos europeus de que, ao ver o filme, a população se sinta motivada a tomar as rédeas daquelas situações que consideram injustas ou fora de lugar. De fato, isto foi o que comentou Fraguas Saavedra, outro dos censores que proibiram a película, em seu informe:

> (...) um primitivismo feroz toma conta de tudo. Talvez a política social da República Argentina exija premiar filmes desta natureza. No meu modo de ver, esta tendência não pode ser aprovada na Espanha, já que temos que partir de dois princípios: o primeiro é que, se entre nós existe algo similar ao problema que expõe, em nossa terra não podemos incitar as massas brutalmente, ou seja, com uma película brutal; o segundo é que, se não existe essa situação na Espanha, tampouco convém solucionar problemas que não estão latentes, que não estão vivos, que não têm vigência.

Estas palavras demonstram o poder revolucionário do filme, cuja exibição representava uma séria ameaça para os responsáveis pelo regime, que não titubearam em cancelar sua distribuição no país. Mas os representantes de CIFESA não se deram por vencidos. Vicente Casanova escreveu, em 28 de janeiro de 1954, ao diretor geral de Cinematografia e Teatro, Joaquín Argamasilla, citando uns parágrafos de seu correspondente direto em Buenos Aires, publicados nesse dia no jornal *A.B.C.*, onde se fala o quanto os filmes espanhóis são exibidos na capital de dito país. Por esse motivo, ele diz que a própria indústria nacional pode sofrer “(...) se nós proibimos aqui *El infierno verde*, considerado por eles seu melhor filme e premiado tanto pelo Estado quanto pela imprensa”,[15] e o incita a reconsiderar a resolução da Junta.

A partir daí há um vazio nos registros. Sem saber exatamente o porquê, no dia 12 de fevereiro de 1954 classificam o filme como “terceira categoria” e, em 17 de abril

[14] Um caso foi o da revista francesa *Lettres Françaises*, que publicou um artigo sem assinatura onde valorizava a dureza das imagens como um golpe de efeito exacerbado. Ver Di Núbila (1959, p. 150).
[15] Esta correspondência foi encontrada também no Archivo General de la Administración, no expediente de censura prévia de *El infierno verde*, número 12172, registro 36/03468.

desse mesmo ano, ironicamente o "sábado de glória",[16] data significativa para a ala radical daqueles que mais rechaçavam sua exibição, e um dos dias mais importantes para conseguir sucesso de bilheteria, o filme estreou no teatro Rialto de Madrid depois de uma forte campanha de publicidade em revistas especializadas, incluída a suposta publicação do regime *Primer Plano (revista española de cinematografía)*, uma das revistas que teve maior difusão na época.

Recepção da crítica espanhola

Muitos filmes latino-americanos já vinham sendo vistos com desconfiança pelo regime franquista antes que se tentasse pedir à junta de censura a aprovação da exibição de *Las aguas bajan turbias*. Como afirmou Alberto Elena (1999), a simples menção de palavras como "república" ou "caudilho" provocava a imediata apreensão por parte dos censores, e filmes clássicos como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943) ou, inclusive, *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), cuja temática girava também em torno da problemática dos *mensúes*, seriam seriamente afetados por estas comissões, tendo que suprimir parte de seus diálogos ou ser diretamente descartados, como foi o caso deste último. O próprio Elena acreditou, diante de semelhantes observações, que o filme de Hugo del Carril tenha padecido da mesma sorte que o filme de Soffici (1999, p. 236). O vazio nos arquivos sobre os informes acerca de sua aprovação não permitem esclarecer este ponto, e só temos ao alcance essa última correspondência de fevereiro de 1954 e a aparição, uns meses mais tarde, das reações[17] ante o contato da imprensa e das revistas especializadas com o filme.

Ao contrário das apreciações negativas realizadas pelos censores, a crítica de imprensa, tanto a especializada como a geral, reagiu de forma diametralmente oposta ante a película. Longe de concebê-lo como um filme de uma "selvageria irreparável", o filme foi considerado como uma das obras-primas do período, com um roteiro "muito valente" para os tempos de proibições e censuras que se vivenciavam.[18] Esse foi, por

[16] "Sábado de glória" é a denominação que se utilizou até o Concílio Vaticano II (celebrado em janeiro de 1959) para fazer referência ao terceiro dia do Tríduo de Páscoa. Atualmente se conhece como "Sábado Santo" ou "Sábado de Aleluia".
[17] A informação sobre a data de estreia foi confirmada por Alberto Elena posteriormente à publicação de sua pesquisa (1999).
[18] Essas foram precisamente as palavras que se empregaram no jornal *La Vanguardia* de 02 de junho de 1954.

exemplo, um dos comentários que apareceram na revista *Fotogramas*, de grande divulgação na época:

> Hugo del Carril, o mais inquieto realizador do cinema argentino, desejoso de afastar-se dos caminhos trilhados pela cinematografia daquele país, e conseguir para ela um lugar preeminente na de todo o mundo, levou à tela um tema forte, fortíssimo, demonstrando grande valentia. O tema em questão é algo que, ainda que fosse falado no país vizinho, era sempre como um segredo, procurando silenciar e disfarçar com eufemismos o que na realidade tinha sido una perversa exploração de homens (…) (Muñoz, 1954).

Com estas palavras se assegurava, por um lado, a diferença que este filme representava em relação ao resto da filmografia argentina (particularmente daquela que estava desembarcando nas costas espanholas). Por outro lado, mostrava-se o poder que havia naquelas imagens, que colocavam em destaque uma realidade tabu dentro da História nacional do referido país e que eram alheias ao povo espanhol até esse momento. Estava claro, então, que este filme vinha manifestar, em maior ou menor grau, uma ruptura dentro do sistema cinematográfico dos dois países, os quais estavam em constante tensão lidando com a censura e os bastidores políticos. Sua presença nas salas não chega a ser uma mudança radical do campo, mas sim uma brecha significativa que implicava uma variação do estado de situação que permite pensar *Las aguas bajan turbias* em termos "revolucionários".

É interessante observar, a partir desta crítica, a predileção, por parte da imprensa especializada, por um cinema social proveniente da América Latina. Podemos ver esta preferência com maior nitidez em *Primer Plano*:

> Quando o cinema argentino foi buscar temas em paisagens e fatos puramente raciais acertou. Recordemos *El cura gaucho* e *Pampa bárbara* como dois exemplos relativamente recentes. Em troca, a despersonalizada imitação de comédias americanas ou de *vaudevilles* franceses veio lhe prejudicando nos últimos tempos. E, digam lá o que queiram, isso de que a arte não tem fronteiras não passa de uma teoria contra a qual estão os fatos. O bom cinema mexicano é *La red* e o bom cinema brasileiro é *O cangaceiro*. Bom cinema argentino é também *El infierno verde* (…) (Gómez Tello, 1954, p. 20).

Antecipam-se assim à tendência de admiração que teria na Europa o denominado Novo Cinema Latino-americano dos anos 1960 e seus filmes de estilo social, militante, revolucionário, próprio da década, que em anos posteriores monopolizaria a atenção dos especialistas e do público em geral.

Finalmente, resulta revelador que a revista semanal *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, na qual se resenhavam também outras atividades de lazer, como os touros, o teatro e os esportes, tenha dado uma grande cobertura ao filme apesar de se escandalizar, em outras resenhas, com o quanto a Junta de Qualificação tinha sido permissiva ao autorizar a exibição de determinadas sequências ou filmes. No número 192, de março de 1954, por exemplo, aparece uma publicidade de uma página completa da iminente estreia de *El infierno verde*. Logo depois, no número 195, de abril, na seção intitulada "O que vimos", resenha-se brevemente o seguinte: "(...) chega a nossas telas com a força de um argumento robusto, violento, como a paisagem do Alto Paraná, onde se desenvolve este relato de grande intensidade dramática" (Bendaña, 1954). A violência nesta frase não é empregada como um termo negativo, como ocorria nos casos dos relatórios de censura previamente citados, mas como um sinal de caráter e identidade digno de menção e aprovação. De igual maneira, a contracapa deste número apresentava a publicidade do cartaz do filme dizendo: "Hoje, sábado de glória, estreia solene", outorgando visibilidade e *status* ainda maior ao filme. No número seguinte, a publicidade também aparece em meia página, na qual se admite que se tratava de um "grande sucesso. Segunda semana", e na seção intitulada "Filmes em cartaz – O que mais nos agradou das dez estreias do sábado de glória" elogiava-se o filme e a forma como se realizou esse argumento tão delicado: "*El infierno verde* (…) nos demonstra que Hugo del Carril é um bom diretor. O indício prometedor que descobrimos em *Surcos de sangre* já é uma realidade nesta tradução à imagem do argumento de Eduardo Borrás (…)" (Barbero, 1954).

Considerações finais

Como se repetiu em diversas oportunidades, *Las aguas bajan turbias* conseguiu passar às telas dos cinemas argentinos graças a sua apelação a um tempo passado já superado. Em um plano macropolítico, a sublevação dos trabalhadores desenvolvida no argumento não vai além de umas revoltas esporádicas, porque não modificaram o sistema geral do estado que estava vigente no tempo fílmico. Entretanto, se levarmos em consideração o universo microssocial da história, a súbita e violenta reação dos trabalhadores das plantações de erva-mate (que, de acordo com o estabelecido pela voz em *off* que aparece no final do filme, propagou-se por todo o norte do país) possuía sim características revolucionárias (como as mencionadas por Hobsbawm) que despertou

vários alarmes na hora de levar esta história às salas de cinema, tanto argentinas como espanholas. Esse conteúdo explosivo lhe custou vários enfrentamentos, sobretudo no aspecto burocrático, em ambos os lados do Atlântico, demonstrando em sua peregrinação um poder transformador da rigidez legal em que estavam submergidas ambas as instituições cinematográficas.

Bibliografia Volver al índice

AISEMBERG, Alicia. "La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial" en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (org.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

ALVIRA, Pablo. "El infierno verde. *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los *mensúes* en el Alto Paraná (1880-1940)" en *Naveg@merica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, nº 3. Murcia: 2009.

ARENDT, Hannah. *On Revolution*. Middlesex: Penguin Books, 1973.

BARBERO, Antonio. "Películas en cartel – Lo que más nos ha gustado de los 10 estrenos del sábado de gloria" en *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, año XVI, nº 196. Madrid-Barcelona: 24 de abril de 1954.

BENDAÑA, Jesús. "Lo que hemos visto. En el Rialto" en *Radiocinema. Revista cinematográfica semanal*, año XVI, nº 195. Madrid-Barcelona: 17 de abril de 1954.

BORRÁS, Eduardo. *Las aguas bajan turbias.* Buenos Aires: Biblos/Argentores, 2006.

CABRERA, Hugo. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1989.

CASALE, Marta y KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. "La formulación del espacio en el cine clásico-industrial: el cine social y las alternativas al modelo hegemónico" en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo Piedras (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino, Vol. I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

El infierno verde, no *Archivo General de la Administración*. Alcalá de Henares, número de expediente 12172, inscrição 36/03468, código de referência ES.28005.AGA/1.2.1.1.1.167.345.1.1//36/03468.

ELENA, Alberto. "Avatares del cine latinoamericano en España" en *Archivos de la filmoteca*, nº 31. Valencia: 1999.

_____. "La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa" en CERDÁN, Josetxo y PERUCHA, Pérez (orgs.). *Tras el sueño: Actas del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Madrid: Cuadernos de la Academia, nº 2, 1998.

ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FÉLIX FANÉS, Enric Dobó. *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

GIL, A. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

GÓMEZ, TELLO. "El infierno verde" en *Primer Plano (revista española de cinematografía)*, ano XIV, nº 706. Madrid: 25 de abril de 1954.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981.

HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1995.

KELLY HOPFENBLATT, Alejandro y TROMBETTA, Jimena. "Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional" en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

KRIGER, Clara. *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino.* Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

_____. "*Las aguas bajan turbias* (1952), Hugo del Carril" en ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

_____. "*Las aguas bajan turbias*, un modelo de transición" en *Ciudad-Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica.* Buenos Aires, publicación de las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (CAIA): Coedigraf, 1991.

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1896-1969) – Vol. II (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009-2011.

MARANGHELLO, César. "Las tareas y los días de Guillermo Zúñiga en el cine Argentino" en ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa (org). *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*. Madrid: ASECIC/UNED, 2011.

_____. *Los directores del cine argentino. Hugo del Carril*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

MARTI, Octavi. "Un libro sobre CIFESA rompe con el tópico existente sobre la productora valenciana" en *El País online*, 1983. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/FANES/FELIX/ESPANA/FRANQUISMO/libro/Cifesa/rompe/topico/existente/productora/valenciana/elpepicul/19830130elpepicul_13/Tes.

MUÑOZ, A. "*El infierno verde*" en *Fotogramas*, ano IX, suplemento especial del nº 281. Madrid: 16 de abril de 1954.

ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa (org). *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*. Madrid: ASECIC/UNED, 2011.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Treblinka de los argentinos. Imágenes de la Nación: el cine y el Bicentenario[1]

David Oubiña

I

Una imagen puede darse por satisfecha en el mero reconocimiento de los objetos o puede, en cambio, hacerlos legibles. Observar es (debería ser) una asignación de sentido. En el documental *Profit motive and the whispering wind* (*El incentivo de la ganancia y el viento susurrante*, 2007), John Gianvito recorre la historia de las luchas políticas y sociales en Estados Unidos a lo largo de cuatro siglos; pero lo hace exclusivamente a través de una impresionante acumulación de lápidas y placas conmemorativas. No hay personas, no hay entrevistas, no hay acciones, no hay locución. Sólo la enumeración de monumentos mortuorios. Para que se entienda: durante 58 minutos, la película no hace más que enhebrar una sucesión de imágenes que se mantienen en la pantalla el tiempo necesario para leer un nombre, unas fechas y un breve epitafio que deja constancia de una lucha inclaudicable. Inspirado en el libro del historiador Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos* (*A People's History of the United States*, 1980), Gianvito muestra una historia de Norteamérica a partir de aquellas luchas populares que fueron suprimidas y olvidadas en los libros tradicionales: los indios, los negros, las mujeres, los pacifistas, los libertarios, los anarquistas.

Profit motive and the whispering wind es uno de los films más apasionadamente políticos que se haya realizado en los últimos años porque, a través de la simple observación, logra extraer de la imagen su dimensión profundamente cuestionadora. Al comienzo, un epígrafe dictamina que "Una memoria extensa es la idea mas radical en America" (Claire Spark Loeb). En efecto: el cine puede convertirse, a veces, en la forma

[1] Este texto fue publicado previamente en la revista *La Biblioteca* 9-10, Buenos Aires, 2010.

más poderosa de la memoria. Lo repito y lo subrayo: sólo a veces. De una manera paradójica, esas escasas oportunidades en que las imágenes nos permiten ver también ponen de manifiesto hasta qué punto las películas usualmente no hacen otra cosa que ocultar. Como si ese vínculo con la memoria que se advierte en Gianvito fuera una habilidad que el cine hubiera dejado de lado, un camino poco explorado que permanece como virtualidad o como latencia, y que sólo se ilumina de manera esporádica en la mirada de algunos cineastas.

Mientras veía a la película de Gianvito, pensaba cómo podría hacerse una historia de la Argentina con materiales similares. ¿Qué lápidas se mostrarían? ¿Qué nombres deberían rescatarse? ¿Qué historia olvidada surgiría de allí? Los primeros films argumentales argentinos se realizaron en la época del primer centenario y fueron películas históricas. En algún caso, el tema es previsible: *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909) estrenada el 22 de mayo de 1909 tenía por objeto, precisamente, conmemorar los acontecimientos que habían tenido lugar un siglo antes. Resulta curioso, no obstante, que el otro film que disputa el título de primera película argumental sea *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1909). Pero si se piensa detenidamente, la impertinencia de este film en el inicio mismo del cine argentino resulta sólo aparente, ya que la conspiración contra Dorrego fue un punto de inflexión clave en la historia de la violencia política en nuestro país. "Ése – dijo José Hernández – es el tronco genealógico de todas las desgracias que hasta ahora vienen afligiendo a nuestra patria. De allí parten nuestros males. La sangre del coronel Dorrego fue la primera que se derramó alevosamente en nuestra guerra civil". Curiosamente, Hernández coincide en este punto con Sarmiento quien – erigiéndose en portavoz de la Generación del 37 – afirmó que el fusilamiento de Dorrego había sido el gran error de los antiguos antiguos unitarios ya que eso había allanado el camino para el "despotismo sanguinario" de Rosas: "Así se gobierna hoy la República – escribió –, ¡como las reses del matadero!" (Sarmiento, 1949, p. 262).

Ese documental sobre la Argentina que Gianvito podría haber realizado, ¿debería comenzar acaso con una imagen de la tumba de Dorrego? ¿Y cómo seguiría? Quizás debería visitar – si es que todavía existe – la tumba de Baigorrita, el último cacique ranquel muerto durante la Campaña al Desierto (1878). O el sepulcro de Cosme Budislavich, primer mártir del movimiento obrero en la Argentina (1901). Debería mostrar la sepultura mexicana de Simón Radowitzky (1956) o la lápida de Raquel Liberman, la mujer que se enfrentó a la Zwi Migdal (1935). Deberían verse, también,

las tumbas de los obreros metalúrgicos muertos durante la Semana trágica (1919), las fosas en donde yacen los huelguistas de la Patagonia Rebelde (1920-1921) y la lápida de Severino di Giovanni en el cementerio de Chacarita (1931). Debería mostrarnos la cárcel donde fue fusilado el General Valle (1956) y el aeropuerto de Trelew en donde fueron capturados los militantes que escaparon del penal de Rawson (1972). Obviamente, los nombres suprimidos de esa historia podrían variar de acuerdo a la perspectiva ideológica del cineasta. Ése no sería, por cierto, un problema. En cambio, la pregunta que habría que hacerse es si realmente sería posible completar esa película. Hay un hecho indudable: forzosamente el recorrido de la cámara se interrumpiría frente a los miles de desaparecidos de la última dictadura militar. ¿Habría que ver las fosas comunes? ¿Los NN? ¿Qué lápidas mostrar? ¿Cómo dar cuenta de la dimensión que ha adquirido la represión política durante los años 70 en la memoria colectiva?

En *Poder y desaparición*, Pilar Calveiro sostiene que "no puede haber campos de concentracion en cualquier sociedad o en cualquier momento de una sociedad; la existencia de los campos, a su vez, cambia remodela, reformatea a la sociedad misma" (Calveiro, 2004, p. 148). Los campos de concentración, las torturas, los desaparecidos constituyen un momento diferencial que pone distancia entre el Proceso y las otras dictaduras militares en nuestro país. Más allá de toda la documentación que ha podido recogerse, el terrorismo de Estado de los años 70 parece resistirse a los films. Sin duda porque, en gran medida, esos crímenes resultan inimaginables. Pero, también, porque el cine no ha sabido mostrar eso.

II

Es cierto que, a partir de 1983 se han hecho muchos films sobre la represión, la tortura, las desapariciones: *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), *Sur* (Fernando Solanas, 1989), entre otros. Digamos que, desde *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986) para acá, el cine argentino ha vuelto una y otra vez sobre la cuestión. Claro que el film de Puenzo ocultaba más de lo que mostraba y que su única preocupación era dar una respuesta rápida al problema para archivarlo entre los cajones de un pasado deshonroso. Ahí estaban ya todos los elementos necesarios para instalar la versión oficial sobre los hechos: la teoría de los dos demonios, la inmaculada inocencia de la protagonista que

nunca supo lo que sucedía y el papel secundario desempeñado por las madres y abuelas de Plaza de Mayo. Vista hoy, ni siquiera parece una película de denuncia. Se podría decir, en cambio, que películas como *Garage Olimpo* (Marco Becchis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) sí se han enfrentado al problema que significa mostrar el horror. Esos films muestran. Incluso, muestran demasiado. Son películas sobre la tortura. Pero entonces habría que entender la frase en su sentido más literal: películas *sobre* la tortura, *a propósito de* la tortura. Películas en donde la tortura es el tema. Sin embargo, ¿en qué medida logran desentrañar el aspecto intolerablemente humano de las desapariciones más allá de la exhibición morbosa del sufrimiento?

Esto sucede, incluso, en los documentales realizados por hijos de desaparecidos, como *Papá Ivan* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007). ¿Qué es lo que ha quedado para ellos? Aun cuando las perspectiva de Roqué, de Carri y de Prividera difieren notablemente en varios puntos, sus películas intentan hacer el duelo frente a esa ausencia. No son retratos del ausente, son la puesta en escena de una ausencia. Funcionan como recordatorios sobre la imposibilidad del cine para dar cuenta de lo que es irreparable. Tal como reconoce María Inés Roque en *Papá Iván*: "Yo pensé que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente". Siempre hay algo que se escapa, algo que no se logra capturar, algo que permanece irreductible afuera del plano. Eso que resulta inimaginable cuando se intenta leer el libro *Nunca más* no ha sido, en efecto, mostrado por el cine. No pretendo descalificar a unas películas como si fueran culpables por no haber sabido mostrar. Mis preferencias personales incluyen *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989), *El ausente* (Rafael Filippelli, 1988), incluso *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992); aunque aceptaría que tampoco estos films consiguen mostrar. Quiero decir: cada uno se inclinará por determinadas obras en desmedro de otras. Pero ése no es el punto. El problema que me interesa plantear es de un orden más amplio. No tiene que ver con algunos casos particulares sino con una dimensión más general y, quizás, más medular. Tal vez allí, este medio de la visibilidad total que es el cine encuentra su límite. Como si ante el horror (el verdadero horror, no el que provoca el cine *gore*), las películas se enfrentaran a su punto ciego.

Tal vez eso sea inevitable. Pero, entonces, toda la suerte del cine se juega en el modo en que las películas se hacen cargo de eso. Cuando Jacques Rivette desprecia *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1959) y hace el elogio de *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), explica que la fuerza del film de Resnais

> procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Noche y niebla*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra" (Rivette, 1961).

El film fue realizado en un momento en que todavía era necesario demostrar que los campos de concentración habían existido. Si Resnais acierta es porque encuentra la forma apropiada: la oscilación entre el blanco y negro y el color, entre el pasado y el presente no pretende establecer una separación entre dos momentos sino que, al contrario, posee el efecto de una sobreimpresión. Uno encima del otro, uno transparentando al otro. En el inicio mismo del film queda establecido ese procedimiento: una panorámica comienza sobre un prado apacible y concluye sobre la cerca inconfundible, coronada de alambres de púas, mientras la voz en *off* comenta que "aun un campo verde, aun un paisaje tranquilo pueden conducirnos a un campo de concentración". Estamos parados, literalmente, sobre millones de cadáveres.

Puesto que el cine es un medio preparado para registrar la apariencia de las cosas, hay siempre, de manera inevitable, una concesión al espectáculo. Se me dirá: ésa es su naturaleza. Tal vez. Pero entonces los cineastas imprescindibles son aquellos que aceptan hacerse cargo de ese pecado original y comprenden que hacer películas es un intento por dar respuestas concretas a una actividad innoble. Es que, como dice Didi-Huberman, "Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad" (2004, p. 185). Hacemos imágenes porque el todo no se deja ver. Pero, por eso mismo, en vez de celebrar una mirada satisfecha consigo misma, una imagen auténtica se sostiene sobre la tensión entre lo que un plano muestra y lo que inevitablemente debe obturar para poder mostrar algo.[2] Exhibir no es lo mismo que hacer ver. Exhibir no prueba nada. Todas las imágenes exhiben, pero sólo los grandes cineastas hacen ver.

[2] Véase Daney (1998). Daney, al igual que Rivette, opone el film de Pontecorvo a *Noche y niebla*, de Alain Resnais. En otro lugar, se refiere al concepto de Blanchot sobre la "escritura del desastre" para referirse a esos "tres manuscritos" de Resnais, "esos tres testigos irrecusables de nuestra modernidad" que son *Noche y niebla* (1956), *Hiroshima mon amour* (1958) y *Muriel* (1963). El cine de Resnais en los años 60 aparece así como el gran "sismógrafo", aquel que encontró la forma para contar el acontecimiento fundante de nuestra modernidad. Véase también Daney (2004).

El interrogante que el holocausto plantea al cine es, en efecto, ¿cómo hacer ver eso que resulta inconcebible hasta la abstracción con un medio que parece condenado a lo concreto, a los detalles y a la superficie? ¿Cuál es la imagen que haría ver esa paradoja si el cine tiende a ser inevitablemente asertivo y categórico? Las películas siempre parecen mostrar los hechos sin necesidad de mediaciones. El holocausto, eso que "nunca debió suceder pero sucedió", posee en el recuerdo un estatuto que tiende a escaparse de los parámetros con que suele definirse la imagen en cine.[3] Es algo imposible y sin embargo cierto, algo cuya misma irrealidad es paradójicamente su condición de existencia. Por eso una película como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es lo opuesto de *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1998) que no se plantean ninguna pregunta y que sólo piensan en el holocausto como excusa para una historia emotiva y conmovedora.[4] Los espectadores de Benigni y de Spielberg son engañados (o se dejan engañar) por la ilusión de que todo eso sucedió en otro momento y en otro sitio. No los toca. No les compete. Si *Shoah* resulta infinitamente más valiosa es porque nunca clausura la cuestión, nunca cede al consuelo falso, nunca olvida el horror; por el contrario, todos sus esfuerzos están destinados a restituirle su naturaleza conflictiva e irresuelta, su distancia imposible y su cercanía también imposible, su dificultad para ser transmitido y su necesidad imperiosa de ser transmitido. El film de Lanzmann es un film crispado porque entiende que no se trata de disolver la tensión sino de vivir en ella.

Como sostiene Giorgio Agamben,

> En este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable (…) Los 'verdaderos' testigos, los 'testigos integrales' son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo (…) Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta (Agamben, 2005, p. 34).

[3] Tomo la referencia del exterminio como "lo que nunca debió suceder pero sucedió" de Schwarzböck (2001).

[4] Escribe Raúl Beceyro sobre la película de Spielberg: "Los judíos de Schindler, que son los judíos de Spielberg, se salvaron. Aunque parezca inconcebible, *La lista de Schindler*, que supuestamente habla del asesinato de seis millones de judíos, tiene un *happy end*. Y el final es feliz no sólo porque los judíos se salvan (porque los judíos del film se salvan) sino porque a causa de ese escamoteo, los espectadores salen contentos de ver el film, sin ningún conflicto, porque el film los ha resuelto todos" (Beceyro, 1994, p. 09). Lo mismo podría predicarse sobre *La vida es bella*, aun cuando el protagonista tenga un final más desgraciado que los prisioneros de Spielberg. El padre del film de Benigni puede morir satisfecho porque ha logrado proteger a su pequeño hijo de los infortunios: su simulacro es tan eficaz que ha logrado borrar la experiencia terrible del campo de prisioneros y ha convertido al exterminio en un mundo de pura ficción. Como si nada de eso hubiera existido. Por cierto, para el niño, nada de eso ha existido y la vida sigue siendo bella.

La estructura misma de los testimonios sobre el exterminio está determinada por eso que Agamben denomina la "aporía de Auschwitz":

> Por una parte, en efecto, lo que tuvo lugar en los *campos* les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales (Agamben, 2005, p. 08-09).[5]

Sobre el holocausto, nunca habremos visto lo suficiente, nunca sabremos lo suficiente. Ésa es la famosa línea de diálogo que Marguerite Duras escribió para *Hiroshima mon amour*. En el film de Alain Resnais, el amante japonés desmiente una y otra vez a la actriz francesa que dice haberlo visto todo: "Tu no has visto nada en Hiroshima", responde él como en una letanía.

¿Cómo representar el horror, entonces? ¿Cómo dar cuenta del Mal que es, por definición, lo irrepresentable? ¿Cómo representar eso que, ineluctablemente, se escapa a la representación? Sin duda se trata de algo imposible, pero eso no debería ser una interdicción a priori sino la consecuencia necesaria de un renovado intento por representar. Para el cine, no es tanto una capitulación sino una forma de reintroducir esa tensión conflictiva entre lo que se muestra y lo que no se muestra como función constitutiva del plano. Normalmente, el cine no se plantea estas cuestiones porque sólo trabaja con una de las dimensiones posibles de la imagen. Cuando Godard critica a Spielberg no lo hace (sólo) por motivos ideológicos sino cinematográficos. O mejor: lee la ideología en la forma del film: "No basta con odiar al fascismo, no basta con querer atacar a Hitler. Si hago un pésimo film sobre Hitler no ataco a Hitler, no estoy realmente en contra de Hitler". El problema de Spielberg o el de Benigni es que el holocausto aparece como un tema que se comunica mediante las imágenes pero nunca como un problema formal. Por eso sus planos son siempre apodícticos, demasiado seguros de lo que afirman, demasiado satisfechos de sí mismos. Son imágenes obscenas, como las de la publicidad o la pornografía.

[5] Huyssen también trabaja sobre el funcionamiento necesariamente contradictorio de la memoria: para él, ningún monumento singular podría dar cuenta del holocausto en su totalidad pero, además, eso tampoco sería deseable puesto que fijaría el recuerdo del horror en una única imagen estática y, en última instancia, decepcionante. Véase HUYSSEN, Andreas. "Monuments and Holocaust. Memory in a Media Age". *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia.* Londres: Routledge, 1995.

III

¿Cómo filmar, entonces, las torturas, los NN, los vuelos de la muerte? El riesgo es que la dictadura militar se reconozca sólo como el tema de algunas películas de fines de siglo, así como "la explotación rural" fue un tópico reiterado en las películas del género social-folclórico a fines de la década del 30 o "la brecha generacional" fue una obsesión para la Generación del 60. El riesgo es que el Proceso se convierta en un telón de fondo para ambientar una historia cualquiera como ha sucedido con el franquismo en el cine español, la guerra de Vietnam en el cine norteamericano o la Resistencia en el cine francés. El riesgo es que todo ese momento oscuro de nuestra historia se fije en la memoria colectiva como un lugar común, es decir, como una forma del olvido. Ese riesgo ya se había planteado en el final de *Noche y niebla*: "Estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario hubiese muerto bajo los escombros; nosotros, los que fingimos recuperar la esperanza ante esta imagen que se aleja, como si nos curásemos de la peste de los campos; nosotros, que aparentamos creer que todo esto proviene de un único tiempo y país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor ni oímos que se grita sin fin". En efecto, si el exterminio queda confinado al estatuto de accidente monstruoso, entonces se elimina la posibilidad de que pueda ser pensado.

Lo monstruoso pertenece al orden de la naturaleza y por lo tanto no es susceptible de ser procesado por la razón. El movimiento de la representación debe demostrar que esa alteridad radical del exterminio no es sino el otro lado (el reverso) de lo propio.[6] Nunca estaremos lo suficientemente lejos de él porque vive con nosotros. En *Lo que queda de Auschwitz*, un testigo relata un partido de fútbol que tuvo lugar durante una pausa del trabajo. Se podría pensar que ahí emerge un rasgo de humanidad en medio del infierno. Pero, como afirma Agamben:

[6] O, como sostiene Jean-Luc Nancy: aunque no se trata de determinar una estricta necesidad histórica del nazismo, es importante "sustraerlo desde el principio del estatuto de accidente monstruoso acaecido en la historia y a la historia, porque así se lo excluye de toda posibilidad de pensamiento" (Nancy, 2006, p. 35). Sobre la categoría de lo monstruoso, la historia y la naturaleza, véase WARNER, Marina. *No go the Bogeyman: scaring, lulling and making mock*. Londres: Chatto & Windus, 1998; y RUSSO, Mary. *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. Londres: Routledge, 1995.

> Ese momento de normalidad, es el verdadero horror del campo. Podemos pensar, tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros. Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca. Representa la cifra perfecta y eterna de la 'zona gris', que no entiende de tiempo y está en todas partes. De allí proceden la angustia y la vergüenza de los supervivientes (...). Pero es también nuestra vergüenza, la de quienes no hemos conocido los campos y que, sin embargo, asistimos, no se sabe cómo, a aquel partido, que se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza (Agamben, 2005, p. 25).

Indudablemente soy injusto al decir que el cine argentino no ha sabido filmar la dictadura militar. Aquí y allá, hay películas honestas e, incluso, aquí y allá, hay algunas imágenes sabias en algunas películas honestas. Ya lo he mencionado al comienzo: los ejemplos pueden variar pero, desde 1983 para acá, cada uno podría enumerar lo que ha aprendido en cada caso. No se trata, entonces, de convertirse en fiscal y levantar el dedo para criticar a las películas; pero hay también un riesgo en pensar que ya hemos visto todo cuando, en verdad, la tarea recién ha comenzado. Agamben sostiene que, más allá de la utilidad y la necesidad de los procesos celebrados en Nuremberg, quizás ellos fueron "los responsables de la confusión intelectual que ha impedido pensar Auschwitz durante decenios" porque "contribuyeron a difundir la idea de que el problema había quedado ya superado". El derecho no agotaba el problema sino que, al contrario, ese problema puso en tela de juicio al derecho. Si ha sido necesario dictar sentencia, es porque la justicia se ha ausentado. Y en cierta forma, lo mismo puede decirse de los films ya que, en este caso, la posibilidad de mostrar los sucesos no hace más que evidenciar de manera extrema la distancia que nos separa de ellos. Ya sabemos que una imagen no es justa sino justo una imagen. La verdad no posee consistencia jurídica ni estética. Circula por carriles más intangibles y evanescentes. André Bazin ironizaba sobre los documentales etnográficos que se jactan de mostrar a la feroz tribu de caníbales: el hecho de que los cineastas no han sido devorados y han regresado para mostrarnos la película prueba que los caníbales no eran tan feroces o bien que el film no es tan verdadero como pretende.

Nosotros también podemos decir que se nos ha mostrado; pero, aun así, todavía no hemos visto nada realmente. Todavía no hemos comprendido lo que significa ver *eso*. Sí, claro: hemos visto las picanas, el submarino, los tabicamientos; hemos visto las

violaciones, los secuestros, el síndrome de Estocolmo; hemos visto la ESMA, la Mansión Seré; hemos visto los vuelos de la muerte; hemos visto las fosas comunes. Pero, en cierto sentido, aún las imágenes más honestas, las más auténticas, las más valientes no logran evitar ese destino un poco tranquilizador del memorial o el monumento. Como si las muertes del Proceso fueran hechos aislados – inhumanos pero aislados – que permanecen confinados en un momento de nuestra historia y no lo que realmente son: el reverso apenas oculto o disimulado de nuestra experiencia cotidiana. El pasado aún no ha pasado. Ni siquiera es un pasado para nosotros. Es lo que afirma Pilar Calveiro:

> La acción del terror no acabó el día que cayó el gobierno militar. Hay un efecto a futuro, un efecto que perdura en la memoria de la sociedad (…). Ese efecto de terror diferido, que los militares se han encargado de refrescar con cierta periodicidad, de maneras abiertas o solapadas, cuando amenazan "lo volveríamos a hacer", es quizás uno de los mayores logros del dispositivo concentracionario (Calveiro, 2004, p. 158).

En vez de celebrarse a sí misma, una imagen auténtica se sostiene sobre la tensión entre lo que muestra y lo que inevitablemente debe obturar para poder mostrar algo. No hay imagen que pueda dar cuenta del horror y, sin embargo, resulta imprescindible obstinarse en dar cuenta del horror. Aun – o sobre todo – cuando se trata de una empresa destinada al fracaso. En esa misma dirección habría que leer la conocida sentencia de Adorno que suele malinterpretarse: no como una interdicción sobre la poesía luego de Auschwitz sino como un rechazo a estetizar el sufrimiento de las víctimas (Adorno, 1962). Cualquier imagen plena resultaría inmediatamente falsa, porque la verdad sólo puede intuirse en la medida en que permanezca incompleta, es decir, mientras siga gravitando sobre nuestro presente. Allí radica la dimensión genuinamente constructiva de la memoria: hacer que el pasado pueda formular nuevos interrogantes sobre el destino de una comunidad.

Quizás, entonces, cuando se celebre el tercer centenario, los que vengan después de nosotros podrán decir que algo han aprendido. Hay una diferencia fundamental entre creer que *ya se ha mostrado* y admitir que *nunca se terminará de mostrar* aunque, precisamente por eso (precisamente porque nunca se puede mostrar), es necesario seguir intentando. No puedo imaginar un objetivo más elevado para el cine argentino de los próximos cien años.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Treblinka dos argentinos. Imagens da nação: o cinema e o Bicentenário[1]

David Oubiña

(Tradução de Daniela Gillone)

I

Uma imagem pode se dar por satisfeita pelo mero reconhecimento dos seus objetos ou pode, em vez disso, fazê-los legíveis. Observar é (deveria ser) uma designação de sentido. No documentário *Profit motive and the whispering wind* (2007), John Gianvito recorre à história das lutas políticas e sociais nos Estados Unidos ao longo de quatro séculos – mas o faz, exclusivamente, através de uma impressionante acumulação de lápides e placas comemorativas. Não há pessoas, não há entrevistas, não há ações, não há locução. Só há a enumeração dos monumentos fúnebres. Para que se entenda: durante 58 minutos, o filme não faz mais que incluir uma sucessão de imagens que se mantêm na tela o tempo necessário para se ler um nome, umas datas e um breve epitáfio que deixa a constância de uma luta obstinada. Inspirado no livro *A People's History of the United States* (1980), do historiador Howard Zinn, Gianvito mostra uma história da América do Norte a partir das lutas populares que foram suprimidas e esquecidas nos livros tradicionais: os índios, os negros, as mulheres, os pacifistas, os libertários, os anarquistas.

Profit motive and the whispering wind é um dos filmes mais apaixonadamente políticos que se produziu nos últimos anos porque, através da simples observação, alcança extrair da imagem sua dimensão profundamente questionadora. No começo, uma epígrafe dispara que "Uma memória extensa é a ideia mais radical na América"

[1] Este texto foi publicado originalmente em espanhol na revista *La Biblioteca*, Buenos Aires, número 9-10, 2010.

(Claire Spark Loeb). Efetivamente: o cinema pode se converter, às vezes, na forma mais poderosa da memória. Repito-o e o assinalo: só às vezes. De uma maneira paradoxal, essas escassas oportunidades em que as imagens nos permitem ver também põem de manifesto até que ponto os filmes usualmente não fazem outra coisa que ocultar. Como se esse vínculo com a memória que se adverte em Gianvito fosse uma habilidade que o cinema houvesse deixado de lado; um caminho pouco explorado que permanece como virtualidade ou como latência, e que só se ilumina de maneira esporádica no olhar de alguns cineastas.

Enquanto via o filme de Gianvito, pensava como poderia ser feita uma História da Argentina com materiais similares. Quais lápides seriam mostradas? Quais nomes deveriam ser resgatados? Qual história esquecida surgiria dali? Os primeiros filmes argumentais argentinos se realizaram na época do primeiro Centenário e foram filmes históricos. Em alguns casos, o tema é previsível: *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909), estreada em 22 de maio de 1909, tinha por objeto, precisamente, comemorar os acontecimentos que haviam tido lugar um século antes. É curioso, contudo, que o outro filme que disputava o título de primeiro filme argumental fosse *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1909). Mas, se pensamos cuidadosamente, a impertinência deste filme, mesmo no início do cinema argentino, resulta só aparente – já que a conspiração contra Dorrego[2] foi um ponto de inflexão chave na história da violência política em nosso país. "Esse" – disse José Hernández – "é o tronco genealógico de todas as desgraças que até agora vêm afligindo a nossa pátria. Daí partem nossos males. O sangue do coronel Dorrego foi o primeiro que se derramou traiçoeiramente em nossa guerra civil" (Hernández, 1962, p. 34). Curiosamente, Hernández coincide neste ponto com Sarmiento, quem afirmou que o fuzilamento de Dorrego havia sido o grande erro dos antigos unitários, já que isso havia pavimentado o caminho para o "despotismo sanguinário" de Rosas:[3] "Assim se governa hoje a República – escreveu –, como os gados do matadouro!" (Sarmiento, 1949, p. 262).

Esse documentário sobre a Argentina, que Gianvito poderia ter realizado, deveria começar, talvez, com uma imagem da tumba de Dorrego? E como continuaria? Quem sabe deveria visitar – se é que ainda existe – a tumba de Baigorrita, o último

[2] Manuel Dorrego (1787-1828) foi um militar argentino, governador da província de Buenos Aires em 1820, e entre 1827 e 1828. Partidário do federalismo, que promovia a autonomia de Buenos Aires (assim como a dos demais estados), teve fortes enfrentamentos com seus opositores, os unitários, que proclamavam a implementação de um governo centralizado. Em meio a esses conflitos, o general Juan Lavalle liderou um motim que resultou na derrocada de Dorrego e seu posterior fuzilamento. (N.T.)

[3] Ver nota de rodapé 13 no texto (em português) de Ana Laura Lusnich.

cacique ranquel morto durante a Conquista do Deserto (1878). O sepulcro de Cosme Budislavich, primeiro mártir do movimento operário na Argentina (1901). Deveria mostrar a sepultura mexicana de Simón Radowitzky[4] (1956), ou a lápide de Raquel Liberman, a mulher que enfrentou a Zwi Migdal[5] (1935). Deveriam ver-se, também, as tumbas dos metalúrgicos mortos durante a Semana Trágica (1919), as fossas onde jazem os grevistas da Patagônia Rebelde[6] (1920-1921) e a lápide de Severino di Giovanni[7] no cemitério de Chacarita (1931). Deveria mostrar-nos a cadeia onde foi fuzilado o general Valle[8] (1956) e o aeroporto de Trelew, onde foram capturados os militantes que escaparam do presídio de Rawson[9] (1972). Obviamente, os nomes suprimidos dessa história poderiam variar de acordo com a perspectiva ideológica do cineasta. Esse não seria, certamente, um problema. Em vez disso, a pergunta que realmente deveria ser feita é se seria possível completar esse filme. Existe um feito incontestável: forçosamente, o recorrido da câmera se interromperia frente aos milhares de desaparecidos da última ditadura militar. Apareceriam as fossas comuns? Os NN?[10] Quais lápides mostrar? Como dar conta da dimensão que a repressão política adquiriu durante os anos 1970 na memória coletiva?

Em *Poder y desaparición*, Pilar Calveiro sustenta que "não pode haver campos de concentração em qualquer sociedade ou em qualquer momento de uma sociedade; a existência dos campos, por sua vez, muda, remodela, reformata a sociedade em si mesma" (Calveiro, 2004, p. 148). Os campos de concentração, as torturas, os desaparecidos constituem um momento diferencial que distancia o Processo[11] e as

---

[4] Simón Radowitzky (1891-1956) foi um militante anarquista nascido na Ucrânia e condenado à prisão perpétua em uma cadeia de Ushuaia (Tierra del Fuego, extremo sul da Argentina) devido ao atentado que matou o chefe de polícia da cidade de Buenos Aires, Ramón L. Falcón, em 1909. Após receber um indulto em 1930, durante o governo de Hipólito Yrigoyen, foi expulso do país, e continuou sua militância no Uruguai e na Espanha, até sua morte, no México. (N.T.)

[5] Zwi Migdal foi uma rede de prostituição que subjugava mulheres judias na cidade de Buenos Aires entre 1906 e 1930. (N.T.)

[6] A Semana Trágica consistiu em uma série de incidentes ocorridos em Buenos Aires entre 07 e 14 de janeiro 1919, resultado dos enfrentamentos entre operários anarquistas, polícia e opositores do movimento grevista, deixando um saldo de centenas de mortos. Por sua vez, a Patagônia Rebelde, também conhecida como Patagônia Trágica, foi um conjunto de lutas levadas a cabo por trabalhadores e sindicalistas na província de Santa Cruz entre 1921 e 1922, culminando numa forte repressão por parte do Exército e na morte de mais ou menos 1500 operários. (N.T.)

[7] Militante anarquista italiano fuzilado na Argentina. (N.T.)

[8] Juan José Valle foi um militar argentino fuzilado durante a presidência de Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958) após um levante frustrado contra este governo (que havia deposto Juan Domingo Perón em 1955). (N.T.)

[9] Em agosto de 1972, 16 membros de organizações guerrilheiras foram fuzilados após serem capturados por terem fugido da cadeia de Rawson. (N.T.)

[10] Do latim *non nominatus*, esta sigla remete aos corpos de pessoas não identificadas. (N.T.)

[11] Referimo-nos ao Processo de Reorganização Nacional, nome outorgado ao sistema ditatorial instalado pela Junta Militar que governou a Argentina de 1976 a 1983. (N.T.)

outras ditaduras militares em nosso país. Apesar de toda a documentação que foi possível recolher, o terrorismo de Estado dos anos 1970 parece resistir aos filmes. Sem dúvida porque, em grande medida, esses crimes resultam inimagináveis. Mas, também, porque o cinema não soube mostrar isso.

II

É certo que, a partir de 1983, foram feitos muitos filmes sobre a repressão, a tortura, os desaparecimentos: *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia e Guillermo Saura, 1987), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), *Sur* (Fernando Solanas, 1989), entre outros. Digamos que, de *A história oficial* (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1986) para cá, o cinema argentino voltou-se uma e outra vez sobre a questão. Claro que o filme de Puenzo ocultava mais do que mostrava e sua única preocupação era dar uma resposta rápida ao problema para arquivá-lo entre as gavetas de um passado desonroso. Aí já estavam todos os elementos necessários para instalar a versão oficial sobre os fatos: a teoria dos dois demônios,[12] a imaculada inocência da protagonista que nunca soube o que sucedia, e o papel secundário desempenhado pelas Mães e Avós da Plaza de Mayo. Visto hoje, nem sequer parece um filme de denúncia. Poderia ser dito, por outro lado, que filmes como *Garage Olimpo* (Marco Becchis, 1999) e *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) sim enfrentaram o problema que significa mostrar o horror. Esses filmes mostram. Inclusive, mostram demais. São filmes sobre a tortura. Então, a frase deveria ser entendida em seu sentido mais literal: filmes *sobre* a tortura, *a propósito* da tortura. Filmes nos quais a tortura é o tema. Entretanto, em que medida logram desentranhar o aspecto intoleravelmente humano das desaparições para além da exibição mórbida do sofrimento?

Isso sucede, inclusive, nos documentários realizados por filhos de desaparecidos, como *Papá Ivan* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) ou *M* (Nicolás Prividera, 2007). O que ficou para eles? Mesmo quando as perspectivas de Roqué, Carri e Prividera diferem notavelmente em vários pontos, seus filmes tentam

[12] "Teoria dos dois demônios" representa a narrativa criada durante os primeiros anos da abertura democrática na Argentina, quando os atos de violência desempenhados pelo regime militar eram comparados às ações das organizações de guerrilha, como os Montoneros e o Exército Revolucionário do Povo (ERP). De acordo com essa ideia, as ações do exército argentino e as dos guerrilheiros afetaram aos que estavam envolvidos e aos cidadãos comuns. Nessa perspectiva, os "dois demônios" se equiparam em crueldades, minimizando, assim, as ações assassinas e covardes realizadas pelas Forças Armadas Argentina. (N.T.)

duelar frente a essa ausência. Não são retratos do ausente, são a *mise en scène* de uma ausência. Funcionam como lembretes sobre a impossibilidade do cinema dar conta do que é irreparável. Tal como reconhece María Inés Roque em *Papá Iván*: "Eu pensei que esse filme ia ser uma tumba, mas me dei conta de que não é; que nunca é suficiente". Sempre há algo que escapa, algo que não se consegue capturar, algo que permanece irredutível fora do plano. Isso que resulta inimaginável quando tentamos ler o livro *Nunca más*,[13] não foi, efetivamente, mostrado pelo cinema. Não pretendo desqualificar alguns filmes como se fossem culpados por não terem sabido mostrar. Minhas preferências pessoais incluem *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989), *El ausente* (Rafael Filippelli, 1988) e, inclusive, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992): embora não aceitaria que esses filmes conseguem mostrar. Quero dizer: cada um se inclinará a determinadas obras em detrimento de outras. Mas esse não é o ponto. O problema que me interessa considerar é de ordem mais ampla. Não tem a ver com alguns casos particulares, mas com uma dimensão mais geral e, quem sabe, mais medular. Talvez aí, este meio da visibilidade total que é o cinema encontre seu limite. Como se ante o horror (o verdadeiro horror, não o que provoca o cinema *gore*) os filmes se enfrentassem a seu ponto cego.

Talvez isso seja inevitável. Mas, então, toda a sorte do cinema se joga pelo modo em que os filmes dão conta disso. Quando Jacques Rivette despreza *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1959) e elogia *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), explica que a força do filme de Resnais

> procede em menor medida dos documentos que da montagem, da certeza com a que se oferecem a nosso olhar fatos crus, reais, em um movimento que é justamente o da consciência lúcida, e quase impessoal, que não pode aceitar compreender e admitir o fenômeno. Puderam ser vistos em outras ocasiões documentos mais atrozes que os reunidos por Resnais; mas a que não pode se acostumar o homem? Contudo, não é possível acostumar-se com *Noite e neblina*; porque o cineasta julga o que mostra, e é julgado pela maneira como mostra (Rivette, 1961).

O filme foi realizado em um momento em que ainda era necessário demonstrar que os campos de concentração haviam existido. Se Resnais acerta é porque encontra a

[13] Trata-se de um relatório emitido em 1984 pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), presidida pelo escritor Ernesto Sabato. Nele, foram recompilados diversos documentos sobre os atos criminosos ocorridos durante a ditatura militar, entre eles sequestros, torturas e desaparecimentos, com o objetivo de denunciar a violação dos direitos humanos durante o Processo. (N.T.)

forma apropriada: a oscilação entre o branco e preto e a cor, e entre o passado e o presente não pretende estabelecer uma separação entre dois momentos, mas, ao contrário disso, possui o efeito de uma sobreimpressão. Um em cima do outro, um evidenciando o outro. Esse procedimento é estabelecido já no início do filme: uma panorâmica começa em um agradável campo, e termina sobre a cerca inconfundível, coroada de arames farpados, enquanto a voz em *off* comenta que "mesmo um campo verde, mesmo uma paisagem tranquila podem nos conduzir a um campo de concentração". Estamos parados, literalmente, sobre milhões de cadáveres.

Considerando que o cinema é um meio preparado para registrar a aparência das coisas, há sempre, de maneira inevitável, uma concessão ao espetáculo. Será dito: essa é a sua natureza. Talvez. Porém, em seguida, os cineastas imprescindíveis são aqueles que aceitam encarregar-se desse pecado original e compreendem que fazer filmes é uma tentativa de dar respostas concretas a uma atividade desleal. É que, como diz Didi-Huberman, "todo ato de imagem é arrancado da impossível descrição de uma realidade" (2004, p. 185). Fazemos imagens porque o todo não se deixa ver. Mas, por isso mesmo, em vez de celebrar um olhar satisfeito consigo mesmo, uma imagem autêntica se sustenta sobre a tensão entre o que um plano mostra e o que inevitavelmente deve obturar para poder mostrar algo.[14] Exibir não é o mesmo que fazer ver. Exibir não prova nada. Todas as imagens exibem, mas só os grandes cineastas fazem ver.

A interrogação que o Holocausto apresenta ao cinema é, efetivamente, como fazer ver, com um meio que parece condenado ao concreto, aos detalhes e à superfície, aquilo que resulta inconcebível até a abstração? Qual é a imagem que faria ver esse paradoxo se o cinema tende a ser inevitavelmente assertivo e categórico? Os filmes sempre parecem mostrar os fatos sem necessidade de mediações. O Holocausto, isso que "nunca deveria ter sucedido, mas sucedeu", tem na memória um estatuto que tende a escapar dos parâmetros com que geralmente se define a imagem no cinema.[15] É algo impossível e, contudo, certo; algo cuja mesma irrealidade é paradoxalmente sua condição de existência. Por isso, um filme como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) é o oposto de *A lista de Schindler* (*Schindler's list,* Steven Spielberg, 1993) ou de *A vida é*

[14] Ver Daney (1998). Daney, da mesma maneira que Rivette, opõe o filme de Pontecorvo a *Noite e neblina*, de Resnais. Em outro lugar, refere-se ao conceito de Blanchot sobre a "escritura do desastre" para se referir a esses "três manuscritos" de Resnais, "esses três testemunhos irrecusáveis de nossa modernidade" que são *Noite e neblina* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959) e *Muriel* (1963). O cinema de Resnais nos anos 1960 aparece, assim, como o grande "sismógrafo"; aquele que encontrou a forma para contar o acontecimento fundante da nossa modernidade. Ver também Daney (2004).

[15] Tomo a referência do extermínio como "o que nunca deveria ter sucedido, mas sucedeu" de Schwarzböck (2001).

bela (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), que não concebem nenhuma pergunta e que só pensam no Holocausto como desculpa para uma história emotiva e comovedora.[16] Os espectadores de Benigni e de Spielberg são enganados (ou se deixam enganar) pela ilusão de que tudo sucedeu em outro momento e em outro lugar. Não lhes corresponde e não lhes afeta. Se *Shoah* resulta infinitamente mais valioso é porque nunca clausura a questão, nunca cede ao consolo falso, nunca esquece o horror; pelo contrário, todos seus esforços estão destinados a restituir sua natureza conflitiva e não resolvida, sua distância impossível e sua proximidade também impossível, sua dificuldade para ser transmitido e sua necessidade imperiosa de ser transmitido. O filme de Lanzmann é um filme áspero porque entende que não se trata de dissolver a tensão, mas viver nela.

Como afirma Giorgio Agamben,

> Neste caso, o testemunho vale, no essencial, pelo que falta nele; contém, em seu centro, algo que é intestemunhável. (…) As "verdadeiras" testemunhas, as "testemunhas integrais", são as que não testemunharam nem puderam fazê-lo. (…) Os que conseguiram se salvar, como pseudotestemunhas, falaram em seus lugares, por delegação: testemunham uma testemunha que falta (Agamben, 2005, p. 34).

Mesmo a estrutura dos testemunhos sobre o extermínio está determinada por isso que Agamben denomina a "aporia de Auschwitz":

> Por um lado, realmente, o que teve lugar nos *campos* parece aos sobreviventes o único verdadeiro e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro lado, esta verdade é, na mesma medida, inimaginável, quer dizer, irredutível aos elementos reais que a constituem. Uns fatos tão reais que, em comparação com eles, nada é igual de verdadeiro; uma realidade tal que excede necessariamente seus elementos factuais (Agamben, 2005, p. 08-09).[17]

---

[16] Raúl Beceyro escreveu sobre o filme de Spielberg: "Os judeus de Schindler, que são os judeus de Spielberg, se salvaram. Ainda que pareça inconcebível, *A lista de Schindler*, que supostamente fala do assassinato de seis milhões de judeus, tem um *happy end*. E o final é feliz não só porque os judeus se salvam (porque os judeus do filme se salvam), mas porque, devido a esse encobrimento, os espectadores saem de ver o filme contentes, sem nenhum conflito, porque o filme resolveu tudo" (Beceyro, 1994, p. 09). Poderíamos dizer o mesmo sobre *A vida é bela*, ainda que o protagonista tenha um final mais desgraçado que os prisioneiros de Spielberg. O pai do filme de Benigni pode morrer satisfeito porque conseguiu proteger seu pequeno filho dos infortúnios: seu simulacro é tão eficaz que consegue apagar a experiência terrível do campo de prisioneiros e converter o extermínio em um mundo de pura ficção. Como se nada disso tivesse existido. Por certo, para o menino, nada disso existiu, e a vida segue sendo bela.

[17] Huyssen também trabalha sobre o funcionamento necessariamente contraditório da memória: para ele, nenhum monumento singular poderia dar conta do Holocausto em sua totalidade e, ademais, isso tampouco seria desejável, já que fixaria a lembrança do horror em uma única imagem estática e, em

Sobre o Holocausto, nunca teremos visto o suficiente, nunca saberemos o suficiente. Essa é a famosa linha de diálogo que Marguerite Duras escreveu para *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959). No filme de Alain Resnais, o amante japonês desmente uma e outra vez a atriz francesa que disse ter visto tudo: "Você não viu nada em Hiroshima", responde ele, como uma ladainha.

Como representar o horror, então? Como dar conta do Mal que é, por definição, o irrepresentável? Como representar isso que, inelutavelmente, escapa à representação? Sem dúvida se trata de algo impossível, mas isso não deveria ser uma interdição *a priori*, mas a consequência necessária de um renovado intento por representar. Para o cinema, não é tanto uma capitulação e, sim, uma forma de reintroduzir essa tensão conflitiva entre o que se mostra e o que não se mostra como função constitutiva do plano. Normalmente, o cinema não faz a si mesmo essas perguntas porque só trabalha com uma das dimensões possíveis da imagem. Quando Godard critica Spielberg, não o faz (só) por motivos ideológicos, mas também cinematográficos. Ou melhor: lê a ideologia na forma do filme: "Não basta odiar o fascismo, não basta querer atacar Hitler. Se faço um péssimo filme sobre Hitler não ataco Hitler, não estou realmente contra Hitler". O problema de Spielberg ou de Benigni é que o Holocausto aparece como um tema que se comunica mediante as imagens, mas nunca como um problema formal. Por isso seus planos são sempre inquestionáveis, muito seguros do que afirmam, muito satisfeitos com eles mesmos. São imagens obscenas, como as da publicidade ou da pornografia.

III

Como filmar, então, as torturas, os NN, os voos da morte? O risco é que a ditadura militar se reconheça só como o tema de alguns filmes de finais de século, assim como "a exploração rural" foi um tópico reiterado nos filmes do gênero social-folclórico nos finais da década de 1930 ou "a brecha geracional" foi uma obsessão para a *Generación del 60*.[18] O risco é que o Processo se converta em um pano de fundo para

---

última instância, decepcionante. Ver: HUYSSEN, Andreas. "Monuments and Holocaust. Memory in a Media Age". *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*. Londres: Routledge, 1995.

[18] A *Generación del 60* é o nome pelo qual conhecemos os filmes realizados na Argentina durante a década de 1960, os quais introduziram no campo cinematográfico jovens realizadores como David José Kohon, Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa e Simón Feldman, entre outros. Estes filmes mostravam transformações culturais através da implementação de recursos narrativos próprios da

ambientar uma história qualquer, como ocorreu com o franquismo no cinema espanhol, com a guerra de Vietnã no cinema norte-americano ou com a Resistência no cinema francês. O risco é que todo esse momento obscuro de nossa História se firme na memória coletiva como um lugar comum, ou seja, como una forma de esquecimento. Esse risco já havia sido pensado no final de *Noite e neblina*: "Estamos nós, que olhamos sinceramente estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros; nós, os que fingimos recuperar a esperança ante esta imagem que se afasta, como se nos curássemos da peste dos campos; nós, que aparentamos crer que tudo isso provém de um único tempo e país, e que não pensamos em olhar ao nosso redor, nem ouvimos o que se grita sem fim". Realmente, se o extermínio fica confinado ao estatuto de acidente monstruoso, então se elimina a possibilidade de que possa ser pensado.

O monstruoso pertence à ordem da natureza e, portanto, não é suscetível de ser processado pela razão. O movimento da representação deve demonstrar que essa alteridade radical do extermínio não é senão o outro lado (o reverso) dele próprio.[19] Nunca estaremos suficientemente longe dele, porque ele vive conosco. Em *O que resta de Auschwitz*, uma testemunha relata uma partida de futebol que teve lugar durante uma pausa do trabalho. Se poderia pensar que dali emerge um traço de humanidade no meio do inferno. Mas, como afirma Agamben nesse texto,

> Esse momento de normalidade é o verdadeiro horror do campo. Podemos pensar, talvez, que as matanças massivas terminaram, ainda que se repitam aqui e acolá, não muito longe de nós. Mas essa partida não acabou nunca; é como se ainda durasse, sem nunca ter sido interrompida. Representa a cifra perfeita e eterna da "zona cinzenta", que não entende de tempo e está em todos os lugares. Daí procedem a angústia e a vergonha dos sobreviventes (...). Mas é também nossa vergonha, a de quem não conhecemos os campos e que, contudo, assistimos, não se sabe como, àquela partida, que se repete em cada uma das partidas de nossos estádios, em cada transmissão televisiva, em todas as formas de normalidade cotidiana. Se não chegamos a compreender essa partida, se não logramos que termine, não haverá esperança nunca (Agamben, 2005, p. 25).

---

modernidade, como os tempos mortos e a perambulação, assim como as questões intimistas e os temas juvenis. (N.T.)

[19] Ou, como sustenta Jean-Luc Nancy: ainda que não se trate de determinar uma estrita necessidade histórica do nazismo, é importante "subtraí-lo desde o princípio do estatuto de acidente monstruoso acontecido na História e à História, porque assim ele é excluído de toda possibilidade de pensamento" (Nancy, 2006, p. 35). Sobre a categoria do monstruoso, da história e da natureza, ver: WARNER, Marina. *No go the Bogeyman: scaring, lulling and making mock*. Londres: Chatto & Windus, 1998; e RUSSO, Mary. *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. Londres: Routledge, 1995.

Indubitavelmente sou injusto ao dizer que o cinema argentino não soube filmar a ditadura militar. Aqui e acolá existem filmes honestos e, inclusive, aqui e acolá, existem algumas imagens sábias em alguns filmes honestos. Já os mencionei no começo: os exemplos podem variar mas, de 1983 para cá, cada um poderia enumerar o que aprendeu em cada caso. Não se trata, então, de se converter em fiscal e levantar o dedo para criticar os filmes; mas existe também um risco em pensar que já vimos tudo quando, na verdade, a tarefa começou recentemente. Agamben argumenta que, além da utilidade e da necessidade dos processos celebrados em Nuremberg, talvez eles fossem "os responsáveis da confusão intelectual que impediu pensar Auschwitz durante décadas", porque "contribuíram na difusão da ideia de que o problema já havia sido superado" (Agamben, 2005, p. 18). A lei não esgotava o problema mas, ao contrário, esse problema colocou a lei em dúvida. Se foi necessário ditar sentença, foi porque a justiça se ausentou. E, de certa forma, pode-se dizer o mesmo dos filmes já que, neste caso, a possibilidade de mostrar os acontecimentos não faz mais que evidenciar de maneira extrema a distância que nos separa deles. Já sabemos que uma imagem não é justa, mas é justo uma imagem. A verdade não tem consistência jurídica nem estética. Circula por vias mais intangíveis e evanescentes. André Bazin ironizava sobre os documentários etnográficos que se gabavam de mostrar a feroz tribo de canibais: o fato de que os cineastas não tenham sido devorados e que regressassem para nos mostrar o filme prova que os canibais não eram tão ferozes ou que o filme não é tão verdadeiro como pretende.

Nós também podemos dizer que nos mostraram; porém, mesmo assim, ainda não vimos realmente nada. Ainda não compreendemos o que significa ver *isso*. Sim, claro: vimos os choques elétricos, o submarino, o pau-de-arara; vimos os estupros, os sequestros, a síndrome de Estocolmo; vimos a ESMA, a Mansão Seré;[20] vimos os voos da morte; vimos as fossas comuns. Mas, em certo sentido, mesmo as imagens mais honestas, as mais autênticas, as mais valentes não logram evitar esse destino um pouco tranquilizador do memorial ou do monumento. Como se as mortes do Processo fossem acontecimentos isolados – inumanos, mas isolados – que permanecem confinados em um momento de nossa História, e não o que realmente são: o reverso apenas oculto ou

[20] A Escuela de Mecánica de la Armada – ESMA (unidade da Marinha destinada à formação) e a Mansión Seré funcionaram, durante a ditadura de 1976-1983, como centros clandestinos de detenção. A primeira estava na cidade de Buenos Aires, enquanto a segunda era uma chácara da Força Aérea Argentina localizada em Morón (Grande Buenos Aires). (N.T.)

dissimulado da nossa experiência cotidiana. O passado ainda não passou. Nem sequer é um passado para nós. É o que afirma Pilar Calveiro:

> A ação do terror não acabou no dia em que caiu o governo militar. Existe um efeito futuro, um efeito que perdura na memória da sociedade (…). Esse efeito de terror diferido – que os militares se encarregaram de refrescar com certa periodicidade, de maneiras abertas ou solapadas, quando ameaçam com "faríamos de novo" – é, quem sabe, uma das maiores realizações do dispositivo concentracionário (Calveiro, 2004, p. 158).

Não existe imagem que possa dar conta do horror e, contudo, resulta imprescindível obstinar-se em dar conta dele. Mesmo – ou, sobretudo – quando se trata de uma empresa destinada ao fracasso. Nessa direção, teríamos que ler a conhecida sentença de Adorno que costuma ser mal interpretada: não como uma interdição sobre a poesia depois de Auschwitz, mas como um rechaço a estetizar o sofrimento das vítimas (Adorno, 1962). Qualquer imagem plena resultaria imediatamente falsa, porque a verdade só pode ser intuída na medida em que permaneça incompleta, quer dizer, enquanto siga gravitando sobre nosso presente. Aí radica a dimensão genuinamente construtiva da memória: fazer com que o passado possa formular novos interrogantes sobre o destino de uma comunidade.

Quem sabe, então, quando se celebre o terceiro Centenário, os que venham depois de nós possam dizer que aprenderam algo. Existe uma diferença fundamental entre crer que *já se mostrou* e admitir que *nunca se terminará de mostrar* – ainda que, precisamente por isso (precisamente porque nunca se pode mostrar), é necessário seguir tentando. Não posso imaginar um objetivo mais elevado para o cinema argentino dos próximos cem anos.

Bibliografia Volver al índice

ADORNO, Theodor. “La crítica de la cultura y la sociedad”. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III).* Valencia: Pre-textos, 2005.

BECEYRO, Raúl. “Los limites. Sobre *La lista de Schindler*” en *Punto de vista*, nº 49. Buenos Aires: agosto 1994.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

DANEY, Serge. “El *travelling* de *Kapo*”. *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: El Amante, 1998.

_____. “Resnais y la escritura del desastre”. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

HERNÁNDEZ, José. *Vida del Chacho*. Buenos Aires: Editorial Coyoacán, 1962.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida.* Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

RIVETTE, Jacques. “De l’abjection” en *Cahiers du Cinéma*, nº 120. Paris: junio 1961.

SARMIENTO, Domingo Faustino. “El general Fray Félix Aldao”. *Obras Completas de Sarmiento, vol. VII*. Buenos Aires: Luz del día, 1949.

SCHWARZBÖCK, Silvia. “La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido” en DREIZIK, Pablo (org.). *La memoria de las cenizas.* Buenos Aires: Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

La revolución filmada: memoria y archivo de la Revolución Mexicana

Zuzana Pick

Los rollos perdidos de Pancho Villa (2002), un documental experimental realizado por el mexicano Gregorio Rocha y *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* (2003), la producción HBO del director australiano Bruce Beresford representan la historia del contrato firmado el 5 de enero de 1914 entre Pancho Villa y la Mutual Film Company. Destacan, pero en forma diferente, como la imagen del Villa histórico – percibido ya sea, o simultáneamente, como bandido o héroe, un líder militar iletrado pero brillante, el "Robin Hood" de su pueblo – fue construida y ampliamente circulada hasta transformarlo en el personaje mas famoso y reconocido de la historia mexicana moderna.

Por lo tanto, estas películas complican el relato histórico. ¿Cuál es entonces el personaje "auténtico"? ¿Como encontrar al "verdadero" Pancho Villa detrás de la imagen mediática y fabulosa? De estas preguntas surge la problemática fundamental de mi libro *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive*, publicado el año 2010 por la University of Texas Press en Austin, Texas. Las películas de Rocha y Beresford, como tantas otras que tratan del pasado, insinúan las dificultades y limitaciones de las nociones de autenticidad y veracidad históricas. Al inverso de la historiografía, las imágenes y narrativas generadas por el contrato entre Villa y la Mutual señalan el poder de los *mass media* y la influencia del cine en las representaciones cinematográficas de la revolución. El significado de ambos fenómenos radica en que son agentes y dispositivos de la historia porque participan de manera activa para construir el pasado, en vez de solo reconstruirlo o reflejarlo. Aún más, este proceso de mediación se intensifica durante la revolución porque ésta coincide con la irrupción de los *mass media* en los escenarios mundiales de la modernidad. Por

consiguiente, y usando como punto de partida la convergencia entre el cine, la fotografía, la pintura y las artes graficas, me propuse explicar el significado y la función mediadora de las tecnologías visuales en la producción de la memoria colectiva del hecho político, social y cultural que definió la historia de México en el siglo XX. A continuación, hablaré brevemente sobre los puntos de partida, el *corpus* cinematográfico y la aproximación metodológica de este trabajo.

Puntos de partida

La representación de la Revolución Mexicana en el cine nace de la fascinación con la cual los fotógrafos y camarógrafos, periodistas, escritores, políticos y diplomáticos mexicanos y extranjeros registraron, observaron y comentaron sobre los acontecimientos y protagonistas de este evento. Circuladas extensamente, estas imágenes fueron indispensables porque documentaron de forma visual, y desde múltiples perspectivas, lo que sucedió en México entre 1910 y 1917. Durante la siguiente década, y favorecida por la ideología imperante, la significación de estas imágenes fue ampliada y contribuyó a transformar en una narrativa coherente la confusión ideológica, el caos social y el sufrimiento humano. Esta narrativa es el germen de *La Revolución*, el discurso construido en el periodo post-revolucionario que desde entonces, como explica el historiador norteamericano Thomas Benjamín, ha sido mistificado, revisado y refutado (2000, p. 14).

Asimismo, señala Enrique Florescano, "la Revolución Mexicana no es sólo la serie de hechos históricos que se manifestaron entre 1910 y 1917, o entre 1910 y 1920, o entre 1910 y 1940; es también el conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones, imágenes y mitos que sus actores, interpretes y herederos forjaron y siguen construyendo alrededor de este acontecimiento" (1991, p. 71) En la medida en que la revolución es también representación, este planteamiento me sirvió como marco conceptual y metodológico. Además de la representación histórica y los estereotipos culturales, decidí abarcar en mi trabajo las propiedades mediáticas y los múltiples usos que se han hecho de las imágenes de la revolución. Al mismo tiempo, y porque la representación de la Revolución Mexicana está ligada a la producción masiva de la modernidad, tanto en el campo nacional como internacional, fue necesario atender a los procesos de intercambio cultural, traducción, apropiación y comodificación. La complejidad de estas operaciones me hizo reflexionar sobre las tensiones y

ambigüedades que surgen de las dimensiones interculturales de las imágenes y de sus proyecciones nacionalistas dentro de la historiografía modernista y contemporánea en México.

Si bien la confluencia de elementos autóctonos y foráneos es fundamental a la construcción, consolidación y circulación de la imagen de la Revolución Mexicana, es también evidencia de los procesos de mediación cultural y traducción propios al modernismos y la globalización. En la medida en que mexicanos y extranjeros participaron a la construcción visual de la revolución, opté por una metodología intercultural, interdisciplinaria y comparativa que destaca los modos en que el archivo visual ha sido utilizado.

Corpus cinematográfico

No cabe duda que las imágenes producidas durante la Revolución fueron, y siguen siendo fundamentales porque son legado histórico y memoria cinematográfica. Además de generar nuevos modos de representación y recepción, adquirieron múltiples significados. Por su capacidad de comunicar el protagonismo político, social y cultural de los que participaron y registraron la revolución, estas imágenes constituyen el vernáculo visual de la modernidad mexicana. Testimonio de vivencia cuotidiana y de cambio, estas imágenes son preponderantemente expresión de una toma de conciencia sobre el poder de la imagen, y como tal elementos imprescindibles para la producción de un imaginario colectivo que aglutina múltiples identidades y experiencias.

Estas expresiones de modernidad fueron preservadas y reconstruidas en *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano de Moreno Sánchez, 1950) y *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrera, 1963), obras del género documental que incluyen materiales filmados y coleccionados por los pioneros del cine mexicano Salvador Toscano y Jesús H. Abitía respectivamente. Las fechas de producción y los títulos de estas películas sugieren una intención conmemorativa. Aunque presentan una versión fotogénica de la historia nacional y la mitología revolucionaria, estas películas de recopilación son también crónicas de la revolución. Sus extraordinarias imágenes son testimonio de la violencia social, el caos político, y la consciencia de sus productores y protagonistas como agentes en el registro de eventos; son a la vez reportaje periodístico y explicación de un proceso histórico.

El amplio marco cronológico de los materiales de *Memorias de un mexicano*[1] organiza eventos, lugares y personalidades en una narrativa coherente, transformando el impulso periodístico de los materiales en un memorable archivo visual de la historia moderna de México. Más que documental, la película es un homenaje a la memoria y al legado histórico de la revolución. Las imágenes finales traducen visualmente este objetivo; específicamente por medio del efecto fantasmagórico producido por la súper-imposición de tomas del Monumento de la Revolución filmadas en 1950 y tomas documentarias del desfile de los ejércitos villistas y zapatistas en ciudad de Mexico en diciembre de 1914 filmadas por los hermanos Alva.

De los numerosos camarógrafos mexicanos que documentaron la revolución, Jesús H. Abitía es el único que trabajo el cine y la fotografía. Las imágenes referentes al mismo evento – como la filmación y la tarjeta postal de la firma del tratado de Teoloyucan – integran al observador en forma orgánica, con el camarógrafo-fotógrafo determinando el punto de vista, el participante como protagonista o espectador, y el público como agentes históricos. A la vez testimonio y artefacto, los materiales filmados por Abitía y otros, incluidos en *Epopeyas de la Revolución* – así como aquellos de Toscano y sus colaboradores en *Memorias de un mexicano* – representan un reto para la historiografía: sugieren a la vez una conciencia sobre el poder de la imagen y los múltiples usos del archivo visual.

Estas características se extienden a las imágenes producidas en los Estados Unidos, a las fotografías y noticiarios semanales que complementaron los reportajes periodísticos desde los frentes de guerra e impulsaron la industria de la tarjeta postal. Como indica Aurelio de los Reyes, "(…) entre 1911 y 1920 mas de 80 camarógrafos norteamericanos trabajado ya sea independientemente o para varias compañías de cine registraron la Revolución Mexicana desde el punto de vista de diferentes grupos" (2001, p. 36). Aunque prácticamente todos los materiales filmados han desaparecido, los *stills* de películas, las fotos de prensa y las tarjetas postales sobreviven. Estas imágenes han sido reproducidas y comercializadas masivamente como objetos de crónica o artículos novedosos, convirtiéndose así en fuente obligatoria par los filmes de ficción sobre la revolución. Un ejemplo es el *still* de la Mutual Film Company de Villa a caballo con sus tropas en Ojinaga publicado por primera vez el 23 de enero de 1914 en el *New York Times*. Porque lo muestra como hombre de acción, y no en la pose estática típica del retrato, esta imagen ha sido reproducida en panfletos, afiches, revistas ilustradas y

[1] El texto de Javier Campo aborda el tema de los documentales realizados con material de archivo de la Revolución Mexicana – en especial esta película de Carmen Toscano.

cubiertas de libros. Ha servido también de modelo para los monumentos de Villa en Durango y Chihuahua, y representaciones de Villa en el cine. Menos conocidas pero igualmente impresionantes son las imágenes de los refugiados mexicanos atravesando el desierto de Marfa en Texas.

Lo que significó el contrato entre Villa y la Mutual Film Company es el tema de *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* y *Los rollos perdidos de Pancho Villa.* Como indiqué anteriormente, ambas películas hacen alusión a los temas visuales generados por este contrato, y usan materiales preservados en archivo e historiografía contemporánea para representar la historia de una película perdida *La vida del general Villa* (1914.) La película del Beresford reconstruye las anécdotas del contrato y reproduce los procedimientos del cine mudo.

Una secuencia de esta película, dedicada a observar a Villa desde el Presidio, en Texas, reconstruye un fenómeno curioso, pero común en ese tiempo: la revolución como atracción turística. Fotógrafos registraron y divulgaron en tarjetas postales la presencia de los forasteros y ciudadanos en las zonas fronterizas de Texas, observando los enfrentamientos militares y las tomas de ciudades. En la medida que apunta a la relación entre las tecnologías de la visualidad y la identidad, esta secuencia ratifica la fascinación y la mutua complicidad de espectadores y actores como agentes de la revolución como evento visual, es decir como espectáculo. Aun si al final del film los significados del contrato son re-localizados en las preocupaciones del momento sobre la política de los *mass media* y el periodismo de guerra en Irak, lo que emerge en *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* es una construcción mediática del multifacético líder mexicano.

Los rollos perdidos de Pancho Villa es una obra experimental sobre la película producida en 1914 y anteriormente mencionada; específicamente la búsqueda que efectuó el director en los archivos fílmicos europeos y norteamericanos. Si bien Rocha solo encuentra escenas breves del film perdido, descubre otros filmes de ficción y materiales documentales sobre Villa, incluyendo aquellos que después del ataque a Columbus, Nuevo Mexico en 1916 lo transformaron en el arquetípico bandido mexicano. Asimismo, la película relata la historia de *La venganza de Pancho Villa*, un film que usa diversos materiales recopilados en los años 1920 por Félix y Edmundo Padilla, mexicanos de origen y exhibidores itinerantes de El Paso, Texas. En *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, los personajes y eventos son representados como proyecciones culturales y sociales, cuyos protagonismos y significados son inestables y

contingentes a la fragilidad material del archivo. Y aun más, el montaje de materiales fílmicos preservados en archivos indica hasta que punto, y por medio de estrategias de reclamación, la obra de Rocha se propone re-imaginar la subjetividad y la identidad cinematográfica de Villa como héroe mexicano.

Los vínculos y las divergencias entre las visualizaciones nacionales y foráneas de México y su revolución fueron los que me llevaron a considerar los diferentes significados, y a veces las objeciones, suscitadas por estas imágenes tanto en México como en el extranjero. Es en este contexto que examiné las dos películas de ficción sobre Pancho Villa producidas diez años después de su asesinato en 1923 – es decir *Viva Villa!* (Jack Conway, 1934, Estados Unidos) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935, México). Ambas obras revelan la fascinación con las imágenes generadas por el cine durante el periodo de la revolución y los procesos de mediación visual que convirtieron a Villa en héroe cinematográfico. Las representaciones de brutalidad, heroísmo y victimización que se ven en las películas apuntan a las disparidades afectivas y preceptúales, es decir a las maneras en que Villa fue visto en los dos países.

La tendencia de recurrir al espectáculo épico, la comedia y el melodrama en *Viva Villa!* enfatiza estos contrastes y revela la incapacidad del cine hollywoodense de superar actitudes históricas hacia México y Villa. Por una lado, y gracias a la magistral cinematografía de James Wong Howe,[2] los segmentos de montaje y las escenas de masa aluden al perfil social (de clase y género) de la revolución y traducen la movilización colectiva en términos fílmicos. Y como en tantas otras películas de Hollywood, la figura del periodista sirve como intermediario. Además de explicar "Villa" y "México" al publico norteamericano, el personaje de Skykes adquiere una función historicista porque esta basado en John W. Roberts, el corresponsal del *San Francisco Examiner* y el *New York American* contratado por Villa como publicista durante la campaña contra Venustiano Carranza en 1914. Por otro lado, las interacciones entre el periodista y Villa (interpretado por Wallace Beery, conocido actor cómico) muestran al primero como manipulador y convierten al revolucionario en marioneta, en *greaser*[3] de guiñol. No obstante las referencias al archivo visual de la revolución y el guión del escritor liberal Ben Hecht, *Viva Villa!* reitera los estereotipos: nos presenta una visión folklórica de México y a un Villa chistoso y complaciente. Al final de la película, y en un último

[2] Camarógrafo chino que trabajaba en Estados Unidos desde el período del cine silente. (N.E.)
[3] La palavra *greaser* era usada en Estados Unidos como expresión peyorativa para referirse a los mexicanos.

gesto de camaradería, Villa moribundo le asigna a Skykes la tarea de escribir su epitafio. *Only in Hollywood!*

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* las disparidades de la imagen de Villa, a la vez líder cabal y brusco, amistoso y cruel, sirven para proponer una visión critica sobre los temas de coraje y lealtad presentes en la leyenda. Esta tercera película de la trilogía de la revolucionaria de Fernando de Fuentes,[4] resalta no solo los atributos mediáticos del líder como protagonista cinematográfico e histórico, sino que aprovecha de la familiaridad del público con la *charrería.* La representación de las tradiciones y los valores de la hacienda integrados al cuadro nacionalista en los años 1920 sirven para cuestionar el nuevo contrato social impulsado por la historiografía post-revolucionaria: son el contrapunto de la representación sobre-determinada de la valentía y el sacrificio promovida en el discurso oficial. Es por eso que pasaron tres décadas antes de que la perspectiva de-mistificadora y anti-heroica de la película fuera ampliamente reconocida.

Además de estas importantes obras, seleccione otras producidas y dirigidas tanto por Mexicanos como extranjeros a partir de 1931 que me permitieron, a través de una lectura detallada, analizar las diversas maneras en que el cine adoptó y adaptó la cultura mediática y visual de la modernidad para representar la Revolución Mexicana. Ejemplos de este proceso son el proyecto inconcluso del cineasta soviético Sergei M. Eisenstein y *Las abandonadas* (Emilio "El Indio" Fernández, 1944, México). A propósito de *¡Qué viva México!* (1931-1979), destaqué cómo las imágenes icónicas y temas visuales del nacionalismo cultural fueron construidas y re-significadas durante el periodo pos-revolucionario. El material filmado que existe, los *stills*, las fotografías y los dibujos relativos a lo que se ha llamado "el episodio Maguey" revelan como el cineasta soviético adaptó las prácticas políticas y artísticas de la vanguardia mexicana. Además de la influencia del libro de la mexicana Anita Brenner *Ídolos detrás de los altares* (1929), las fotografías del alemán-mexicano Hugo Brehme publicadas en *Mexico pictoresco* y las artes visuales, la representación de la hacienda y el charro[5] demuestran hasta que punto el director asimiló las formas vernáculas y adoptó una perspectiva critica hacia la retórica de la reconciliación promovida entonces por el estado mexicano. Como reportó Eisenstein, la figura del charro lascivo y cruel molestó a los censores mexicanos porque subrayaba los antiguos antagonismos entre peones y charros que, según ellos, la revolución había superado.

---

[4] Las películas que completan la trilogía son *El prisionero* (1933) y *El compadre Mendoza* (1933).

[5] Charro es un arquetipo nacional mexicano dedicado a la ganadería, símil de gaucho argentino o el vaquero norteamericano.

Aunque solo un puñado de películas producidas durante la época de oro del cine mexicano se apartó de las tendencias totalizadoras de la historiografía oficial, los recursos formales y narrativos del cine de ficción fueron utilizados para reconfigurar personajes, paisajes y episodios típicos de la Revolución, e integrar el archivo visual de la revolución a la cultura de masas. *Las abandonadas* es talvez la menos conocida entre las obras que surgieron de la colaboración creativa entre Emilio "El Indio" Fernández y Gabriel Figueroa en los años 1940. Sin embargo, se trata de una obra idiosincrásica y compleja que expande la historicidad y la iconografía del melodrama revolucionario. Con la ciudad como telón de fondo y la presencia de la figura de la prostituta, la película visualiza la posición precaria de las mujeres en la trama modernista y acude al estrellato y el melodrama para representar la tensión entre la realidad social y el discurso.[6]

La magnífica e inolvidable entrada de Margot[7] en este film, señala a la actriz como objeto de deseo y el ingreso del glamour cosmopolita al escenario revolucionario; en otras palabras reacomoda los significantes visuales de identidad, nación y modernidad a los patrones de belleza y sofisticación popularizados por los *mass media*. Como en otros melodramas revolucionarios del binomio Fernández-Figueroa, las actuaciones de Dolores del Río y Pedro Armendáriz confirman sus funciones como modelos de género e iconos de un nacionalismo renovado aunque las identidades de sus personajes son inestables y contingentes a los protocolos de degradación y salvación propios al melodrama. Al mismo tiempo los recursos estilísticos – profundidad de campo, composición simétrica e iluminación – confieren un valor lírico-simbólico a los entornos, objetos y personajes. Las espléndidas imágenes dramatizan las convergencias entre dos modernismos aparentemente contrarios: el de la vanguardia artística mexicana y el clasicismo fílmico hollywoodense, el impulso experimental de la estética de Eisenstein y los imperativos comerciales de la industria cinematográfica.

Aproximación metodológica

Para superar las limitaciones del tratamiento reduccionista del cine de tema histórico, opté por la lectura detallada de las películas basada en la idea de que la

[6] El texto de Pablo Piedras aborda las películas realizadas por esos directores entre los años 1930 y 1940 y las representaciones que ambos hacen de la Revolución.

[7] Margot es el personaje principal del film, interpretado por Dolores del Río. Engañada por un hombre casado y repudiada por su família, emigra a la ciudad y debe prostituirse para alimentar a su pequeño hijo. La trama del film sigue su trayectoria de la calle a un prostíbulo de lujo y, conforme a las reglas del melodrama, culmina con su descenso a la pobreza y la marginalización.

historicidad en el cine surge de la interrelación de elementos estéticos y discursivos, no solo y exclusivamente de la trama narrativa. Además del escrutinio de los factores culturales, políticos y sociales que han permitido y mediado la circulación de imágenes icónicas y temas visuales, incluí la cine-videncia – lo que en inglés se ha llamado *spectatorship*. Por cine-videncia entiendo las interacciones dinámicas y abiertas entre las audiencias y el espectáculo cinematográfico, la identidad cultural y las realidades representadas en la pantalla. En la medida en que la cine-videncia produce posiciones de identidad (género, clase y etnia) es un proceso que se debe tener cuenta porque, al igual que las tecnologías de visualidad del *mass media*, contribuye a la creación del sujeto de la modernidad. Además en México, la cine-videncia está irrevocablemente ligada a la *mexicanidad* – ese tropo tan omnipresente en el imaginario y el discurso que designa al mismo tiempo la búsqueda de una autenticidad nacional y la creación de una identidad capaz de acomodar las múltiples, y a veces contradictorias, características del imaginario nacional.

El concepto de cine-videncia fue particularmente productivo para considerar la relación entre el espectáculo y la sobre-determinación de las imágenes icónicas de la revolución en las películas producidas hacia el final de la época de oro. La historicidad en *La escondida* (Roberto Galvadón, 1956, México), una súper-producción a todo color, surge de la visualización de México a la vez como país pintoresco y moderno. Basada en la novela homónima sobre el zapatismo de Miguel Nicolás Lira publicada en 1948, la pelicula entremezcla los discursos del nacionalismo y el estrellato. Las citas visuales y embellecimientos pintorescos en *La escondida* concuerdan con el discurso operante, es decir con la promoción de la historia como patrimonio. Así la trama y los protagonistas transforman la revolución en un producto de consumo, y junto con la actuación y el glamour de María Félix, refuerzan el fetichismo del espectáculo nacionalista.

Es común pensar en el uso de México y su revolución solo como telón de fondo para una alegoría sobre la guerra y la violencia en *La pandilla salvaje* (*The wild bunch*, Sam Peckinpah, 1969). Sin embargo, la película integra al sujeto mexicano en la mitología del *western* norteamericano. Mientras que su poder afectivo reside en su compromiso con la maniobras de la visualidad (ver y ser visto), su planteamiento crítico es el resultado de una postura política que localiza y personifica la revolución como contra-revolución.

La confrontación armada entre los miembros de la "pandilla salvaje" y el general Mapache (interpretado por "El Indio" Fernández) con la que culmina la película es, sin duda, la secuencia mas famosa porque visualiza la barbarie de la revolución. También es significativa la apropiación del archivo visual de la revolución, es decir las analogías que suscita esta secuencia con las imágenes creadas por mexicanos y norteamericanos. Los efectos de montaje, múltiples puntos de vistas y líneas de acción representan la materialidad y la fragilidad del cuerpo humano y social, tal como lo hacen las litografías y dibujos de José Clemente Orozco hechos durante su primera estadía en Nueva York en 1927-1928 y conocidas bajo el título de los "Horrores de la revolución". Junto con los *cutaways* de mujeres y niños resguardados bajo mesas o detrás de portales o ventanas, estas imágenes conmovedoras implican al espectador, y crean una conexión afectiva. Esta dimensión no existe en la representación distanciada de las imágenes de la "Triple Ejecución" del fotógrafo tejano Walter H. Horne. Registradas durante el fusilamiento público en Ciudad Juárez de tres hombres acusados de haber robado armas del ejército federal en enero de 1916, esta serie de tarjetas postales fue reproducida y comercializada a ambos lados de la frontera, convirtiendo la muerte y violencia en México en producto de consumo.

La estética minimalista, el uso innovador del sonido y la combinación de elementos documentales y dramáticos en *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1971, México) evoca las propuestas estéticas y políticas del nuevo cine latinoamericano. La película no solo de-mistifica la revolución, sino que valoriza la participación del periodista de izquierda norteamericano John Reed como testigo y narrador. No solo es Reed "mexicanizado" a través de la actuación de Claudio Obregón, pero su subjetividad y agencia se funden con los protagonistas mexicanos. En el proceso, la película rescata historias, identidades y sentimientos escondidos detrás de la historia oficial pero presentes en el archivo visual de la revolución tales como la camaradería de la vida cuotidiana, la solidaridad humana en los trenes y la alineación en los campos de batalla registradas en fotografía y reconstruidas múltiples veces por cine mexicano y extranjero.

Este propósito revisionista también nutre la representación de *Tina en México* (Brenda Longfellow, 2001, Canadá). Por medio de materiales de archivo, recreaciones dramatizadas y citaciones estilizadas de fotografías, este film experimental reconfigura la vida y la labor artística de la italo-americana Tina Modotti. En la medida en que revela las múltiples mediaciones, niveles de contexto y subjetividad proto-feminista en

su obra, el film señala hasta que punto la identidad de Modotti se funde con la de México, y sus imágenes con los objetivos del modernismo politizado de los años 1920.

A modo de conclusión

Durante la investigación y la escritura del libro *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive* (2010), adopte una postura comparativa para interpretar las imágenes icónicas y los temas mexicanos conjuntamente y en contrapartida a sus equivalentes internacionales. La intención era demostrar que, si bien el cine y los *mass media* del período revolucionario produjeron un repertorio de imágenes nuevo, la retórica de por si no era novedosa porque integraba imágenes nacionalistas existentes, o alternativamente temas folklóricos diseñados para la exportación. Es este sentido que propongo que la re-significación de imágenes tradicionales en iconos nacionalistas en el periodo pos-revolucionario, en vez de ser ruptura, es evidencia de que el modernismo mexicano procede a partir de una reorganización cultural y discursiva de los temas visuales de nación, identidad y modernidad.

De ahí que la línea directiva de mi trabajo fue investigar las diferentes maneras en que el cine ha circulado el archivo visual construido durante y después de la revolución para documentar, conmemorar, mitificar o re-interpretar las anécdotas y personajes de este evento. Como planteo, la imagen que el cine presenta incluye no solo imágenes de época sino también la re-conversión de temas visuales del costumbrismo y el folclor orgánicamente asociados a la representación de “México” que fueron producidos tanto en el país como el extranjero. Esta estrategia se manifiesta a través de múltiples mediaciones y coincide con el proyecto nacionalista del estado pos-revolucionario y el modernismo. Por lo tanto, como he indicado en otras oportunidades, los significados que emergen del uso del archivo visual de la Revolución en el cine son inestables, siempre abiertos a la negociación, la re-interpretación y la revisión.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A revolução filmada: memória e arquivo da Revolução Mexicana

Zuzana Pick

(Tradução de Joelma Ferreira dos Santos)

Los rollos perdidos de Pancho Villa (2002), um documentário experimental realizado pelo mexicano Gregorio Rocha, e *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* (2003), do diretor australiano Bruce Beresford e produzido pela HBO, representam a história do contrato firmado em 05 de janeiro de 1914 entre Pancho Villa e a produtora Mutual Film Company. Destacam (mas de formas diferentes) como a imagem do Villa histórico – percebido como bandido ou herói, um líder militar iletrado, mas brilhante, o "Robin Hood" de seu povo – foi construída e amplamente divulgada até transformá-lo no personagem mais famoso e reconhecido da História mexicana moderna.

Sendo assim, estes filmes complicam o relato histórico. Qual é o personagem "autêntico"? Como encontrar o "verdadeiro" Pancho Villa por trás da imagem midiática e fabular? Destas perguntas surge a problemática fundamental de meu livro *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive*, publicado em 2010 pela University of Texas Press em Austin (Texas). Os filmes de Rocha e Beresford, como tantos outros que tratam do passado, insinuam as dificuldades e limitações das noções de autenticidade e veracidade históricas. Ao contrário da historiografia, as imagens e narrativas geradas pelo contrato entre Villa e a Mutual marcam o poder dos *mass media* e a influência do cinema nas representações cinematográficas da Revolução. O significado de ambos os fenômenos radica em que são agentes e dispositivos da História porque participam de maneira ativa para construir o passado, em vez de somente reconstruí-lo ou refleti-lo. Este processo de mediação se intensifica durante a Revolução Mexicana, porque esta coincide com a irrupção dos meios de comunicação de massa nos cenários mundiais da modernidade.

Consequentemente, e usando como ponto de partida a convergência entre o cinema, a fotografia, a pintura e as artes gráficas, propus-me explicar o significado e a função mediadora das tecnologias visuais na produção da memória coletiva do fato político, social e cultural que definiu a História do México no século XX. A seguir, falarei brevemente sobre os pontos de partida, o *corpus* cinematográfico e a aproximação metodológica deste trabalho.

Pontos de partida

A representação da Revolução Mexicana no cinema nasce da fascinação com a qual os fotógrafos e cinegrafistas, jornalistas, escritores, políticos e diplomatas mexicanos e estrangeiros registraram, observaram e comentaram sobre os acontecimentos e protagonistas deste evento. Circuladas extensamente, estas imagens foram indispensáveis porque documentaram de forma visual, e a partir de múltiplas perspectivas, o que aconteceu no México entre 1910 e 1917. Durante a década seguinte, e favorecida pela ideologia dominante, o significado destas imagens foi ampliado e contribuiu para transformar em uma narrativa coerente a confusão ideológica, o caos social e o sofrimento humano. Esta narrativa é o germe da Revolução, o discurso construído no período pós-revolucionário que, desde então, como explica o historiador norte-americano Thomas Benjamin, foi mistificado, revisado e refutado (2000, p. 14).

De igual maneira, observa Enrique Florescano, "a Revolução Mexicana não é só a série de fatos históricos que se manifestaram entre 1910 e 1917, ou entre 1910 e 1920, ou entre 1910 e 1940; é também o conjunto de projeções, símbolos, evocações, imagens e mitos que seus atores, intérpretes e herdeiros forjaram e seguem construindo ao redor deste acontecimento" (1991, p. 71). Na medida em que a revolução é também representação, esta proposição me serviu como marco conceitual e metodológico. Além da representação histórica e dos estereótipos culturais, decidi abarcar em meu trabalho as propriedades midiáticas e os múltiplos usos que foram feitos das imagens da Revolução. Ao mesmo tempo, e porque a representação da Revolução Mexicana está ligada à produção massiva da modernidade, tanto no campo nacional como internacional, foi necessário atender aos processos de intercâmbio cultural, tradução, apropriação e codificação. A complexidade destas operações me fez refletir sobre as tensões e ambiguidades que surgem das dimensões interculturais das imagens e de suas projeções nacionalistas dentro da historiografia modernista e contemporânea no México.

Enquanto a confluência de elementos autóctones e forasteiros é fundamental para a construção, consolidação e circulação da imagem da Revolução Mexicana, também é evidência dos processos de mediação cultural e tradução próprios ao modernismo e à globalização. Na medida em que mexicanos e estrangeiros participaram da construção visual da Revolução, optei por uma metodologia intercultural, interdisciplinar e comparativa que destaca os modos através dos quais o arquivo visual foi utilizado.

Corpus cinematográfico

Não resta dúvida que as imagens produzidas durante a Revolução foram – e seguem sendo – fundamentais, porque são legado histórico e memória cinematográfica. Além de gerar novos modos de representação e recepção, adquiriram múltiplos significados. Por sua capacidade de comunicar o protagonismo político, social e cultural dos que participaram dela e a registraram, estas imagens constituem o vernáculo visual da modernidade mexicana. Testemunho de vivência cotidiana e de mudança, estes filmes são predominantemente expressão de uma tomada de consciência sobre o poder da imagem e, como tal, elementos imprescindíveis para a produção de um imaginário coletivo que aglutina múltiplas identidades e experiências.

Estas expressões de modernidade foram preservadas e reconstruídas em *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) e *Epopeyas de la revolución* (Gustavo Carrera, 1963), obras do gênero documental que incluem materiais filmados e colecionados pelos pioneiros do cinema mexicano Salvador Toscano e Jesús H. Abitia, respectivamente. As datas de produção e os títulos destes filmes sugerem uma intenção comemorativa. Ainda que apresentem uma versão fotogênica da História nacional e a mitologia revolucionária, estes filmes de compilação são também crônicas da Revolução. Suas imagens extraordinárias são testemunho da violência social, do caos político, e da consciência de seus produtores e protagonistas como agentes no registro de eventos; são ao mesmo tempo reportagem jornalística e explicação de um processo histórico.

O amplo período cronológico dos materiais de *Memorias de un mexicano*[1] organiza eventos, lugares e personalidades em uma narrativa coerente, transformando o impulso jornalístico dos materiais em um memorável arquivo visual da História

[1] O texto de Javier Campo aborda a questão dos documentários realizados com material de arquivo da Revolução Mexicana – em especial este filme de Carmen Toscano.

moderna do México. Mais que documentário, o filme é uma homenagem à memória e ao legado histórico da Revolução. As imagens finais traduzem visualmente este objetivo, especificamente por meio do efeito fantasmagórico produzido pela superposição de tomadas do Monumento da Revolução (filmadas em 1950) e planos documentais do desfile dos exércitos villistas e zapatistas na Cidade do México em dezembro de 1914 (filmadas pelos irmãos Alva).

Dos numerosos cinegrafistas mexicanos que documentaram a Revolução, Jesús H. Abitia é o único que trabalhou com o cinema e a fotografia. As imagens referentes ao mesmo evento – como a filmagem e o cartão postal da assinatura do tratado de Teoloyucan[2] – incorporam o observador de forma orgânica, com o cinegrafista-fotógrafo determinando o ponto de vista, o participante como protagonista ou espectador, e o público como agentes históricos. Testemunho e artefato simultaneamente, os materiais filmados por Abitia e outros, incluídos em *Epopeyas de la revolución* – assim como aqueles de Toscano e seus colaboradores em *Memorias de un mexicano* –, representam um desafio para a historiografia: sugerem ao mesmo tempo uma consciência sobre o poder da imagem e os múltiplos usos do arquivo visual.

Estas características se estendem às imagens produzidas nos Estados Unidos: às fotografias e noticiários semanais que complementaram as reportagens jornalísticas desde o *front* e impulsionaram a indústria do cartão postal. Como indica Aurelio De Los Reyes, "(...) entre 1911 e 1920, mais de 80 cinegrafistas norte-americanos trabalhavam independentemente ou para várias companhias de cinema registrando a revolução mexicana desde o ponto de vista de diferentes grupos" (2001, p. 36). Ainda que praticamente todos os materiais filmados tenham desaparecido, os *stills* de filmes, as fotos de imprensa e os cartões postais sobrevivem. Estas imagens foram reproduzidas e comercializadas massivamente como objetos de crônica ou artigos originais, convertendo-se assim em fonte obrigatória para os filmes de ficção sobre a Revolução. Um exemplo é o *still* de Villa a cavalo (da Mutual Film Company), com suas tropas em Ojinaga, publicado pela primeira vez em 23 de janeiro de 1914 no *New York Times*. Por mostrá-lo em ação, e não na pose estática típica do retrato, esta imagem foi reproduzida em panfletos, cartazes, revistas ilustradas e capas de livros. Serviu também de modelo para os monumentos de Villa em Durango y Chihuahua, e para representações no cinema. Menos conhecidas, mas igualmente impressionantes, são as imagens dos refugiados mexicanos atravessando o deserto de Marfa, no Texas.

[2] A assinatura do Tratado de Teoloyucan, em 13 de agosto de 1914, decretou a dissolução do Exército Federal e a finalização do governo do presidente Victoriano Huerta, no poder desde 1913. (N.T.)

Como indiquei anteriormente, *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* e *Los rollos perdidos de Pancho Villa* fazem alusão aos temas visuais gerados pelo contrato com a Mutual, e usam materiais preservados em arquivo e a historiografia contemporânea para representar a história de uma película perdida, *La vida del general Villa* (William Christy Cabanne, 1914). O filme de Beresford, *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa*, reconstrói as anedotas do contrato e reproduz os procedimentos do cinema silencioso.

Uma sequência deste filme, dedicada a observar Villa da cidade de Presidio, no Texas, reconstrói um fenômeno curioso, mas comum naquele tempo: a Revolução como atração turística. Fotógrafos registraram e divulgaram em cartões postais a presença dos forasteiros e cidadãos nas zonas fronteiriças do Texas, observando os enfrentamentos militares e as ocupações de cidades. Na medida em que aponta para a relação entre as tecnologias da visualidade e a identidade, esta sequência ratifica a fascinação e a mútua cumplicidade de espectadores e atores como agentes da Revolução como evento visual, ou seja, como espetáculo. Mesmo quando, ao final do filme, os significados do contrato são recolocados nas preocupações do momento sobre a política dos *mass media* e o jornalismo de guerra no Iraque, o que emerge em *Pancho Villa protagoniza a Pancho Villa* é uma construção midiática do multifacetado líder mexicano.

Los rollos perdidos de Pancho Villa é uma obra experimental sobre o filme anteriormente mencionado produzido em 1914; especificamente, a busca que o diretor efetuou nos arquivos fílmicos europeus e norte-americanos. Seu diretor, Rocha, só encontra cenas breves do filme perdido, mas descobre outros filmes de ficção e materiais documentais sobre Villa, incluindo aqueles que, depois do ataque a Columbus[3] (Novo México), em 1916, o transformaram no arquetípico bandido mexicano. A produção também relata a história de *La venganza de Pancho Villa*, um filme que usa diversos materiais compilados nos anos 1920 por Félix e Edmundo Padilla, mexicanos de origem e exibidores itinerantes em El Paso (Texas). Em *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, os personagens e eventos são representados como projeções culturais e sociais, cujos protagonismos e significados são instáveis e contingentes como a fragilidade material do arquivo. E, ainda, a montagem de materiais fílmicos preservados em arquivos indica até que ponto, e por meio de estratégias de apropriação, a obra de Rocha se propõe reimaginar a subjetividade e a identidade cinematográfica de Villa como herói mexicano.

[3] Trata-se de uma batalha na qual se enfrentaram o exército de Pancho Villa e o setor de cavalaria do exército dos Estados Unidos. (N.T.)

Os vínculos e as divergências entre as visualizações nacionais e estrangeiras do México e sua Revolução foram os que me levaram a considerar os diferentes significados e, às vezes, as objeções, suscitados por estas imagens tanto no México como no exterior. É neste contexto que examinei os dois filmes de ficção sobre Pancho Villa, produzidos cerca de dez anos depois de seu assassinato, em 1923: *Viva Villa!* (Jack Conway, 1934, Estados Unidos) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935, México). Ambas as obras revelam a fascinação com as imagens geradas pelo cinema durante o período da Revolução e os processos de mediação visual que converteram Villa em herói cinematográfico. As representações de brutalidade, heroísmo e vitimização que se veem nos filmes apontam às disparidades afetivas e perceptíveis, ou seja, às maneiras através das quais Villa foi visto nos dois países.

A tendência a recorrer ao espetáculo épico, à comédia e ao melodrama em *Viva Villa!* enfatiza estes contrastes e revela a incapacidade do cinema hollywoodiano de superar atitudes históricas em relação ao México e a Villa. Por um lado, e graças à magistral cinematografia de James Wong Howe,[4] os segmentos de montagem e as cenas de massa aludem ao perfil social (de classe e gênero) da Revolução e traduzem a mobilização coletiva em termos cinematográficos. E, como em tantos outros filmes de Hollywood, a figura do jornalista serve como intermediário. Além de explicar "Villa" e "México" ao público norte-americano, o personagem de Skykes (repórter norte-americano que se une às tropas de Villa e assume o papel de confidente e conselheiro) adquire uma função historicista porque está baseado em John W. Roberts, o correspondente do *San Francisco Examiner* e do *New York American* contratado por Villa como publicitário durante a campanha contra Venustiano Carranza, em 1914. Por outro lado, as interações entre o jornalista e Villa (interpretado por Wallace Beery, conhecido ator cômico) mostram ao primeiro como manipulador e convertem o revolucionário em marionete, em *greaser*[5] fantoche. Apesar das referências ao arquivo visual da Revolução e do roteiro do escritor liberal Ben Hecht, *Viva Villa!* reitera os estereótipos: nos apresenta uma visão folclórica do México e um Villa engraçado e condescendente. No final do filme, em um último gesto de camaradagem, um Villa moribundo atribui a Skykes a tarefa de escrever seu epitáfio. *Only in Hollywood!*

Em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, as disparidades da imagem de Villa – ao mesmo tempo líder íntegro e brusco, amistoso e cruel – servem para propor uma visão

[4] Camarógrafo chinês que trabalhava nos Estados Unidos desde o período do cinema silencioso. (N.E.)
[5] A palavra *greaser* era usada nos Estados Unidos como expressão pejorativa para referir-se aos mexicanos.

crítica sobre os temas de coragem e lealdade presentes na lenda. Este terceiro filme da trilogia revolucionária de Fernando de Fuentes[6] ressalta não somente os atributos midiáticos do líder como protagonista cinematográfico e histórico, como também aproveita a familiaridade do público com a *charrería*.[7] A representação das tradições e os valores da *hacienda*, integrados ao quadro nacionalista dos anos 1920, servem para questionar o novo contrato social impulsionado pela historiografia pós-revolucionária: são o contraponto da representação sobredeterminada da valentia e do sacrifício promovido no discurso oficial. É por isso que se passaram três décadas antes que a perspectiva desmistificadora e anti-heroica do filme fosse amplamente reconhecida.

Além destas importantes obras, selecionei outras produzidas e dirigidas (tanto por mexicanos como por estrangeiros) a partir de 1931, as quais me permitiram, através de uma leitura detalhada, analisar as diversas maneiras que o cinema adotou e adaptou a cultura midiática e visual da modernidade para representar a Revolução Mexicana. São exemplos deste processo o projeto inconcluso do cineasta soviético Sergei M. Eisenstein *¡Que viva México!* (1931-1979) e *Las abandonadas* (Emilio "El Indio" Fernández, 1944, México). A propósito da primeira, destaquei como as imagens icônicas e temas visuais do nacionalismo cultural foram construídos e ressignificados durante o período pós-revolucionário. O material filmado que existe, os *stills*, as fotografias e os desenhos relativos ao que se chamou "o episódio Maguey" revelam como o cineasta soviético adaptou as práticas políticas e artísticas da vanguarda desse país. Além da influência do livro da mexicana Anita Brenner, *Ídolos detrás de los altares* (1929), das fotografias do alemão-mexicano Hugo Brehme publicadas em *Mexico Pictoresco* (1923) e das artes visuais, a representação da *hacienda* e do *charro*[8] demonstram até que ponto o diretor assimilou as formas vernáculas e adotou uma perspectiva crítica em relação à retórica da reconciliação promovida então pelo Estado mexicano. Como afirmou Eisenstein, a figura do *charro* lascivo e cruel incomodou os censores mexicanos porque sublinhava os antigos antagonismos entre peões e *charros* que, segundo eles, a Revolução tinha superado.

---

[6] Os filmes que completam a trilogia são *El prisioneiro 13* (1933) e *El compadre Mendoza* (1933).

[7] Tipo de espetáculo de origem rural no qual os participantes demonstram suas habilidades com a montaria e como vaqueiros. (N.T.)

[8] *Charro* é um personagem rural, geralmente de classe média, que pertence às grandes fazendas criadoras de gado das regiões do centro e norte do México. Além de ser excelente na montaria, é considerado um homem valente e leal que veste chapéu de abas largas, botas de montar, calças ajustadas e jaqueta curta, às vezes com bordados e decorações de prata. Embora historicamente associado ao regime despótico e repressivo dos latifundiários, o *charro* foi integrado ao repertório de personagens da Revolução Mexicana na década de 1920 e é uma figura importante no cinema que tem como tema tal revolução. Podemos relacioná-lo, de alguma maneira, às figuras do *gaucho* argentino ou do vaqueiro norte-americano. (N.T.)

Ainda que somente um punhado de filmes produzidos durante a época de ouro do cinema mexicano tenha se separado das tendências totalizadoras da historiografia oficial, os recursos formais e narrativos do cinema de ficção foram utilizados para reconfigurar personagens, paisagens e episódios típicos da Revolução e integrar o arquivo visual destes eventos à cultura de massas. *Las abandonadas* é, talvez, a menos conhecida entre as obras que surgiram da colaboração criativa entre Emilio "El Indio" Fernández e Gabriel Figueroa nos anos 1940. Entretanto, trata-se de uma obra idiossincrásica e complexa que expande a historicidade e a iconografia do melodrama revolucionário. Com a cidade como pano de fundo e a presença da figura da prostituta, o filme visualiza a posição precária das mulheres na trama modernista e recorre ao estrelato e ao melodrama para representar a tensão entre a realidade social e o discurso.[9]

A magnífica e inesquecível entrada de Margot[10] neste filme marca a atriz como objeto de desejo e o ingresso do glamour cosmopolita no cenário revolucionário; em outras palavras, reacomoda os significantes visuais de identidade, nação e modernidade aos padrões de beleza e sofisticação popularizados pelos *mass media*. Como em outros melodramas revolucionários do binômio Fernández-Figueroa, as atuações de Dolores del Río e Pedro Armendáriz confirmam suas funções como modelos de gênero e ícones de um nacionalismo renovado, ainda que as identidades de seus personagens sejam instáveis e circunstanciais aos protocolos de degradação e salvação próprios do melodrama. Ao mesmo tempo, os recursos estilísticos – profundidade de campo, composição simétrica e iluminação – conferem um valor lírico-simbólico aos entornos, objetos e personagens. As esplêndidas imagens dramatizam as convergências entre dois modernismos aparentemente contrários: o da vanguarda artística mexicana e o classicismo fílmico hollywoodiano; o impulso experimental da estética de Eisenstein e os imperativos comerciais da indústria cinematográfica.

Aproximação metodológica

Para superar as limitações do tratamento reducionista do cinema de tema histórico, optei pela leitura detalhada dos filmes baseada na ideia de que a historicidade

[9] O texto de Pablo Piedras aborda os filmes realizados por esses diretores entre os anos 1930 e 1940 e as representações que ambos fazem da Revolução.

[10] Margot é a personagem principal do filme, interpretada por Dolores del Río. Enganada por um homem casado e repudiada por sua família, emigra à cidade e deve prostituir-se para alimentar seu pequeno filho. A trama do filme segue sua trajetória da rua a um prostíbulo de luxo e, conforme as regras do melodrama, culmina com seu descenso à pobreza e marginalização.

no cinema surge da inter-relação de elementos estéticos e discursivos, não só e exclusivamente da trama narrativa. Além do exame dos fatores culturais, políticos e sociais que permitiram e mediaram a circulação de imagens icônicas e temas visuais, incluí a cine-vidência – o que, em inglês, se chamou *spectatorship*. Por cine-vidência entendo as interações dinâmicas e abertas entre as audiências e o espetáculo cinematográfico, a identidade cultural e as realidades representadas na tela. Na medida em que a cine-vidência produz posições de identidade (gênero, classe e etnia), é um processo que se deve ter em conta porque, como as tecnologias de visualidade do *mass media*, contribui para a criação do sujeito da modernidade. Ademais, no México, a cine-vidência está irrevogavelmente ligada à *mexicanidade* – esse tropo onipresente no imaginário e o discurso que designa, ao mesmo tempo, a busca de uma autenticidade nacional e a criação de uma identidade capaz de acomodar as múltiplas e, às vezes, contraditórias, características do imaginário nacional.

O conceito de cine-vidência foi particularmente produtivo para considerar a relação entre o espetáculo e a sobredeterminação das imagens icônicas da revolução nos filmes produzidos no final da época de ouro. A historicidade em *La escondida* (Roberto Galvadón, 1956, México), uma superprodução em cores, surge da visualização do México como país pitoresco e moderno ao mesmo tempo. Baseado na novela homônima de Miguel Nicolás Lira sobre o zapatismo, publicada em 1948, o filme mistura os discursos do nacionalismo e o estrelato. As citações visuais e embelezamentos pitorescos em *La escondida* concordam com o discurso operante, ou seja, com a promoção da História como patrimônio. Assim, a trama e os protagonistas transformam a Revolução em um produto de consumo e, junto com a atuação e o glamour da atriz María Félix, reforçam o fetichismo do espetáculo nacionalista.

Em *Meu ódio será sua herança* (*The wild bunch*, Sam Peckinpah, 1969, Estados Unidos), é comum pensar no uso do México e sua Revolução só como pano de fundo para uma alegoria sobre a guerra e a violência. Entretanto, o filme integra o sujeito mexicano na mitologia do *western* norte-americano. Enquanto seu poder afetivo reside em seu compromisso com as manobras da visualidade (ver e ser visto), seu posicionamento crítico é o resultado de uma postura política que localiza e personifica a revolução como contrarrevolução.

A confrontação armada entre os membros do "bando selvagem" e o general Mapache (interpretado por "El Indio" Fernández), com a qual o filme culmina é, sem dúvida, a sequência mais famosa, porque visualiza a barbárie da revolução. Também é

significativa a apropriação do arquivo visual dos acontecimentos, ou seja, as analogias que suscita esta sequência com as imagens criadas por mexicanos e norte-americanos. Os efeitos de montagem, múltiplos pontos de vista e linhas de ação representam a materialidade e a fragilidade do corpo humano e social, tal como o fazem as litografias e desenhos do muralista José Clemente Orozco realizados durante sua primeira estadia em Nova York em 1927-1928 e conhecidas sob o título "Horrores da revolução." Junto com os *cutaways* de mulheres e crianças escondidos sob as mesas ou atrás de portais ou janelas, estas imagens comoventes envolvem o espectador, e criam uma conexão afetiva. Esta dimensão não existe na representação distanciada das imagens da "Tripla Execução" do fotógrafo texano Walter H. Horne. Registradas em Cidade Juárez durante o fuzilamento público de três homens, acusados de terem roubado armas do exército federal em janeiro de 1916, esta série de cartões postais foi reproduzida e comercializada em ambos os lados da fronteira, convertendo a morte e a violência no México em produtos de consumo.

A estética minimalista, o uso inovador do som e a combinação de elementos documentais e dramáticos em *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1971, México) evocam as propostas estéticas e políticas do Novo Cinema Latino-americano dos anos 1960 e 1970. O filme não só desmistifica a Revolução, como também valoriza a participação do jornalista de esquerda norte-americano John Reed como testemunha e narrador. Reed não é somente "mexicanizado" através da atuação de Claudio Obregón, mas sua subjetividade e protagonismo se fundem com os protagonistas mexicanos. No processo, o filme resgata histórias, identidades e sentimentos escondidos por trás da História oficial, mas presentes no arquivo visual da Revolução, tais como a camaradagem da vida cotidiana, a solidariedade humana nos trens e a formação das tropas nos campos de batalha, registradas em fotografia e reconstruídas várias vezes pelo cinema mexicano e estrangeiro.

Este propósito revisionista também alimenta a representação de *Tina in México* (Brenda Longfellow, 2001, Canadá). Por meio de materiais de arquivo, recriações dramatizadas e citações estilizadas de fotografias, este filme experimental reconfigura a vida e o trabalho artístico da ítalo-americana Tina Modotti. Na medida em que revela as múltiplas mediações, níveis de contexto e subjetividade proto-feminista em sua obra, o filme marca até que ponto a identidade de Modotti se funde com a do México, e suas imagens com os objetivos do modernismo politizado dos anos 1920.

A modo de conclusão

Durante a investigação e a escrita de *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive* (2010), adotei uma postura comparativa para interpretar as imagens icônicas e os temas mexicanos conjuntamente e em contrapartida aos seus equivalentes internacionais. A intenção era demonstrar que, ainda que o cinema e os *mass media* do período revolucionário tenham produzido um repertório novo de imagens, a retórica em si mesma não era original porque integrava imagens nacionalistas existentes ou, alternativamente, temas folclóricos desenhados para a exportação. É neste sentido que proponho que a ressignificação de imagens tradicionais em ícones nacionalistas no período pós-revolucionário, em vez de ser ruptura, é evidência de que o modernismo mexicano procede a partir de uma reorganização cultural e discursiva dos temas visuais de nação, identidade e modernidade.

Daí que a linha diretiva de meu trabalho foi investigar as diferentes maneiras que o cinema circulou o arquivo visual construído durante e depois da Revolução para documentar, comemorar, mitificar ou reinterpretar as anedotas e personagens deste evento. Como proponho, o que o cinema apresenta inclui não só imagens de época, mas também a reconversão de temas visuais do costumbrismo e o folclore organicamente associados à representação do "México" que foram produzidos tanto no país como no exterior. Esta estratégia se manifesta através de múltiplas mediações e coincide com o projeto nacionalista do Estado pós-revolucionário e o modernismo. Portanto, como indiquei em outras oportunidades, os significados que emergem do uso do arquivo visual da Revolução no cinema são instáveis, sempre abertos à negociação, a reinterpretação e a revisão.

Bibliografía

Volver al índice

BENJAMIN, Thomas. *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*. Austin: University of Texas Press, 2000.

DE LOS REYES, Aurelio. *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución 1911-1916.* México: Universidad Autónoma de México, 1985 y 1992.

FLORESCANO, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1991.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

María Berenice Fregoso Valdez

En 1909, Emiliano Zapata fue nombrado líder de su comunidad natal, Anenecuilco, en el estado de Morelos, y recibió valiosos documentos; siendo los más importantes aquellos que acreditaban los derechos de propiedad de los pueblos sobre sus tierras, originados en tiempos del virreinato y luego negados por las Leyes de Reforma de 1859-1860. Cansado de las precarias condiciones en el campo – producto del dominio de la haciendas en la industria agrícola – y resentido por el arrebato de las tierras a sus paisanos, Zapata decidió levantarse en contra del régimen de Porfirio Díaz, que había ascendido al poder en 1876, prolongando y favoreciendo las injusticias agrarias que afectaban a los campesinos en todo el país. En el norte, el político Francisco Ignacio Madero[1] arrancaba la revuelta contra Porfirio Díaz con la toma de Ciudad Juárez en 1911 – un suceso que hoy es considerado el parte aguas de la Revolución Mexicana y esto se convirtió en otra motivación para que Zapata se iniciara en la lucha. Esta rebelión se apaciguó con la renuncia y exilio de Díaz del país y todo indicaba que la situación mejoraría, sin embargo, cuando Madero tomó la dirigencia de Méxixo, la resolución a los conflictos del campo siguió postergandose. Esto desesperó a Emiliano Zapata que finalmente se rebeló contra Madero, a pesar de haber luchado en tiempos pasados por un fin común.

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

[1] Presidente de México entre noviembre de 1911 y febrero de 1913. Asesinado pocos días después de haber sido obligado a renunciar a su cargo. (N.E.)

pronto Zapata engrosaría el Regimiento con el que en un principio combatió a Díaz. Conocido como el Ejército Libertador del sur; estaba compuesto en su mayoría por campesinos que querían hacer la Revolución en pos de los derechos de la tierra, y en menor medida, por intelectuales como los Hermanos Flores Magón y el licenciado Antonio Díaz Soto y Gama.

La revuelta zapatista y el cine

Por su composición campesina e indígena, el zapatismo fue un movimiento marginado por ciertos sectores sociales, que lo consideraban integrado por huestes bárbaras. Este estereotipo se intensificó cuando su dirigente Emiliano Zapata rompió relaciones con Francisco I. Madero. Fue por estas razones que el Ejército Libertador del Sur recibió poca atención del cine, a pesar de que éste ya era un medio utilizado por las diferentes facciones revolucionarias en México. A partir de estas consideraciones, este trabajo repasará brevemente y desde sus orígenes la poco conocida filmografía zapatista, haciendo hincapié en la manera en que estos materiales fílmicos eran usados como propaganda en el interior del país a favor y en contra del Ejército Libertador del Sur.

El movimiento suriano contó principalmente con la aceptación y el asesoramiento de intelectuales anarquistas y en España esto impulsó relaciones con simpatizantes de la causa a través de la publicación *Tierra y libertad*,[2] título que aludía al lema del zapatismo que en México popularizarían los Hermanos Flores Magón. En Brasil se hacían replicas de las ideas anarquistas mediante publicaciones como *A voz do trabalhador*, y en Argentina el impacto fue mayor luego de la irrupción estadounidense al puerto de Veracruz en 1914. Aquel hecho captaría la atención de este país, sobrepasando la postura anarquista en favor de una política antimperialista, promovida principalmente por el escritor Manuel Ugarte, que realizaría en Argentina importantes esfuerzos a favor de la causa mexicana.

Los documentos visuales han ganado poco a poco su reconocimiento dentro del campo historigráfico. Sin embargo, el cine y, particularmente la filmografía silente del período zapatista, continúa siendo, una temática poco estudiada. Son ya varios los

[2] Publicación quincenal editada por primera vez en el año de 1888. Solo se mantuvo por un año reapareciendo diez años más tarde en forma de suplemento para *La revista blanca*. En 1903 se consolidó como diario hasta que fue censurada durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

estudios dedicados al cotejo y recreación de los hechos históricos por medio de imágenes fotográficas, o su interpretación mediante películas de ficción, pero poco se ha contextualizado el movimiento suriano por medio de sus películas testimoniales. Esto se ha debido en parte a que, hasta ahora, solo se tenían referencias escritas de su existencia, y no se habían encontrado las filmaciones resguardadas en los diferentes acervos de México.

Al revisar los listados locales sobre películas de la Revolución Mexicana, podemos constatar que el primer documental donde intervienen las huestes de Zapata es el *Viaje del señor Madero al sur* (Hermanos Alva, 1911). Este film fue realizado en ocasión de la gira emprendida por Gustavo I. Madero a los estados de Morelos y Guerrero para promover su campaña de pacificación y pactar el desarme de fuerzas pertenecientes a aquellas regiones. En dicha película el personaje principal es evidentemente Madero y la intervención de los surianos es meramente de escoltas. El dirigente morelense Emiliano Zapata figura poco; más relevancia posee, en cambio, el líder guerrerense Ambrosio Figueroa, por lo que no se puede catalogar a esta película como propaganda suriana. Con posterioridad a este film no existen evidencias de la presencia zapatista en pantalla hasta febrero de 1913, cuando la película de Guillermo Becerril *La revolución felicista* (Guillermo Becerril) muestra en una de sus escenas, lo que un programa describe como "zapatistas fusilados por las fuerzas rurales en la colonia Juárez" de la ciudad de México (Jablonska y Leal, 1991, p. 48).

En 1914, surgieron dos películas cuya intención era netamente propagandística. La primera concebida en contra del movimiento zapatista, se titulaba *Sangre hermana* y había sido rodada por Samuel Carretero, Ernesto Torrecilla y Antonio Ocañas, que habían pasado varios meses en Morelos "recorriendo los puntos más peligrosos" (como decía el diario *El país* de 10 de enero de 1914). A pesar de que por estos años Antonio Ocañas y Salvador Toscano[3] trabajaban en forma conjunta, no existe ninguna referencia sobre la participación de Toscano en la realización esta película, lo que marca a esta obra como una iniciativa particular de Ocañas, apartada del trabajo que realizaba con el ingeniero pionero del cine mexicano. La película favorecía al bando federal y fue realizada para complacer a la causa huertista. Aurelio de los Reyes sostiene que al "igual que Porfirio Díaz, Huerta utilizó el cine, pero no para atraer la admiración hacia su persona, sino para conmover a los espectadores a fin de que apoyaran su política" (1996, p. 140). El segundo film, titulado *La revolución zapatista*, simpatiza por el

[3] Ver la nota de pie 2 del texto de Javier Campo.

contrario con las huestes surianas. Aunque se desconoce el autor de esta obra, en las descripciones de las escenas aparece recurrentemente como personaje principal el Dr. Alfredo Cuarón,[4] lo que da indicios de su posible participación en la realización.

Las películas testimoniales sobre el conflicto en Morelos sirvieron, en efecto, como herramientas de propaganda y sensibilización a favor o contra de los zapatistas. Estas obras eran visualmente muy parecidas – había en ellas escenas de ahorcados, incendios, revolucionarios, soldados federales, ejecutados – y la inclinación por uno u otro bando se definía principalmente por las descripciones y los adjetivos que seguramente debieron contener los intertítulos de las cintas. Estos intertítulos tuvieron, de hecho, una función muy parecida a la de los epígrafes de las fotos que describían, comentaban y adjetivaban las imágenes que aparecían en los impresos noticiosos de la época.

A través de la investigación de estas cintas se pudo comprobar que el cine no fue un medio que afectara significativamente la concepción general respecto a los ejércitos surianos al interior del país y tampoco se han encontrado evidencias de que estos films se hayan exhibido fuera de México Los medios impresos fueron, en cambio, los que más influenciaron la manera en que se percibía al Ejército Libertador del Sur.[5]

Gran parte de la prensa gráfica de la ciudad de México era contraria al movimiento suriano. Las élites criollas, en general, temían una lucha que pusieran en peligro sus intereses y sus bienes y estaban molestas por el caos que generaban las maneras violentas e "irrespetuosas" con que los surianos reclamaban sus derechos.[6] Ricardo Pérez Monfort subraya el carácter antindígenista y anticampesino que imperaba en los niveles medios urbanos y el temor de hombres y mujeres de las clases acomodadas a los estratos pobres. Esto nos lleva a un fenómeno peculiar, que es la profunda ambigüedad de la imagen nacional, pues desde el porfiriato tardío se había estereotipado una imagen del "pueblo" que, sin definirse por completo, indiscutiblemente se relacionaba con lo rural, y por ende comulgaba en alguna medida con la imagen de los zapatistas.

Durante la Revolución, la prensa de la ciudad de México, puso en evidencia su fuerte racismo. Habían quejas de que

[4] El Dr. Cuarón participó activamente en las convenciones entre los distintos bandos revolucionarios, las cuales tenían el objetivo de dar una dirección unificada al conflicto. (N.E.)
[5] Consúltese Fregoso Valdez (2011).
[6] José Jorge Gómez (2008) estudia el caso de las élites mexicanas de servirse del pasado indígena para reivindicar un pasado histórico glorioso, que no sería el resultado del trabajo de los propios indígenas.

> (…) las dispersas atrocidades físicas cometidas en Morelos tenían un aspecto especialmente vivido y ominoso: habían sido perpetradas cerca de la Ciudad de México, y por hombres que vestían calzón blanco, calzaban huaraches, llevaban machetes y tenían la piel morena señal esta última de que, inconfundiblemente, eran miembros de una "raza inferior". (…) Las ejecuciones revolucionarias eran siempre lamentables, pero si los ejecutantes eran reconociblemente "blancos" y vestían como personas civilizadas, pantalones, zapatos y camisas, sus actos seguían siendo humanos. Que el "pueblo" se pusiese a ejecutar víctimas era "indio", subhumano y monstruoso (Womack Jr., 2008, p. 98).

La película *Sangre hermana* prolongaba este racismo al ámbito del cine. En los programas de mano de estas proyecciones existen descripciones de escenas en las que se muestran las mismas características negativas con que se estereotipaba y discriminaba a los morelenses en la prensa, aunque estas imágenes tenían cierta ambivalencia, pues proyectaban como mexicano al "hermano" campesino que daba muerte al federal.

Como respuesta a los ataques emitidos por la prensa, Zapata trataba de mostrarse como un hombre correcto. El cuidado en su vestimenta y la dignidad de sus acciones revelaban el gusto de ser un charro[7] hecho y derecho, pero también respondían, quizás, a su deseo de manifestarse como un hombre integro, respondiendo a las crónicas difamatorias que remarcaban, por ejemplo, su supuesto alcoholismo. Zapata respondía a los ataques de la prensa burguesa sobre todo a través de comunicados. Algunos intelectuales escribieron textos para difundir sus planes y propuestas, pero ni al caudillo ni a sus principales colaboradores les pareció importante difundir su imagen a través del cine. Es claro que conocían el medio, pero no resultó para ellos demasiado relevante, tal vez por el contexto rural en que se desenvolvía el movimiento. Quizás también obró en contra cierto pudor de parte de Zapata por verse en imagen animada, decoro que, evidentemente, no tuvieron ni Villa ni otros caudillos sobre los que se tomaron muchas más fotografías y películas.

Existieron escasas publicaciones a favor del zapatismo. Katz afirma que "no hubo ninguna alianza con los terratenientes ni con la clase media local. Con algunas excepciones, los pocos simpatizantes y portavoces intelectuales del movimiento no procedían de Morelos sino de la ciudad de México" (2004, p. 484). Algunos intelectuales de clase alta pertenecientes a la izquierda y centro-izquierda crearon publicaciones en México como *El diario del hogar*. Había también *Regeneración* –

[7] Ver nota de pie 5 del texto (en castellano) de Zuzana Pick.

semanario fundado por los magonistas[8] con bases profundamente anarquistas editado en 1910 en los Ángeles – que informaban en forma permanente sobre los sucesos que acontecían en México. Para 1913, esta última publicación identificaba a Zapata con los intereses verdaderamente revolucionarios e inclusive lo defendía enérgicamente ante rumores que esparcían otras publicaciones: "Miente el papel de escusado que se llama *El paso del Norte*, al decir que Emiliano Zapata milita bajo las órdenes del bandolero Venustiano Carranza; que se rebeló contra Huerta porque éste no le aseguró la gobernatura de Coahuila, donde aumentar más sus riquezas".[9]

Regeneración era pues abiertamente anti carrancista, lo que alimentaba la empatía de los surianos que lo combatían. La misma publicación lamentaba que otras, supuestamente de igual postura anarquista, no apoyaran a los zapatistas:

> Zapata (…) por sus actos de expropiación, de entrega (y no de venta como lo hace Carranza) de la tierra a los campesinos, para que libremente la cultiven (…), y por muchos actos más netamente revolucionarios, que él y los individuos que le siguen han llevado a cabo, merece las simpatías de los verdaderos anarquistas. Sin embargo, en la prensa anarquista a que aludo, se ataca virulentamente a Zapata y se azuza a los trabajadores en contra de este revolucionario suriano y sus compañeros. ¿Cómo explicarse conducta tan extraña? Supongo que para evitarse persecuciones, los periódicos obreros mexicanos, que han nacido aprovechándose de las circunstancias propicias actuales, en la que Carranza se ve forzado a dar ciertas libertades mientras logra hacerse fuerte, quieran abstenerse de atacar abiertamente al negrero de Cuatro Ciénegas, Venustiano Carranza; pero eso no justifica que lleguen al grado de alabarlo (…) y que azucen contra Zapata y compañeros que, hasta hoy combaten aún honradamente por la libertad económica del proletariado. Base de todas las libertades (Flores Magón, 1915).

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

[8] Impulsados pelos hermanos Magón, los magonistas fueron los participantes de una corriente representada por el Partido Liberal Mexicano (PLM), que apoyaba la Revolución. (N.E.)
[9] *Regeneración*, 06 de diciembre de 1913.

> Las imágenes formadas en torno a lo que sucedía en México no siempre fueron uniformes. En primer lugar porque ellas se constituían en ámbitos diferentes dentro de cada realidad nacional. Dependiendo de su ubicación social y matriz ideológica, los distintos sectores dirigentes fueron decodificando las noticias e informaciones que recibían. En segunda instancia porque, a medida que se prologaba la lucha, en cada segmento de aquella dirigencia se puede apreciar una evolución en la percepción del proceso mexicano (Yankelevich, 1995, p. 59-60).

Si bien es cierto que los puntos de vista variaban de país en país, ya sea por el tipo de agrupación que recibía la información y el filtro de sus dirigencias, una constante era que los simpatizantes de la revuelta zapatista – mexicanos o extranjeros – se referían a ella como la Revolución hecha desde abajo, portadora de los auténticos ideales agrarios. Por ejemplo: la idea de "una especie de comunismo anarquista" - término utilizado por el periódico mexicano anti zapatista, *El país* – fue por otro lado recogida de manera muy positiva por los periódicos brasileños, *Guerra Social*, *La Battaglia*, *Correio da Manhã*, *A voz do trabalhador* y *Germinal!*, que apoyaban al movimiento proletario brasileño y veían en la Revolución Mexicana un ejemplo que comulgaba con esas ideologías, y por tanto retomaban continuamente notas publicadas en *Regeneración* (Sousa, 2010).

La batalla contra el estereotipo

En el norte, la adelantada industria cinematográfica estadounidense realizaba películas de ficción sobre la Revolución. En ellas se mostraba al mexicano viviendo una peculiar barbarie a través de historias que relataban situaciones violentas en la frontera. *The fight of the Nations* (American Mutoscope y Biograph Company, 1907) y *The Pony Express* (Sidney Olcott, 1907) fueron las primeras producciones surgidas de este país, que explotaban la imagen del mexicano bárbaro, una imagen que se reforzaría en tiempos de la Revolución. Atentos al conflicto del país vecino, los norteamericanos se inspirarían sobre todo en José Doroteo Arango Arámbula (*alias* Francisco Villa) para crear sus bandidos de película. Pero no solo en él:

> El persistente furor contra Villa alcanzaría también a Emiliano Zapata, aunque el guerrillero del sur no llegó nunca a la para él lejana frontera con los Estados Unidos. Un antizapatismo bastante gratuito se manifestó en los nombres de algunos villanos: ya se ha hablado de *Pancho Zapilla* combatido por William S. Hart en *The patriot* (William S. Hart, 1916); además, el villano lujurioso de *The heart of Paula* se llamó Emiliano, y el bandido de un *western* de 1919, *The Arizona cat claw* (William Bertram), se apellidó *Zapatti* (García Riera, 1987, p. 75).

Para 1915 el conflicto entre Villa y Carranza acaparaba la atención del cine. La Mutual Films, con contrato firmado en mano,[10] perseguía a Villa en el norte. De ese año no tenemos registro de filmaciones de Zapata y fue menos la represión que vivieron sus ejércitos pues:

> Obregón [presidente de México entre 1920 y 1924] comprendía que contra Villa se trataba de llevar una guerra militar, de ejército contra ejército, mientras que contra Zapata, atrincherado en su región, la perspectiva era mucho más una guerra social encubierta de formas militares. Y no era Obregón el hombre para llevar esta guerra con armas sino para recoger después sus frutos con la política (Gilly, 2007, p. 261-262).

El "cuartelazo"[11] de 1913 trajo al poder a Huerta y éste, consciente del obstáculo que representaban las fuerzas surianas, trató de integrarlas a su gobierno. Hubo entonces un breve descanso, una "tregua" respecto a los contenidos anti zapatistas de algunos medios:

> Los epítetos denigrantes, aplicados de ordinario al guerrillero y a los suyos, se convirtieron en frases halagadoras; se concedió razón a la lucha que se había sostenido contra el señor Madero (…) mas cuando el gobierno ilegal y la prensa vendida se dieron cuenta de que era imposible contar con el general Zapata, sin antes acceder a lo que enérgica y patrióticamente exigía, esos epítetos se volvieron a ver en las hojas impresas, aplicados con mayor prodigalidad (Magaña, 1985, p. 99).

Los ataques y el desprestigio en las notas periodísticas se hicieron eco de estas "treguas" en varias ocasiones, por ejemplo, cuando Huerta alcanzó el poder y se especulaba sobre la postura que se debía adoptar frente a los zapatistas. Otra tregua tuvo lugar con el incidente de los *marines* estadounidenses que culminó con la invasión al puerto de Veracruz. Se esperaba la unión de los caudillos para combatir aquel atropello. Por conveniencia estratégica, Huerta envió a los zapatistas múltiples comisiones de paz, mientras que el periódico *El Independiente* de México publicaba: "Emiliano Zapata, el indomable guerrillero del sur que surgiera a la lucha en 1910 (…) se unirá a las tropas

[10] Para más informaciones sobre la historia del contrato entre Pancho Villa y la productora Mutual Film Company, veáse el texto de Zuzana Pick.

[11] Nombre con el que se conoce a los hechos de la también llamada "Decena trágica" y que hace referencia a los diez días (9 de febrero al 18 de febrero de 1913) que duró el golpe de Estado encabezado por Victoriano Huerta, una acción que culminaría con la muerte de Francisco I. Madero y el ascenso de Huerta al poder.

del gobierno para combatir a las huestes invasoras. Emiliano ha demostrado ser un patriota (…) olvidará rencores y odios de partido" (Herrerías Guerra, 2009, p. 288-289).

Sin embargo, los actos genocidas inflingidos en el pasado por el subordinado de Huerta, Juvencio Robles, estaban muy presentes para Zapata que, a pesar de las amnistías ofrecidas, no cedió. Aprovechando las movilizaciones de los federales a territorio veracruzano, redireccionó ataques a guarniciones de la capital y otras poblaciones de los estados de México, Puebla, Guerrero y Morelos. Ante estas acciones periódicos como *El Imparcial* retomaron su línea antizapatista.

En relación a los sucesos de Veracruz se realizaron varios noticiarios y un puñado de películas extranjeras: *The shelling of Veracruz* (1914), rodada por la Napoleon Film de Chicago y *The Battle of Veracruz*, con tomas filmadas por el corresponsal del *Chicago Tribune* Edwin F. Weigle, y distribuido por la empresa neoyorquina Sawyer. De esta última película sabemos que se anunciaba como compuesta por escenas reales donde "*our boys*" (los soldados norteamericanos) surcaban peligros y se les veía pelear con ametralladoras (García Riera, 1987). Con respecto a las producciones mexicanas, hay registros de sólo una película titulada *La invasión norteamericana o Los sucesos de Veracruz* (1914), con una longitud de mil metros y dividida en tres partes. La cinta, rodada por Salvador Toscano, incluía principalmente escenas del archivo del autor – pues se hace alusión al "Veracruz de ayer" – y rememoraba algunos aspectos de la invasión a este mismo puerto ocurrida entre el 05 y el 08 de marzo de 1847. Con respecto a la invasión de 1914, este film utilizó principalmente imágenes posteriores al conflicto; documentando algunos de los lugares de los hechos en los que aún aparecían rastros de balazos y valiendose de reconstrucciones de lo ocurrido. En el programa que describe las escenas, leemos: "El poeta argentino llega a México a propagar la idea de una unión latinoamericana". Se refiere a Manuel Ugarte que participa en otra escena llevando una "ofrenda floral ante el monumento de Chapultepec".[12] La presencia de Ugarte pone en evidencia que la película no fue realizada en forma inmediata a la toma del puerto, que tuvo lugar el 21 de abril de 1914, puesto que el escritor se encontraba en Argentina cuando se inició la invasión que culminó con la salida de las tropas extranjeras el 23 de noviembre del mismo año.

Según señalan las investigaciones de Yankelevich, fue gracias a Ugarte que "en Argentina, la Revolución Mexicana adquirió una presencia insoslayable" (1995, p. 649).

[12] Consúltese la descripción completa de las escenas en De Los Reyes (1986).

Su obra promovía fuertemente el antimperialismo y la "unión latinoamericana", como bien cita el film de Toscano. Fue un fuerte precursor del nacionalismo y fomentó acciones para rechazar la filmografía norteamericana que proyectaba un estereotipo denigrante de la figura del mexicano que, como mencionamos anteriormente, se inspiró en ocasiones en los caudillos Francisco Villa y Emiliano Zapata. Mientras las tropas norteamericanas aún seguían en Veracruz, el Comité Pro México, encabezado por Ugarte, emitió solicitudes a los empresarios cinematográficos con el fin de que no exhibieran películas norteamericanas en las que un actor se disfrazara de mexicano. Estas solicitudes tuvieron eco durante toda la segunda mitad de la década del 1910, no solo en el interior del país o Argentina. En el año 1919 el periódico brasileño *A noite* rechaza la proyección de una película, en donde se muestra a un general mexicano lleno de medallas dipsómano, ladrón y asesino (Yankelevich, 2008).

En 1914, el Ejército Libertador del Sur tuvo una fuerte presencia en los medios. Se lo criticó y referenció de modo negativo, una tendencia que predominó desde las primeras notas periodísticas. Los medios que respaldaban al zapatismo lo hicieron a través de una mirada justificada principalmente por ideales anarquistas, y aunque, es sabido que Zapata contaba con el apoyo y asesoramiento de intelectuales, como los ya mencionados hermanos Flores Magón, sus acciones no seguían al pié de la letra ninguna doctrina en particular. Sin embargo, predominó una percepción del movimiento ligada al comunismo-anarquismo, tendencias que no eran precisamente populares en los cineastas de la época. Esto hizo que Zapata y su insurrección fueran relegados por el cine, al menos hasta su muerte, cuando Enrique Rosas filmó el sepelio del caudillo (*Emiliano Zapata en vida y muerte*, 1919).

En ese momento tuvo lugar otro armisticio mediático para Zapata: la tregua *post mortem* y también la definitiva, puesto que lo establece como mártir, aún fuera del ámbito regional:

> Los hombres que, como Emiliano Zapata, alzando su figura por encima de la humanidad, alentados por ideas sublimes y magnánimas, ofrecen su sangre, su vida y todo cuanto valen, en aras de las aspiraciones comunes, olvidándose de sí mismos, desprendiéndose de los atávicos egoísmos de indolentes y convirtiéndose en apóstoles de altísimos ideales (*El Demócrata*, 1922 en De Los Reyes, 1986, p. 83).

Solo un testimonio cinematográfico de carácter documental se realizaría en la segunda década de del siglo pasado. Se trata de *Aniversario de la muerte del general Emiliano Zapata en Cuautla* (1921), dirigido por el guanajuatense Manuel Sánchez

Valtierra. Este autor, había aprendido el oficio fílmico en Estados Unidos y decía haber sido asistente de D. W. Griffith (Tuñón, 1986). Valtierra realizó este documental al regresar a México gracias a la influencia y apoyo en la producción del General Chiapaneco Rafael Cal y Mayor, que había apoyado el movimiento maderista desde sus días de estudiante además de haber integrado las filas las filas del zapatismo[13] y apoyado el Plan de Ayala.[14] Gracias al apoyo del general Cal y Mayor, Valtierra también produjo *Aniversario de la muerte del señor Madero*, también de 1921. Ambos films indirectamente apoyaban la próxima expropiación de estas figuras antagónicas.

En los años 1930 el cine de ficción mexicano no trató de forma directa la figura de Emiliano Zapata, sino más bien la aludió a través de personajes como *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), o mediante la inclusión de figuras pertenecientes al ejército zapatista como en *Enemigos* (Chano Urueta, 1933). A pesar de la relevancia de Zapata como figura histórica mitificada e institucionalizada, es notable su ausencia como personaje cinematográfico. Posiblemente esto muestre lo mucho que pesó la guerra campesina para la construcción posrevolucionaria del país, sobre todo cuando aún estaba tan viva como sus propios testigos. Aunque escapa ya al ámbito del presente trabajo, vale la pena consignar aquí que no fue hasta 1970 que Zapata tuvo una personificación dentro del cine nacional, interpretado por Antonio Aguilar en la película biográfica que realizaría Felipe Cazals: *Emiliano Zapata*. Este film coincidió con una reivindicación más amplia del caudillo, en la que fue vital la publicación un año antes de la investigación de John Womack titulada *Zapata y la Revolución Mexicana* (*Zapata and the Mexican Revolution*), obra que revitalizó los estudios del movimiento suriano. Curiosamente fue la cinematografía norteamericana la primera en realizar una película sobre Zapata. El film, estrenado en 1952 y titulado *¡Viva Zapata!* estaba interpretado por Marlon Brando y había sido dirigido por el ex militante del partido comunista Elia Kazan, que superó todo tipo de obstáculos para concretar su rodaje.

[13] Como escribe Zapata en una carta de 1918: "Aún en el lejano Chiapas nuestras fuerzas ganan terreno de día en día. Allí operan el general Rafael Cal y Mayor y otros jefes agraristas, que por donde pasan levantan el entusiasmo de los oprimidos jornaleros, a los que empiezan a repartir tierras, de conformidad con las promesas del Plan de Ayala".

[14] El Plan de Ayala fue una proclamación emitida por Emiliano Zapata el 28 de noviembre de 1911, en el cual se estableció una crítica al gobierno de Madero. En dicho documento, se insta a la toma de armas para la recuperación de las tierras de los campesinos. (N.E.)

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A relação cinema e imprensa no zapatismo e breves conjunturas do anarquismo argentino, espanhol e brasileiro

María Berenice Fregoso Valdez

(Tradução de Natalia Christofoletti Barrenha)

Em 1909, Emiliano Zapata foi nomeado líder de sua comunidade natal, Anenecuilco, no estado de Morelos, centro do México. No cargo, teve acesso a numerosos documentos, entre eles aqueles que garantiam os direitos de propriedade dos povos nativos sobre suas terras – os quais haviam sido negados pelas Leis de Reforma de 1859 e 1860. Cansado das precárias condições de vida no campo, produto do domínio dos latifundiários, e ressentido pelo arrebatamento das terras de seus pares, Zapata se mostrava descontente com o regime de Porfirio Díaz – quem havia ascendido ao poder em 1876, prolongando e favorecendo as injustiças agrárias que afetavam os camponeses de todo o país. Enquanto isso, no norte do México, o político Francisco Ignacio Madero[1] iniciava uma revolta contra Porfirio com a tomada de Ciudad Juárez em 1911 – um acontecimento considerado divisor de águas da Revolução Mexicana, que serviu de motivação para que Zapata se iniciasse na luta. Esta rebelião foi apaziguada com a renúncia e exílio de Díaz – e tudo indicava que a situação melhoraria. Entretanto, quando Madero tomou as rédeas do poder, a resolução dos conflitos do campo foi sendo postergada, descontentando a Zapata que, finalmente, se rebelou contra Madero (apesar de, no passado, ter lutado junto a ele por um fim comum).

Madero respeitava e temia a Zapata e, insistentemente, tratou de mantê-lo a seu lado. Contudo, a pressão era muito forte por parte dos fazendeiros ricos e poderosos (a quem evidentemente não convinha que as terras fossem recuperadas). Rapidamente,

[1] Presidente do México entre novembro de 1911 e fevereiro de 1913, foi assassinado poucos dias depois de ter sido obrigado a renunciar a seu cargo. (N.E.)

Zapata engrossaria o Regimento com o qual combateu a Díaz, conhecido como Exército Libertador do Sul, composto em sua maioria por camponeses (que queriam fazer a revolução pelos direitos sobre suas terras) e, em menor medida, por intelectuais, como os irmãos Flores Magón e o advogado Antonio Díaz Soto y Gama.

A revolta zapatista e o cinema

Por sua composição essencialmente camponesa e indígena, o zapatismo foi um movimento marginalizado por certos setores sociais, que o consideravam integrado por hostes bárbaras – estereótipo que se intensificou quando o líder Zapata rompeu relações com Francisco I. Madero. Por estas razões, o Exército Libertador do Sul recebeu pouca atenção do cinema, apesar deste já ser um meio utilizado pelas diferentes facções revolucionárias no México. A partir destas considerações, este trabalho repassará a pouco conhecida filmografia sobre Zapata desde suas origens, centrando-se assim na maneira como estes materiais eram usados como propaganda no interior do país para promover posições favoráveis ou contrárias ao Exército Libertador do Sul.

O movimento do sul (cujos integrantes eram conhecidos como *surianos*) contou, principalmente, com a aceitação e o assessoramento de intelectuais anarquistas, fato que impulsionou relações com simpatizantes da causa na Espanha através da publicação local *Tierra y libertad*,[2] título que aludia ao lema do zapatismo, popularizado pelos irmãos Flores Magón. No Brasil, as ideias anarquistas eram ecoadas mediante publicações como *A voz do trabalhador* e, na Argentina, o impacto foi maior após a invasão norte-americana ao porto de Veracruz, em 1914. Este fato captaria a atenção desse país do cone sul, extrapolando a postura anarquista favorável a uma política anti-imperialista, promovida notadamente pelo escritor Manuel Ugarte – quem realizaria, na Argentina, importantes esforços a favor da causa mexicana.

Os documentos visuais ganharam pouco a pouco seu reconhecimento dentro do campo historiográfico. Porém, o cinema (particularmente a filmografia silenciosa) do período zapatista continua sendo uma temática pouco estudada. Já existem várias pesquisas dedicadas ao confronto e recriação dos fatos históricos por meio de imagens fotográficas, ou à interpretação dos mesmos através de filmes de ficção, mas, poucas vezes, o movimento do Exército Libertador do Sul foi contextualizado mediante seus

[2] Publicação quinzenal editada pela primeira vez em 1888. Foi mantida por apenas um ano e reapareceu uma década depois na forma de suplemento para *La revista blanca*. Em 1903, consolidou-se como jornal diário até que foi censurada durante a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930).

filmes testemunhais. Isso se deve, em parte, a que, até agora, só havia referências escritas de sua existência, e as filmagens resguardadas nos diferentes acervos mexicanos ainda não tinham sido encontradas.

Ao revisar as listas locais sobre filmes que abordem, de alguma maneira, a Revolução Mexicana, podemos constatar que o primeiro documentário no qual os seguidores de Zapata intervêm é *Viaje del señor Madero al sur* (Irmãos Alva, 1911). Este filme foi realizado durante a excursão empreendida por Gustavo A. Madero (irmão de Francisco) nos estados de Morelos e Guerrero para promover sua campanha de pacificação e pactuar o desmonte de forças pertencentes àquelas regiões. Neste filme, o personagem principal é, evidentemente, Madero, e a intervenção dos *surianos* é meramente coadjuvante. O dirigente morelense Emiliano Zapata figura pouco – quem possui mais relevância é o líder guerrerense Ambrosio Figueroa – e, por isso, não podemos catalogar tal obra como propaganda *suriana*. Com exceção de *Viaje del señor Madero al sur*, não há evidências da presença zapatista nas telas até 1913, quando o filme *La revolución felicista* (Guillermo Becerril) mostra, em uma de suas cenas, o que um catálogo descreve como "zapatistas fuzilados pelas forças rurais na colônia Juárez", na Cidade do México (Jablonska e Leal, 1991, p. 48).

Em 1914, surgiram dois filmes cuja intenção era claramente propagandista. O primeiro, concebido contra o movimento zapatista, intitulava-se *Sangre hermana* e foi rodada por Samuel Carretero, Ernesto Torrecilla e Antonio Ocañas, que haviam passado vários meses em Morelos "percorrendo os pontos mais perigosos" (como dizia o jornal *El país* em 10 de janeiro de 1914). Apesar de Salvador Toscano[3] trabalhar com Ocañas no período, não existe nenhuma referência sobre sua participação na realização da película, o que marca a obra como iniciativa particular de Ocañas, separada do trabalho que realizava com o pioneiro do cinema mexicano. O filme favorecia o bando federal e foi realizado para agradar à causa favorável ao presidente Victoriano Huerta. Aurelio De Los Reyes sustenta que "da mesma maneira que Porfirio Díaz, Huerta utilizou o cinema – não para atrair a admiração por sua pessoa, mas para comover os espectadores com o objetivo de que apoiassem sua política" (1996, p. 140). O segundo filme, intitulado *La revolución zapatista*, ao contrário da produção de Ocañas, simpatiza com as hostes *surianas*. Mesmo que se desconheça o autor desta obra, nas descrições das cenas aparece frequentemente o Dr. Alfredo Cuarón,[4] o que dá indícios de sua possível participação na realização.

[3] Ver a nota de rodapé 2 do texto de Javier Campo.
[4] O Dr. Cuarón foi uma figura que participou ativamente nas convenções entre os distintos bandos revolucionários, as quais tinham o objetivo de dar uma diretriz unificada ao conflito. (N.E.)

Os documentários sobre o conflito em Morelos serviram, na realidade, como ferramentas de propaganda e sensibilização a favor ou contra zapatistas. Essas obras eram visualmente muito parecidas – havia cenas de enforcados, incêndios, revolucionários, soldados federais, executados –, e a inclinação por um ou outro bando se definia principalmente pelas descrições e adjetivos dos intertítulos. Estes tiveram, de fato, uma função muito parecida a das legendas das fotos que descreviam, comentavam e adjetivavam as imagens que apareciam nos jornais da época.

Através das pesquisas dessas fitas foi possível comprovar que o cinema não foi um meio que afetasse significativamente a concepção geral a respeito dos exércitos *surianos* no interior do país e, tampouco, foram encontradas evidências de que estes filmes tenham sido exibidos fora do México. Os meios impressos foram, por outro lado, os que mais influenciaram a maneira como se percebia o Exército Libertador do Sul.[5]

Grande parte da imprensa gráfica da Cidade do México era contrária ao movimento *suriano*. As elites *criollas*, em geral, temiam uma luta que pusesse em perigo seus interesses e bens, e estavam incomodadas com o caos gerado pelas maneiras violentas e "desrespeitosas" com as quais os *surianos* reclamavam seus direitos.[6] Ricardo Pérez Monfort (2000) sublinha o caráter anti-indigenista e anticamponês que imperava nos níveis médios urbanos, e o temor que homens e mulheres das classes acomodadas tinham dos estratos pobres. Isso nos leva a um fenômeno peculiar, que é a profunda ambiguidade da imagem nacional, pois desde o porfiriato mais recente havia sido estereotipada uma imagem do "povo" que, sem se definir por completo, indiscutivelmente se relacionava com o rural, que comungava em alguma medida com a imagem dos zapatistas.

Durante a Revolução, a imprensa da Cidade do México pôs em evidência seu forte racismo. Haviam queixas de que

> (...) as dispersas atrocidades físicas cometidas em Morelos tinham um aspecto vívido e ominoso: haviam sido perpetradas nos arredores desta cidade do México por homens que vestiam *calzón blanco,*[7] calçando sandálias, armados com machados e de pele morena – devido a este último sinal, inconfundivelmente eram membros de uma "raça inferior". (...) As execuções revolucionárias eram sempre lamentáveis, mas se seus executantes eram reconhecivelmente "brancos" e se vestiam como pessoas civilizadas – calças, sapatos e

[5] Ver Fregoso Valdez (2011).
[6] José Jorge Gómez (2008) estuda o caso das elites mexicanas que se serviam do passado indígena para reivindicar um passado histórico glorioso, o qual não seria o resultado do trabalho dos próprios indígenas.
[7] Tipo de calça masculina um pouco mais curta, indo até os tornozelos, feita de um tecido grosseiro de algodão, usada pelos camponeses. (N.T.)

> camisas –, seus atos seguiriam sendo humanos. Que o "povo" se pusesse a executar vítimas era "índio", subumano e monstruoso (Womack Jr., 2008, p. 98).

O filme *Sangre hermana* prolongava este racismo ao âmbito do cinema. Nos catálogos destas projeções existem descrições de cenas nas quais são mostradas as mesmas características negativas com que se estereotipava e discriminava os morelenses na imprensa – embora estas imagens tivessem certa ambivalência, pois projetavam como mexicano o "irmão" camponês que matava o soldado federal.

Como resposta aos ataques emitidos pela imprensa, Zapata tratava de se mostrar como um homem correto. O cuidado com suas roupas e a dignidade de suas ações revelavam o prazer de ser um autêntico *charro*,[8] mas, também, respondiam, talvez, a seu desejo de se manifestar como um homem íntegro, respondendo às crônicas difamatórias que destacavam, por exemplo, seu suposto alcoolismo. Zapata rebatia os ataques da imprensa burguesa principalmente por meio de comunicados. Alguns intelectuais escreveram textos para difundir seus planos e propostas, contudo, nem ao caudilho, nem a seus principais colaboradores parecia importante difundir sua imagem através do cinema – é claro que conheciam o meio, que para eles aparentava não ter muita relevância (quiçá, pelo contexto rural no qual o movimento se desenvolvia). Talvez, certo pudor de Zapata em se ver na imagem animada também pode ter atrapalhado – decoro que, evidentemente, outros caudilhos não tiveram (como Pancho Villa), já que se deixavam fotografar e filmar sem nenhum problema.

Existiram escassas publicações a favor do zapatismo. Katz afirma que "não houve nenhuma aliança com os proprietários de terra nem com a classe média local. Com algumas exceções, os poucos simpatizantes e porta-vozes intelectuais do movimento não procediam de Morelos, mas da Cidade do México" (2004, p. 484). Alguns intelectuais de classe alta pertencentes à esquerda e centro-esquerda criaram publicações no México, como *El diario del hogar*. Existia também *Regeneración* – semanário fundado pelos magonistas[9] com bases profundamente anarquistas editado em 1910 em Los Ángeles – que informava, de forma permanente, sobre o que acontecia no México. Aproximadamente em 1913, esta publicação relacionava Zapata com os interesses verdadeiramente revolucionários e o defendia energicamente ante rumores que outras publicações espalhavam: "Aquele papel de banheiro chamado *El paso del*

[8] Ver nota de rodapé 8 do texto (em português) de Zuzana Pick.
[9] Impulsionada pelos irmãos Magón, os magonistas foram os participantes de uma corrente representada pelo Partido Liberal Mexicano (PLM), que apoiava a Revolução. (N.E.)

Norte mente ao dizer que Emiliano Zapata milita sob as ordens do bandoleiro Venustiano Carranza, quem se rebelou contra Huerta porque este não lhe assegurou o governo de Coahuila, onde aumentaria suas riquezas".[10]

Regeneración era abertamente anti-carranzista, o que alimentava a empatia dos *surianos*, que combatiam a Venustiano. O jornal lamentava que outras publicações supostamente de igual postura anarquista não apoiassem os zapatistas:

> Zapata (...) por seus atos de expropriação, de entrega (e não venda, como faz Carranza) da terra aos camponeses, para que possam cultivá-la livremente (...), e por muitos outros atos mais claramente revolucionários, que ele e seus seguidores têm realizado – merece a simpatia dos verdadeiros anarquistas. Entretanto, na imprensa anarquista, ataca-se virulentamente a Zapata, e os trabalhadores são incitados a se opor a este revolucionário *suriano* e seus companheiros. Como explicar conduta tão estranha? Suponho que, para evitar perseguições, os jornais operários mexicanos, que nasceram se aproveitando das circunstâncias atuais propícias (nas quais Carranza se vê forçado a dar certas liberdades enquanto tenta tornar-se forte), queiram abster-se de atacar abertamente o aproveitador de Cuatro Ciénegas Venustiano Carranza. Mas, isso não justifica que cheguem ao grau de louvá-lo (...), e que instiguem contra Zapata e companheiros que, até hoje, combatem honradamente pela liberdade econômica (base de todas as liberdades) do proletariado (Flores Magón, 1915).

Dessa maneira, este semanário favorecia os *surianos*, mas, devido a sua linha editorial anarquista, atingia um público leitor delimitado. Por outro lado, havia a vantagem da ampla distribuição que se fazia a partir da França e dos Estados Unidos, que acabava atingindo outros países, como o Uruguai, o Brasil e a Argentina. O pesquisador Pablo Yankelevich reflete acertadamente sobre o fenômeno de recepção e percepção da informação que a Revolução Mexicana gerava em cada um destes países:

> As imagens formadas ao redor do que acontecia no México nem sempre foram uniformes. Em primeiro lugar, porque elas se constituíam em diferentes âmbitos dentro de cada realidade nacional. Dependendo de sua situação social e matriz ideológica, os distintos setores líderes foram decodificando as notícias e informações que recebiam. Em segunda instância porque, à medida que a luta se prolongava, em cada segmento daquela liderança pode ser apreciada uma evolução na percepção do processo mexicano (Yankelevich, 1995, p. 59-60).

Embora seja certo que os pontos de vista variavam de país a país (dependendo do tipo de agrupação que recebia a informação e o filtro de suas lideranças), uma constante

[10] *Regeneración*, 06 de dezembro de 1913.

era que os simpatizantes da revolta zapatista – mexicanos ou estrangeiros – se referissem a ela como a Revolução feita de baixo para cima, portadora dos autênticos ideais agrários. Por exemplo, a ideia de "uma espécie de comunismo anarquista" – termo utilizado pelo jornal mexicano anti-zapatista *El país* – foi acolhida de maneira muito positiva pelos jornais brasileiros *Guerra Social*, *La Battaglia*, *Correio da Manhã*, *A voz do trabalhador* e *Germinal!*, que apoiavam o movimento proletário brasileiro e viam na Revolução Mexicana um exemplo que comungava com suas ideologias e, portanto, retomavam continuamente matérias publicadas em *Regeneración* (Sousa, 2010).

A batalha contra o estereótipo

Ao norte, a avançada indústria cinematográfica estadunidense realizava filmes de ficção sobre a Revolução. Através de histórias que relatavam situações violentas na fronteira, o mexicano era mostrado como se vivesse uma peculiar barbárie. *The fight of the Nations* (American Mutoscope e Biograph Company, 1907) e *The Pony Express* (Sidney Olcott, 1907) foram as primeiras produções norte-americanas que exploravam a imagem do mexicano bárbaro – uma imagem a qual seria reforçada nos tempos da Revolução. Atentos ao conflito do país vizinho, os Estados Unidos se inspirariam, sobretudo, em José Doroteo Arango Arámbula (vulgo Francisco "Pancho" Villa) para criar os bandidos de seus filmes. Mas não somente nele:

> O persistente furor contra Villa alcançaria também Emiliano Zapata – mesmo que o guerrilheiro do sul nunca tivesse chegado à (para ele) longínqua fronteira com os Estados Unidos. Um anti-zapatismo bastante gratuito se manifestou nos nomes de alguns vilões: já se falou de *Pancho Zapilla*, combatido por William S. Hart em *The patriot* (William S. Hart, 1916), além do depravado vilão de *The heart of Paula* (Julie Crawford Ivers e William Desmond Taylor, 1916) chamar-se Emiliano, e ainda há o bandido de um faroeste de 1919, *The Arizona cat claw* (William Bertram), de sobrenome *Zapatti* (García Riera, 1987, p. 75).

Por volta de 1915, o conflito entre Villa e Carranza monopolizava a atenção do cinema. A Mutual Films, com contrato assinado em mãos,[11] perseguia Villa no norte mexicano. Não temos registros de filmagens de Zapata neste ano, e a repressão que seus exércitos viviam foi menor porque

[11] Para mais informações sobre a história do contrato entre Pancho Villa e a produtora Mutual Film Company, ver o texto de Zuzana Pick.

> Obregón [presidente do México entre 1920 e 1924] compreendia que, contra Villa, tratava-se de levar uma guerra militar, de exército contra exército, enquanto contra Zapata, atrincheirado em sua região, a perspectiva era muito mais a de uma guerra social encoberta de formas militares. E Obregón não era o homem para levar esta guerra com armas, mas para recolher, depois, seus frutos com a política (Gilly, 2007, p. 261-262).

O "quartelaço"[12] de 1913 levou Huerta ao poder, e ele era consciente do obstáculo que as forças *surianas* representavam, tratando assim de integrá-las a seu governo. Houve, então, uma "trégua" dos conteúdos anti-zapatistas em alguns meios:

> Os epítetos humilhantes, aplicados normalmente ao guerrilheiro e aos seus, se converteram em frases bajuladoras; concedeu-se razão à luta que havia sido sustentada contra o senhor Madero (...). Mas, quando o governo ilegal e a imprensa vendida se deram conta de que era impossível contar com o general Zapata sem antes ceder ao que ele – enérgica e patrioticamente – exigia, esses epítetos voltaram a ser vistos nas folhas impressas, aplicados com o maior esbanjamento (Magaña, 1985, p. 99).

Os ataques e o desprestígio nas matérias jornalísticas passaram por muitas "tréguas". Por exemplo, quando Huerta alcançou o poder e se especulava sobre a postura que ele devia optar frente aos zapatistas; ou quando houve o incidente dos *marines* estadunidenses, que culminou com a invasão ao porto de Veracruz – esperava-se a união dos caudilhos para combater tal problema. Por conveniência estratégica, Huerta enviou aos zapatistas múltiplas comissões de paz, enquanto o jornal *El Independiente* publicava: "Emiliano Zapata, o indomável guerrilheiro do sul que surgira na luta em 1910 (...) se unirá às tropas do governo para combater o invasor. Emiliano tem demonstrado ser um patriota (...), e esquecerá rancores e ódio de partido" (Herrerías Guerra, 2009, p. 288-289).

Entretanto, os atos genocidas infligidos no passado pelo subordinado de Huerta, Juvencio Robles, estavam muito presentes para Zapata que, apesar das anistias oferecidas, não cedeu. Aproveitando as mobilizações dos federais a Veracruz, ele redirecionou ataques às guarnições da capital e outros povoados dos estados do México,

[12] Nome pelo qual se conhecem os acontecimentos da também chamada "Dezena trágica", que faz referência aos dez dias (09 a 18 de fevereiro de 1913) de duração do golpe de Estado encabeçado por Victoriano Huerta, ação que culminaria com a morte de Francisco I. Madero e a ascensão de Huerta ao poder.

Puebla, Guerrero e Morelos. Ante tais ações, jornais como *El Imparcial* retomaram sua linha anti-zapatista.

Com relação aos acontecimentos de Veracruz, realizaram-se vários cinejornais e filmes estrangeiros: *The shelling of Veracruz* (1914), rodado pela Napoleon Film, de Chicago, e *The Battle of Veracruz*, com tomadas filmadas pelo correspondente do *Chicago Tribune* Edwin F. Weigle, e distribuído pela empresa nova-iorquina Sawyer. De *The Battle of Veracruz*, sabemos que era anunciada como composta por cenas reais que mostravam "*our boys*" (os soldados norte-americanos) desbravando os perigos e lutando com metralhadoras (García Riera, 1987). A respeito das produções mexicanas, há registros de apenas um filme: *La invasión norteamericana o Los sucesos de Veracruz* (1914), dividido em três partes. Rodado por Salvador Toscano, incluía, principalmente, cenas do arquivo do autor – já que faz alusão à "Veracruz de ontem" –, e rememorava alguns aspectos de outra ocupação deste porto, ocorrida entre 05 e 08 de março de 1847. Sobre a invasão de 1914, o filme utilizou, sobretudo, imagens posteriores ao conflito, documentando alguns dos lugares do evento nos quais ainda apareciam rastros de tiros, e aproveitando reconstruções dos fatos. No catálogo que descreve as cenas, lemos: "O poeta argentino chega ao México para propagar a ideia de uma união latino-americana". Refere-se a Manuel Ugarte, que participa de outra cena trazendo uma "oferenda floral ante o monumento de Chapultepec".[13] A presença de Ugarte evidencia que o filme não foi realizado coetaneamente à incursão ao porto, que teve lugar em 21 de abril de 1914 – e o escritor estava na Argentina quando se iniciou a invasão, que culminou com a saída das tropas estrangeiras em 23 de novembro do mesmo ano.

Segundo assinalam as pesquisas de Yankelevich, foi graças a Ugarte que, "na Argentina, a Revolução Mexicana adquiriu uma presença inevitável" (1995, p. 649). Sua obra promovia fortemente o anti-imperialismo e a "união latino-americana", como cita o filme de Toscano. Foi um forte precursor do nacionalismo e fomentou ações para rechaçar a filmografia norte-americana que projetava um estereótipo ultrajante da figura do mexicano que, como mencionamos anteriormente, se inspirou, por vezes, nos caudilhos Pancho Villa e Emiliano Zapata. Enquanto as tropas norte-americanas continuavam em Veracruz, o Comitê Pró-México, encabeçado por Ugarte, emitiu requerimentos aos empresários cinematográficos com o fim de que não exibissem filmes provenientes dos Estados Unidos nos quais um ator se disfarçasse de mexicano. Estas solicitações ecoaram durante toda a segunda metade da década de 1910 – não

[13] A descrição das cenas completas pode ser consultada em De Los Reyes (1986).

somente no interior do país ou na Argentina. Em 1919, o jornal brasileiro *A noite* repudiou a projeção de um filme no qual se mostrava um general mexicano cheio de medalhas, alcoólatra, ladrão e assassino (Yankelevich, 2008).

Em 1914, o Exército Libertador do Sul teve forte presença nos meios. Foi criticado e mencionado negativamente – tendência predominante desde as primeiras matérias jornalísticas. Os meios que respaldavam o zapatismo faziam seus reproches através de um olhar justificado principalmente por ideais anarquistas – embora sabendo que Zapata contava com o apoio e assessoramento de intelectuais, suas ações não seguiam ao pé da letra nenhuma doutrina em particular. Porém, predominou uma percepção do movimento como ligado ao comunismo-anarquismo, tendências que não eram precisamente populares entre os cineastas da época. Isso fez com que Zapata e sua insurreição fossem relegadas pelo cinema – ao menos até sua morte, quando Enrique Rosas filmou o enterro do caudilho (*Emiliano Zapata en vida y muerte*, 1919).

Neste momento, teve lugar outro armistício midiático para Zapata: a trégua *post mortem*, definitiva, já que o estabelece como mártir (inclusive para além do âmbito regional).

> Os homens que, como Emiliano Zapata, alçando sua figura por cima da humanidade, alentados por ideias sublimes e magnânimas, oferecem seu sangue, sua vida e tudo o que valem, em benefício das aspirações comuns, esquecendo-se de si mesmos, desprendendo-se dos atávicos egoísmos dos indolentes e convertendo-se em apóstolos de altíssimos ideais (*El Demócrata*, 1922 *apud* De Los Reyes, 1986, p. 83).

Um testemunho cinematográfico de caráter documental se realizaria somente na segunda década do século passado: trata-se de *Aniversario de la muerte del general Emiliano Zapata en Cuautla* (Manuel Sánchez Valtierra, 1921). O diretor, de Guanajuato, havia aprendido o ofício fílmico nos Estados Unidos, e dizia ter sido assistente de D. W. Griffith (Tuñón, 1986). Valtierra realizou este documentário ao regressar ao México graças à influência e suporte do general chiapaneco Rafael Cal y Mayor, que havia endossado o movimento maderista desde seus dias de estudante, além de ter integrado as filas do zapatismo[14] e apoiado o Plan de Ayala.[15] Graças ao apoio de

[14] Como escreve Zapata em uma carta datada de 1918: "Mesmo no longínquo Chiapas nossas forças ganham terreno dia a dia. Ali opera o general Rafael Cal y Mayor e outros chefes agraristas que, por onde passam, levantam o entusiasmo dos peões oprimidos, para os quais começam a repartir as terras, de acordo com as promessas do Plan de Ayala".

[15] O Plan de Ayala foi uma proclamação emitida por Emiliano Zapata em 28 de novembro de 1911, com a qual se estabeleceu uma crítica ao governo de Madero. Neste documento, os camponeses são incitados a pegar em armas para a recuperação de suas terras. (N.E.)

Cal y Mayor, Valtierra também produziu, ainda em 1921, *Aniversario de la muerte del señor Madero*. Ambos os filmes apoiavam indiretamente a apropriação destas figuras, mesmo que elas fossem antagônicas.

Nos anos 1930, o cinema de ficção mexicano não tratou de forma direta a figura de Emiliano Zapata, mas a aludiu através de algum personagem, como acontece com o general Felipe Nieto em *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), ou mediante a inclusão de figuras pertencentes ao exército zapatista, como em *Enemigos* (Charo Urueta, 1933). Apesar da relevância de Zapata como figura histórica mitificada e institucionalizada, é notável sua ausência nas telas. Possivelmente, isso demonstre como a guerra camponesa pesou para a construção pós-Revolucionária do país, sobretudo quando o conflito estava tão vivo como suas testemunhas. Embora escape do âmbito do presente trabalho, vale a pena indicar aqui que, apenas em 1970, Zapata teve uma personificação dentro do cinema nacional, sendo interpretado por Antonio Aguilar no filme biográfico realizado por Felipe Cazals: *Emiliano Zapata*. A produção coincidiu com uma reivindicação mais ampla do resgate do caudilho, na qual foi vital a publicação, um ano antes, da pesquisa de John Womack intitulada *Zapata and the Mexican Revolution*, obra que revitalizou os estudos do movimento *suriano*. Curiosamente, a cinematografia norte-americana foi a primeira a realizar um filme sobre Zapata: *¡Viva Zapata!*, estreado em 1952. Protagonizado por Marlon Brando, era dirigido pelo ex-militante do partido comunista Elia Kazan, quem superou todo o tipo de obstáculos para concretizar a rodagem.

Bibliografia Volver al índice

"Carta del general Emiliano Zapata a Genaro Amezcua". De Tlaltizapán, Morelos a La Habana, Cuba, 30 de diciembre de 1918, Caixa 12, exp. 5 do Fundo "Gildardo Magaña". Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).

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

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

_____. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. México: Filmoteca UNAM, 1986.

FLORES MAGÓN**,** Enrique. "Maridaje Imposible". *Regeneración*, 11 de diciembre de 1915.

FREGOSO VALDEZ, María Berenice. *La imagen cinematográfica del zapatismo (1911-1949)*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos – Universidad La Salle Cuernavaca. Cuernavaca: 2011.

GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: Era/Universidad de Guadalajara, 1987.

GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México: Era, 2007.

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

HERRERÍAS GUERRA, María. "Emiliano Zapata visto por la prensa (1911-1919)" en ÁLVAREZ, María Teresa et al. *Zapatismo: Origen e historia*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2009.

JABLONSKA, Aleksandra y LEAL, Juan Felipe. *La Revolución Mexicana en el cine. Filmografía 1911-1917*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1991.

KATZ, Friedrich. *Revuelta, Rebelión y Revolución*. México: Ediciones Era, 2004.

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

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

_____. "Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913" en LÓPEZ, Laura Espejel (org.). *Estudios sobre el zapatismo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

RAMA, Carlos. "La Revolución Mexicana en el Uruguay" en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, nº 2, vol. VII. México: octubre/diciembre 1987.

SOUSA, Fábio da Silva. "La Revolución (¿libertaria?) Mexicana. Cien años de una lectura del proceso revolucionario de México pela prensa obrera brasileña" en *Revista Espaço Acadêmico*, nº 114, ano X. Maringá: noviembre 2010. Disponible en: http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/11461/6242.

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

WOMACK JR, John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI, 2008.

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

_____. "Una mirada argentina de la Revolución Mexicana. La gesta de Manuel Ugarte (1910-1917)" en *Historia mexicana*, nº 4, vol. XLIV. México: abril/junio 1995.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Pablo Piedras

Introducción

La Revolución Mexicana, surgida hacia 1910, además de ser el primer proceso revolucionario latinoamericano del siglo XX, tiene la particularidad de acontecer durante los mismos años en los que el espectáculo cinematográfico comienza a prosperar y a desarrollarse en México y en buena parte del continente. El complejo núcleo de eventos que se desarrollaron en dicho país desde 1910 hasta fines de la década de los 1920 ocupó un sitio privilegiado en las representaciones cinematográficas de la época, fundamentalmente en los territorios del cine de no ficción, del noticiero y de las actualidades. Aquel cine de pioneros como Salvador Toscano, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, entre otros, estuvo signado por el registro de una realidad convulsionada que brindaba material más dramático y espectacular que cualquier ficción que se pudiese filmar con las limitaciones tecnológicas y financieras del momento. El registro documental se consolidó entonces como la única expresión medianamente estable y con continuidad dentro del panorama del cine mexicano, una situación que de forma análoga, pero con diferentes aristas sociopolíticas, acaeció en otros países latinoamericanos como Argentina y Brasil.

Así lo confirma el historiador del cine Paulo Antonio Paranaguá (2003b) al indicar que fue el cine documental el que le dio fisonomía e identidad al cine latinoamericano a lo largo de su historia, ya que su producción se sostuvo en etapas en que la ficción luchaba por consolidarse en industrias siempre dependientes y endebles,

aun en los casos de Argentina y de México.[1] El cine silente mexicano estuvo notoriamente condicionado por la captación y difusión de imágenes vinculadas con los denominados "rituales del poder" en torno al dictador Porfirio Diaz[2] y, más tarde, por los sucesos referidos a la Revolución. En el período 1910-1930, los cortometrajes documentales tuvieron una doble función. Por un lado, sirvieron a las diferentes facciones que dentro del movimiento revolucionario o de los sectores contrarrevolucionarios pugnaban por instalarse en el poder y legitimarse ante la sociedad. En este sentido, no caben dudas que los diversos grupos de poder ya tenían en esos años una clara consciencia de la capacidad del cinematógrafo como medio de comunicación de masas y como herramienta de construcción de imaginarios sociales, políticos y culturales.[3] Por otro lado, junto con la prensa escrita, la fotografía y la radio, el cine fue un importante medio para informar a la población de los últimos sucesos generados en torno al devenir del proceso revolucionario. La doble función social del cinematógrafo como herramienta de los agentes de poder y como medio de información privilegiado se transformará cuando finalice la guerra civil y la Revolución comience su progresiva estabilización e institucionalización durante las décadas de los 1930 y 1940.

Entre las profundas mutaciones generadas tras el arribo del cine sonoro a inicios de los años 1930 es posible destacar el desplazamiento del registro documental y la creciente producción ficcional. Lentamente, la nueva tecnología, y la posibilidad que esta brindaba de incorporar la música popular del país como el bolero y la ranchera, impulsó la industrialización del cine mexicano y, en este marco, la creación de películas de ficción se tornó más rentable y atractiva.

Las primeras dos décadas del cine sonoro mexicano están atravesadas por relatos ficcionales que abordan la Revolución desde ópticas, ideologías y posicionamientos políticos contrapuestos. A diferencia de lo que ocurrió durante las décadas anteriores, la función del cinematógrafo ya no será informar a la población sobre los hechos de la Revolución, sino figurar y construir narrativas sobre esta, con el objetivo, más o menos consciente, de asentar ciertos imaginarios e interpretaciones sobre la Historia reciente en

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

[2] Porfirio Díaz fue el presidente de México de 1876 a 1911, etapa denominada "porfiriato". Este gobierno fue interrompido solamente entre los años 1880 y 1884, durante la presidencia de Manuel González. (N.E.)

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

detrimento de otros. En otras palabras, la disputa por la información y la comunicación ocurrida en décadas pasadas, se transforma en una puja por el poder simbólico de la Revolución, asentado en las diversas interpretaciones históricas, culturales, políticas y sociales que se construyen sobre esta, siempre en relación con la coyuntura sociopolítica en la que se producen los films. En esta línea, creemos que las películas realizadas en los 1930 y 1940 sobre la Revolución no pueden ser interpretadas directamente como el "reflejo" del punto de vista de sus responsables, ni tampoco, como agentes culturales que transmiten sin más el sistema de valores y las concepciones políticas de un entorno social o gobierno. En cambio, consideramos que las películas expresan las tensiones sociales, políticas y culturales y los imaginarios de la sociedad que las produce, pero que estos siempre están surcados por mediaciones, desplazamientos y transformaciones. Como indica Zuzana Pick (2010, p. 05), los significados de los films son inestables y diversos y se producen a partir de imágenes icónicas y temas visuales complejos, en vez de reproducir de forma reificada y totalizante el discurso del Estado posrevolucionario.

En esta línea, nuestra propuesta es examinar dos modos paradigmáticos de representar la Revolución en directores que dominaron la escena cinematográfica durante las décadas del 1930 y 1940 respectivamente: Fernando de Fuentes y Emilio "El Indio" Fernández. La validez de nuestro enfoque se sustenta en el insustituible rol que el cine vernáculo tuvo para consolidar la identidad nacional de una sociedad fragmentada y en proceso de unificación tras la crisis sociopolítica y la transformación acelerada que significó la Revolución, y el consecuente paso de una sociedad de estructura tradicional a una sociedad moderna.[4] Como señala Carlos Monsiváis (1976, p. 446), en las primeras décadas del siglo XX y en el contexto cultural de México, el cine fue un vehículo para la transmisión de nuevos hábitos y la reiteración de códigos de comportamiento, en una sociedad que "no iba al cine a soñar sino a aprender, y sobre todo a aprender a ser mexicanos".

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

Desde el estreno comercial de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primera película con sonido sincronizado, comienza el período clásico-industrial del cine mexicano que se extiende hasta fines de la década de los 1950, en consonancia con el despliegue de

[4] Zuzana Pick (2010) indica que el cine fue el exponente visual privilegiado del proceso de modernización de México.

los modelos industriales estadounidense y europeo.[5] La Revolución, tal como lo hemos anticipado, se convertirá en una narrativa recurrente del cine local durante todo el período, aunque adquirirá múltiples valoraciones e interpretaciones de acuerdo con el contexto sociopolítico en que se realizan las obras y el posicionamiento ideológico de sus autores. La productividad de la Revolución como gran narrativa de la cultura mexicana no es un hecho específicamente cinematográfico, sino que resulta pregnante en un amplio arco de expresiones artísticas como la plástica, la música y la literatura. En estas manifestaciones artísticas, según Carlos Monsiváis (1976), también se cruzan las otras dos grandes narrativas de la cultura mexicana: la religión y el nacionalismo. De acuerdo con este autor las narrativas de la religión, el nacionalismo y la revolución impactan en mayor o menor grado sobre la producción cinematográfica del período industrial.

En esta instancia conviene puntualizar cuáles son las principales características de estas tres narrativas que se constituyen como tópicos en ciertos films de nuestro *corpus*. En primer lugar, siempre siguiendo a Monsiváis, la narrativa religiosa está relacionada eminentemente con el cristianismo, cuyo imaginario es melodramático y no trágico. Como señala Susan Sontag (2005), si cada crucifixión termina en una resurrección, entonces, en el melodrama, nos encontramos con una carga de positiva distinta del pesimismo propio de la tragedia. La configuración del estatuto del héroe inculcada por este tipo de condicionamiento cultural se vincula con el *ethos* del mito cristiano y se formula en términos de sufrimiento, paciencia, resistencia y estoicismo ante las desgracias del destino. En segundo lugar, el nacionalismo se construye a partir de una herencia colonial que define a la mujer como el origen de la identidad mexicana. Esta figura materna tiene dos caras: la de la Virgen de Guadalupe, cuyo arquetipo es eminentemente positivo y remite a la preservación del patrimonio precolombino, dado que se trata de un virgen india y morena; y la de la Malinche, entendida como el arquetipo de la traición a la patria, pero que es al mismo tiempo la madre simbólica del mexicano y un paradigma del mestizaje y transculturación. Estas dos figuras dan cuenta de un conflicto identitario que es reelaborado por una profusa cantidad de obras literarias, plásticas y cinematográficas.[6] Por último, respecto de la Revolución, Monsiváis indica que esta se halla en el corazón de la modernización de México como

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

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

Estado-Nación, dado que cambia la naturaleza de la vida pública, produce una importante movilización de masas, impacta sobre la estructura de la familia tradicional (aunque sin cambiar sus raíces) y problematiza los roles de género.

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

La trilogía épico-dramática de De Fuentes posee una visión crítica y/o reaccionaria de la Revolución y se desarrolla durante la década de los 1930. Nos referimos a *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). De acuerdo con Emilio García Riera (1999), en este período se produce un crecimiento desparejo de la industria del cine mexicano. Si bien se abren muchas nuevas compañías de producción, buena parte de las mismas desaparece tras la realización de uno o dos films, ya que todavía México no había consolidado un mercado a nivel internacional y el éxito de público local le estaba deparado a muy pocas películas nacionales. No obstante, las bases de un sistema industrial que terminará de asentarse en el siguiente decenio comienzan a configurarse: se establece un sistema de estrellas con nuevas figuras locales – Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández – y otras repatriadas de los Estados Unidos – Lupita Tovar y Ernesto Guillén –[7] y se estructura un sistema de géneros con fuerte presencia de elementos musicales de la ranchera (en la comedia) y del bolero (en el melodrama).

Los films de Emilio Fernández de nuestro *corpus* se realizan durante la década de los 1940. En ellos la Revolución tiene una centralidad menor y se convierte en el trasfondo espacial y temporal en el que se plasman relatos de prioritaria estructura melodramática: *Flor silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Enamorada* (1946). Durante este decenio, México detenta la hegemonía de los mercados latinoamericanos gracias al apoyo tecnológico y financiero brindado por los Estados Unidos. Los socios del norte habían disminuido su capacidad productiva por dedicar sus recursos a la industria bélica a partir de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, la posición neutral tomada por la Argentina respecto del conflicto bélico fue sancionada por los Estados

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

Unidos limitando la cantidad de película virgen que el país sudamericano podía importar. Este nuevo conjunto de condiciones económicas y geopolíticas, sumado a la solidez de un sistema de producción que se había afianzado durante la década de los 1930, posibilitaron el surgimiento de la llamada "Época de Oro" del cine mexicano.[8] También, en el año 1942, se fundó el Banco Cinematográfico para apoyar con créditos y subsidios la producción local y se ratificaron una serie de medidas proteccionistas hacia la industria vernácula.

Nos enfrentamos entonces a un *corpus* filmográfico instalado en dos etapas diversas, tanto a nivel social, político y cultural, como respecto del desarrollo y del estado de la industria cinematográfica. Si la década de los 1930 se caracteriza por ser un período en el que aún las disputas de clase y los conflictos sociales movilizados por la Revolución no se habían terminado de dirimir y la industria del cine buscaba las formulas para consolidarse con cierta autonomía de los poderes del Estado, la década de los 1940 inicia en lo político el camino de la institucionalización de la Revolución, cuya epítome es el cambio de denominación, en 1946, del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) al Partido Revolucionario Institucional (PRI). Cabe agregar que la filmografía del grupo de trabajo de Emilio Fernández junto a Gabriel Figueroa (fotografía), Mauricio Magdaleno (guión), Gloria Schoeman (montaje), acompañado por actores como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz, entre otros, fue durante los 1940 la que construyó una imagen de México que se exportó y difundió en Europa y los Estados Unidos, a partir del triunfo de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) en el Festival de Cannes.

Revolución, Historia y cine

Para pensar los modos de representar la Revolución Mexicana es interesante detenernos en la relación que existe entre la mirada de los historiadores y la de los cineastas, respecto de sus correspondientes lecturas e interpretaciones a lo largo de las décadas siguientes al acontecimiento. Si bien lo hacen desde disciplinas diferentes – la historia es un "discurso de sobriedad" (Nichols, 1997) con aspiraciones científicas y el cine de ficción es un discurso artístico que no aspira generalmente a la objetividad –

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

ambos son agentes inscriptos en el campo cultural que construyen un discurso sobre el pasado y están condicionados por la ideología y las relaciones de poder de cada época.

Julia Tuñón (2010) señala que la historiografía ha estudiado los hechos de la Revolución desde tres concepciones. La primera, desarrollada fundamentalmente entre las décadas de los 1920 y de los 1940, identifica el fenómeno como un movimiento popular, campesino, agrarista y nacionalista. La segunda, desplegada durante los años 1950 y 1960, toma una mayor distancia del evento en busca de objetividad, aunque en líneas generales retoma los lineamientos anteriores y les suma un tono antiimperialista, en sintonía con el clima de época en los países del Tercer Mundo. La tercera, a partir de los 1960, desde una mirada más crítica coloca el énfasis en las continuidades sociales, económicas y políticas por sobre las rupturas que el proceso revolucionario habría impulsado. De acuerdo con Tuñón, las representaciones cinematográficas de la Revolución adoptan un recorrido inverso, yendo de la crítica y el distanciamiento de la década de los 1930 hacia la mitificación e idealización de los años 1960.

Por nuestra parte, solo parcialmente adherimos a las ideas de Tuñón. La trilogía de Fernando de Fuentes, si bien adopta una mirada cuestionadora, tiende a evadir cualquier tipo de profundización en las causas históricas y políticas de la Revolución, para constituirse en una crítica de corte conservador. A modo de hipótesis, sostenemos que la perspectiva de Fernando de Fuentes, es más bien reaccionaria, dado que elimina o desplazada del terreno de la representación los elementos que remiten a las razones, sistema de valores e ideología política que originaron el proceso revolucionario. Creemos que es difícil hablar de crítica y distanciamiento, cuando se trata de narrativas que despolitizan los eventos y explotan sus aristas más épicas, dramáticas y/o espectaculares. En este sentido, en la trilogía en cuestión se subrayan las actitudes personales y colectivas que, en el marco de la revuelta, dieron cuenta de un alto nivel de irracionalidad, violencia, injusticia y decadencia moral. Respecto de este punto, Tuñón advierte que el cineasta organiza su mirada del fenómeno

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

Aunque retornaremos sobre este tema, cabe anticipar que si bien es cierto que en las obras de De Fuentes se expone una versión degradada de la sociedad que hace énfasis en la corrupción, la traición, el uso desmedido del poder y la carencia de ideales, no percibimos que estos elementos se figuren como una continuidad del orden político y social precedente, sino que surgen como reacción de los personajes ante la irrupción de una serie de acontecimientos drásticos e imprevisibles. Si la interpretación de la Revolución modelada en la trilogía de De Fuentes es fruto de la coyuntura en la que fue realizada (Tuñón, 2010), entonces expresa la mirada de un sector social opuesto y/o escéptico frente a las propuestas de transformación impulsadas por la Revolución, para el que las modificaciones significaron pérdidas económicas, morales y culturales. No debemos olvidar que estos films fueron mayormente realizados durante el cardenismo,[9] tratándose este de un gobierno que impulsó una serie de políticas (reforma agraria, nacionalización de los recursos del subsuelo, etc) que no siempre resultaron bienvenidas por los sectores medios y acomodados de la sociedad.

En cambio, Emilio Fernández y su guionista habitual, Mauricio Magdaleno, adscribían, no sin disidencias y matices, al nacionalismo de cuneo vasconcelista[10] que, durante los años posteriores a la Revolución, pugnaba por articular los logros de esta en un Estado Nacional democrático con instituciones fuertes que integrasen a los múltiples sectores y clases de la sociedad.[11] No obstante, en los films de esta dupla, la Revolución se constituye más como telón de fondo o escenario del melodrama que como tema central de la narración. En estas películas se percibe un esfuerzo por comprender y también por conciliar los intereses en pugna de las dos clases beligerantes: por un lado, de los campesinos, los obreros, y los marginados que encuentran en la Revolución el vehículo para modificar una situación injusta y opresiva mantenida desde hace décadas; por el otro, de los hacendados, los oligarcas y sus representantes del poder político, preocupados por mantener el *status quo* ante la avalancha de cambios que arrastra "la bola".[12] Según la visión del Indio Fernández, la Revolución fue una causa justa e ineludible con la que se obtuvieron reivindicaciones políticas y sociales urgentes, pero su avance no implicó necesariamente la destrucción del orden de clases, los valores

[9] La presidencia de Lázaro Cárdenas del Río se extiende desde 1934 hasta 1940.
[10] Educador, filósofo, escritor y político, José Vasconcelos (1882-1959) tuvo un rol clave en la consolidación del pensamiento nacionalista y de la política cultural del Estado posrevolucionario.
[11] Susana Báscones Antón (2002) puntualiza el vínculo entre el pensamiento nacionalista de José Vasconcelos y Manuel Gamios (antropólogo mexicano que fundó, en 1911, la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana) y algunas concepciones de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.
[12] En la jerga mexicana, "la bola" se refería a la Revolución.

feudales y la institución religiosa. En contraste con los films de De Fuentes – véanse las caracterizaciones de Rosalío Mendoza, los coroneles Bernaldez y Martínez en *El compadre Mendoza* y el coronel Julián Carrasco y los "señores" Zertuche y Ordóñez en en *El prisionero 13* –[13] en las películas del Indio la amoralidad y la malevolencia no son propiedad exclusiva de una clase o grupo social, sino una creación del sistema de personajes para acentuar el conflicto dramático de cada uno de los films. En este sentido, sostenemos que una diferencia esencial entre las obras de Fernández y De Fuentes es que en las del primero las referencias históricas son procesadas y reelaboradas en pos del conflicto y de los caracteres genéricos propios del melodrama y, en las del segundo, la Revolución es el evento central que configura el estatuto de los personajes brindándoles una identidad inescindible del momento histórico representado y determinando las circunstancias y los modos en que se resolverá el conflicto dramático.

Este carácter conciliatorio que divisamos en los films de Emilio Fernández dialoga más con su época de realización que con el tiempo histórico representado. Así lo confirma Jean Franco (2010) cuando señala que en 1943 México había declarado la guerra al Eje y el presidente Manuel Ávila Camacho[14] (1940-1946) había pedido la absoluta armonía entre todas las clases sociales, buscando la unidad nacional para enfrentar al enemigo externo. Este es precisamente el eje del conflicto dramático en *Flor silvestre* y *Enamorada*.

Héroes positivos y negativos

Con el objetivo de comprender las representaciones de la Revolución efectuadas por Emilio Fernández y Fernando de Fuentes en relación con el tiempo histórico en que fueron producidas, creemos sumamente productivo centrar el análisis en la configuración del sistema de personajes de cada uno de los films señalados. En el caso

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

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

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

Los personajes principales de *¡Vámonos con Pancho Villa!* – Tiburcio Maya, Melitón Botello, "Becerrillo", Martín Espinosa, Rodrigo y Máximo Perea – apodados "Los Leones de San Pablo", adoptan rasgos diversos de los de los films anteriormente mencionados. Se trata de hombres más bien ingenuos y bienintencionados, con reducida conciencia política y de clase, que ingresan en las huestes de Pancho Villa como una forma de escape de su vida cotidiana y una oportunidad de aventura, antes que como una acción relacionada con la consecución de sus ideales.[15] Sin ser héroes negativos, la película no se preocupa por enaltecerlos sino por mostrar su valentía, su hombría y su persistente arrojo ante la muerte. Cabe agregar que todo el film puede ser interpretado como una reflexión sobre el particular vínculo de los mexicanos con la muerte, ya que en tiempos tan convulsionados, el relativismo existencial de estos se expresó profundamente.[16]

En este caso es la construcción de un protagonista coral, por sobre la focalización en un héroe particular, la que produce un cierto alejamiento y dificulta que el espectador se identifique más cercanamente con los personajes. Aunque Tiburcio Maya es el eje del grupo y será también el único sobreviviente, solo su ética y sentido

[15] Valga la excepción de "Becerrillo", cuya partida se encuentra justificada por el asedio policial que sufre en la primera secuencia de la película.
[16] La fórmula que expresa este sentimiento se encuentra claramente expresada en los versos citados en la novela de Alejo Carpentier (2005, p. 123): "Y si he de morir mañana, que me maten de una vez".

del compañerismo le brindan un perfil positivo. Nuevamente, la prioridad de De Fuentes es representar algunas situaciones conflictivas extraordinarias, generadas en torno a la Revolución, antes que fomentar el vínculo afectivo entre los espectadores y los héroes de la trama. Solo esta decisión justifica que Pancho Villa, interpretado por Domingo Soler, tenga un rol eminentemente secundario y que su composición carezca de matices.

Acompañando este esquema de personajes, la Revolución es representada como un accidente o catástrofe, más allá de lo humano (Tuñón, 2010). A partir del borramiento de las causas históricas, políticas y sociales que la generaron, el proceso se configura como la inflexión de una realidad agitada que se topa con la vida de un grupo de personajes que no la comprende y se halla desorientado. En este marco, las diferencias de clase o de ideología son representadas como divergencias morales en el sistema de personajes. Por ejemplo, las acciones y decisiones de Pancho Villa lo definen como un ser interesado y poco atento con sus semejantes. La configuración de un sistema de personajes de estas características es precisamente la que sostiene una mirada eminentemente crítica sobre el fenómeno. En esta línea, Zuzana Pick (2010) señala que la obra de De Fuentes desafía la retórica de la reconciliación nacional y el consenso político propios del momento de su producción, y representa la Revolución como una lucha que carece de motivaciones ideológicas.[17]

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

En el seno de la trama, ellos comparten la particularidad de ser partidarios de la Revolución. En *Las abandonadas*, Juan Gómez es un general que se enamora de una prostituta y consigue que esta pueda rectificar su vida, conformando, junto a su pequeño hijo, una familia. Aunque más tarde descubriremos que Juan, en realidad, es un falso revolucionario miembro de la banda del Automóvil Gris,[18] mientras juega su apócrifo rol es quien transforma la situación de la mujer, manifestando un conjunto de cualidades

[17] Deborah Minstron indica que la escena de la cantina, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en la que los hombres practican "el circulo de la muerte" (una suerte de ruleta rusa mexicana), expresa dramáticamente el sinsentido de la muerte y de las acciones de los revolucionarios (citada en Pick, 2010, p. 95).
[18] Reconocido grupo de ladrones que operó durante el período de la Revolución.

francamente positivas como el respeto, la caballerosidad, la altura moral y los ideales libertarios. José Luis Castro en *Flor silvestre*, es el hijo de un hacendado que, no obstante su clase social, inmediatamente comenzado el relato se revela como partidario de la Revolución. Al igual que Juan Gómez, su personaje está dotado de las más nobles aristas que le permiten conjugar rebeldía y respeto hacia la institución familiar. Similares rasgos adquiere la semblanza del general Juan José Reyes en *Enamorada*, dado que si bien inicialmente se muestra como un hombre rudo y de carácter inconmovible, prontamente manifiesta su obediencia ante el cura y el hacendado, como su devoción amorosa por la hija de este último. Tras su arribo, él será quien transforme las relaciones de poder en el pueblo, castigando a los acomodados y pérfidos y beneficiando a los que comparten su altura moral.

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

Los géneros en la dialéctica entre lo privado y lo público

Como lo anticipamos, los films de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, aun con variaciones, pertenecen a dos géneros diversos como el drama épico-histórico y el melodrama. La adscripción genérica delimita en gran medida el tipo apropiación del tópico de la Revolución que cada uno llevará a cabo. En la trilogía del primero – sobre todo en *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* – la Revolución es mucho más que el escenario histórico en el que se desarrolla la trama, es la detonante y la organizadora de los conflictos y, en cierta medida, la gran protagonista simbólica de los films. Esto podemos comprobarlo porque, a diferencia de lo que ocurre en las

películas de Fernández, si, con fines analíticos, hacemos el ejercicio de extraer del argumento la referencia histórica precisa, los conflictos de cada film pierden entidad. En otras palabras, mientras los conflictos de las obras del Indio son de orden universal – desencuentros amorosos apoyados en diferencias de clase social – los de De Fuentes se hallan encarnados en la historia reciente de México. En este sentido, podríamos decir que estas narrativas articulan la historia pública en base a conflictos privados y particulares pero que siempre se validan y resuelven en pos del discurso sobre la Revolución que los autores proponen.

No es casual entonces que las películas de los 1930 estén cargadas de referencias directas a personajes y eventos del pasado revolucionario. Por citar algunos ejemplos, en la primera secuencia de *El prisionero 13* el coronel Julián Carrasco se encuentra leyendo el diario *El tiempo*, todo un símbolo del porfiriato e índice para construir rápidamente el estatuto del personaje. La cronología de hechos que se relatan en *El compadre Mendoza* y el perfil acomodaticio de su protagonista se erigen sobre la base de los retratos de Emiliano Zapata, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza, que Rosalío instala y retira alternativamente de la pared de su casa. De manera aún más contundente, la anécdota que sustenta *¡Vámonos con Pancho Villa!* se corresponde con el periplo que realizó el Centauro del Norte junto a sus Dorados. Aunque la historia se encuentra fabulada, la presencia de Pancho Villa como personaje, la marcha hacia Zacatecas y la referencia a Los Dorados son elementos que dotan de veridicción el relato. Asimismo, el componente musical de los dos últimos films mencionados hace énfasis en los corridos, una forma musical que en aquellos años se caracterizó por adoptar narrativas épicas sobre los líderes revolucionarios y populares.

Por otra parte, en la trilogía de De Fuentes se destaca el dominio narrativo casi absoluto de los personajes masculinos:[19] son ellos quienes hacen la historia y quienes encarnan la épica de la Revolución. En este marco, los conflictos amorosos, caracterizados por desarrollarse puertas adentro tienen un lugar secundario en la narración. Respecto de la función de los géneros y su efectividad con el espectador, vale la pena detenerse en un dato sugestivo: a diferencia de las obras de Emilio Fernández de nuestro *corpus*, estas películas de Fernando de Fuentes no tuvieron mayor éxito de taquilla en la época de su estreno, con la excepción de *El compadre Mendoza*, siendo

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

este el único film que instala, aunque sea en segundo plano, un conflicto amoroso de orden melodramático entre Dolores y el general revolucionario Felipe Nieto.

En síntesis, es posible afirmar que en estas películas, el componente trágico remite a la historia pública y, por ende, al impacto que la Revolución dejó sobre el tejido social, en una época en la cual las heridas se hallaban abiertas y la institucionalización y estabilización del Estado eran todavía escalas de un proceso de modernización en ciernes.

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

Por contraste, en *Las abandonadas*, el protagonismo excluyente es de Margarita Pérez, personaje interpretado por Dolores del Río. Esto se debe a que este relato pone en escena un melodrama en el que se interceptan elementos de las narrativas prostibularias – cuya productividad en el cine mexicano es clave desde los inicios del cine sonoro con *Santa* y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)[20] – y de la Revolución, para contar la arquetípica historia de la caída y redención de una mujer gracias a la maternidad. No obstante el protagonismo femenino y la presencia del pasado revolucionario, el melodrama instala a la heroína en el universo de lo privado, limitando su capacidad de acción en el terreno de lo público y, por lo tanto, de la Historia. Zuzana Pick observa con precisión esta formulación del rol femenino:

[20] Para un análisis de la representación de este tópico en el cine clásico mexicano véase Ayala Blanco, 1994, capítulo "La prostituta".

> *Las abandonadas* recurre a discursos y modos de representación que naturalizan la exclusión de la mujer de la esfera pública. Las locaciones contemporáneas son usadas para alinear la modernidad con el Estado paternalista y reforzar simbólicamente su rol protector de mujeres abandonadas. Para Margot, el camino de la redención comienza en la escuela-orfanato y termina frente al palacio de justicia (Pick, 2010, p. 134).

Desde el punto de vista sociocultural debe destacarse que estos tres films de Emilio Fernández – y tantos otros surgidos desde mediados de los 1940 en los subgéneros de cabareteras y ficheras – manifiestan, aun en el marco del melodrama y de la sujeción jerárquica a las figuras masculinas, la creciente presencia de la mujer en las narrativas históricas. De alguna forma, este fenómeno se condice con el nuevo rol que las mujeres tendrían en el proceso de modernización de la sociedad mexicana tras la Revolución. Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), las mujeres adquirieron el derecho constitucional a votar en las elecciones municipales de 1947 y en las nacionales de 1951.

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

> El interés erótico en estas novelas debe su intensidad a las fuertes prohibiciones contra la unión de los amantes (...). Las conciliaciones o pactos políticos, resultan transparentemente urgentes porque los amantes "naturalmente" desean el tipo de Estado que les permita reencontrarse (Sommer, 1993, p. 30-31).

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

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

> la distancia entre una clase social y otra se va acortando y disolviendo a través de diversas estrategias de representación entre las que se destacan [los] primeros planos sobre los rostros de los protagonistas (…), y la inclusión de la canción popular romántica, que cumple dos funciones distintas: exaltar las virtudes morales del campesino [*Flor silvestre*] y colapsar la resistencia de la persona pudiente [*Enamorada*] (Arroyo Quiroz, 2010, p. 170).

Vale la pena observar que las canciones "Flor silvestre" y "Malagueña" se insertan en dos secuencias casi gemelas de *Flor silvestre* y *Enamorada* respectivamente. En la primera, la música surge tras la charla que José Luis mantiene con Melchor, el abuelo de Esperanza. Esta conversación se plantea como una instancia de transmisión

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

Retomando la relación entre el conflicto amoroso y el histórico, Arroyo Quiroz (2010) resume la cuestión al afirmar que la formación exitosa de la pareja es un signo de la visión celebratoria de la Revolución, mientras que el fracaso o imposibilidad para la consumación amorosa, expresa un punto de vista pesimista y desencantado sobre el suceso. Esto último se observa en la relación inconclusa entre Dolores y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*.

A modo de cierre

El examen comparado de las películas de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández nos permite identificar dos modos narrativos, dramáticos y espectaculares diversos mediante los cuales el cine dio cuenta de un evento bisagra en la historia de México. Las obras épico-históricas de De Fuentes brindan una visión más crítica y dolorosa de la Revolución, en una época, la primera mitad de la década de los 1930, en la cual sus ecos todavía resonaban en la memoria colectiva y el Estado – además de no haber estabilizado completamente sus instituciones – recuperaba en términos de acción política y de retórica, los enunciados de 1910. Podría decirse que el polvo de las revueltas se ciñe sobre los films de De Fuentes y esta no sería una afirmación absolutamente metafórica: la puesta en escena, los vestuarios, las escenografías y las

locaciones de la trilogía pareciesen estar manchadas, atravesadas por el remolino de "la bola".

El cine de Emilio Fernández, en cambio, es más aséptico y límpido en sus aspectos compositivos, de puesta en escena y de caracterización. Los rasgos de estilización, idealización y perfección impregnan incluso a sus protagonistas, interpretados por Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, auténticos modelos de una mexicanidad imaginada. Esto se explica por múltiples factores. En primer lugar, la coyuntura sociopolítica de los 1940 encuentra un gobierno de la Revolución cercano a la institucionalización que ha cambiado su retórica y sus políticas más radicales por prácticas y discursos conciliatorios y moderados. En este contexto, los parámetros estéticos y narrativos de la poética de Fernández parecen ser los más adecuados para asentar una visión del pasado reciente más constructiva y con menos heridas por suturar. No resulta casual en este sentido que si bien Fernández y De Fuentes construyen sistemas de personajes parcialmente maniqueos, en el primero, los malvados y los enemigos pueden pertenecer a cualquier clase social, mientras que en el segundo, generalmente, estas cualidades les están reservadas a los personajes de esferas sociales más elevadas. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que la obra de Fernández se inscribe en un contexto industrial bastante diverso del de los 1930. Este nuevo escenario se caracteriza por haber consolidado muchas de las formas del lenguaje cinematográfico clásico y por contar con un sistema de producción, un conjunto de estrellas y una infraestructura tecnológica más desarrollados que los del decenio anterior. En tercer lugar y en relación con el punto anterior, la matriz melodramática le brinda a las narrativas de Fernández una serie de códigos y convenciones que difieren sustancialmente del verosímil en el que se instalan las obras de De Fuentes.

Para concluir, deseamos señalar el funcionamiento, en los dos grupos de películas, de una economía discursiva que habitualmente se ha denominado "texto estrella".[21] Sintéticamente, la misma se refiere a la carga semántica que el uso de ciertos actores, inscriptos en un sistema de producción industrial, le imprime a cada uno los personajes. Aunque no es nuestro objetivo examinarlo con profundidad en este momento, si podemos adelantar que el análisis de las dos cinematografías da muestras de la profunda evolución que el texto estrella tuvo en el cine mexicano a lo largo de una década. El funcionamiento incipiente pero apreciable del texto estrella en las actuaciones de Alfredo del Diestro (antirrevolucionario) y Antonio Frausto

[21] Ver Dyer (2001).

(revolucionario) en la trilogía de Fernando de Fuentes contrasta con la absoluta estratificación de tipos y roles que atraviesa las películas de Emilio Fernández. Los actores que interpretan a héroes y heroínas, a malvados y villanos, o que representan a instituciones estatales – la educación, la justicia – y religiosas como la Iglesia, se mantienen con asombrosa rigidez en cada uno de los films. Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Eduardo Arozamena y Arturo Soto Rangel son los ejemplos más notorios en las películas de nuestro *corpus*.[22]

[22] Vale decir que la consolidación de los textos estrella desde comienzos de los 1940 se percibe en todo el sistema cinematográfico y no solamente en la obra de directores particulares. Para mencionar un ejemplo afín con nuestra temática, Miguel Ángel Ferriz en *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), interpreta el papel de un padre de familia que, si bien no acuerda con la Revolución y esto es motivo de ruptura con sus hijos, resulta en el fondo una buena persona, moralmente respetable. Un rol similar adoptará el mismo actor tres años después en *Flor silvestre*, cuando interprete a Don Francisco, el hacendado padre de José Luis (Pedro Armendáriz).

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

As narrativas sobre a Revolução Mexicana no cinema de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández

Pablo Piedras

(Tradução de Mônica Brincalepe Campo)

Introdução

A Revolução Mexicana, iniciada em 1910, além de ter sido o primeiro processo revolucionário latino-americano do século XX, teve a particularidade de ter acontecido durante os mesmos anos em que o espetáculo cinematográfico começou a prosperar e a desenvolver-se no México e em boa parte do continente. O complexo núcleo de acontecimentos desencadeados neste país desde 1910 até o final da década de 1920 ocupou um lugar privilegiado nas representações cinematográficas da época, fundamentalmente nos territórios do cinema de não-ficção, dos cinejornais e das atualidades. Aquele cinema de pioneiros como Salvador Toscano, os irmãos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo e Carlos), Enrique Rosas e Jesús H. Abitia, entre outros, esteve marcado pelo registro de uma realidade convulsionada que brindava material mais dramático e espetacular que qualquer ficção que se pudesse filmar com as limitações tecnológicas e financeiras do momento. O registro documental se consolidou como a única expressão medianamente estável e com continuidade dentro do panorama do cinema mexicano; uma situação que, de forma análoga, mas com diferentes arestas sociopolíticas, ocorreu em outros países latino-americanos como Argentina e Brasil.

Assim confirma o historiador Paulo Antonio Paranaguá (2003b) ao indicar que foi o cinema documentário o que deu fisionomia e identidade ao cinema latino-americano ao longo de sua história, já que sua produção se sustentou em etapas em que a ficção lutava para consolidar-se em indústrias sempre dependentes e frágeis, mesmo

nos casos da Argentina e do México.[1] O cinema silencioso mexicano esteve notoriamente condicionado pela captação e difusão de imagens vinculadas com os denominados "rituais de poder" em torno do ditador Porfirio Díaz[2] e, mais tarde, pelos acontecimentos que se referiam à Revolução. No período de 1910-1930, os curtas-metragens documentais tiveram uma dupla função. Por um lado, serviram às diferentes facções que, dentro do movimento revolucionário ou dos setores contrarrevolucionários, lutavam por se instalar no poder e se legitimar diante da sociedade. Neste sentido, não há dúvidas que os diversos grupos de poder já tinham nesses anos uma clara consciência da capacidade do cinematógrafo como meio de comunicação de massas e como ferramenta de construção de imaginários sociais, políticos e culturais.[3] Por outro lado, junto com a imprensa escrita, a fotografia e o rádio, o cinema foi um importante meio para informar a população dos últimos eventos gerados em torno do desdobramento do processo revolucionário. A dupla função social do cinematógrafo como ferramenta dos agentes de poder e como meio de informação privilegiado se transformará quando finalize a guerra civil, e a Revolução comece sua progressiva estabilização e institucionalização durante as décadas de 1930 e 1940.

Entre as profundas mutações geradas após a ascensão do cinema sonoro, no início dos anos 1930, é possível destacar o deslocamento do registro documental e a crescente produção ficcional. Lentamente, a nova tecnologia, e a possibilidade que esta brindava ao incorporar a música popular do país como o bolero ou a *ranchera*, impulsionou a industrialização do cinema mexicano e, neste marco, a criação dos filmes de ficção se tornou mais rentável e atrativa.

As primeiras duas décadas do cinema sonoro mexicano estão marcadas por relatos ficcionais que abordam a Revolução desde perspectivas, ideologias e posicionamentos políticos conflitantes. De modo diverso do que ocorreu durante as décadas anteriores, a função do cinematógrafo não será mais informar a população sobre os fatos da Revolução, senão figurar e construir narrativas acerca desta, com o objetivo, mais ou menos consciente, de assentar certos imaginários e interpretações

[1] Paranaguá assinala que, observado a partir do ângulo da ficção, "o cinema silencioso latino-americano apresenta uma atividade quase vegetativa, atomizada, descontínua. Por outro lado, se privilegiarmos o documentário, esboça-se certa continuidade, em alguns países, através do esforço dos pioneiros" (2003b, p. 21).

[2] Porfirio Díaz foi presidente do México de 1876 a 1911, etapa denominada "porfiriato". Este governo se interrompeu somente entre os anos de 1880 e 1884, durante a presidência de Manuel González. (N.E.)

[3] Em um interessante artigo, Ángel Miquel (2010) dá conta da diversidade de pontos de vista que são gerados no cinema documentário após a erupção da Revolução. Os realizadores, em vez de se filiarem a uma única óptica e perspectiva política (a do porfiriato), se associam alternadamente a diferentes caudilhos e facções no marco da Revolução, com o objetivo de registrar seus avanços e reivindicar seus ganhos.

sobre a História recente em detrimento de outros. Em outras palavras, a disputa pela informação e a comunicação ocorrida nas décadas passadas se transforma em uma luta pelo poder simbólico da Revolução, estabelecido nas diversas interpretações históricas, culturais, políticas e sociais que se constroem sobre esta, sempre em relação com a conjuntura sociopolítica em que se produzem os filmes. Acreditamos que as películas realizadas nos anos 1930 e 1940 sobre a Revolução não podem ser interpretadas diretamente como o "reflexo" do ponto de vista de seus responsáveis, nem tampouco como agentes culturais que transmitem acriticamente o sistema de valores e as concepções políticas de um entorno social ou governo. Por outro lado, consideramos que os filmes expressam as tensões sociais, políticas e culturais e os imaginários da sociedade que as produz, mas que estão sempre marcados por mediações, deslocamentos e transformações. Como indica Zuzana Pick (2010), os significados dos filmes são instáveis e diversos e se produzem a partir de imagens icônicas e temas visuais complexos, em vez de reproduzir de forma reificada e totalizante o discurso do Estado pós-revolucionário.

Nesta linha, nossa proposta é examinar dois modos paradigmáticos de representar a Revolução em diretores que dominaram a cena cinematográfica durante as décadas de 1930 e 1940, respectivamente: Fernando de Fuentes e Emilio "El Indio" Fernández. Sustentamos nossa abordagem a partir da percepção da força que o cinema falado possuiu ao colaborar na consolidação da identidade nacional de uma sociedade fragmentada pela guerra e em processo de unificação após a crise sociopolítica e a transformação acelerada que significou a Revolução, e a consequente passagem de uma sociedade de estrutura tradicional a uma sociedade moderna.[4] Como assinala Carlos Monsiváis (1976, p. 446), nas primeiras décadas do século XX e no contexto cultural do México, o cinema foi um veículo para a transmissão de novos hábitos e a reiteração de códigos de comportamento, em uma sociedade que "não ia ao cinema para sonhar, mas para aprender e, sobretudo, aprender a ser mexicanos".

As narrativas sobre a Revolução no contexto do cinema clássico-industrial mexicano

Com a estreia comercial de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primeiro filme com som sincronizado, começou o período clássico-industrial do cinema mexicano, que se

[4] Zuzana Pick (2010) indica que o cinema foi o exponente visual privilegiado do processo de modernização do México.

estende até final da década de 1950, em consonância com o desdobramento dos modelos industriais estadunidense e europeu.[5] A Revolução, tal como antecipamos, se converterá em uma narrativa recorrente do cinema local durante todo o período, embora adquira múltiplas definições e interpretações de acordo com o contexto sociopolítico em que se realizam as obras e o posicionamento ideológico de seus autores. A produtividade da Revolução como grande narrativa da cultura mexicana não é um fato especificamente cinematográfico, mas resulta pregnante em um amplo arco de expressões artísticas como as artes plásticas, a música e a literatura. Nestas manifestações artísticas, segundo Carlos Monsiváis (1976), também se cruzam as outras duas grandes narrativas da cultura mexicana: a religião e o nacionalismo. De acordo com este autor, tais narrativas – junto à da revolução – impactam em maior ou menor grau a produção cinematográfica do período industrial.

Nesta instância convém pontuar quais são as principais características destas três narrativas, que se constituem como tópicos em certos filmes de nosso *corpus*. Em primeiro lugar, sempre seguindo Monsiváis, a narrativa religiosa está relacionada eminentemente com o cristianismo, cujo imaginário é melodramático e não trágico. Como assinala Susan Sontag (2005), se cada crucificação termina em uma ressurreição, então, no melodrama, nos encontramos com uma carga positiva distinta do pessimismo próprio da tragédia. A configuração do estatuto do herói persistente devido a este tipo de condicionamento cultural se vincula ao *ethos* do mito cristão e se formula em termos de sofrimento, paciência, resistência e estoicismo ante as desgraças do destino. Em segundo lugar, o nacionalismo se constrói a partir de uma herança colonial que define a mulher como a origem da identidade mexicana. Esta figura materna tem duas caras: a da Virgem de Guadalupe, cujo arquétipo é eminentemente positivo e remete à preservação do patrimônio pré-colombiano, dado que se trata de uma virgem índia e morena; e a da Malinche, entendida como o arquétipo da traição da pátria, mas que é, ao mesmo tempo, a mãe simbólica do mexicano e um paradigma da mestiçagem e transculturação. Estas duas figuras dão conta de um conflito identitário que é reelaborado por uma profusão de obras literárias, plásticas e cinematográficas.[6] Por último, a respeito da Revolução, Monsiváis indica que esta se encontra no coração da modernização do México como Estado-Nação, dado que muda a natureza da vida pública, produz uma importante

[5] Existe consenso histórico a respeito desta periodização. Entre outros autores pode-se consultar García Riera (1996) e Ayala Blanco (1994).

[6] Octavio Paz (1993) aborda a questão da identidade nacional mexicana recuperando as figuras da Malinche e da Virgem de Guadalupe no capítulo IV de seu clássico ensaio *O labirinto da solidão*.

mobilização de massas, impacta sobre a estrutura da família tradicional (mesmo sem mudar suas raízes) e problematiza os papéis de gênero.

Como veremos mais adiante, a narrativa da Revolução é o eixo discursivo que atravessa a trilogia de Fernando de Fuentes, enquanto os filmes de Emilio Fernández adotarão elementos das três narrativas, dada sua particular conjunção entre o melodrama – profundamente influenciado no México pelo sistema de valores religiosos, e por uma concepção binária da mulher como mãe, protetora e sujeito instável e pouco confiável – e, em menor medida, o gênero histórico.

A trilogia épico-dramática de De Fuentes possui uma visão crítica e/ou reacionária da Revolução e se desenvolve durante a década de 1930. Nos referimos a *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). De acordo com Emilio García Riera (1999), neste período é produzido um crescimento desigual da indústria do cinema mexicano. Embora sejam abertas muitas novas companhias de produção, boa parte das mesmas desaparece depois da realização de um ou dois filmes, já que o México ainda não havia consolidado um mercado a nível internacional e muitos poucos filmes nacionais se encontravam com o sucesso de público local. Não obstante, as bases de um sistema industrial que terminará de se assentar no decênio seguinte começam a se configurar: estabelece-se um sistema de estrelas com novas figuras locais – Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández – e outras repatriadas dos Estados Unidos – Lupita Tovar e Ernesto Guillén –,[7] e se estrutura um sistema de gêneros com forte presença de elementos musicais da *ranchera* (na comédia) e do bolero (no melodrama).

Os filmes de Emilio Fernández do nosso *corpus* se passam nos anos 1940. Neles, a Revolução tem uma centralidade menor e se converte no fundo espacial e temporal em que se criam relatos com prioridade da estrutura melodramática: *Flor silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1944) e *Enamorada* (1946). Durante este decênio, o México detém a hegemonia dos mercados latino-americanos graças ao apoio tecnológico e financeiro concedido pelos Estados Unidos. Os sócios do norte haviam diminuído sua capacidade produtiva por dedicarem seus recursos à indústria bélica a partir da II Guerra Mundial. Além disso, a posição neutra tomada pela Argentina a respeito do conflito bélico fez com que os Estados Unidos limitasse a quantidade de películas virgens que o país sul-americano podia importar. Este novo conjunto de

[7] A indústria do cinema se valeu da empatia que o público mexicano possuía com os atores nacionais instalados em Hollywood, e os incorporou com o objetivo de prestigiar sua produção. A mesma estratégia foi levada a cabo para o retorno de Dolores del Río na década seguinte.

condições econômicas e geopolíticas, somado à solidez de um sistema de produção que havia sido afiançado durante a década de 1930, possibilitaram o surgimento da chamada "Época de Ouro" do cinema mexicano.[8] Também, no ano de 1942, foi fundado o Banco Cinematográfico, para apoiar com créditos e subsídios a produção local, e se ratificaram uma série de medidas protecionistas para a indústria nacional.

Enfrentamo-nos, então, com um *corpus* filmográfico instalado em duas etapas diversas, tanto a nível social, político e cultural, como a respeito do desenvolvimento e do estado da indústria cinematográfica. Se a década de 1930 se caracteriza por ser um período em que as disputas de classes e os conflitos sociais mobilizados pela Revolução ainda não haviam terminado e a indústria do cinema buscava as fórmulas para consolidar-se com certa autonomia dos poderes do Estado, na década de 1940 inicia-se, no plano político, o caminho da institucionalização da Revolução, cujo epítome é a troca da denominação, em 1946, de Partido de la Revolución Mexicana (PRM) para Partido Revolucionario Institucional (PRI). Cabe acrescentar que a filmografia do grupo de trabalho de Emilio Fernández junto a Gabriel Figueroa (fotografia), Mauricio Magdaleno (roteiro), Gloria Schoeman (montagem), acompanhado por atores como Dolores del Río, María Félix e Pedro Armendáriz, entre outros, foi, durante os anos 1940, a que construiu a imagem do México que se exportou e difundiu na Europa e nos Estados Unidos, a partir do triunfo de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) no Festival de Cannes.

Revolução, História e Cinema

Para pensar os modos de representar a Revolução Mexicana é interessante nos determos na relação que existe entre o olhar dos historiadores e o dos cineastas a respeito de suas correspondentes leituras e interpretações ao longo das décadas seguintes ao acontecimento. Se bem o fazem desde disciplinas diferentes – a História é um "discurso de sobriedade" (Nichols, 1997) com aspirações científicas, e o cinema de ficção é um discurso artístico que não aspira em geral à objetividade –, ambos são agentes inscritos no campo cultural que constroem um discurso sobre o passado e estão condicionados pela ideologia e as relações de poder de cada época.

[8] Emilio García Riera (1998) precisa que somente se pode falar de uma "época de ouro" do cinema mexicano se nos remetermos ao período 1941-1945, coincidente com os anos do conflito bélico mundial. O autor encontra a justificativa desta etapa de prosperidade na colaboração que os Estados Unidos prestou à indústria do cinema mexicano.

Julia Tuñón (2010) assinala que a historiografia tem estudado os fatos da Revolução a partir de três concepções. A primeira, desenvolvida fundamentalmente entre as décadas de 1920 e 1940, identifica o fenômeno como um movimento popular, camponês, agrarista e nacionalista. A segunda, desenvolvida durante os anos 1950 e 1960, toma maior distância do evento em busca da objetividade, ainda que em linhas gerais retome os encaminhamentos anteriores e lhes adicione um tom anti-imperialista, em sintonia com o clima de época nos países do Terceiro Mundo. A terceira, a partir dos anos 1960, coloca a ênfase (desde uma perspectiva mais crítica) nas continuidades sociais, econômicas e políticas acima das rupturas que o processo revolucionário havia impulsionado. De acordo com Tuñón, as representações cinematográficas da Revolução adotaram um percurso inverso, indo da crítica e do distanciamento da década de 1930 até a mitificação e idealização dos anos 1960.

De nossa parte, aderimos parcialmente a estas ideias de Tuñón. A trilogia de Fernando de Fuentes, embora adote um olhar questionador, tende a fugir de qualquer tipo de aprofundamento nas causas históricas e políticas da Revolução para constituir-se em uma crítica de caráter conservador. Como hipótese, sustentamos que a perspectiva de Fernando de Fuentes é muito mais reacionária, dado que elimina ou desloca do terreno da representação os elementos que remetem às razões, sistema de valores e ideologia política que originaram o processo revolucionário. Acreditamos que é difícil falar de crítica e distanciamento quando se trata de narrativas que despolitizam os eventos e exploram suas arestas mais épicas, dramáticas e/ou espetaculares. Neste sentido, na trilogia em questão se sublinham as atitudes pessoais e coletivas que, no marco da revolta, deram conta de um alto nível de irracionalidade, violência, injustiça e decadência moral. A respeito deste ponto de vista, Tuñón adverte que o cineasta organiza seu olhar do fenômeno

> a partir da família, como seguramente viveu [a Revolução] a classe média e a pequena burguesia a qual pertencia o diretor: com impotência, à margem das decisões, tratando de salvar as vidas pessoais e as posses. A versão de De Fuentes dá ênfase às continuidades, à corrupção, à traição, à falta de ideais, ao poder excessivo e à desinformação. Não vemos nestes filmes a exaltação do triunfo, mas a desilusão e o dilaceramento (Tuñón, 2010, p. 231).

Embora retornemos a este tema, cabe antecipar que, apesar das obras de De Fuentes exporem uma versão degradada da sociedade, que dá ênfase à corrupção, à traição, ao uso desmedido do poder e à carência de ideais, não percebemos estes elementos figurando-se como uma continuidade da ordem política e social precedente,

senão que surgem como reação dos personagens ante a erupção de acontecimentos drásticos e imprevisíveis. Se a interpretação da Revolução desenvolvida na trilogia de De Fuentes é fruto da conjuntura em que foi realizada (Tuñón, 2010), então expressa a perspectiva de um setor social oposto e/ou cético frente às propostas de transformação impulsionadas pela Revolução, para o qual as modificações significaram perdas econômicas, morais e culturais. Não devemos esquecer que estes filmes foram majoritariamente realizados durante o cardenismo,[9] momento no qual o governo impulsionou uma série de políticas (reforma agrária, nacionalização dos recursos do subsolo, etc) que nem sempre foram bem vistas pelos setores médios e acomodados da sociedade.

Por outro lado, Emilio Fernández e seu roteirista habitual, Mauricio Magdaleno, descreviam, não sem dissonâncias ou matizes, o nacionalismo de cunho vasconcelista[10] que, durante os anos posteriores a Revolução, buscava articular as vitórias desta em um Estado Nacional democrático com instituições fortes que se integrassem aos múltiplos setores e classes da sociedade.[11] Não obstante, nos filmes desta dupla, a Revolução se constitui mais como pano de fundo ou cenário do melodrama ao invés de tema central da narração. Nestas películas se percebe um esforço para compreender e também para conciliar os interesses em luta das classes beligerantes: por um lado, os camponeses, trabalhadores e marginalizados que encontram na Revolução o veículo para modificar uma situação injusta e opressiva mantida há décadas; por outro lado, os fazendeiros, oligarcas e seus representantes do poder político, preocupados por manter o *status quo* diante da avalanche de mudanças impulsionadas por "*la bola*".[12] Segundo o ponto de vista de Emilio Fernández, a Revolução foi uma causa justa e inevitável através da qual foram obtidas reivindicações políticas e sociais urgentes, mas seu avanço não implicou necessariamente na destruição da ordem de classes, dos valores feudais e da instituição religiosa. Em contraste com os filmes de De Fuentes – ver a caracterização de Rosalío Mendoza, dos coronéis Bernaldez e Martínez em *El compadre Mendoza*, e do coronel Julían Carrasco e dos *"señores"* Zertuche e Ordóñez em *El prisioneiro 13* –,[13] nos

[9] A presidência de Lázaro Cárdenas del Río se estendeu de 1934 até 1940.
[10] Educador, filósofo, escritor e político, José Vasconcelos (1882-1959) teve um papel chave na consolidação do pensamento nacionalista e da política cultural do Estado pós-revolucionário.
[11] Susana Báscones Antón (2002) pontua o vínculo entre o pensamento nacionalista de José Vasconcelos e Manuel Gamios (antropólogo mexicano que fundou, em 1911, a Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana) e algumas concepções de Emilio Fernández e Mauricio Magdaleno.
[12] Na gíria mexicana, "*la bola*" se referia à Revolução.
[13] O primeiro dos filmes trata de um fazendeiro e de dois militares do governo federal; o segundo, de um militar e burguês acomodado (algo que é possível entrever nos elementos cenográficos de seu lar) e de dois burgueses usureiros que negociam com as necessidades dos mais fracos. Este conjunto de

filmes de "El Indio" a amoralidade e a malevolência não são propriedade exclusiva de uma classe ou grupo social, mas uma criação do sistema de personagens para acentuar o conflito dramático de cada uma das obras. Neste sentido, sustentamos que uma diferença essencial entre os filmes de Fernández e De Fuentes é que, nos do primeiro, as referências históricas são processadas e reelaboradas com base no conflito e a partir das características genéricas próprias do melodrama e, nas do segundo, a Revolução é o evento central que configura o estatuto dos personagens, brindando-lhes uma identidade inseparável do momento histórico representado e determinando as circunstâncias e os modos como o conflito dramático será resolvido.

Este caráter conciliatório que divisamos nos filmes de Emilio Fernández dialoga mais com sua época de realização do que com o tempo histórico representado. Assim confirma Jean Franco (2010) quando assinala que, em 1943, o México havia declarado guerra ao Eixo, e o presidente Manuel Ávila Camacho[14] (1940-1946) havia pedido a absoluta harmonia entre todas as classes sociais, buscando a unidade nacional para enfrentar o inimigo externo. Este é precisamente o eixo do conflito dramático em *Flor silvestre* e *Enamorada*.

Heróis positivos e negativos

Com o objetivo de compreender as representações da Revolução efetuadas por Emilio Fernández e Fernando de Fuentes em relação com o tempo histórico em que foram realizadas, acreditamos ser sumamente produtivo centrar a análise na configuração do sistema de personagens de cada um dos filmes assinalados. No caso de Fernando de Fuentes, os protagonistas de seus dois primeiros filmes – o coronel Julián Carrasco (*El prisioneiro 13*) e Rosalío Mendoza (*El compadre Mendoza*) – se definem por serem homens de moral duvidosa, avaros, gananciosos e acomodados, também violentos e machistas, sobretudo no primeiro dos casos. Alfredo del Diestro, ator teatral de origem colombiana, compôs ambas as figuras, dotando-as de continuidade nos aspectos físicos e gestuais para além das evidentes semelhanças inscritas nos roteiros. A interpretação de Del Diestro enfatiza as características destes dois heróis negativos com

---

personagens corresponde aos poderes hegemônicos da sociedade antes da Revolução. Além do mais, é interessante ressaltar que, tanto em *El prisioneiro 13*, como em *El compadre Mendoza*, os representantes destas classes sociais são os que se aproveitam de seu poder para acossar "mulheres de bem".

[14] O espírito conciliatório legível nas obras de Fernández é particularmente evidente em *Enamorada*. Neste filme, o revolucionário interpretado por Pedro Armendáriz e o padre do povoado, velhos amigos de juventude, estabelecem um diálogo conflituoso mas que, ao final, se revela próspero. Na linha desta leitura de Jean Franco, vale esclarecer que Ávila Camacho foi o primeiro presidente revolucionário a declarar-se católico.

os que o espectador dificilmente poderia identificar-se. De outra maneira, tanto o coronel Carrasco como Rosalío são representantes das classes sociais que foram atacadas pela Revolução. De Fuentes os retrata criticamente, ainda que também os componha como vítimas de um tempo histórico que não podem compreender e contra o qual se rebelam. A distância existente entre os protagonistas destes filmes e o espectador faz com que os elementos contextuais da história – o início (*El Prisionero 13*) e os vaivéns do processo revolucionário (*El compadre Mendoza*) – passem a atuar em um primeiro plano, por sobre o destino final dos heróis.

Os personagens principais de *¡Vámonos con Pancho Villa!* – Tiburcio Maya, Melitón Botello, "Bezerro", Martín Espinosa, Rodrigo e Máximo Perea –, apelidados "Os Leões de São Paulo", adotam traços diversos daqueles dos filmes anteriormente mencionados. Trata-se de homens muito mais ingênuos e bem intencionados, com reduzida consciência política e de classe, que ingressam no bando de Pancho Villa antes como uma maneira de escapar de sua vida cotidiana e como uma oportunidade de aventura, ao invés de ser uma ação relacionada com a consecução de seus ideais.[15] Sem serem heróis negativos, o filme não se preocupa em enaltecê-los e sim em mostrar sua valentia, sua hombridade e sua persistente audácia diante da morte. Cabe acrescentar que todo o filme pode ser interpretado como uma reflexão sobre o particular vínculo dos mexicanos com a morte, já que em tempos tão convulsionados o relativismo existencial destes se expressou profundamente.[16]

Neste caso, é a construção de um protagonista coral, acima da focalização em um herói particular, o que produz certo afastamento e dificulta que o espectador se identifique mais proximamente com os personagens. Ainda que Tiburcio Maya seja o eixo do grupo (e será também o único sobrevivente), somente sua ética e sentido de companheirismo brindam-lhe um perfil positivo. Novamente, a prioridade de De Fuentes é representar algumas situações conflitivas extraordinárias, geradas em torno da Revolução, antes que fomentar o vínculo afetivo entre os espectadores e os heróis da trama. Somente esta decisão justifica que Pancho Villa, interpretado por Domingo Soler, tenha um rol eminentemente secundário e que sua composição careça de matizes.

Acompanhando este esquema de personagens, a Revolução é representada como um acidente ou catástrofe, para além do humano (Tuñón, 2010). A partir do apagamento

[15] Vale a exceção de "Bezerro", cuja partida se encontra justificada pelo assédio policial que sofre na primeira sequência do filme.

[16] A fórmula que expressa este sentimento se encontra claramente retratada nos versos citados em uma novela de Alejo Carpentier: "E se é para morrer amanhã, que me matem de uma vez" (2005, p. 123).

das causas históricas, políticas e sociais que a geraram, o processo se configura como a inflexão de uma realidade agitada que se topa com a vida de um grupo de personagens que não a compreende e se acha desorientado. Neste marco, as diferenças de classes ou de ideologias são representadas como divergências morais no sistema de personagens. Por exemplo, as ações e decisões de Pancho Villa o definem como um ser ganancioso e pouco atento com seus semelhantes. A configuração de um sistema de personagens destas características é precisamente a que sustenta um olhar eminentemente crítico sobre o fenômeno. Nesta linha, Zuzana Pick (2010) assinala que a obra de De Fuentes desafia a retórica da reconciliação nacional e o consenso político próprios do momento de sua produção, e representa a Revolução como uma luta que carece de motivações ideológicas.[17]

Os heróis masculinos dos filmes de Emilio Fernández se constroem como personagens positivos, extraordinários, com qualidades éticas e valores sobressalentes. Dentro do marco genérico melodramático, estes sujeitos, interpretados nos três casos por Pedro Armendáriz, são as contrafiguras exemplares e idealizadas que conformam os casais (impossíveis) com Dolores del Río (*Flor silvestre* e *Las abandonadas*) e María Félix (*Enamorada*).

No bojo da trama, eles compartilham a particularidade de serem partidários da Revolução. Em *Las abandonadas*, Juán Gómez é um general que se apaixona por uma prostituta e contribui para que esta possa acertar sua vida, formando, junto a seu pequeno filho, uma família. Embora, mais tarde, descubramos que Juan, na realidade, é um falso revolucionário membro do bando Automóvil Gris,[18] enquanto interpreta seu suposto papel ele termina por transformar realmente a situação da mulher, manifestando um conjunto de qualidades francamente positivas como o respeito, o cavalheirismo, a força moral e os ideais libertários. José Luis Castro, em *Flor silvestre*, é o filho de um fazendeiro que, não obstante sua classe social, se revela como partidário da Revolução imediatamente iniciado o relato. Da mesma maneira que Juan Gómez, o seu personagem está dotado das mais nobres características que permitem conjugar rebeldia e respeito pela instituição familiar. Traços similares são adquiridos pela figura do general Juan José Reyes em *Enamorada*, dado que, embora inicialmente se mostre como um homem rude e de caráter sem comoção, prontamente manifesta sua obediência ante o padre e o

[17] Deborah Minstron indica que a cena da cantina, em *¡Vámonos con Pancho Villa!*, na que os homens praticam "o círculo da morte" (um tipo de roleta russa mexicana), expressa dramaticamente a ausência de sentido da morte e das ações dos revolucionários (Minstron *apud* Pick, 2010, p. 95).
[18] Conhecido grupo de ladrões que operou durante o período da Revolução.

fazendeiro, como também sua devoção amorosa pela filha deste último. Após sua chegada, ele transformará as relações de poder no povoado, castigando os acomodados e pérfidos e beneficiando os que compartilham sua força moral.

Está claro que estas qualidades positivas nos filmes de Fernández respondem a certa idealização dos líderes revolucionários própria das políticas conciliatórias e unificadoras impulsionadas durante a presidência de Ávila Camacho, mas também à função do justiceiro que as estruturas melodramáticas clássicas geralmente encontram nos heróis masculinos (não devemos esquecer que, ainda que para nossa análise nos centremos nos personagens masculinos, o melodrama é um gênero primordialmente organizado sobre a base de protagonistas femininas). Não obstante, nestes personagens, a condição de pertencer ao movimento revolucionário é mais um sinal de identidade que impulsiona o conflito dramático e/ou romântico que uma característica que se concretiza nas ações dos personagens na esfera pública. Fernández constrói heróis exemplares que se apropriam da retórica revolucionária, mas que, na prática, sustentam um sistema hierárquico e injusto.

Os gêneros na dialética entre o privado e o público

Como antecipamos, os filmes de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández, ainda que com variações, pertencem a dois gêneros diversos – o drama épico-histórico e o melodrama, respectivamente. O pertencimento a tais gêneros limita, em grande medida, o tipo de apropriação do tópico da Revolução que cada um levará a cabo. Na trilogia do primeiro – sobretudo em *El compadre Mendoza* e *¡Vámonos con Pancho Villa!* –, a Revolução é muito mais que o cenário histórico no qual se desenvolve a trama; é o estopim e a fomentadora dos conflitos e, em certa medida, a grande protagonista simbólica dos filmes. Podemos comprovar tal afirmação porque, diferentemente do que ocorre nas películas de Fernández, se, com finalidade analítica, fizermos o exercício de extrair a referência histórica precisa, os conflitos de cada filme perdem identidade. Em outras palavras, apesar dos conflitos das obras de "El Indio" serem de ordem universal – desencontros amorosos apoiados em diferenças de classes sociais –, os de De Fuentes se encontram atados na História recente do México. Neste sentido, poderíamos dizer que estas narrativas articulam a História pública com base em conflitos privados e particulares, mas que sempre se validam e resolvem em busca do discurso sobre a Revolução que os autores propõem.

Não é casual, então, que os filmes dos anos 1930 estejam carregados de referências diretas a personagens e eventos do passado revolucionário. Para citar alguns exemplos, na primeira sequência de *El prisioneiro 13* o coronel Julián Carrasco se encontra lendo o jornal *El tiempo*, todo um símbolo do porfiriato e uma referência para construir rapidamente o estatuto do personagem. A cronologia dos fatos que se relatam em *El compadre Mendoza* e o perfil acomodado de seu protagonista se sustentam sobre a base dos retratos de Emiliano Zapata, Victoriano Huerta e Venustiano Carranza, que Rosalío instala e retira alternadamente da parede de sua casa. De maneira ainda mais contundente, a anedota que sustenta *¡Vámonos con Pancho Villa!* corresponde ao périplo que realizou o Centauro do Norte junto a seus Dorados. Ainda que a história se encontre fabulada, a presença de Pancho Villa como personagem, a tomada de Zacatecas[19] e a referência a Los Dorados[20] são elementos que dotam de veracidade o relato. Inclusive, o componente musical dos dois últimos filmes mencionados atribui ênfase nos *corridos*[21] que, naqueles anos, eram característicos de narrativas épicas sobre os líderes revolucionários e populares.

Além disso, na trilogia de De Fuentes se destaca o domínio narrativo quase absoluto dos personagens masculinos:[22] são eles que fazem a História e encarnam a épica da Revolução. Neste marco, os conflitos amorosos, caracterizados por se desenrolarem porta adentro, têm um lugar secundário na narração. A respeito da função dos gêneros e sua efetividade com o espectador, vale a pena deter-se em um dado sugestivo: diferentemente das obras de Emilio Fernández de nosso *corpus*, estes filmes de Fernando de Fuentes não tiveram grande êxito de bilheteria na época de sua estreia, com exceção de *El compadre Mendoza*, sendo este o único que instala, ainda que seja em segundo plano, um conflito amoroso de ordem melodramática entre Dolores e o general revolucionário Felipe Nieto.

Em síntese, é possível afirmar que, nestes filmes, o componente trágico remete à História pública e, por fim, ao impacto que a Revolução deixou sobre o tecido social, em uma época na qual as feridas se encontravam abertas e a institucionalização e

[19] A tomada da cidade de Zacatecas foi uma importante batalha travada pela División del Norte, comandada por Pancho Villa, em 1914. A cidade era um objetivo estratégico que se encontrava, até esse momento, em mãos do regime do presidente Victoriano Huerta. (N.T.)
[20] Los Dorados foi um grupo armado que fez parte das forças militares de Pancho Villa. (N.T.)
[21] Música típica mexicana utilizada para acompanhar desfiles e festejos populares. (N.T.)
[22] Os personagens femininos se mantêm na periferia do drama e não são os que movem a ação. Mesmo no caso de Dolores, quem tem certo protagonismo em *El compadre Mendoza*, seu conflito sentimental se conserva latente e não termina de se desenvolver ao longo do filme.

estabilização do Estado eram ainda etapas de um processo de modernização em amadurecimento.

Tratando-se de melodramas, nos filmes de Fernández os personagens femininos adquirem papéis protagônicos, que se encontram quase equiparados aos masculinos. Sem dúvida, também projetam uma continuidade a respeito dos filmes de De Fuentes. Naqueles em que a Revolução tem uma preponderância mais substancial para o conflito (*Flor silvestre* e *Enamorada*), os sujeitos que fazem a ação dramática avançar seguem sendo os homens. As mulheres, entretanto, têm uma função que complementa, em níveis distintos, à masculina, já que assim pede a convenção do melodrama. Em *Flor silvestre*, Esperanza é a encarregada de transmitir a história a seu filho (e também ao espectador); em *Enamorada*, Beatriz Peñafiel divide a tensão dramática com o general José Juan Reyes. A paridade existente neste último filme se deve à caracterização emblemática de María Félix como mulher forte e "boa de briga" que, de certa forma, adota traços tradicionalmente masculinos em seus gestos e ações. Também se corresponde com o relato matriz nunca explicitado – *A megera domada* (*The taming of the shrew*, 1593), de William Shakespeare –, sobre o qual se constroem os papéis protagônicos de María Félix e Pedro Armendáriz.

Por contraste, em *Las abandonadas*, o protagonismo excludente é de Margarita Pérez, personagem interpretado por Dolores del Río. Isto ocorre porque este relato põe em cena um melodrama no qual se interceptam elementos das narrativas prostibulares – cuja produtividade no cinema mexicano é chave desde o início do cinema sonoro com *Santa* e *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)[23] – e da Revolução para contar a arquetípica história da queda e redenção de uma mulher graças à maternidade. Apesar do protagonismo feminino e da presença do passado revolucionário, o melodrama instala a heroína no universo do privado, limitando sua capacidade de ação no terreno público e, portanto, da História. Zuzana Pick observa com precisão esta formulação do rol feminino:

> *Las abandonadas* recorre a discursos e modos de representação que naturalizam a exclusão da mulher na esfera pública. As locações contemporâneas são usadas para alinhar a modernidade com o Estado paternalista e reforçar simbolicamente seu rol protetor de mulheres abandonadas. Para Margot, o caminho da redenção começa na escola-orfanato e termina junto ao palácio de justiça (Pick, 2010, p. 134).

[23] Para uma análise da representação deste tópico no cinema clássico mexicano, consultar Ayala Blanco (1994), capítulo "La prostituta".

Desde o ponto de vista sociocultural, devemos destacar que estes três filmes de Emilio Fernández – e tantos outros surgidos desde meados dos anos 1940 nos subgêneros de cabarés e *ficheras*[24] – manifestam, ainda no marco do melodrama e da sujeição hierárquica às figuras masculinas, a crescente presença da mulher nas narrativas históricas. De alguma forma, este fenômeno condiz com o novo papel que as mulheres teriam no processo de modernização da sociedade mexicana após a Revolução. Durante o governo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), as mulheres adquiriram o direito constitucional de votar nas eleições municipais de 1947 e nas nacionais de 1951.

Embora as obras de Fernández não esquivem referências históricas concretas – o que se percebe com a menção do bando do Automóvil Gris em *Las abandonadas* –, costuma construir os personagens e ações dramáticas sobre a base de arquétipos e generalizações que concentram aspectos dos fatos e protagonistas do passado revolucionário. Neste marco efetuam uma particular articulação entre o público e o privado a partir da formulação paralela do conflito histórico e do amoroso. A relação entre o relato romântico e a especulação sobre a Nação tem sido abordada pela teórica literária Doris Sommer (1993). Segundo esta autora, as grandes novelas nacionais institucionalizadas dos países latino-americanos articulam de forma simultânea os relatos patrióticos e as histórias de amor, fazendo-os funcionar como alegorias mútuas. Neste sentido, o gesto político destas obras se expressa na conexão entre uma história circunscrita ao âmbito do privado e do íntimo com outra que a excede, pertencente ao âmbito do público e do coletivo. Continuando com a argumentação de Sommer:

> O interesse erótico nestas novelas deve sua intensidade nas fortes proibições contra a união dos amantes (...). As conciliações ou pactos políticos resultam transparentemente urgentes, porque os amantes "naturalmente" desejam o tipo de Estado que permita que eles se reencontrem (Sommer, 1993, p. 30-31).

É possível analisar a partir desta matriz conceitual as três obras de Emilio Fernández. *Enamorada* e *Flor silvestre* apresentam casais interclassistas entre fazendeiros e subalternos. Na primeira, Beatriz Peñafiel é a representante da classe social que detém o poder e que encontra na Revolução uma ameaça a seus interesses. Por outro lado, o general José Juan Reyes é um revolucionário que provém da classe baixa. A resolução do conflito amoroso entre ambos e a consumação de sua relação

[24] Mulheres que passam o tempo nos cabarés dançando e fazendo companhia aos homens em troca de fichas que depois convertem em dinheiro. (N.T.)

sintetiza simbolicamente o "êxito" de uma Revolução que, para se impor e se institucionalizar, optou por apaziguar as disputas entre as diferentes classes sociais. Desta forma, a narrativa do filme se associa à ideologia conciliatória e nacionalista que empreendia o governo da época. Em *Flor silvestre* encontramos a mesma estrutura. José Luis Castro renuncia à herança familiar para concretizar sua relação sentimental com Esperanza, filha de peões. Apesar de José Luis encontrar um destino trágico próprio ao melodrama – ligado ao castigo por enfrentar a lei paterna –, o filho que irá gerar junto a Esperanza será o melhor exemplo da consumação amorosa e do futuro sociopolítico do país. Em *Las abandonadas*, tal como comentamos, mesmo que o sistema de personagens seja um tanto diferente – Juan Gómez e Margarita Pérez pertencem, no fundo, à mesma classe social –, a redenção da protagonista se veiculará a partir do sucesso profissional de seu filho Margarito, que se converte em um reputado advogado formado, obviamente, no marco das instituições do Estado pós-revolucionário.

Esta leitura, como indica Claudia Arroyo Quiroz (2010), se contrapõe com as ideias de alguns críticos, para os quais este tipo de aproximação banaliza a representação da Revolução, já que encobre sua dimensão política. Para a autora, nestes filmes,

> a distância entre uma classe social e outra vai diminuindo e se dissolvendo através de diversas estratégias de representação entre as quais se destacam os primeiros planos sobre os rostos dos protagonistas (...), e a inclusão da canção popular romântica, que cumpre duas funções distintas: exaltar as virtudes morais do campesinato [*Flor silvestre*] e colapsar a resistência da pessoa rica [*Enamorada*] (Arroyo Quiroz, 2010, p. 170).

Vale a pena observar que as canções "Flor silvestre" e "Malagueña" são inseridas em duas sequências quase idênticas de *Flor silvestre* e *Enamorada*, respectivamente. Na primeira, a música surge após a conversa que José Luis tem com Melchor, o avô de Esperanza. Este diálogo se coloca como uma instância de transmissão de experiências, instrutora, do ancião para o jovem, mas também como uma oportunidade de afirmação do amor que este último sente pela personagem interpretada por Dolores del Río. Finalizada a conversa, José Luis e Melchor se dirigem à fazenda para enfrentar a Don Francisco, enquanto na trilha sonora se escutam as estrofes de "Flor silvestre". Em *Enamorada*, a proposta é idêntica: após um diálogo de características similares ao anterior, entre o velho sargento Joaquín Gómez e o general José Juan Reyes, o segundo confirma seus sentimentos por Beatriz Peñafiel e, na cena

seguinte, ao lado de sua varanda, a brinda com uma serenata da música "Malagueña". Como se isso fosse pouco, nos dois filmes os personagens do velho e do jovem são interpretados pelos mesmos atores (Pedro Armendáriz e Eduardo Arozamena), as duas canções são executadas pelo Trio Calaveras, e até a estrutura melódica destas são notoriamente semelhantes. No fundo, este paralelo é um índice mais das reescrituras fílmicas sistemáticas, perceptíveis na poética de "El Indio" Fernández e na obra de outros cineastas do período.

Retomando a relação entre o conflito amoroso e o histórico, Arroyo Quiroz (2010) resume a questão ao afirmar que a formação exitosa do casal é um signo da visão celebratória da Revolução, enquanto o fracasso ou impossibilidade para a consumação amorosa expressa um ponto de vista pessimista e desencantado sobre o evento. Este último se observa na relação inconclusa entre Dolores e Felipe Nieto em *El compadre Mendoza*.

Considerações finais

A análise comparativa dos filmes de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández nos permite identificar dois modos narrativos, dramáticos e espetaculares diversos mediante os quais o cinema deu conta de um evento divisor de águas na História do México. As obras épico-históricas de De Fuentes brindam uma visão mais crítica e dolorosa da Revolução em uma época (a primeira metade dos anos 1930) na qual seus ecos ainda ressoavam na memória coletiva e o Estado – além de não haver estabilizado completamente suas instituições – recuperava, em termos de ação política e de retórica, os enunciados de 1910. Poderia dizer-se que o pó das revoltas envolve os filmes de De Fuentes – e esta não seria uma afirmação absolutamente metafórica: a encenação, os vestuários, a cenografia e as locações da trilogia pareciam estar manchadas, atravessadas pelo correr da "*bola*".

O cinema de Emilio Fernández, por outro lado, é mais asséptico e límpido em seus aspectos de composição, de encenação e de caracterização. Os laivos de estilização, idealização e perfeição impregnam inclusive seus protagonistas, interpretados por Pedro Armendáriz, Dolores del Río e María Félix, autênticos modelos de uma mexicanidade imaginada. Isto se explica por inúmeros fatores. Em primeiro lugar, a conjuntura sociopolítica dos anos 1940 encontra um governo da Revolução próximo à institucionalização que mudou sua retórica e suas políticas mais radicais por práticas e

discursos conciliatórios e moderados. Neste contexto, os parâmetros estéticos e narrativos da poética de Fernández parecem ser os mais adequados para assentar uma visão do passado recente mais construtiva e com menos feridas por suturar. Não resulta casual neste sentido que, embora Fernández e De Fuentes construam sistemas de personagens parcialmente maniqueístas, no primeiro, os malvados e os inimigos podem pertencer a qualquer classe social, enquanto que no segundo, em geral, estas qualidades estão reservadas aos personagens das esferas sociais mais elevadas. Em segundo lugar, deve-se ter em conta que a obra de Fernández se inscreve em um contexto industrial bastantes diverso do dos anos 1930. Este novo cenário se caracteriza por haver consolidado muitas formas de linguagem cinematográfica clássica e por contar com um sistema de produção, um conjunto de estrelas e uma infraestrutura tecnológica mais desenvolvida que os do decênio anterior. Em terceiro lugar e em relação com o ponto anterior, a matriz melodramática brinda às narrativas de Fernández uma série de códigos e convenções que diferem substancialmente do verossímil no qual se instalam as obras de De Fuentes.

Para concluir, desejamos assinalar o funcionamento, nos dois grupos de filmes, de uma economia discursiva que habitualmente foi denominada "texto estrela".[25] Sinteticamente, a mesma se refere ao peso semântico que o uso de certos atores, inscritos em um sistema de produção industrial, imprime a cada um dos personagens. Ainda que não seja nosso objetivo examiná-lo com profundidade, podemos adiantar que a análise das duas cinematografias dá mostras da profunda evolução que o texto estrela teve no cinema mexicano ao longo de uma década. O funcionamento incipiente, mas apreciável, do texto estrela nas atuações de Alfredo del Diestro (antirrevolucionário) e Antonio Frausto (revolucionário) na trilogia de Fernando de Fuentes contrasta com a absoluta estratificação de tipos e papéis que atravessa os filmes de Emilio Fernández. Os atores que interpretam desde heróis e heroínas, a malvados e vilões, ou que representam a instituições estatais – a educação, a justiça – e religiosas como a Igreja, se mantêm com assombrosa rigidez em cada um dos filmes. Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Eduardo Arozamena e Arturo Soto Rangel são os exemplos mais notórios dos filmes de nosso *corpus*.[26]

---

[25] Ver Dyer (2001).

[26] Vale dizer que a consolidação dos textos estrelas desde começo dos anos 1940 é percebida em todo o sistema cinematográfico e não somente na obra de diretores particulares. Para mencionar um exemplo afim com nossa temática, Miguel Ángel Ferriz, em *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), interpreta o papel de um pai de família que, embora não concorde com a Revolução – e este é motivo de ruptura com seus filhos –, resulta no fundo ser uma boa pessoa, moralmente respeitável. O mesmo ator ocupará um papel similar três anos depois em *Flor silvestre*, quando interpreta a Don Francisco, o fazendeiro pai de José Luis (Pedro Armendáriz).

Bibliografia Volver al índice

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

ARROYO QUIROZ, Claudia. "Entre el amor y la lucha armada" en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

BÁSCONES ANTÓN, Marta. "La negación de lo indígena en el cine de Emilio *El Indio* Fernández" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 40. Valencia: febrero 2002.

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

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, 2001.

FRANCO, Jean. "La Revolución domesticada: *Flor silvestre* y *Enamorada* de Emilio El Indio Fernández" en SÁNCHEZ, Fernando Fabio y MUÑOZ, Gerardo García. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México: Dirección de Publicaciones/Conaculta, 2010.

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

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

MIQUEL, Ángel. "Cine silente de la Revolución" en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México, vol. IV*. México: Colegio de México, 1976.

_____. "Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 16. Valencia: 1994.

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

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

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

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

PICK, Zuzana. *Constructing the image of Mexican Revolution: cinema and the archive*. Austin: University of Texas Press, 2010.

SOMMER, Doris. "Love and country in Latin America: an allegorical speculation" en *Cultural Critique*, nº 16. Minnesota: University of Minnesota Press, otoño 1990.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

TUÑÓN, Julia. "La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia" en SÁNCHEZ, Fernando Fabio y MUÑOZ, Gerardo García (orgs.). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México: Dirección de Publicaciones/Conaculta, 2010.

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Javier Campo

La Revolución Mexicana se constituyó en una narrativa que se ubicó por sobre el curso real de los hechos armados durante y después de su coyuntura temporal comprendida entre 1910 y 1920 (inclusive mucho después, ya que esa narrativa sigue siendo reevaluada en el siglo XXI). Esta es la premisa del estudio reciente *La luz y la guerra, el cine de la Revolución Mexicana* (Sánchez y García Muñoz, 2010).[1] Las visiones, sucesos y "fragmentos" de memorias variadas que constituyen la narrativa de la Revolución trataron (y tratan) de ser presentadas como "un relato histórico unificado" (2010, p. 15). En ese sentido el cine fue un gran propalador de ese relato coherente de la Revolución que recibió diversos usos oficiales en el transcurso de estos 100 años. Pero lo novedoso en este caso (y, como veremos, éste no es único aspecto original del encuentro entre la Revolución Mexicana y el cine) fue que las imágenes en movimiento de la Revolución antecedieron a la configuración de este relato unificado. "Antes de la idea fue la luz – según Fernando Fabio Sánchez –; antes de la narrativa oficial de la Revolución Mexicana existió la representación cinematográfica de esta guerra civil en las salas de proyección públicas y privadas del territorio nacional" (2010, p. 17). Antes que la literatura y el arte se encargaran de los temas de la Revolución los operadores del cinematógrafo tomaron sus cámaras y, sin plan de rodaje previo, salieron a registrar los sucesos candentes del conflicto armado. Es evidente que muchas de las vistas realizadas por Salvador Toscano,[2] los hermanos Guillermo, Salvador y Eduardo Alva y Jesús

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

[2] Salvador Toscano nació en 1872, fue ingeniero civil e importó la cámara-proyector Lumière para luego fundar su estudio foto y cinematográfico en 1897. Se dedicó a tomar vistas y fotografías del México de la

Abitia, entre otros, durante la década revolucionaria, fueron producidas antes de que entendiésemos esos conflictos políticos como una revolución.

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

Parto desde esta base: las vistas de la Revolución capturadas en el transcurso del conflicto antecedieron a la conformación y fortalecimiento de una narrativa unificada y funcional al orden establecido, tarea que favorecieron los films documentales de compilación. Los mismos operadores pioneros ya mencionados comenzaron con el trabajo de acopiar las imágenes que posteriormente les servirán para montar dichos films (entre otros, las "historias completas" de Toscano fueron altamente significativas),[3] para favorecer la estructuración de un relato unificado sobre la Revolución. Carmen Toscano,[4] hija de Salvador, realizará el montaje de las imágenes del archivo de su padre para dar a luz su compendio histórico *Memorias de un mexicano* en 1950 – el "mejor ejemplo" fílmico de intento de construcción de un imaginario colectivo no problemático, según Zuzana Pick (2010, p. 02) –, en otro período histórico en el que el conflicto ya estaba absolutamente apagado pero era útil para afirmar un sentido comunitario de nación consolidada (unificada). El cine documental ya había abandonado una etapa primitiva en la que las vistas y actualidades estaban preñadas de fascinación por lo real, producidas con una voluntad de registro mimético; para, definitivamente luego de la introducción del cine sonoro, construir discursos elaborados y ya no meros registros.

Revolución y de montar cintas históricas para proyectarlas durante y luego del período revolucionario. Falleció en 1947 mientras recopilaba, junto a su hija Carmen, los materiales que luego formaron parte de *Memorias de un mexicano* (1950).

[3] *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1920* (1920) e *Historia completa de la Revolución Mexicana* (1927).

[4] Carmen Toscano (1910-198) tuvo como oficio principal el de escritora. En 1934 publicó su primer libro de poemas *Trazos incompletos* y dos años más tarde otra obra poética: *Inalcanzable y mía*. Escribió las series de televisión *Función de gala*, *Tres generaciones*, *La puerta* y *Leyendas de México*; así como cuentos y relatos: *El huésped*, *El amor de la tía Cristina*, *Cierto día* y *Leyendas de México* Para teatro escribió las piezas *Cierto día*, *La llorona*, *Leyendas de México colonial* y *La muerte de un poeta*. Además de la mencionada *Memorias de un mexicano*, en 1976 realizó otra obra documental titulada *Ronda revolucionaria*, que aún continúa inédita.

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

Ensordecedora revolución silente

Los mexicanos fueron pioneros, en muchos aspectos, para el desarrollo del cine en América Latina. Tomadores de vistas, compiladores de imágenes en movimiento y archivistas adelantaron sus relojes. Paulo Antonio Paranaguá hipotetiza que, tal vez, Gabriel Veyre, un empleado de los hermanos Lumière, haya filmado las "primeras imágenes en movimiento de América Latina en 1896" (2003, p. 16). Este "cazador de imágenes"[5] se encargó de capturar vistas de la ciudad de México y Guadalajara a poco de que el nuevo invento saliera de los sótanos parisinos. "Aunque esas cintas duran poco más de medio minuto -apunta Paranaguá-, siempre ocurre algo (...). Como la novedad radica en el movimiento, existe invariablemente una búsqueda de la acción, la semilla de una narración. La acción está prevista, esperada, incluso provocada" (2003, p. 18). Sin embargo, Veyre no pretendía, así como otros divulgadores al servicio de Lumière, registrar un documento con intenciones etnográficas, sino, simplemente, demostrar las posibilidades técnicas del nuevo invento. Diferente sería la dirección tomada posteriormente por los operadores mexicanos, sobre todo desde la Revolución ya que ésta "estimuló la exhibición y la producción" (Paranaguá, 2003, p. 21), para dirigir los esfuerzos hacia la documentación del conflicto, representado de forma progresivamente sistemática. El investigador Aurelio de los Reyes considera que esa es, verdaderamente, la "edad de oro" del cine mexicano, entre 1910 y 1920. Debido a que se trata de una "contribución fundamental al cine mundial, en contraposición a la idea predominante en la historiografía, que exaltaba y exalta el período clásico de la producción industrial" (Paranaguá, 2003, p. 22). A diferencia de Veyre, Salvador Toscano, Jesús Abitia o los hermanos Alva intentaron un "esbozo de una construcción

[5] Tal como se autodenominaba Felix Mesguich, también colega y delegado de los Lumière desde los comienzos del cinematógrafo. Su libro autobiográfico se tituló *Tours de manivelle: Souvenirs d'un chasseur d'images* (Paris: Bernard Grassett, 1933). Un fragmento traducido del mismo se ha publicado recientemente: MESGUICH, Felix. "Prefacio" en *Revista Cine Documental*, nº 5. Buenos Aires: 2012. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traducciones_02.html.

dramatúrgica a través del montaje" (Paranaguá, 2003, p. 22). Es decir que, en poco menos de quince años, el cine mexicano empezó a abandonar el registro puro de lo real con fines técnicos (y comerciales) para adentrarse en el campo discursivo documental. Aunque todavía los recursos técnicos no permitiesen un salto demasiado abrupto.

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

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

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

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

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

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

Aunque el 90% de lo filmado en aquellos años se encuentre perdido, Wood destaca que el año umbral para el cine documental de la Revolución fue 1911. En el mismo año se realizó *La toma de la Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución D. Francisco I. Madero* (Salvador Toscano), el cual "representó un importante avance en el desarrollo de la tensión dramática en el documental mexicano" (Wood, 2010, p. 43) y resultó fundamental para el inicio de la vertiente discursiva documental, por introducir el argumento a las actualidades cinematográficas. Y este efecto narrativo que comenzó a transitar el cine mexicano durante la Revolución fue potenciado por el desarrollo de un nuevo tipo de films de compilación o montaje que unificaron las crónicas de los acontecimientos con una voluntad totalizadora. Un nuevo tipo de cine fue alumbrado en el México revolucionario.

Ensamblando la Revolución

Los investigadores españoles Montero y Paz destacan en su obra que será en 1927, con *La caída de la dinastía Romanov* de Esfir Shub, cuando "se inicie una nueva etapa en el cine de propaganda: el documental histórico o película de montaje" (1999, p. 124). La cineasta rusa pretendía "preservar la realidad de los procesos históricos con el material de archivo (...) sin distorsionar los documentos" (Montero y Paz, 1999, p. 125).

Es decir que el trabajo de Shub consistía, según los académicos citados, en ordenar los materiales ya filmados para montarlos con propósitos diferentes a los que originalmente habían servido, aunque sin intervenir directamente sobre las imágenes, sólo cortando y pegándolas. Sin embargo, lo cierto es que mucho tiempo antes los mexicanos se valieron de tijeras y pegamentos para remontar un film con pretensiones de condensación histórica.

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

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

Montagem

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

> es probable que esas producciones sugirieran formas de contar, editar combinando imágenes e intertítulos. Aunque hay que decir que la idea misma de hacer cintas de compilación surgió en los mexicanos antes de la Primera Guerra Mundial, determinada por exigencias narrativas propias, lo que significa que estos deben contarse entre los pioneros del género en el mundo (Miquel, 2010, p. 39).

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

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

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

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

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

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

En este sentido, y si bien la "profesionalización del montaje" se dio alrededor de 1918 según Kevin Brownlow (en Sánchez-Biosca, 1991, p. 27), no fue sino hasta tiempo después que los soviéticos "descubrieron y admiraron la faz analítica, la brusquedad del montaje, y no su *smoothness*, su suavidad" (1991, p. 32). Hasta la actualidad el borramiento de las huellas de la enunciación en el montaje "suave" y su exposición en el "brusco" se han repartido la producción de films, aunque no en proporciones semejantes. Las reglas del cine clásico (o Modo de Representación Institucional, como denomina Noël Burch), aún hoy dominantes, se han impuesto sobre la mayor parte de las cinematografías. Pero se trate de una u otra vertiente ideológico-expresiva de realización, Sánchez-Biosca acuerda con Mitry en que el montaje es rey, "el trayecto ha sido consumado: sin ninguna duda, el montaje no tiene porqué realizarse en su acepción técnica ni contumazmente perceptible, pues tanto si lo hace como si no, gobierna el régimen del significante" (Sánchez-Biosca, 1991, p. 109). Y es un rey despótico, agrego, en el caso de los documentales de compilación.

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

contexto sociopolítico en el que se realizan. Para Mitry la práctica de montaje de la que se valen es "seguramente la más abstracta" porque se

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

En fin, los conceptos vertidos por Mitry trasuntan una crítica al film de compilación por ser más "intelectual" que "dramático". Sin embargo son los historiadores quienes, según Robert Rosenstone, los valoran positivamente porque parecen "más cercanos al espíritu y los usos de la historia escrita. Dan la sensación de ofrecer 'los hechos' y una explicación racional de los mismos" (1997, p. 48). En definitiva, el film documental de compilación se debate entre fuegos que lo ubican en un terreno no claramente delimitado entre el cine y la escritura/enseñanza de la historia. Rebajando las pretensiones objetivistas la mejor definición de film de compilación sigue siendo la del primero que teorizó sobre el mismo. Jay Leyda lo caracterizaba como: "aquel que comienza en la mesa de montaje, con films ya existentes [...] Sin dudas, 'documental' y 'compilación' tienen un elemento en común: la manipulación de la realidad. Esta manipulación, no importa cual sea su intención, trata de mantenerse oculta para que el espectador vea solamente la 'realidad'" (1964, p. 9-10).[6]

Registro y discurso

Con respecto a la superación que estas películas hacían de un modelo coyuntural apegado al registro mimético de lo real,[7] Vázquez Mantecón destaca que progresivamente pasan de la actualidad a la crónica del pasado reciente para, con su reutilización en films de montaje desde mediados de siglo (*Memorias de un mexicano*; *Epopeyas de la Revolución*, Gustavo Carrero, 1963), superarla en función de la

[6] Agradezco a Lior Zylberman haberme facilitado este texto.
[7] Aún años antes de que se estrenase el que los historiadores del documental consideran film inaugural del mismo como discurso: *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922).

construcción de un discurso histórico documental que se vale de originales registros fílmicos que sirvieron a otros fines y fueron proyectados en otros contextos sociales absolutamente diferentes. Documental de montaje histórico de mediados de siglo es igual a *registro pasado utilizado para la configuración del discurso presente*.

En este punto es necesario diferenciar entre la toma de vistas, el registro de los hermanos Lumière y los noticiarios posteriores, por un lado, y la elaboración discursiva documental que se da desde los films de Robert Flaherty (*Nanook, el esquimal*, 1922 y *Moana*, 1926), Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, *Chelovek s kino-apparatom*, 1927) o John Grierson (*Drifters*, 1929, y aquellos que produjo en los treinta para el Empire Marketing Board y la General Post Office de Gran Bretaña). Los investigadores dedicados al cine documental trabajaron los dos niveles enunciativos, registro y discurso, distinguiendo la paja del trigo.

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

Jean Breschand destaca que en las vistas y actualidades el principio configurador es el del "catálogo". "En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados" (2004, p. 10). En ese sentido Breschand apunta con su conceptualización de una "estética del monumento", para designar a los primeros "recortes" de realidad que efectúan los pioneros del cine. Detrás de ellos hay

una voluntad de registro del movimiento antes que una configuración discursiva. Bernini reafirma dicha consideración:

> Es preciso diferenciar, en su período clásico, el "documental" de la llamada "toma de vistas" y de las "actualidades", formas iniciales del cine, cuando con la cámara se salía a recoger impresiones del mundo exterior. En ellas no hay relato sino registro; no hay, desde luego, cineastas sino operadores, que manipulan el dispositivo con la fascinación que produce la nueva invención técnica y la captación del mundo en movimiento (Bernini, 2008, p. 91).

Siempre resultó cómodo repetir ese axioma que pretende establecer que "el cine nació documental"[8] pero justamente eso no fue lo que hizo el primer investigador y teórico del cine documental. Paul Rotha publicó en 1936 el primer libro que se dedicó por entero a la historia y al esbozo de una teoría sobre el cine de lo real. En *Documentary Film* Rotha no problematiza "lo real" pero tampoco habla de reflejo, sino de "constructo": "actualmente se ha descubierto que el mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo" (2010). Este cineasta y estudioso inglés destaca en diversos pasajes de su obra que el propósito del documental debe ser representar los valores de la sociedad democrática capitalista (apuntemos que escribe esto a mediados de los treinta, en pleno auge del comunismo y del nazismo desde un país que se sentía "amenazado" por estas ideologías), pero sin embargo no toma las categorías que posteriormente serán utilizadas de forma un tanto liviana por otros teóricos del cine, como la de "verdad": "ningún documental puede ser completamente verdadero, dado que no existe tal cosa como la verdad mientras los desarrollos cambiantes de la sociedad continúen contradiciéndose entre sí. (...). Debemos recordar que el documental sólo es verdadero en tanto representa un punto de vista" (Rotha, 2010). Rotha no problematiza la noción de real, pero lo que sí deja en claro es que la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente. Por lo tanto, y eso lo dice expresamente en su texto, el registro que promueven los informativos, las vistas y los noticiarios cinematográficos está en otro nivel del que lo están los discursos documentales. En síntesis, los films documentales de compilación son discursos, aunque, en el caso que aquí nos interesa, se valgan de primitivos registros.

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

Estado del cine documental mexicano

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

Otro jalón importantísimo para la historia del documental mexicano es ubicado por los autores en la década del cincuenta con *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y *Torero* (Carlos Velo, 1956), films de ficción pero que utilizan algunos procedimientos frecuentes en el cine documental: como el uso de personajes, historias y locaciones reales, hermanados por sus procedimientos y equipo de trabajo (Velo fue asesor en *Raíces*). Sin embargo, en este recorrido, Tello y Reygadas no mencionan a *Memorias de un mexicano*. Su militancia política en el Taller de Cine Octubre[9] parece impedirles siquiera mencionar a un film que se colocó para la historiografía del cine del lado de las versiones oficiales.

El mismo Tello destaca que en el año en que se estrenó *Memorias de un mexicano*, 1950, se registró un record de films presentados: 122. Lo cual no resultó fortuito, ya que el cine mexicano venía en crecimiento desde 1942

> con la creación del Banco Cinematográfico como aval financiero; la adquisición de tecnología, materiales y asesoramiento gustosamente surtidos por Hollywood; el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales acordes a las nuevas necesidades; y principalmente el retiro de las compañías norteamericanas de cine, detentadoras del control de las pantallas del continente, se conjugaron para impulsar el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista (Tello, 1979, p. 17).

Si a esta cadena de sucesos sumamos que en 1947 el Estado mexicano compra el Banco Cinematográfico para propulsar a la industria y, desde ya, a la realización de

[9] Grupo de cine político que se formó alrededor de las ideas defendidas en el 1968 mexicano para denunciar las políticas represivas, del cual la masacre de la Plaza de Tlatelolco fue el punto culminante.

films más cercanos al espíritu oficial, la realización y el estreno de *Memorias de un mexicano* coincide con un momento de expansión del cine y de las narrativas de la Revolución muy particular.

En la década del 1940 la narrativa revolucionaria se cuenta entre las de mayor afición y productividad entre los cineastas, como destaca Fernando Sánchez, "el tema revolucionario" se vuelve un potente *leitmotiv* para confrontar con la industria norteamericana y desterrarla de las pantallas del país (2010, p. 45). En este orden de prioridades la temática revolucionaria en el cine de Emilio "El Indio" Fernández, y de otros contemporáneos, "es una de las piedras angulares del proceso de modernización", debido a que las problemáticas se resuelven en función de contener pautas sociales no contradictorias (Sánchez, 2010, p. 45-46). La Revolución pasa a ser cargada de otros significados y funciones que tienen más que ver con el presente que con el pasado, la modernización de un país que mira al porvenir. Y es en las décadas del 1940 y el 1950 cuando se reconfiguran las filmaciones de la Revolución:

> Las vistas de la Revolución funcionan como las bases de una narrativa que declara el pasado como un tiempo de violencia originaria ya superada; un tiempo inaccesible, pero del cual surgen los elementos germinales del ser mexicano, urbano e industrial. Para 1950 se estrena *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, con material de su padre, Salvador Toscano, obra que narraría – con imágenes correspondientes a otro propósito – el nacimiento del México capitalista posrevolucionario (Sánchez, 2010, p. 46-47).

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

Memorias de una mexicana

El film de compilación *Memorias de un mexicano*, estrenado el 24 agosto de 1950 (reeditado en 1984, con nuevos intertítulos en el prólogo y en el epílogo), ganó el premio *Ariel* (máximo galardón del cine en México), se exhibió en los festivales de

Cannes, Berlín, Sestri Levante, Turín y Rio de Janeiro. Toscano había comenzado a catalogar y copiar el material que había reunido su padre desde 1942 para poder realizar el film.[10] Salvador murió en 1947 y ella se dedicó a finalizar en soledad el montaje final del film que como meta explícita tuvo "eternizar momentos fundamentales de la historia" (según el mismo prólogo de la película). El perfeccionismo archivístico de Toscano, transmitido por su padre, la conmina a introducir un pedido de disculpas por las "imperfecciones" en las imágenes, recalcando su valor "por su antigüedad y esfuerzo en conservarlas".

La voluntad de autenticidad histórica y relato objetivo ha sido, y seguirá siendo, trasladada a las "obligaciones" del discurso cinematográfico documental. Un film que se presente como de reconstrucción histórica enarbola su carácter documental como una condición irremplazable para que ese discurso sea considerado favorablemente como "espejo" de lo real. Hasta aquí el plano de las suposiciones, ya que sabemos que efectivamente el discurso documental, así como todos los discursos, resultan de una construcción. *Memorias de un mexicano* se nutrió de esas suposiciones e hizo considerar a los críticos, en su momento de estreno, que la realidad estaba allí en imágenes sin haber pasado por el filtro subjetivo de la realizadora. En una nota publicada en la revista *Tiempo* el cronista decía: "No habrá nunca una película que tanto se acerque a la verdad, pues es la verdad misma, ni que encuentre actores de más calidad: los mismos que vivieron e hicieron la historia del drama mexicano" (en Wood, 2009, p. 147).

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

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

¿Cómo procede *Memorias de un mexicano* a configurar esa unidad de la historia de la Revolución Mexicana?

El relato de los acontecimientos filmados, desde 1897 hasta mediados de la década del 1920 sigue un orden cronológico que es presentado por la voz *over* del locutor y escrito por la misma directora, siguiendo un discurso de ficción de un observador de los acontecimientos que comenta los mismos matizándolos con sus vivencias personales. "1897, el año en que yo nací" nos informa el relato en la primera secuencia para, desde allí, reiterarnos ante cada cambio de escena qué estamos viendo, situando temporo-espacialmente al espectador. Inclusive cuando procede a enumerar ciudades, líderes políticos o actos públicos, el relator "espera" a las imágenes para que el discurso se corresponda con lo presente en el plano ("Veracruz" – cambio de plano –, "Tamaulipas" – cambio de plano –, "Xochimilco" – cambio de plano –). Esta marcación intenta reforzar el carácter verídico del discurso enunciado, no se describe aquello que no está presente en imágenes. Hay una búsqueda extrema de correspondencia entre el relato y las escenas que, de alguna manera, pretende aclarar que "la realidad" está ahí presente sin condensaciones u otros trucos del lenguaje cinematográfico. Inclusive cuando se insertan imágenes de un film de ficción (*El grito de independencia*, de Felipe de Jesús Haro, 1907), el relato nos las presenta como tales, advirtiéndonos que se trata de recreaciones.

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

Por otra parte, y en el mismo sentido de "acondicionar" lo real, Toscano soluciona un problema que se les plantea a los compiladores de archivo cinematográfico por la diferencia de fotogramas por segundo: 16 en las vistas primitivas y 24 en el cine en 35mm. Mediante la duplicación de fotogramas, repitiendo algunos para que el movimiento se asemejase al real, disimula el desfasaje de dispositivos. Si bien esta

práctica (llamada *stretching*) es criticada por los archivistas contemporáneos, por "constituir una considerable alteración del material" (Wood, 2009, p. 157), su utilización soluciona uno de los principales problemas de verosimilitud suscitados por la proyección de las viejas cintas en una velocidad no adecuada (la cual genera el efecto de "aceleración" de los movimientos). Asimismo, en función de trabajar las imágenes de archivo para que se adecuen a un ideal acorde a la época de estreno del film, la realizadora vuelve "sonoros" aquellos films silentes. Incluye sonidos sincronizados que simulan ser diegéticos y música de corridos que asemeja ser la de los desfiles oficiales que se suceden. Es decir que si consideramos el tratamiento del material compilado en banda imagen y sonido, podemos decir que aquellas pretensiones de reflejo no deformado de lo real que el film nos presenta en su prólogo son "ayudadas" con efectos trabajados en la mesa de montaje. Algo no declarado por el mismo relato que nos habla de la autenticidad de las imágenes, anclado menos en los datos precisos de la producción (original o en su remontaje) que en la narración verosímil de los sucesos de época.

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

la relectura del pasado supone completar los acontecimientos de ayer con ideas del hoy, la modernización de México (que supuestamente comenzó en 1910, extrañamente contaminada de conceptos desarrollistas en boga recién a mediados del siglo XX) es una de ellas.

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

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

desarrollo cronológico que evoluciona hacia mayores libertades democráticas y la modernización del país. Revolución armada – ascenso de Madero – elecciones – reanudamiento del conflicto constituyen pasos del *continuum* en los diez años narrados, el futuro de un país desarrollado es la meta preestablecida en el film, su principio rector. A partir de ese principio se organiza la edición del material de archivo, el cual no tiene por objetivo una problematización de las imágenes. Montaje y no *montage*. Film de compilación y no *collage*.

El film alcanza secuencias de un dramatismo que predomina sobre el relato histórico despojado de sobresaltos emocionales (algo no propio del film de compilación según Mitry, como vimos). Este es el efecto conseguido por la narración en primera persona y por las secuencias de combates reales que incluyen planos de cadáveres de aquellos que "murieron por la Revolución" pero que, por la ausencia de datos en la diégesis del film, parecen no tener bando ni victimario. Aunque *Memorias de un mexicano* intente erigirse como un discurso objetivo sobre el período revolucionario, estas omisiones de datos parecen no apuntar en ese sentido. Por otra parte, el relato y el montaje no se privan de emitir juicios de valor: tanto el narrador en voz *over* como el montaje igualan a la presidencia de Victoriano Huerta (1913-1914) con la de Porfirio Díaz, en tanto retroceso. "Los mismos desfiles", dice el relator mientras vemos imágenes similares a las del comienzo del film, en plano general y con similar circunspección de parte de los personajes, "nos hacen acordar a la dictadura pero, como aquella, no tenía las simpatías del pueblo", remata el narrador.[11]

Para la segunda mitad de la década del 1910 el montaje de la película se topa con acontecimientos más confusos. Sucesiones, levantamientos armados, asesinatos selectivos de los líderes revolucionarios y tomas del poder fugaces se encadenan para el último período revolucionario. Carmen Toscano condensa los conflictos mediante un montaje cada vez más acelerado de los hechos, la descripción de los presidentes se reduce para que finalmente, luego de ese caótico proceso, el locutor decrete el aquietamiento de los conflictos sin elucubrar explicaciones por ello. Vuelven los festejos, en este caso por el Centenario de la consumación de la Independencia en 1920 y México parece inscribirse finalmente en la senda de los países democráticos de nuevo cuño. El montaje y uso de las imágenes del pasado es lineal: lo que hicieron nuestros ancestros ya iba en el camino que proseguimos.

[11] Salvador Toscano guardaba la misma animadversión por Huerta, lo consideraba un "traidor" (Pick, 2010, p. 14).

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

Conclusión

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

Es decir que este "Monumento histórico", como toda elaboración histórico discursiva, no está exento de los elementos subjetivos particulares que en el tratamiento del material inscribe la realizadora. Aunque Toscano haya negado en varias ocasiones su estatus de autora del film – "la película es mía pero las imágenes son de la nación" (en Wood, 2009, p. 165) –, reafirmando así el carácter del film reconocido. "Con su conversión en patrimonio – advierte Wood – el texto fílmico de *Memorias de un mexicano* se vuelve tan inmutable como el México imaginado que invoca su directora. Fijando el archivo fílmico se fija también el archivo mnemónico nacional, para ocultar los conflictos sociales reales que provocaron la Revolución" (2009, p. 166). *Memorias de un mexicano*, aunque su directora y críticos no creyesen lo mismo, no sólo es una fuente de la historia sino también, parafraseando a Ferro, agente de la misma. Rescata viejos relatos y construye, o se acopla a, otros más recientes. El día de su estreno, el 24 de agosto de 1950 en el cine Chapultepec de la ciudad de México, algún viejo revolucionario probablemente debe haberlo creído así.

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

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

No sólo había un interés cinematográfico en Salvador Toscano al experimentar con el montaje de material de archivo, pretendía darle una unidad histórica a la Revolución. Unir vistas y actualidades para que los espectadores tuviesen en un mismo film la "historia completa" de la misma. Mientras que para Carmen Toscano el montaje de aquel material, ya arduamente trabajado y exhibido por su padre, guarda la intención de destacar que "la Revolución fue la base sólida sobre la que se construyó el presente" (Wood, 2009, p. 155).[12] Las últimas secuencias de *Memorias de un mexicano* no pretenden promover una lectura libre: los conflictos quedaron en el pasado, pero "la lucha no fue en vano", hoy (1950) México es un país constitucionalista y desarrollado.

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

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A Revolução Mexicana e os documentários de compilação. Estudo sobre *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Javier Campo

(Tradução de Joelma Ferreira dos Santos)

A Revolução Mexicana constituiu-se numa narrativa que se situou acima do curso real dos fatos ocorridos durante e depois de sua conjuntura temporal compreendida entre 1910 e 1920 (inclusive muito depois, já que essa narrativa continua sendo reavaliada no século XXI). Esta é a premissa do recente estudo *La luz y la guerra, el cine de la Revolución Mexicana* (Sánchez e García Muñoz, 2010).[1] As visões, acontecimentos e "fragmentos" de variadas memórias que constituem a narrativa da Revolução trataram (e tratam) de ser apresentados como "um relato histórico unificado" (2010, p. 15). Nesse sentido, o cinema foi um grande divulgador desse relato coerente da Revolução, que recebeu diversos usos oficiais no transcurso destes 100 anos. Mas a novidade, neste caso (e, como veremos, este não é o único aspecto original do encontro entre a Revolução Mexicana e o cinema), foi que as imagens em movimento da Revolução antecederam à configuração deste relato unificado. Segundo Fernando Fabio Sánchez, "antes da ideia foi a luz; antes da narrativa oficial da Revolução Mexicana existiu a representação cinematográfica desta guerra civil nas salas de projeção públicas e privadas do território nacional" (2010, p. 17). Antes que a literatura e a arte se encarregassem dos temas da Revolução, os operadores do cinematógrafo pegaram suas câmeras e, sem plano prévio de rodagem, saíram para registrar os intensos acontecimentos do conflito armado. É evidente que muitas das vistas realizadas por

[1] Agradeço à pesquisadora mexicana María Berenice Fregoso o envio de materiais bibliográficos. Assim como a revisão e contribuições da diretora da equipe de investigação do presente projeto, Ana Laura Lusnich, e de meus companheiros Natalia Christofoletti Barrenha, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Clara Garavelli, Pablo Piedras, Jorge Sala e Joelma Ferreira dos Santos.

Salvador Toscano,[2] os irmãos Guillermo, Salvador e Eduardo Alva e Jesús Abitia, entre outros, durante a década revolucionária, foram produzidas antes que entendêssemos esses conflitos políticos como una revolução.

Posteriormente, o México encontrará no relato da Revolução um potente elemento de coesão que funcione a favor da estabilização do sistema político e do Estado nacional. "É no espaço simbólico onde se vê cifrada a transversalidade temporal do México pós-revolucionário e onde são homogeneizados os pontos de contradição de um movimento bélico que buscou diferentes objetivos (...) A revolução mexicana, desta maneira, é UMA, uma ideia com maiúsculas que se transforma em uma ordem fechada" (Sánchez, 2010, p. 21-22).

Parto desta base: as cenas da Revolução capturadas no transcurso do conflito antecederam à conformação e fortalecimento de uma narrativa unificada e funcional à ordem estabelecida, tarefa que foi favorecida pelos filmes documentários de compilação. Os mesmos operadores pioneiros já mencionados começaram com o trabalho de reunir as imagens que posteriormente serviriam para montar tais filmes (entre outros, as "histórias completas", de Toscano, que foram altamente significativas),[3] permitindo a estruturação de um relato unificado sobre a Revolução. Carmen Toscano,[4] filha de Salvador, realizará a montagem das imagens do arquivo de seu pai para dar à luz, em 1950, a seu compêndio histórico *Memorias de un mexicano* – o "melhor exemplo" fílmico da tentativa de construção de um imaginário coletivo não problemático, segundo Zuzana Pick (2010, p. 02) –, em um período histórico no qual o conflito já estava absolutamente apagado, mas era útil para afirmar um sentido comunitário de Nação consolidada (unificada). O cinema documental tinha abandonado a etapa primitiva em que as vistas e atualidades estavam cheias de fascinação pelo real, produzidas com uma vontade de registro mimético para, depois da introdução do cinema falado, construir discursos elaborados, e não meros registros.

---

[2] Salvador Toscano nasceu em 1872, foi engenheiro civil e importou a câmera-projetor Lumière para logo fundar seu estúdio fotográfico e cinematográfico em 1897. Dedicou-se a fazer tomadas e fotografias do México da Revolução e de montar fitas históricas para projetá-las durante e depois do período revolucionário. Faleceu em 1947 enquanto recopilava, junto com sua filha Carmen, os materiais que depois fariam parte de *Memorias de un mexicano* (1950).

[3] *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1920* (1920) e *Historia completa de la Revolución Mexicana* (1927).

[4] Carmen Toscano (1910-1988) teve como ofício principal o de escritora. Em 1934, publicou seu primeiro livro de poemas, *Trazos incompletos* e, dois anos mais tarde, outra obra poética: *Inalcanzable y mía***.** Escreveu as séries de televisão *Función de gala***,** *Tres generaciones***,** *La puerta* e *Leyendas de México*, assim como contos e relatos: *El huésped***,** *El amor de la tía Cristina***,** *Cierto día* e *Leyendas de México*. Para teatro, escreveu as peças *Cierto día***,** *La llorona***,** *Leyendas de México colonial* e *La muerte de un poeta***.** Além da mencionada *Memorias de un mexicano*, realizou, em 1976, outro documentário, intitulado *Ronda revolucionaria*, que ainda continua inédito.

Proponho neste artigo seguir o percurso que nos leva desde as vistas da Revolução produzidas pelos pioneiros do cinema mexicano até os filmes de compilação, para analisar a passagem do registro ao discurso documental (sem descuidar as conceitualizações divulgadas sobre o filme de compilação e a montagem cinematográfica), especificamente em *Memorias de un mexicano* (1950). Obra que se erige, neste caso, como monumento à Revolução, UMA Revolução.

Ensurdecedora revolução silenciosa

Os mexicanos foram pioneiros, em muitos aspectos, no desenvolvimento do cinema na América Latina. Tomadores de vistas, compiladores de imagens em movimento e arquivistas adiantaram seus relógios. Paulo Antonio Paranaguá levanta a hipótese de que, talvez, Gabriel Veyre, um empregado dos irmãos Lumière, tenha filmado as "primeiras imagens em movimento da América Latina em 1896" (2003, p. 16). Este "caçador de imagens"[5] se encarregou de capturar vistas da Cidade do México e Guadalajara pouco tempo depois do novo invento ter saído dos porões parisienses. "Ainda que essas fitas durem pouco mais de meio minuto", aponta Paranaguá, "sempre ocorre algo (...). Como a novidade radica no movimento, existe invariavelmente uma busca da ação, a semente de uma narração. A ação está prevista, esperada, inclusive provocada" (2003, p. 18). Entretanto, Veyre não pretendia, assim como outros divulgadores a serviço dos Lumière, registrar um documento com intenções etnográficas, mas, simplesmente, demonstrar as possibilidades técnicas do novo invento. Diferente seria a direção tomada posteriormente pelos operadores mexicanos – sobretudo, a partir da Revolução, já que esta "estimulou a exibição e a produção" (Paranaguá, 2003, p. 21) – que dirigiram os esforços para a documentação do conflito, representado de forma progressivamente sistemática. O pesquisador Aurelio de los Reyes considera que essa é, verdadeiramente, a "idade de ouro" do cinema mexicano, entre 1910 e 1920. Devido ao fato de que se trata de uma "contribuição fundamental ao cinema mundial, em contraposição à ideia predominante na historiografia, que exaltava e exalta o período clássico da produção industrial" (Paranaguá, 2003, p. 22). Diferentemente de Veyre, Salvador Toscano, Jesús Abitia e os irmãos Alva tentaram um "esboço de uma construção dramatúrgica através da montagem" (Paranaguá, 2003, p.

[5] Tal como se autodenominava Felix Mesguich, também colega e delegado dos Lumière desde os princípios do cinematógrafo. Seu livro autobiográfico se intitula *Tours de manivelle: Souvenirs d'un chasseur d'images* (Paris: Bernard Grassett, 1933). Um fragmento traduzido do mesmo foi publicado recentemente: MESGUICH, Felix. "Prefacio" in *Revista Cine Documental*, nº 5. Buenos Aires: 2012. Disponível em: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traducciones_02.html.

22). Isso quer dizer que, em pouco menos de quinze anos, o cinema mexicano começou a abandonar o registro puro do real com finalidades técnicas (e comerciais) para adentrar no campo discursivo documental – mesmo que os recursos técnicos ainda não permitissem um salto muito abrupto.

Em sua tipologia dos noticiários cinematográficos, Julio Montero e María Antonia Paz estabelecem uma primeira etapa que vai até 1910 (no caso da Europa), hegemonizada pelas vistas e atualidades, que "se caracteriza pela consideração do cinema como janela aberta à realidade" (1999, p. 20). Ainda que não possamos trasladar ponto por ponto esta classificação ao México revolucionário, é possível, sim, dizer que essa primeira etapa se estendeu até depois de finalizada a Revolução, mas fusionada com uma modalidade de filmes de montagem de material de arquivo com pretensões histórico-educativas. As vistas da Revolução realizadas por Toscano, Abitia ou os Alva eram, como John Grierson caracterizava o documentário, "crítica da propaganda e prática da mesma" (Manvell, 1964, p. 157): apresentavam-se como filmes históricos objetivos mas, ao mesmo tempo, funcionando politicamente em favor de determinados interesses políticos. Álvaro Vázquez Mantecón informa sobre "a proximidade dos cinegrafistas com o poder" a partir de uma sequência recuperada por *Memorias de un mexicano*, na qual Venustiano Carranza (presidente entre 1915 e 1920) sorri diante da câmera enquanto prossegue com suas atividades cotidianas (2010, p. 19).

Esta relação dos operadores com o governante do momento já havia sido inaugurada no período anterior, com Porfirio Díaz. Segundo Ángel Miquel, "exibidores como Salvador Toscano, Enrique Rosas e os irmãos Alva foram incorporados aos contingentes de jornalistas e fotógrafos que acompanhavam os diferentes atores (oficiais) para dar conta de viagens, inaugurações e festejos" (2010, p. 33). Estes cinegrafistas promoveram a "transformação da compreensão do meio" (Pick, 2010, p. 11), devido ao fato de que o acompanhamento de líderes e acontecimentos historicamente relevantes os tornou intermediários na elaboração intelectual dos espectadores. O que significa que os cineastas já estavam familiarizados com esta forma de trabalho quando, durante a Revolução, outros governos requisitaram seus serviços. Para o período de Díaz,

> difundiam acriticamente a imagem que o regime dava de si mesmo, assumindo que a câmara retratava objetivamente os elementos relevantes do momento (...). Isso foi até o surgimento do movimento revolucionário de Madero, quando alguns cineastas perceberam que era possível dar conta de notícias transcendentes que não coincidissem com o ponto de vista governamental (Miquel, 2010, p. 33).

Ainda que Francisco I. Madero não tenha se diferenciado de Díaz e, também, tenha sustentado a propaganda oficial que consistia em pagar uma corte de jornalistas e cinegrafistas a seu serviço, os mesmos começaram a trabalhar por encomenda para os chefes subversivos: "conscientes do valor do cinema", destaca Pick, "vários líderes militares financiaram a produção e a exibição de documentários dirigidos a propagandear seus papéis no cumprimento das metas da Revolução" (2010, p. 13).

Além disso – e isto constitui outro aspecto novo a destacar –, a Revolução Mexicana foi o primeiro conflito bélico a ser filmado e

> os registros cinematográficos que os realizadores mexicanos e estrangeiros fizeram dela, pela grande escala em que se produziram e exibiram, não tinham precedente. Nunca antes o cinema tinha acrescentado tanto à compreensão de uma guerra por parte dos habitantes de um país no qual a mesma ocorria. As películas feitas durante este conflito, as quais motivaram os cineastas a realizar filmes mais longos e complexos do que os que estavam acostumados a fazer, também marcaram uma etapa chave no desenvolvimento do estilo narrativo do documentário mexicano (Wood, 2010, p. 42).

Ainda que 90% do que foi filmado naquele período se encontre perdido, Wood destaca que o ano que marca o início do cinema documental da Revolução foi 1911. No mesmo ano, Salvador Toscano realizou *La toma de la Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución D. Francisco I. Madero*, o qual "representou um importante avanço no desenvolvimento da tensão dramática no documentário mexicano" (Wood, 2010, p. 43) e resultou fundamental para o início da vertente discursiva documental, por introduzir o argumento nas atualidades cinematográficas. Este efeito narrativo que começou a transitar pelo cinema mexicano durante a Revolução foi potencializado pelo desenvolvimento de um novo tipo de filmes de compilação ou montagem, que unificou as crônicas dos acontecimentos com uma vontade totalizadora. Um novo tipo de cinema aflorou no México revolucionário.

Moldando a Revolução

Os pesquisadores espanhóis Montero e Paz destacam, em sua obra, que será em 1927, com *La caída de la dinastía Romanov* (Esfir Shub), quando "se inicia uma nova etapa no cinema de propaganda: o documentário histórico ou filme de montagem" (1999, p. 124). A cineasta russa pretendia "preservar a realidade dos processos históricos com o material de arquivo (...) sem distorcer os documentos" (Montero e Paz,

1999, p. 125). Ou seja, o trabalho de Shub consistia, segundo os acadêmicos citados, em ordenar os materiais já filmados para montá-los com propósitos diferentes daqueles aos quais originalmente tinham servido, ainda que sem intervir diretamente sobre as imagens, só as cortando e colando. Entretanto, o certo é que, muito tempo antes, os mexicanos se valeram de tesouras e colas para remontar um filme com pretensões de condensação histórica.

> Abitia, Toscano e os irmãos Alva conservavam suas velhas películas e, com a chegada de comemorações e mortes de caudilhos, provavam diferentes cenas que tinham (...). Assim, os cineastas mostraram em seus documentários de compilação histórica acontecimentos do passado, cobrindo um período mais ou menos amplo, com cenas organizadas de forma cronológica. Em geral, as fitas se apresentavam como descrições de etapas concluídas, o que permitia que não fossem identificadas com as efêmeras produções de atualidades nem com as de propaganda (Miquel, 2010, p. 36-37).

Ou seja, podemos extrair duas conclusões a respeito: 1) os mexicanos provaram o filme de compilação antes que o mesmo pudesse ser catalogado como tal e, além disso, 2) as películas montadas com material já filmado permitem pensar que alguns cineastas pretenderam superar o registro mimético do real em favor de uma elaboração discursiva não atada à crônica de conjuntura.

Montagem

Com relação ao primeiro ponto, antes de Shub não somente se situaram os mexicanos, mas, também, as realizações que montaram imagens da I Guerra Mundial. *Britain prepared* (1915) e *Battle of the Somme* (1916), ambas de Charles Urban, foram parte de um conjunto de películas de montagem sobre episódios da guerra. No entanto, Miquel assinala que

> é provável que essas produções sugerissem formas de contar, editar, combinando imagens e intertítulos. Ainda se deve dizer que a ideia de fazer fitas de compilação surgiu entre os mexicanos antes da I Guerra Mundial, determinada por exigências narrativas próprias, o que significa que estes devem ser contados entre os pioneiros do gênero no mundo (Miquel, 2010, p. 39).

Ainda durante o desenvolvimento dos fatos, havia quem se atrevesse a enclausurar um período para entregá-lo em imagens, como foi o caso do primeiro filme

de montagem realizado por Salvador Toscano, *Historia completa de la Revolución* (1912). Desde então, diversos contemporâneos de Toscano (como Jesús Abitia e os irmãos Alva) praticaram essa modalidade de edição fílmica na que se compilavam períodos mais ou menos extensos de tempo. Mesmo que fosse Toscano quem claramente levava vantagem: nos anos seguintes estreou *Revolución Madero-Orozquista* (1912), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1920* (1920) e *Historia completa de la Revolución Mexicana* (1927), entre outras. Miquel divide em dois tipos de subgêneros o documentário de compilação silencioso no México: biografias de líderes e histórias da Revolução (2010, p. 40). Lamentavelmente, segundo os historiadores que pesquisaram este campo profundamente (Miquel, De Los Reyes, Wood e Pick, entre outros), estes filmes se encontram perdidos.

As definições de "montagem" se reproduzem na historiografia do cinema tão prolificamente que é praticamente impossível reuni-las em um trabalho destas dimensões. Optamos por tomar algumas das mais reconhecidas, de dois pesquisadores de diferentes épocas. Jean Mitry, em seu extenso estudo *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), prefere simplificar os termos: "A montagem consiste em colocar, uma depois da outra, as cenas rodadas, encaixando-as como corresponde e dando a cada uma o tempo que lhe convém" (Mitry, 2002, p. 422). Algo tão simples como isso. Entretanto, o teórico francês destaca que "se trata de uma das operações capitais da arte cinematográfica", já que dela depende o sentido e o ritmo do filme (Mitry, 2002, p. 422). Enquanto isso, Vicente Sánchez-Biosca vai um pouco mais longe e se afasta da acepção que indica que uma montagem "bem feita" deve ser imperceptível, percebendo que

> montagem alude, neste caso, se olhamos bem, à existência de fragmentos, de peças, à ideia de construção, sublinhando os fios bem visíveis que costuram tais peças e fragmentos. Algo falha a respeito da plenitude de outros tempos e outras obras ou, se se prefere, algo – que permanecia indeclarado outrora – irrompe na montagem (Sánchez-Biosca, 1991, p. 13).

Nem sempre "montar" significa unir para favorecer a continuidade rítmica do filme: às vezes serve para rompê-la, fazendo visível a operação dos fragmentos. Segundo as pesquisadoras espanholas Laura Gómez Vaquero e Sonia García López (compiladoras de *Piedra, papel y tijera*, sobre a *collage* no documentário):

> Se a primeira (montagem clássica) supõe a justaposição de planos que se organizam em sequências e, na maior parte dos casos, se trata de invisibilizar o procedimento que o torna possível, a *montage* supõe, na verdade, a exibição da operação construtiva e confere um caráter autônomo a cada uma das partes que compõem o resultado final (2009, p. 19).

Entre a montagem clássica (que oculta os cortes para dar a sensação de continuidade) e a *montage* (que apresenta seus cortes como parte do desenvolvimento do filme em si) encontram-se os filmes de compilação que mencionamos. Estes, mesmo que não possam invisibilizar seus cortes – por conta dos abruptos saltos cronológicos e espaciais –, pretendem dar uma continuidade cronológica à narração dos acontecimentos históricos.

Neste sentido, e ainda que a "profissionalização da montagem" tenha se dado por volta de 1918 segundo Kevin Brownlow (*apud* Sánchez-Biosca, 1991, p. 27), foi somente tempos depois que os soviéticos "descobriram e admiraram a face analítica, a brusquidão da montagem, e não sua *smoothness*, sua suavidade" (1991, p. 32). Até a atualidade, o apagamento das marcas da enunciação na montagem "suave" e sua exposição no "brusco" dividiram-se na produção de filmes, ainda que não em proporções semelhantes. As regras do cinema clássico (ou Modo de Representação Institucional, como denomina Noël Burch), ainda hoje dominantes, impuseram-se sobre a maior parte das cinematografias. Mas, tratando-se de uma ou outra vertente ideológico-expressiva de realização, Sánchez-Biosca concorda com Mitry que a montagem é rainha: "o trajeto foi consumado: sem nenhuma dúvida, a montagem não tem porque se realizar em sua acepção técnica nem tenazmente perceptível, pois tanto se o faz como se não, governa o regime do significante" (Sánchez-Biosca, 1991, p. 109). E é uma rainha despótica, acrescento, no caso dos documentários de compilação.

Segundo Marc Ferro, o conceito de filme de compilação só deve ser aplicado se "a película está constituída de *ponta a ponta* por temas de noticiário (...), posto que este se trata da justaposição de elementos já montados" (1980, p. 93). Indo além das fronteiras que Ferro delineia para o conceito, William Wees destaca que, no filme de compilação, o material "se reelabora de alguma maneira para fazer ressaltar suas implicações mais profundas" (1998, p. 125). Entre ambos os polos – a justaposição "objetiva" de material de arquivo de notícias e sua reelaboração –, pode-se situar os documentários de compilação histórica que aqui tratamos. Estes se apresentam como transparentes, como reflexo do real, mas funcionam ideologicamente de acordo com o

contexto sociopolítico no qual se realizam. Para Mitry, a prática de montagem da qual se valem é "seguramente a mais abstrata" porque

> o processo criador se inverte. Em vez de partir de uma ideia e de estabelecer os materiais necessários para sua expressão, parte-se de uma quantidade de materiais necessários para sua expressão, entre os quais se realiza uma seleção, guiada por uma intenção incerta (...). Além disso, os filmes de atualidades – dos quais se valem os filmes de montagem que aqui tratamos – estão constituídos em grande parte por planos amplos; contudo, as qualidades específicas do plano "geral" são inversas às do primeiro plano. Por sua rigidez lógico-informativa, na verdade, o plano geral nos converte em meros observadores das coisas que nos transmite e nos separa do drama que nos apresenta colocando certa "distância" entre este e nós. A participação continua sendo completamente intelectual (Mitry, 2002, p. 432-433-434).

Enfim, os conceitos expostos por Mitry estabelecem uma crítica ao filme de compilação por ser mais "intelectual" que "dramático". No entanto, são os historiadores que, segundo Robert Rosenstone, os valoram positivamente porque parecem "mais próximos ao espírito e aos usos da História escrita. Dão a sensação de oferecer 'os fatos' e uma explicação racional dos mesmos" (1997, p. 48). Definitivamente, o filme documental de compilação se debate em um terreno não claramente delimitado entre o cinema e a escrita/ensino da história. Rebaixando as pretensões objetivistas, a melhor definição de filme de compilação continua sendo aquela do primeiro que teorizou sobre o mesmo. Jay Leyda o caracterizava como "o que começa na mesa de montagem, com filmes já existentes (...). Sem dúvida, 'documentário' e 'compilação' têm um elemento em comum: a manipulação da realidade. Esta manipulação, não importa qual seja sua intenção, trata de se manter oculta para que o espectador veja somente a 'realidade'" (1964, p. 9-10).[6]

Registro e discurso

Com relação à superação do modelo conjuntural apegado ao registro mimético do real[7] que estas películas faziam, Vázquez Mantecón (2010) destaca que, progressivamente, passam da atualidade à crônica do passado recente para, com sua reutilização em filmes de montagem desde meados do século (*Memorias de un mexicano*; *Epopeyas de la Revolución*, Gustavo Carrero, 1963), superá-la em função da

[6] Agradeço a Lior Zylberman por ter me facilitado este texto.
[7] Já anos antes da estreia daquele que os historiadores do documentário consideram o filme inaugural do mesmo como discurso: *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922).

construção de um discurso histórico documental que se vale de registros fílmicos originais que serviram a outros fins e foram projetados em outros contextos sociais absolutamente diferentes. Documentário de montagem histórico de meados do século é igual a *registro passado utilizado para a configuração do discurso presente*.

Neste ponto, é necessário diferenciar a tomada de vistas, o registro dos irmãos Lumière e os noticiários posteriores, por um lado, e a elaboração discursiva documental que se dá desde os filmes de Robert Flaherty (*Nanook, o esquimó*, de 1922, e *Moana*, de 1926), Dziga Vertov (*Um homem com uma câmera*, *Chelovek s kino-apparatom*, 1927) ou John Grierson (*Drifters*, 1929, e aqueles que produziu nos anos 1930 para o Empire Marketing Board e o General Post Office da Grã-Bretanha). Os investigadores dedicados ao cinema documentário trabalharam os dois níveis enunciativos – registro e discurso – separando o joio do trigo.

O cinema em seus primórdios era pouco mais que um produto da técnica. Louis e Auguste Lumière tinham criado um dispositivo técnico para a captação e projeção de imagens em movimento e o puseram para andar ao redor do mundo, sem dúvidas e com firmeza, mas seu invento não possuía por si só as possibilidades expressivas que seriam desenvolvidas com o transcurso dos anos. O que os Lumière realizaram foi uma grande quantidade de vistas, tal como se denominou o registro de ações cotidianas ou cerimônias extraordinárias, mediante uma câmara colocada fixa em um só plano e que filmava até que o rolo acabasse (depois de aproximadamente 20 segundos). Quer dizer, se entendemos o cinema documentário como prática discursiva antes que meramente mimética, não podemos senão situar seu início um pouco depois, na década que vai de 1920 a 1930, e não nos primeiros anos do século XX. Como destaca María Luisa Ortega, o documentário pretende "falar do mundo e fazer afirmações sobre ele" (2005, p. 188). Ou seja, detrás das primeiras vistas do cinematógrafo dos Lumière não está o começo do discurso documental, mas do registro do real. Como destaca Emilio Bernini, nos curtas dos Lumière se pode ver "mais o assombro e o encanto pelo movimento que a invenção ou o descobrimento de um outro" (2008, p. 92). O cinema documentário, propriamente dito, ainda levará um tempo para ver a luz.

Jean Breschand destaca que, nas vistas e atualidades, o princípio configurador é o do "catálogo". "Nelas, o mundo aparece como uma série de quadros, de momentos isolados, perfeitamente recortados" (2004, p. 10). Nesse sentido, Breschand aponta sua conceitualização de uma "estética do monumento" para designar os primeiros "recortes" de realidade que os pioneiros do cinema efetuam. Por trás deles há um desejo de registro

do movimento antes que uma configuração discursiva. Bernini reafirma dita consideração:

> É preciso diferenciar, em seu período clássico, o "documentário" da chamada "tomada de vistas" e das "atualidades", formas iniciais do cinema, quando se saía com a câmara para recolher impressões do mundo exterior. Nelas não há relato, porém registro; não há, sem dúvida, cineastas, mas operadores, que manipulam o dispositivo com a fascinação que a nova invenção técnica e a captação do mundo em movimento produzem (Bernini, 2008, p. 91).

Sempre foi cômodo repetir esse axioma que pretende estabelecer que "o cinema nasceu documentário",[8] mas justamente isso não foi o que fez o primeiro pesquisador e teórico do cinema documental. Paul Rotha publicou, em 1936, o primeiro livro que se dedicou por inteiro à história e ao esboço de una teoria sobre o cinema do real. Em *Documentary Film*, Rotha não problematiza "o real", mas tampouco fala de reflexo, senão de "construto": "atualmente, se descobriu que o melhor material para o propósito documental é, naturalmente, e não artificialmente, um construto" (Rotha, 2010). Este cineasta e estudioso inglês destaca, em diversas passagens de sua obra, que o propósito do documentário deve ser representar os valores da sociedade democrática capitalista (observemos que escreve isso em meados dos anos 1930, em pleno auge do comunismo e do nazismo em um país que se sentia "ameaçado" por estas ideologias), mas no entanto não toma as categorias que posteriormente serão utilizadas de forma um tanto leviana por outros teóricos do cinema, como a de "verdade": "nenhum documentário pode ser completamente verdadeiro, dado que não existe tal coisa como a verdade enquanto os acontecimentos da sociedade continuarem se contradizendo entre si. (...) Devemos recordar que o documentário só é verdadeiro enquanto representa um ponto de vista" (Rotha, 2010). Rotha não problematiza a noção de real, mas o que sim deixa claro é que a transparência na representação é absolutamente impossível de conseguir: sempre se trata do ponto de vista de um sujeito situado culturalmente. Portanto, e isso o diz expressamente em seu texto, o registro que os informativos, as vistas e os cinejornais promovem está em outro nível, distinto daquele em que estão os discursos documentais. Em síntese, os filmes documentários de compilação são discursos, ainda que, no caso que aqui nos interessa, se valham de registros primitivos.

[8] Sobretudo repetido pelos pesquisadores franceses, para deixar dentro de suas fronteiras a invenção não só do cinema como também de uma de suas ramas, o documentário.

Estado do cinema documentário mexicano

Fazendo um balanço da produção documentária mexicana em 1981, os pesquisadores Jaime Tello e Pedro Reygadas notavam que "a produção de cinema documentário não foi muito extensa" (1981). Referiam-se a que, até essa data, com mais de três mil filmes de ficção realizados, a indústria do cinema mexicano não tinha se interessado pelo documentário. Será a partir da década de 1970, com produções independentes, que este discurso do real será potencializado. Contudo, o "documentário histórico" dos inícios do cinema no México obteve uma visibilidade que superou a de outros países do mundo, atuando como "informadores do acontecer imediato" (Tello e Reygadas, 1981).

Outro marco importantíssimo para a história do documentário mexicano é situado pelos autores na década de 1950, com *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) e *Torero* (Carlos Velo, 1956), filmes de ficção que utilizam alguns procedimentos frequentes do cinema documentário: o uso de personagens, histórias e locações reais, irmanados por seus procedimentos e equipe de trabalho (Velo foi assessor em *Raíces*). No entanto, neste percurso, Tello e Reygadas não mencionam *Memorias de un mexicano*. Sua militância política na Oficina de Cinema Octubre[9] parece impedir-lhes mencionar um filme que se colocou para a historiografia do cinema do lado das versões oficiais.

O mesmo Tello destaca que, em 1950, quando estreou *Memorias de un mexicano*, registrou-se um recorde de filmes apresentados: 122. Isto não foi por acaso, já que o cinema mexicano vinha em crescimento desde 1942

> com a criação do Banco Cinematográfico como aval financeiro; a aquisição de tecnologia, materiais e assessoramento amplamente facilitados por Hollywood; o recrutamento de trabalhadores manuais e intelectuais de acordo com as novas necessidades; e, principalmente, a retirada das companhias norte-americanas de cinema, detentoras do controle das telas do continente, conjugaram-se para impulsionar o salto qualitativo de uma incipiente atividade cinematográfica à necessidade de uma indústria mais orgânica, mais capitalista (Tello, 1979, p. 17).

Se a esta cadeia de acontecimentos somamos que, em 1947, o Estado mexicano comprou o Banco Cinematográfico para estimular a indústria – e, a partir daí, começou a produção de filmes mais próximos ao espírito oficial –, a realização e a estreia de

[9] Grupo de cinema político que se formou ao redor das ideias defendidas no 1968 mexicano para denunciar as políticas repressivas, do qual o massacre da Plaza de Tlatelolco foi o ponto culminante.

Memorias de un mexicano coincide com um momento muito particular de expansão do cinema e das narrativas da Revolução.

Na década de 1940, a narrativa revolucionária está entre as de maior empenho e produtividade entre os cineastas. Como destaca Fernando Sánchez, "o tema revolucionário" se torna um potente *leitmotiv* para confrontar a indústria norte-americana e desterrá-la das telas do país (2010, p. 45). Nesta ordem de prioridades, a temática revolucionária no cinema de Emilio "El Indio" Fernández, e de outros contemporâneos, "é uma das pedras angulares do processo de modernização", devido ao fato de que as problemáticas se resolviam em função de conter pautas sociais não contraditórias (Sánchez, 2010, p. 45-46). A Revolução passa a ser carregada de outros significados e funções que têm mais a ver com o presente que com o passado: a modernização de um país que olha o porvir. E é nas décadas de 1940 e 1950 quando se reconfiguram as filmagens da Revolução:

> As imagens da Revolução funcionam como as bases de uma narrativa que declara o passado como um tempo de violência originária já superada; um tempo inacessível, mas do qual surgem os elementos germinais do ser mexicano, urbano e industrial. Em 1950 estreia *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, com material de seu pai, Salvador Toscano, obra que narraria – com imagens correspondentes a outro propósito – o nascimento do México capitalista pós-revolucionário (Sánchez, 2010, p. 46-47).

Memorias de un mexicano foi produzido com dinheiro deste Banco durante a presidência de Miguel Alemán (1947-1952), o qual construiu sua gestão sobre a ideia da modernização apoiado em "um discurso nacionalista, embasamento do Estado pós-revolucionário" (Pick, 2010, p. 27). O filme foi produzido em uma época de dupla expansão: cinematográfica e histórico-discursiva. Devemos situar seu funcionamento nesse contexto particular, no qual contribuiu para a amplificação das duas ordens.

Memórias de uma mexicana

O filme de compilação *Memorias de un mexicano* teve sua estreia em 24 agosto de 1950 (foi reeditado em 1984, com novos intertítulos no prólogo e no epílogo), ganhou o prêmio *Ariel* (honra máxima do cinema no México), e foi exibido nos festivais de Cannes, Berlim, Sestri Levante, Turim e Rio de Janeiro. Para poder realizar o filme, Carmen tinha começado a catalogar e copiar o material que seu pai tinha reunido desde

1942.[10] Salvador morreu em 1947 e ela se dedicou a finalizar sozinha a montagem do filme que teve como meta explícita "eternizar momentos fundamentais da História" (segundo o próprio prólogo da película). O perfeccionismo arquivístico de Toscano, transmitido por seu pai, a compeliu a introduzir um pedido de desculpas pelas "imperfeições" nas imagens, reforçando seu valor "por sua antiguidade e esforço em conservá-las".

A vontade de autenticidade histórica e relato objetivo foi, e seguirá sendo, trasladada às "obrigações" do discurso cinematográfico documental. Um filme que se apresente como reconstrução histórica levanta seu caráter documentário como uma condição insubstituível para que esse discurso seja considerado favoravelmente um "espelho" do real. Até aqui, estamos no plano das suposições, já que sabemos que, efetivamente, o discurso documental, assim como todos os discursos, resulta de uma construção. *Memorias de un mexicano* se nutriu dessas suposições e fez com que os críticos considerassem, em seu momento de estreia, que a realidade estava ali em imagens, sem haver passado pelo filtro subjetivo da realizadora. Em uma matéria publicada na revista *Tiempo*, o cronista dizia: "Nunca haverá um filme que se aproxime tanto da verdade, pois ele é a verdade em si; nem que encontre atores de mais qualidade: os mesmos que viveram e fizeram a história do drama mexicano" (Wood, 2009, p. 147).

Carmen Toscano, recuperando o espírito de seu pai, situa seu filme sobre a sedimentação de relatos a respeito da Revolução. Entretanto, como é imprescindível a qualquer discurso que proponha a unicidade da história, recobre-o de uma atmosfera de objetividade. Soma-se o fato de que é um documentário e, além disso, um filme de compilação que, segundo reza um intertítulo em seu prólogo, contém imagens "filmadas da realidade, um retrato vivo" do povo que fez a Revolução – mesmo que, como destaca David Wood, o filme não deixe de ser um "texto híbrido: uma síntese de visões do que chegou a constituir um só discurso histórico" (2009, p. 150). Como atua então *Memorias de un mexicano* na configuração dessa unidade da história da Revolução Mexicana?

O relato dos acontecimentos filmados desde 1897 até meados da década de 1920 segue uma ordem cronológica que é apresentada pela voz *over* do locutor (cuja fala foi

[10] Informação presente no sitio da Fundação Toscano: http://www.fundaciontoscano.org/esp/memorias_mex.asp.
Ficha técnica do filme: produção - Carmen Toscano; edição e efeitos - Teódulo Bustos Jr.; ótica - Javier Sierra; música - Jorge Pérez; som e gravação - José de Pérez; narração - Carmen Toscano; roteiro e voz - Manuel Bernal; traduzido ao inglês, francês e russo; duração - 110 minutos.

escrita pela diretora), seguindo um discurso de ficção de um observador dos acontecimentos, comentando-os e matizando-os com suas vivências pessoais. “1897, o ano em que eu nasci” – nos informa o relato na primeira sequência para, a partir daí, reiterar ante cada mudança de cena o quê estamos vendo, situando temporal e espacialmente o espectador. Inclusive quando começa a enumerar cidades, líderes políticos ou atos públicos, o relator “espera” as imagens para que o discurso se corresponda com o presente na tela – “Veracruz” (mudança de plano), “Tamaulipas” (mudança de plano), “Xochimilco” (mudança de plano). Esta marcação tenta reforçar o caráter verídico do discurso enunciado; não se descreve aquilo que não está presente em imagens. Há uma busca extrema de correspondência entre o relato e as cenas que, de alguma maneira, pretendem esclarecer que “a realidade” está presente sem condensações ou outros truques da linguagem cinematográfica. Inclusive quando são inseridas imagens de um filme de ficção (*El grito de independencia*, de Felipe de Jesús Haro, 1907), o relato as apresenta como tais, advertindo-nos que se tratam de recriações.

Ainda que *Memorias de un mexicano* se esforce em se apresentar como absolutamente constituído de material rodado por Salvador Toscano, a autoria de várias sequências não pertence ao pai da diretora, mesmo sendo parte de seu arquivo e tendo sido utilizadas em suas compilações silenciosas primitivas. À menção de *El grito de independencia*, deve-se somar, entre outras imagens, a *Entrevista Díaz-Taft* (irmãos Alva, 1909), e registros capturados por seu sócio Antonio Ocañas. Toscano foi, além de um cineasta pioneiro, um arquivista; por isso é necessário “retificar a ideia errônea de que Toscano é o único autor” das imagens de *Memorias de un mexicano* (Pick, 2010, p. 25). Isto não deveria tirar nenhum mérito de sua filha, que dirigiu um exitoso trabalho de montagem.

Além disso, e no mesmo sentido de “acondicionar” o real, Toscano soluciona um problema que se coloca aos compiladores de arquivo cinematográfico: a diferença de fotogramas por segundo – 16 nas vistas primitivas e 24 no cinema em 35mm. Mediante a duplicação de fotogramas, repetindo alguns para que o movimento se assemelhasse ao real, ela dissimula a defasagem de dispositivos. Mesmo que esta prática (chamada *stretching*) seja criticada pelos arquivistas contemporâneos, por “constituir uma considerável alteração do material” (Wood, 2009, p. 157), sua utilização soluciona um dos principais problemas de verossimilhança suscitados pela projeção das velhas fitas em uma velocidade não adequada (a qual gera o efeito de “aceleração” dos movimentos). Também em função de trabalhar as imagens de arquivo para que se

adequem a um ideal de acordo com a época de estreia do filme, a realizadora torna "sonoros" aqueles filmes silenciosos. Inclui sons sincronizados que simulam ser diegéticos, e música de *corridos*[11] que parece ser a dos desfiles oficiais que se sucedem. Quer dizer, se consideramos o tratamento do material compilado na relação imagem-trilha sonora, podemos dizer que aquelas pretensões de reflexo não deformado do real que o filme nos apresenta em seu prólogo são "ajudadas" com efeitos trabalhados na mesa de montagem. Algo não declarado pelo mesmo relato, que nos fala da autenticidade das imagens, e que está ancorado mais na narração verossímil dos acontecimentos de época que nos dados precisos da produção (seja a original ou sua remontagem).

Em *Memorias de un mexicano*, o relato insiste em declarar que essas imagens são a recuperação do passado – e, nesse sentido, o caráter de "memórias" de quem as presenciou se faz explícito, por exemplo, quando esclarece sobre o porvir de alguns lugares: na cena do anúncio do monumento a Isabel, rainha da Espanha, o locutor destaca que tal obra nunca será construída; ou que um lugar no qual Porfirio Díaz se encontra reunido servirá como monumento à Revolução. Os comentários na trilha sonora sobre os detalhes autobiográficos que o enunciador emite também se tornam índice das "memórias": as discussões entre seu pai e seu tio, e as dele mesmo com ambos. Inclusive, as "memórias" do narrador seguem seu crescimento, e os acontecimentos de sua meninice são relatados como aspectos de uma infância feliz na qual não se vislumbram os conflitos. Os desfiles da Independência e o Centenário acontecem ao mesmo tempo em que os dedicados à Conquista espanhola, nos quais participam "indígenas" (com vestimentas estereotipadas). Parece não existir diferenças para o locutor, que simula recordar o mundo como uma criança. O corte se produz quando o percurso cronológico chega a 1910 e o narrador comenta que seu pai decide partir para o exílio junto com Porfirio Díaz. Nesse momento, "toda uma época da vida do México ia embora para sempre", deduz. A ida do pai, de Díaz, do passado, e a chegada do novo, de novas ideias políticas que clamam por democracia e que – mesmo que nesse momento não o reclamassem desta forma – promovem a modernização do México. Para a realizadora, a releitura do passado supõe completar os acontecimentos de ontem com ideias do hoje. A modernização do México – que supostamente começou em 1910, estranhamente contaminada por conceitos desenvolvimentistas em voga em meados do século XX – é uma dessas ideias.

[11] Ver a nota de rodapé 21 do texto (em português) de Pablo Piedras.

A partir das cenas montadas da Revolução também se estabelece uma mudança de período que as situa em uma nova época: realizam-se planos mais fechados, a câmera se move sobre seu eixo e os operadores se dedicam cada vez menos aos desfiles e mais a enfocar os protagonistas da Revolução, em alguns casos em planos independentes. Pancho Villa, Pascual Orozco e Emiliano Zapata afastam os políticos de carreira que representam o velho regime e a oligarquia que dominavam as cenas e atualidades anteriores. Esta ruptura também recebe atenção de Pick ao analisar as sequências dedicadas, por um lado, ao governo de Porfirio Díaz e, por outro, à Revolução. As primeiras "revelam a função ideológica que as imagens possuíam para o regime, obcecado com o desdobramento visual (...) de emblemas patrióticos e religiosos para propósitos nacionalistas" (Pick, 2010, p. 31), enquanto as sequências do triunfo e da derrota de Madero no começo da Revolução, segundo Pick, "revelam novas modalidades de representação social e política das identidades a partir de uma perspectiva substancialmente diferente" (2010, p. 33) – embora, para ela, essa mudança suponha uma série de "reordenamentos" antes que uma ruptura nos modos de representação. No entanto, a autora destaca que "as imagens destas compilações buscam modificar as relações entre seus produtores e consumidores (...), alterando os modos através dos quais a sociedade mexicana via si mesma" (Pick, 2010, p. 38). Isso, a que podemos chamar tanto de ruptura como de "reordenamento", supõe uma mudança importante para o discurso documental mexicano.

Este divisor de águas no tratamento das imagens não implica uma problematização da Revolução Mexicana na montagem de Carmen Toscano, que não indaga as causas ou os objetivos do evento (e sequer ensaia uma resposta). As marchas e contramarchas estão expostas como conflitos de interesses no bojo do plural movimento revolucionário unicamente pelas características mais visíveis: o apoio de Villa, Orozco e Zapata a Madero ou seus desacordos com ele e entre eles, sem explorar as razões dos mesmos. Wood destaca esta visão simplista apontando que "o narrador de *Memorias* passa por cima das causas políticas, sociais e econômicas da Revolução, apresentando-a como uma rixa forte, porém passageira, entre a grande família mexicana" (2009, p. 158). A ênfase está posta na Revolução como um desenvolvimento cronológico que evolui em direção a maiores liberdades democráticas e à modernização do país. *Revolução armada – ascensão de Madero – eleições – retomada do conflito* constituem passos do *continuum* dos dez anos narrados: o futuro de um país desenvolvido é a meta preestabelecida no filme, seu princípio regente. A partir desse princípio, organiza-se a

edição do material de arquivo, o qual não tem por objetivo uma problematização das imagens. É montagem, não *montage*. Filme de compilação, e não *collage*.

O filme alcança sequências de um dramatismo que predomina sobre o relato histórico, despojado de sobressaltos emocionais (como vimos, algo que não é próprio do filme de compilação, segundo Mitry). Este é o efeito conseguido pela narração em primeira pessoa e pelas sequências de combates reais que incluem planos de cadáveres daqueles que "morreram pela Revolução" mas que, pela ausência de dados na diegese do filme, parecem não ter bando nem algoz. Ainda que *Memorias de un mexicano* tente se instituir como um discurso objetivo sobre o período revolucionário, estas omissões de dados parecem não apontar nesse sentido. Ademais, o relato e a montagem não se privam de emitir juízos de valor: tanto o narrador em voz *over* como a montagem igualam a presidência de Victoriano Huerta (1913-1914) com a de Porfirio Díaz enquanto retrocesso. "Os mesmos desfiles", diz o locutor enquanto vemos imagens parecidas às do começo do filme, em plano geral e com similar cautela por parte dos personagens, "nos fazem lembrar a ditadura e, como aquela, não tinha as simpatias do povo", arremata o narrador.[12]

Para a segunda metade da década de 1910, a montagem do filme se depara com acontecimentos mais confusos. Sucessões, levantamentos armados, assassinatos seletivos dos líderes revolucionários e tomadas fugazes do poder se encadeiam no último período revolucionário. Carmen Toscano condensa os conflitos através de uma montagem cada vez mais acelerada dos fatos: a descrição dos presidentes se reduz para que finalmente, depois desse caótico processo, o locutor decrete o apaziguamento dos conflitos sem dar explicações esclarecedoras sobre isso. Voltam os festejos, neste caso pelo Centenário da consumação da Independência em 1920, e o México parece entrar finalmente na trilha dos países democráticos da nova geração. A montagem e o uso das imagens do passado são lineares: o que nossos ancestrais fizeram era justamente o que perseguíamos.

É nesse sentido que se situa a procissão de imagens de festejos populares e desfiles oficiais que dominam as últimas sequências. Após mencionar alguns poucos levantamentos rebeldes sufocados, o balanço final de *Memorias de un mexicano* se apresenta como o encerramento de um processo "lógico". O narrador nos informa que foi para o exílio pouco depois de finalizada a Revolução e regressou no final dos anos 1940; seguem-se as imagens dos presidentes do México e cenas do país atual, que se

[12] Salvador Toscano sentia por Huerta a mesma ojeriza que por Díaz: considerava-o um "traidor" (Pick, 2010, p. 14).

fundem às do passado para ilustrar o último relato: “O Direito e a Justiça vivem no México atual, como buscava a Revolução, (...) as lutas não foram em vão, (...) os ideais do passado vivem no novo México”.

Conclusão

Em 1967, reforçando as considerações que situam *Memorias de un mexicano* como uma “fonte” histórica confiável, o Instituto Nacional de Antropología e Historia o declarou “Monumento histórico”. Concordando com as pretensões oficiais, o filme se definiu por seu interesse histórico patrimonial (não é casual que tenha surgido do Arquivo Toscano, com profunda consciência preservacionista), ainda que o uso das imagens de registro vá além da mera exibição e estruture um discurso de acordo com interesses do presente (1950).

Isto significa que este “Monumento”, como toda elaboração histórico-discursiva, não está isento dos elementos subjetivos particulares que a realizadora inscreve no tratamento do material – apesar de Toscano negar, em várias ocasiões, seu *status* de autora do filme (“a película é minha, mas as imagens são da nação”, Wood, 2009, p. 165) –, reafirmando o caráter de “Monumento”. “Com sua conversão em patrimônio” – adverte Wood – “o texto fílmico de *Memorias de un mexicano* se torna tão imutável como o México imaginado que sua diretora invoca. Fixando o arquivo fílmico se fixa também o arquivo mnemônico nacional, para ocultar os conflitos sociais reais que provocaram a Revolução” (2009, p. 166). *Memorias de un mexicano*, ainda que sua diretora e os críticos não acreditassem nisso, não só é uma fonte da História como também, parafraseando Ferro, agente da mesma. Resgata velhos relatos e constrói, ou se acopla, a outros mais recentes. No dia de sua estreia, 24 de agosto de 1950, no cinema Chapultepec da Cidade do México, algum velho revolucionário provavelmente deve ter acreditado nisso.

Sendo um dos pioneiros do cinema mexicano, e do filme de compilação histórica a nível mundial (segundo pudemos rastrear), Salvador Toscano não acreditava na objetividade invariável do trabalho do historiador fílmico, já que modificou sua *Historia completa de la Revolución Mexicana* desde sua primeira edição de 1912 até a última, de 1936, de acordo com os interesses do presente.

> Apesar das inquestionáveis intenções historiográficas de Toscano, as diferentes perspectivas políticas que adotou nas distintas fases da *Historia completa* não foram totalmente inocentes: foram mudando com as convicções de Toscano ou, mais frequentemente, com a necessidade de satisfazer aos poderes do momento, resultando em análise histórica, propaganda constitucionalista, ou caracterizando a Revolução, em 1920, "como um processo unitário – afirma Miquel –, que, nas próximas décadas, serviria ao Estado como veículo ideológico aglutinador" (Wood, 2009, p. 153).

Ao experimentar com a montagem de material de arquivo, Salvador Toscano não tinha só interesse cinematográfico, mas, também, pretendia dar uma unidade histórica à Revolução. Unir vistas e atualidades para que os espetadores tivessem em um mesmo filme a "história completa" da mesma. Por outro lado, para Carmen Toscano a montagem daquele material, já arduamente trabalhado e exibido por seu pai, guarda a intenção de destacar que "a Revolução foi a base sólida sobre a qual se construiu o presente" (Wood, 2009, p. 155).[13] As últimas sequências de *Memorias de un mexicano* não pretendem promover uma leitura livre: os conflitos ficaram no passado, mas "a luta não foi em vão": hoje (1950), o México é um país constitucionalista e desenvolvido.

[13] Wood arrisca uma definição contundente sobre a ideologia da diretora: "Expressa por meio do personagem do narrador, a visão da editora Carmen Toscano parece totalmente subordinada ao oficialismo hegemônico" (2009, p. 158).

Bibliografia Volver al índice

BARNOUW, Erik. *El documental.* Barcelona: Gedisa: 1996.

BERNINI, Emilio. "Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro" en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, nº 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.

BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

FERRO, Marc. *Cine e historia.* Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia y GÓMEZ VAQUERO, Laura. "Introducción". *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.

LEYDA, Jay. *Films beget films. A study of the compilation film.* New York: Hill and Wang, 1964.

MANVELL, Roger. *Film.* Buenos Aires: Eudeba, 1964.

MIQUEL, Ángel. "Cine silente de la revolución" en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

MONTERO, Julio y PAZ, María Antonia. *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel, 1999.

ORTEGA, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" en TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (orgs.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Orígenes, evolución y problemas" en PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

PICK, Zuzana. *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive*. Austin: Texas University Press, 2010.

REYGADAS, Pedro y TELLO, Jaime. "El cine documental en México" en *Revista Plural*, segunda época, nº 119, vol. X-XI. México: agosto 1981.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia.* Barcelona: Ariel, 1997.

ROTHA, Paul. "Algunos principios del documental" en *Revista Cine Documental*, nº 2. Buenos Aires: 2010. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/2/traducciones.html.

_____. *Documentary Film.* New York: W. W. Norton Company, 1939.

SÁNCHEZ, Fernando Fabio. "Introducción" en SÁNCHEZ, Fernando Fabio y GARCÍA MUÑOZ, Gerardo (orgs.). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México: Arte e Imagen/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), 2010.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico.* Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

TELLO, Jaime. “Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano” en *Revista Octubre*, nº 6. México: septiembre 1979.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. “Introducción. La presencia de la Revolución Rexicana en el cine” en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

WEES, William. “Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica” en *Archivos de la filmoteca*, nº 30. Valencia: 1998.

WOOD, David. “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico” en *Revista Secuencia*, nº 75. México: septiembre/diciembre 2009.

_____. “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano” en DE LA VEGA ALFARO, Eduardo et al. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cinemateca Nacional/Conaculta, 2010.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Joelma Ferreira dos Santos

Introducción

Brasil, como toda Latinoamérica, se adentró al siglo XX buscando definir los contornos de su propia identidad. Como afirma Martín-Barbero (2003), a la formación de los países latinoamericanos tras el período de la Independencia no correspondió, de inmediato, el surgimiento de las naciones. Las identidades nacionales necesitaron mucho tiempo y embates políticos para ser forjadas. De esa forma, los debates acerca del carácter de la nación fueron calurosos en Brasil y ocuparon buena parte de la vida de políticos, intelectuales, científicos e incluso profesionales del área de la salud de la época, como los médicos, algunos de los cuales se dedicaron a estudiar las implicaciones del convivio y del cruce de las razas para el futuro del país y a buscar el mejor remedio.[1] El mestizaje se había transformado en un problema a ser resuelto porque los discursos acerca de la eugenesia que se venían arrastrando desde el siglo anterior permanecían exacerbados, reavivados por acontecimientos importantes del país al final de ese período y a principios del siglo siguiente.[2]

[1] Según Lilia M. Schwarcz (1994): "Adoptando los métodos de la escuela positiva italiana, cuyo gran teórico era Cesare Lombroso, los médicos baianos establecían correlaciones rígidas entre aspectos exteriores e interiores del cuerpo humano, considerando el mestizaje, por principio, un retroceso, un gran factor de *degeneración*. De esa forma, los ejemplos de embriaguez, alienación, epilepsia, violencia o amoralidad pasaban a ser utilizados como pruebas de la corrección de los modelos darwinistas sociales en su condenación al cruce, en su alerta a la *imperfección de la herencia mixta"*.
Esta, como las demás citas, son traducción libre de la autora del presente artículo.

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

¿Qué nación se quería forjar? Esta fue una cuestión crucial. Tras la exposición de los problemas del norte y nordeste brasileño, especialmente después de la Guerra de Canudos,[3] y el intento de blanquear la población a través de las olas de inmigración europea,[4] restaba recurrir a soluciones aparentemente menos drásticas, como forjar un tipo representacional. La literatura ya había empezado este proceso en el siglo XIX a través de autores indigenistas como José de Alencar, no por casualidad el novelista con mayor número de obras adaptadas para el cine.[5] Décadas después cabría al cine complementar el trabajo de creación de un tipo ideal de brasileño. En ese sentido, Humberto Mauro se ha tornado un nombre imprescindible.

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

Cuando, a comienzos de los años 1920, el cineasta vio por primera vez una película en Cataguases, provincia de Minas Gerais, y decidió que iba a realizar una, el país ya estaba sumergido en las discusiones mencionadas anteriormente. Aunque no fuera un gran centro, Cataguases todavía conservaba resquicios culturales de cuando tenía relativa importancia económica por su ubicación en la Zona de la Mata Minera, cerca del área de producción cafetalera del Rio de Janeiro. La existencia del grupo

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

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

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

modernista *Verde*,[6] demostraba la sintonía del pueblo (o por lo menos de parte de él) con las cuestiones importantes del período.

Humberto Mauro ya señalaba la necesidad de exhibirnos y darnos a conocer a través de la pantalla, como hacían los norteamericanos, pero también de conocernos a nosotros mismos, como manera de promover la integración del país, crear un público para el cine y una identidad nacional. De esa forma, siempre fue una preocupación el tipo de imagen que se iba a mostrar en la pantalla. Eso se percibe no solo por el conjunto de la obra del autor, que incluye trece largometrajes de ficción y 357 documentales – estos últimos realizados durante su fase en el INCE (Instituto Nacional de Cine Educativo) –,[7] como a través de diversos discursos proferidos por él a lo largo de los años, donde el director reitera su determinación en la defensa del cine brasileño. Por ello, Mauro llamó la atención, años más tarde, de críticos e historiadores como por ejemplo Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Alex Viany (1978) y Glauber Rocha (2003), entre otros, los cuales lo vieron como el director más brasileño entre los nacionales, o sea, el que menos se había "contaminado" por las ideas extranjeras que penetraron el país tanto a través del cine – especialmente el estadounidense – como de los intelectuales que volvían entusiasmados con lo que vieron en otras latitudes. Por esa razón, lo han rescatado como el padre del cine brasileño y como la principal influencia para los cinemanovistas.

La obra de Mauro, así como las lecturas que suscitó, siguieron despertando, a lo largo del tiempo, interés entre los estudiosos de diversas áreas que dialogan con el cine. Es el caso de Sheila Schvarzman (2004), que pone en cuestión la manera como se construyó una imagen y un discurso acerca de la obra y pensamiento maureano con el fin de crear un mito fundacional para el cine brasileño y una idea de "pureza", muy de acuerdo al proyecto político de la época. La historiadora busca deconstruir el argumento de Gomes respecto a que el cambio en la obra de Mauro ocurre a partir de su contacto más cercano con la revista *Cinearte* de Adhemar Gonzaga y sus realizaciones en Cinédia,[8] por consecuencia, en virtud de estos. Llama la atención sobre otros factores

[6] De acuerdo con André Felippe Mauro: "Los jóvenes literatointelectuales de Cataguases representan la vanguardia intelectual del momento. Poetas modernistas, vinculados al movimiento que eclosionara en São Paulo, a partir de la Semana de Arte Moderna de 1922, ellos son los responsables de la publicación de *Verde*, revista de arte y cultura, que tiene como colaboradores otros jóvenes escritores como Oswald de Andrade, Mario de Andrade y Carlos Drumond de Andrade. Tres Andrades, tres poetas, parientes solamente en la poesía" (Mauro, 1997, p. 123).

[7] Sobre el tema, véase el artículo de Natalia Christofoletti Barrenha.

[8] La compañía cinematográfica Cinédia fue creada en 1930, por Adhemar Gonzaga, productor de la revista *Cinearte* (1926). En este mismo año, Humberto Mauro se fue a trabajar con Gonzaga, asociación que duró hasta 1933, cuando Mauro fue desvinculado de la compañía. En su texto "Las representaciones

que podrían haber contribuido para los cambios en Mauro, tales como el entorno social y su propia atracción por la modernidad. Su tesis es la de que Gomes habría transformado a Gonzaga, así como a *Cinearte* y Cinédia, en el "paradigma opuesto que debería ser criticado y evitado", porque convendría para el proyecto político de los cinemanovistas y críticos de cine en los sesentas separar a Mauro de todo lo que no representara "pureza".

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

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

Las décadas de 1920 y 1930 se caracterizaron por los problemas originados por la política *coronelista*[9] y por el fenómeno del *cangaço,*[10] entre otros, además de representar el período de mayor intensificación de la inmigración europea para el sur del país con vistas a resolver las dificultades de oferta de mano de obra – ocasionadas por la abolición de esclavos y por la nueva demanda originada del impulso industrializador en las grandes capitales – y a blanquear la población brasileña. El año 1922 marcó el primer centenario de la independencia política de Brasil, pero fue igualmente marcado

de lo popular en el cine brasileño de la década de 1930", Daniela Gillone analiza producciones de la Cinédia y de otros estudios de la época.

[9] El *coronelismo* o *política coronelista* tuvo lugar en la llamada República Vieja (1889-1930), y fue, conforme José Murilo de Carvalho (1997), "un sistema político nacional, basado en negociaciones entre el gobierno y los coroneles", que eran, en esta estructura, los principales representantes de las oligarquías locales. (N.T.)

[10] El fenómeno del *cangaço*, especie de "bandidismo social" típico del nordeste del país, fue retratado a través de muchas obras literarias y fue materia para el cine brasileño a partir de los años 1950. Véase el artículo de Silvana Flores.

por el Tenentismo,[11] movimiento que cuestionó las bases oligárquicas de la República y que posibilitó la llamada Revolución de 1930.[12]

El año 1922 todavía es recordado por la Semana de Arte Moderno, momento en que artistas e intelectuales, especialmente escritores, buscaban a través de sus respectivas artes elementos de identidad. La necesidad de encontrar nuevas formas de expresión hizo que volvieran a sus raíces culturales o que buscaran "deglutir" las influencias extranjeras. "Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem", proponía el poeta Oswald de Andrade en su Manifiesto Antropófago lanzado en 1928.[13] Había, por tanto, una efervescencia en el plano cultural en consonancia con otros países latinoamericanos cuyas culturas en general todavía estaban impregnadas por la europea – como por ejemplo la moda y la arquitectura, muy influidas por Francia –, pero que ya habían empezado a sentir la fuerte presencia de Estados Unidos y del *american way of life*, principalmente a través de su mayor embajador: el cine.

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

En el cine, los años 1920 y 1930 fueron marcados por diversos intentos de producir películas de calidad que pudieran competir con las extranjeras, las cuales estaban presentes cada vez en mayor número en los grandes centros urbanos y en el

[11] Fue una serie de motines liderados por militares insatisfechos con la supremacía de las oligarquías rurales en la estructura de poder de los años 1920. Se inició en 1922 con la Revuelta de los 18 del Forte de Copacabana en Rio de Janeiro, capital de la República, pero se extendió por algunos años, a lo largo de los cuales sus participantes siguieron distintos caminos, como los que formaron la Columna Prestes, la cual recorrió miles de quilómetros por el interior del país buscando adeptos a la causa revolucionaria. (N.T.)

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

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

interior del país.[14] Sin embargo, no había la inversión necesaria en la producción nacional, y los problemas relacionados a la distribución y exhibición hacían que tales películas fueran vistas por un número reducido de personas y que la crítica estuviera dividida entre los que querían incentivarlas y los que no veían sentido alguno en seguir haciéndolas.

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

Las temáticas de las películas en esas décadas siguieron la tendencia presentada anteriormente, con cintas basadas en acontecimientos políticos, novelas de folletín y literatura romántica y, en gran medida, en crímenes espectaculares. Entre las películas documentales merecen ser destacadas las que buscaban mostrar el carácter exótico del país, representado por las bellezas naturales y los modos de vida de los indígenas, sobre todo los de Mato Grosso. Tales películas a veces mezclaban en una misma cinta aspectos del progreso económico y de la modernidad con los considerados pintorescos y salvajes, y llevaban títulos como *O Brasil desconhecido* (Paulino Botelho, 1925), o *Brasil maravilhoso* (Paulino Botelho, 1928), *Brasil grandioso* (en dos versiones: Alberto Botelho, 1924; João Richenberg, 1931),[15] *Alma do Brasil* (Libero Luxardo, 1933), etc.

En lo que se refiere a temáticas históricas, casi no hubo producciones ficcionales. Curiosamente, los registros apuntan a la realización de tres películas de esa naturaleza relativas a eventos históricos del período colonial, todas en 1917: *Pátria brasileira* (Guelfo Andalo) y *O grito do Ipiranga* o *Independencia ou morte* (Giorgio Labertini), las cuales, de acuerdo con las críticas publicadas en la época, son dramas romanescos ambientados en el momento final de la colonización cuando ocurrió el grito

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

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

do Ipiranga;[16] y *Tiradentes* (Alberto Botelho), sobre el mártir de la Inconfidencia Mineira.[17] De esa forma, movimientos de carácter regional, como las revueltas ocurridas en las diversas provincias del país después de la independencia, fueron abordados superficialmente o simplemente relegados en este período, siendo retomados por el cine solamente muchas décadas más tarde. La excepción fue la Revolución de 1930 que, además de una gran cantidad de films documentales, también mereció una ficción: *Amor y patriotismo* (Achiles Tartari, 1930), película "cuyo romance se basa en las revoluciones de 1924[18] y 1930 y en los hechos heroicos de algunos brasileños que trabajaron por la redención del Brasil", conforme dice su ficha técnica (Bernardet, 1979, p. 1930/87).

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

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

[16] De acuerdo con la historiografía tradicional, el grito do Ipiranga significó el acto de ruptura de la colonia portuguesa con su metrópolis. A las orillas del rio Ipiranga el príncipe Pedro, hijo del rey Don João VI, habría gritado "Independencia o muerte", sellando la separación. (N.T.)

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

[18] También llamada Revuelta Paulista de 1924, entre otras denominaciones, fue el segundo motín del Movimiento Tenentista.

producir una película que abordara tal temática pero, por razones diversas, la idea no pudo concretarse.

Aun de acuerdo con Gomes, diversas conmemoraciones acontecieron, pero el cine solo participó a través de documentales y noticieros, aunque directores de diferentes partes hayan recibido encomiendas de trabajo por esa ocasión, confirmando el éxito que tenían las películas documentales ante las posadas y la deficiencia en relación a las películas históricas. Serían necesarios quince años más para que se realizara una cinta de esa naturaleza, lo cual vino a ocurrir por manos de Humberto Mauro con *O descobrimento do Brasil* (1937).[19]

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

La brasilidad maureana

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

Que a Mauro le encantaba retratar la naturaleza, era innegable. Alex Viany observa:

[19] La película, realizada en el período en que Mauro empezaba a trabajar en el INCE, traspone a la pantalla la carta de Pero Vaz de Caminha, documento a través del cual el escribano de la escuadra de Cabral informa al rey de Portugal de las nuevas tierras encontradas, y que es considerado hoy el certificado de nacimiento de la nación. La película, que tuvo uno de los mayores presupuestos de la época, recibió financiación del Instituto de Cacao de Bahia – ICB.

> ¿Dónde, en el cine de entonces, hay más cascadas, matos, flores, figuras femeninas con aura de luz en la cabeza – como Nuestras Señoras brasileramente ecológicas, humanamente ecológicas – sombras de árboles, jardines exuberantes, tropicales, flancos verdes de montañas, caminos románticos, perdidos entre follajes? Como el novelista cearense [José de Alencar], el cineasta mineiro parece reaccionar contra todo lo que pueda quitar de Brasil el carácter virginalmente puro, al cual se aferra con gran énfasis. De ahí el naturismo y el paisajismo de su cine (Viany, 1978, p. 17).

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

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

En esta cinta los personajes del lugar son presentados de forma contrastante. Los habitantes del Caparaó muestran cierto aire de inocencia y de bondad mientras que los ajenos al sitio demuestran falta de carácter, moral dudosa o, por lo menos, despiertan desconfianza. “Ya es la tercera vez que este tipo pasa por aquí. Cierta vez, Braulio le pegó. Él se ha metido con Suzanna”, comenta uno de los hermanos acerca del Dr. Litz, que vendría a ser uno de los bandidos. Y para validar el discurso negativo acerca del

forastero, el hombre aparece en un auto – elemento siempre presente en las películas de Mauro –, acompañado de algunas mujeres, reforzando la imagen peyorativa de este. Los ladrones, como no podría dejar de ser, son ajenos al Caparaó, lo que se puede deducir a partir de viejos carteles de búsqueda fijados en algunos puntos de la ciudad de Rio de Janeiro, en las pocas escenas transcurridas en la ciudad. El héroe, por otro lado, demuestra toda su benevolencia y rectitud de carácter al entregar a un orfanato la recompensa recibida tras haber ayudado a prender a los ladrones y al rasgar el mapa del tesoro por considerarlo maldito, ya que su hermano había sido muerto en consecuencia de él. El amor es más importante que la riqueza material.

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

Algo distinto ocurre con el ingeniero Marcos en *Ganga bruta*. Después de haber matado a tiros su esposa en la noche de nupcias tras descubrirse traicionado, él se va a vivir en una finca donde asumirá la responsabilidad de concluir una obra de gran porte. En su nuevo ambiente de trabajo, cercado de bellezas naturales y de la paz proporcionada por el campo, tiene la oportunidad de olvidarse de su propia desgracia e, incluso, de volver a enamorarse. Con todo, en esta película, que marca la transición entre la fase silente y sonora y que fue considerada posteriormente la obra maestra del cineasta – tanto por los aspectos cinematográficos como por la complejidad de los personajes –, el ambiente por si solo no es capaz de transformar al atormentado protagonista, cuyas características psicológicas son demasiado complejas.[20]

[20] Mal recibida por el público y por la crítica, la película mereció, en la época de su lanzamiento, ácidos comentarios del entonces cronista del periódico *O Globo*, Henrique Pongetti, quien tildó a Mauro de

En *Sangue mineiro*, la ciudad de Belo Horizonte, capital de la provincia de Minas Gerais, tiene un lugar destacado al principio no sólo por la larga panorámica inicial sino también por la presentación y descripción de la misma con las características de una persona, de modo particular una niña, probable referencia a su fundación relativamente nueva. Desde el inicio, campo y ciudad parecen constituirse como una extensión el uno de la otra. Sin embargo, esta aparente armonía, que también se siente en los films anteriores, va desapareciendo a lo largo de la película. En el transcurso de la cinta notamos una alteración en la forma de representación de la ciudad. Es en este film que la diferencia entre los dos espacios se torna más enfática hasta constituirse en oposición.[21] De la ciudad encantadora y virgen de los intertítulos iniciales, pasa a ser corruptora, como se puede deducir a través del personaje de Neuza, que pasó cuatro años en un colegio de la capital y volvió al convivio familiar con hábitos y comportamientos modificados, y a partir de las constantes referencias negativas acerca de Cristovam, estudiante del Rio de Janeiro que vino a pasar unos días en la casa de la tía Martha.

Lábios sem beijos, la película siguiente en orden de realización, fue iniciada por Adhemar Gonzaga en la Cinédia y concluida por Mauro.[22] Siguiendo el modelo *glamouroso* de los filmes hollywoodenses, fue pensada para resaltar los aspectos modernos de la capital brasileña en aquel período y sobre todo para reflejar los modos de vida urbanos de la época. Como llama la atención el subtítulo inicial: "Esta historia podría haber ocurrido en Londres, pero, para huir de la niebla, resolvemos filmarla en Rio... a pesar de la lluvia...". De esa manera, la ciudad y sus habitantes son comparados con la capital europea, destacando su modernidad.

La historia involucra jóvenes de la alta sociedad carioca y los comportamientos, particularmente los femeninos, que tornaron famosos los años 1920.[23] Es una historia de

---

"Freud de Cascadura", porque había escuchado de los responsables de la obra, al referirse al fracaso del film, que "el público no percibió que el drama era freudiano" (Viany, 1978, p. 62).

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

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

[23] El pasaje de la sociedad de una fase marcada por la jerarquía social en que prevalecían los valores de los varones, donde el campo, entendido como espacio marcadamente masculino, era solapado por la ciudad, lugar en el cual las mujeres podían estudiar para ser más que esposas, en el que pasaban a ocupar

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

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

Sin embargo, el gusto por la novedad tecnológica y por la modernidad aparente, o sea, la que se puede percibir en la apariencia de las cosas, sean ellas las ciudades, las casas, los autos, las grandes obras de ingeniería o incluso la estética femenina, no se traduce en cambio de valores, sino todo lo contrario. Es en este punto que se percibe el rasgo más característico de la obra de Mauro y quizás lo que se podría entender como el elemento más representativo de su noción de identidad brasileña. Como fue dicho anteriormente, para Mauro era importante generar imágenes del país y dárselas a conocer a su población. Pensar y representar el país en aquel momento como moderno significaba construir un imaginario en armonía con un dado proyecto de nación dado. No se puede olvidar que las décadas de 1920 y 1930 fueron años de intensa movilización en el sentido de modernizar el país – proyecto del cual el derrumbe de las oligarquías rurales representó tan sólo una faceta –. El aparente contraste que se percibe entre el aprecio por la naturaleza y al mismo tiempo por la tecnología se observa también en lo que se refiere al gusto por la modernización en oposición al conservadurismo en los valores morales, expresados a través del tradicionalismo. La

más posiciones e, incluso, donde los hombre parecían más frágiles, fue entendido por autores como Gilberto Freyre como un proceso de "feminización".

modernización no es suficiente para borrar el tradicionalismo que caracteriza a la capa social más representada por el cineasta.

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

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

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

Neuza, la hija legítima del industrial, "chica moderna educada a la americana" provoca la desagregación de la familia al interesarse por el novio de la media hermana, la cual, decepcionada, intenta el suicidio. Salvada por Máximo y su primo Cristóvam que vuelven de la *farra*, Carmen es llevada por ellos para la finca Acaba Mundo, donde este último, de hábitos urbanos, está pasando unos días. Por un lado está Neuza, por el otro está Cristóvam. Este, quizás por sentirse ajeno al ambiente rural, busca romper

todas las reglas: seduce al primo para salir de caza, impidiéndole cumplir con las obligaciones de hijo de madre viuda; lo convence de irse de fiesta hacia la ciudad cuando, por tradición, debería prestigiar la fogata en la celebración de la noche de San Juan en la propia finca ("fogata actualmente es cabaret", asegura a su primo).[24] La tía Martha se resiente de los tiempos que han cambiado y que se han llevado con ellos las tradiciones, desapareciendo el culto por las cosas bellas del pasado, mientras que el industrial Juliano atribuye tantos cambios a la educación moderna impartida en los colegios de la época. En este embate entre las tradiciones todavía presentes en el campo y las nuevas formas de ver el mundo que comienzan a surgir en las modernas ciudades está el principal argumento de la película.

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

Aunque la tradición sea un tema recurrente en Humberto Mauro, contradictoriamente, en ninguna de las películas analizadas hay un núcleo familiar estándar, como bien observa Schvarzman (2004). En todas ellas hay solamente un viudo o viuda con los hijos. El casamiento, que constituye la escena inicial de *Ganga bruta* y podría dar inicio a una familia, culmina con el asesinato de la esposa traidora en la noche de nupcias y termina con otra boda, igualmente envuelta en tragedia, ya que Marcos mata accidentalmente al novio celoso y traicionado de la mujer con quien irá a casarse.

Moderno, pero sin dejar de lado las tradiciones. En una u otra forma de abordaje, estaban fuera tanto la imagen como los conflictos acerca del mestizaje.[25] En las

[24] Una de las más tradicionales del país, la fiesta de San Juan se celebra en la noche del 24 de junio con familia y amigos reunidos alrededor de una fogata, con comidas típicas y música, generalmente tocadas en acordeones. (N.T.)

[25] La primera gran obra de referencia acerca del mestizaje fue lanzada justamente en el año 1933 por Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala* representa un parte aguas en lo que se refiere al tema. En ella

películas rurales el aire aristocrático es frecuente. Las referencias a casas suntuosas y familias tradicionales también. Sin embargo, llama la atención la casi completa ausencia de negros y la poca incidencia de mestizos, siempre difícil de constatar dada la calidad de las imágenes y del hecho de que todos los personajes están siempre con los pelos alisados con vaselina, quedando la identificación limitada a algunos rasgos faciales. En relación a los primeros, la excepción es una escena de *Thesouro perdido*. Un único niño negro aparece fumando un cigarro. Otro de los chicos le pide el cigarro y juntos lo ponen en la boca de un sapo vivo.[26] Luego, el niño negro y el sapo están fumando, en un juego de escenas que se alternan en la pantalla. El "juguete" es observado por adultos que lo encuentran divertido y, por la reacción, algo corriente. Aunque no se pueda identificar la intencionalidad del autor con esta secuencia, nos llama la atención que la única participación de un personaje negro sea de esta naturaleza, con diversas posibilidades de interpretación.

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

Sin embargo, quizás sea necesario aclarar que la casi total ausencia de personajes no blancos en el cine de este período no fue una particularidad de Humberto Mauro. Puede que ni siquiera fuera una opción deliberada de este cineasta, considerando su experiencia posterior en *Favela dos meus amores* (1935), película filmada en los barrios de chabolas de Rio, donde gran parte de los actores son negros que habitan el lugar. De hecho había en la prensa escrita, sobre todo en las revistas especializadas de cine, una severa campaña para que no fueran mostradas escenas de tipos humanos que pudieran macular la imagen de Brasil, y la propia *Cinearte* – la revista que se impuso la

---

Freyre lanza una mirada casi dulce sobre las relaciones entre señores y esclavos, contribuyendo a la creación del mito de la democracia racial en el país.

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

tarea de articular las nacientes experiencias cinematográficas en Brasil – incentivaba un cine a lo Hollywood: "Nosotros no podemos presentar tipos asquerosos y andrajosos como delegados de la policía, como en las películas realistas europeas. Debemos presentar un Brasil bonito, bien vestido, moderno, con sus rascacielos y sus fábricas, muchas fábricas…" (Gonzaga en Schvarzman, 2004, p. 34). En este cuadro, por tanto, no cabían los grupos étnicos minoritarios. Es importante resaltar que por esta ocasión la captación de tales imágenes estaba asociada a los extranjeros, de quienes se creía que tenían la intención de denigrar la imagen del país, razón por la cual no eran bien vistos por los "idealizadores" del Brasil.[27] También ellos, tan numerosos e importantes en la formación de la identidad brasileña, constituyen una notable ausencia representacional en las obras aquí analizadas.

Finalmente, un aspecto igualmente importante a ser resaltado en la obra de Mauro es su abordaje respecto de los hombres y mujeres, y por consiguiente, de las relaciones de género. Quizás porque su capa social preferida para la ficción en este período sea la alta, sus personajes femeninos muestran cierto grado de autonomía. Excepto Suzanna, en *Thesouro perdido*, las mujeres maureanas saben conducir autos y disfrutan de alguna libertad tanto para elegir los novios como para estar con ellos sin la constante mirada de los mayores. Este es un aspecto que llama la atención principalmente si llevamos a consideración otras cinematografías de la misma época, como la mexicana, donde se creó una imagen de las mujeres muy lejana de lo real.[28]

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

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

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

comportamiento. En todos los casos, el espacio público está más asociado a ellos,[29] aunque las mujeres busquen ocuparlo cada vez más.

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

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

No obstante las condiciones de aparente igualdad entre los sexos en las películas analizadas, es válido destacar que el cuerpo femenino no fue solamente objeto del deseo masculino, como se observa en estas dos últimas. Este representó el propio repositorio del honor masculino en esa sociedad. El asesinato cometido por Marcos en *Ganga bruta* – supuestamente en defensa del honor – y la posterior absolución del mismo "por unanimidad",[30] reflejan una moralidad típica de la sociedad de tipo patriarcal que prevalecía en aquella época, a pesar de todos los cambios vividos en las décadas de 1920 y 1930, y que seguramente siguió como legado cultural para las generaciones posteriores. Así, los personajes femeninos no representaban solamente los cambios sociales de la época; servían también para resaltar las características de los varones que deberían representar los brasileños, tanto en sus aspectos físicos como morales.

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

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

Consideraciones finales

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

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

Mauro tenía conciencia del rol que debería representar el cine en el sentido de crear una noción de identidad entre la población, como tenía la dimensión de la importancia de construir y presentar una buena imagen de su país. Y tal imagen estaba relacionada no solo con la bella naturaleza y la vida en el campo, sino también con el carácter del pueblo. Con todo, y como señala Schvarzman (2004), no dejaba de estar atento a todo lo que era novedoso y moderno, aunque ello no representara el desapego a los rasgos de tradicionalismo que caracterizan a la sociedad rural, como se puede constatar a través de diversos discursos, especialmente los presentes en *Sangue mineiro.*

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

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A representação da identidade nacional brasileira na filmografia de Humberto Mauro na fase silenciosa

Joelma Ferreira dos Santos

Introdução

Brasil, como toda a América Latina, adentrou o século XX procurando definir os contornos da sua própria identidade. Como afirma Martín-Barbero (2003), à formação dos países latino-americanos, após o período da Independência, não correspondeu, de imediato, o surgimento das nações. As identidades nacionais precisaram de muito tempo e embates políticos para serem forjadas. Dessa forma, os debates acerca do caráter da nação foram calorosos no Brasil e ocuparam boa parte da vida de políticos, intelectuais, cientistas e inclusive profissionais da área de saúde, como os médicos, alguns dos quais se dedicaram a estudar as implicações do convívio e do cruzamento das raças para o futuro do país e a procurar o melhor "remédio".[1] A mestiçagem havia se transformado em um problema a ser resolvido porque os discursos acerca da eugenia que vinham se arrastando ao longo do século XIX permaneciam exacerbados, reavivados por acontecimentos importantes dentro e fora do país no final desse e nas primeiras décadas do século seguinte.[2]

[1] Segundo Lilia M. Schwarcz (1994), "Adotando os métodos da escola positiva italiana, cujo grande teórico era Cesare Lombroso, os médicos baianos estabeleciam correlações rígidas entre aspectos exteriores e interiores do corpo humano, considerando a mestiçagem, por princípio, um retrocesso, um grande fator de *degeneração*. Dessa maneira, os exemplos de embriaguez, alienação, epilepsia, violência ou amoralidade passavam a ser utilizados como provas da correção dos modelos darwinistas sociais em sua condenação ao cruzamento, em seu alerta à *imperfeição da hereditariedade mista*".

[2] Somente por mencionar alguns, a Guerra de Canudos (1896-1897) expôs a situação de segregação de negros e mestiços na região nordeste do país, revitalizando tais debates. E, no México, a Revolução de 1910 suscitou importantes questões acerca da incorporação das populações indígenas à sociedade mexicana – cujo maior defensor foi Manuel Gamio –, e a ideia de uma *raça cósmica* ou quinta raça, de José Vasconcelos, teve ressonância em grande parte da América Latina, inclusive no Brasil.

Que nação se queria forjar? Esta foi uma questão crucial. Depois da exposição dos problemas do norte e nordeste brasileiro, especialmente após a Guerra de Canudos, e da tentativa de branquear a população através das ondas de imigração europeia,[3] restava recorrer a soluções aparentemente menos drásticas, como forjar um tipo representacional. A literatura já havia começado este processo no século XIX através de autores indigenistas como José de Alencar, não por coincidência o romancista com maior número de obras adaptadas para o cinema.[4] Décadas depois, caberia ao cinema complementar o trabalho de criação de um tipo ideal de brasileiro. Nesse sentido, Humberto Mauro se tornou um nome imprescindível.

Nascido em Volta Grande, interior do estado de Minas Gerais, no fim do século XIX – poucos anos depois do cinematógrafo ter chegado ao Brasil –, Mauro foi, provavelmente, o diretor brasileiro com maior longevidade em termos de trabalho cinematográfico. A atividade nesta área começou em 1925, quando realizou sua primeira fita, e atravessou várias décadas. Sua relação com o cinema só terminou no princípio dos anos 1980, quando faleceu. Sua história, portanto, se confunde com a do próprio cinema brasileiro.

Quando, no começo dos anos 1920, o cineasta viu pela primeira vez um filme em Cataguases (MG) e decidiu que ia realizar um, o país já estava submergido nas discursões mencionadas anteriormente. Mesmo que não fosse um grande centro, Cataguases ainda conservava resquícios culturais de quando tinha relativa importância econômica por sua localização na Zona da Mata Mineira, perto da área de produção cafeeira do Rio de Janeiro. A existência do grupo modernista *Verde*[5] demostrava a sintonia da cidade (ou pelo menos de parte dela) com as questões importantes do período.

Humberto Mauro já apontava para a necessidade de nos exibir e dar a conhecer no exterior através da tela, como faziam os estadunidenses, mas também de conhecermos a nós mesmos, como maneira de promover a integração do país, criar um

---

[3] É digno de nota o fato de que deputados de São Paulo tenham limitado a admissão de imigrantes a alguns países, considerando outros, como os africanos e os *chins*, "inassimiláveis" (Schwarcz, 1994).

[4] Somente o romance *O Guarani* (1857) foi adaptado em 1910, 1911, 1916, 1922, 1926, 1948, 1979, 1996, totalizando oito transposições para o cinema, cinco delas em menos de duas décadas. Nesta obra, o índio Peri, um dos personagens centrais, assume características claramente identificadas com a cultura europeia.

[5] De acordo com André Felippe Mauro, "Os jovens literatos intelectuais de Cataguases representam a vanguarda intelectual do momento. Poetas modernistas, ligados ao movimento que eclodira em São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, eles são os responsáveis pela publicação de *Verde*, revista de arte e cultura, que tem como colaboradores outros jovens escritores como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Carlos Drumond de Andrade. Três Andrades, três poetas, parentes só em poesia" (Mauro, 1997, p. 123).

público para o cinema e uma identidade nacional. Dessa forma, sempre foi uma preocupação o tipo de imagem que ia ser mostrada. Isso se percebe não só pelo conjunto da obra do autor, que inclui 13 longas-metragens de ficção e 357 documentários – estes últimos realizados durante sua fase no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) –,[6] como através de diversos discursos proferidos por ele ao longo dos anos, onde o diretor reitera sua determinação na defesa do cinema brasileiro. Por isso, Mauro chamou a atenção, anos mais tarde, de críticos e historiadores como Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Alex Viany (1978) e Glauber Rocha (2003), entre outros, os quais o perceberam como o diretor mais brasileiro entre os nacionais, ou seja, o que menos havia se "contaminado" pelas ideias estrangeiras que penetraram no país tanto através do cinema – especialmente o estadunidense – como dos intelectuais que voltavam entusiasmados com o que viam em outras latitudes. Por essa razão, resgataram-no como o pai do cinema brasileiro e como a principal influência para os cinemanovistas.

A obra de Mauro, assim como as leituras que suscitou, continuou, ao longo do tempo, despertando interesse entre os estudiosos de diversas áreas que dialogam com o cinema. É o caso de Sheila Schvarzman (2004), que põe em questão a maneira como se construiu uma imagem e um discurso sobre a obra e pensamento maureano com o fim de criar um mito fundacional para o cinema brasileiro e uma ideia de "pureza", muito conveniente com o projeto político da época. A historiadora procura desconstruir o argumento de Paulo Emílio Salles Gomes de que a mudança na obra de Mauro ocorre a partir de seu contato mais próximo com a revista *Cinearte* de Adhemar Gonzaga e suas realizações na Cinédia,[7] consequentemente, em virtude destes. Chama a atenção sobre outros fatores que poderiam ter contribuído para as mudanças em Mauro, tais como o entorno social e sua própria atração pela modernidade. Sua tese é a de que Gomes teria transformado Gonzaga, assim como a *Cinearte* e a Cinédia, no "paradigma oposto que deveria ser criticado e evitado", porque convinha ao projeto político dos cinemanovistas e críticos do cinema nos anos 1960 separar Mauro de tudo o que não representasse "pureza".

Polêmicas à parte, Humberto Mauro foi um cineasta atento a seu entorno e politicamente comprometido, como se pode perceber através de suas entrevistas a

[6] Sobre o tema, ver o artigo de Natalia Christofoletti Barrenha.

[7] A companhia cinematográfica Cinédia foi criada em 1930, por Adhemar Gonzaga, produtor da Revista *Cinearte* (1926). Neste mesmo ano, Humberto Mauro foi trabalhar com Gonzaga, associação que durou até 1933, quando Mauro foi desvinculado da companhia. Em seu texto "As representações do popular no cinema brasileiro do período clássico-industrial", Daniela Gillone analisa produções da Cinédia e de outros estúdios da época.

diferentes meios de comunicação. Pela importância deste cineasta para a cinematografia brasileira, por servir de inspiração e base para a geração cinemanovista, enfim, por tudo o que representou para a construção da história do cinema neste país, especialmente no que se refere à representação da brasilidade, optamos por abordar neste artigo parte da obra de Humberto Mauro, sobretudo os longas-metragens ficcionais realizados em Cataguases, ainda na fase silenciosa. É a partir dos filmes *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928), *Sangue mineiro* (1930), *Lábios sem beijos* (1933) e *Ganga bruta* (1933), e de alguns olhares lançados sobre o diretor, que procuramos analisar sua representação da identidade nacional.

O cinema brasileiro no contexto político e sociocultural dos anos 1920-1930

As décadas de 1920 e 1930 se caracterizaram pelos problemas originados da política coronelista e pelo fenômeno do cangaço,[8] entre outros, além de representar o período de maior intensificação da imigração europeia para o sul do país, com vistas a resolver as dificuldades de oferta de mão de obra – ocasionadas pela abolição de escravos e pela nova demanda originada pelo impulso industrializador nas grandes capitais – e a branquear a população brasileira. 1922 marcou o primeiro centenário da independência política do Brasil, mas foi igualmente marcado pelo Tenentismo, movimento que questionou as bases oligárquicas da República e que possibilitou a chamada Revolução de 1930.

O ano 1922 ainda é lembrado pela Semana de Arte Moderna, momento em que artistas e intelectuais, especialmente escritores, buscavam elementos de identidade através de suas respectivas artes. A necessidade de encontrar novas formas de expressão fez com que voltassem a suas raízes culturais ou que buscassem "deglutir" as influências estrangeiras. "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem", propunha o poeta Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago lançado em 1928.[9] Havia, portanto, uma efervescência no plano cultural em consonância com outros países latino-americanos cujas culturas em geral ainda estavam impregnadas pela europeia – como, por exemplo, a moda e a arquitetura, muito

[8] O artigo de Silvana Flores se dedica a explorar filmes que abordam o cangaço.

[9] Através deste manifesto, "O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contato com as revolucionárias técnicas da vanguarda europeia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado", conforme sintetiza Schwartz (2008, p. 172).

influenciadas pela França –, mas que já haviam começado a sentir a forte presença dos Estados Unidos e do *american way of life*, principalmente através de seu maior embaixador: o cinema.

Neste período entre guerras, a sociedade brasileira havia passado por algumas mudanças importantes, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; esta última adquirindo cada vez mais importância no cenário nacional com os investimentos das riquezas provenientes do cultivo de café. Tais transformações podiam ser sentidas através do acelerado processo de industrialização, como também pelas sutis – mas perceptíveis – alterações nos padrões de comportamento apresentados pelos jovens, particularmente as mulheres.

No cinema, os anos 1920 e 1930 foram marcados por diversas tentativas de se produzir filmes de qualidade que pudessem competir com os estrangeiros, os quais estavam cada vez em maior número nos grandes centros urbanos e no interior do país.[10] Entretanto, não havia o investimento necessário na produção nacional e os problemas relacionados com a distribuição e a exibição faziam com que tais filmes fossem vistos por um número reduzido de pessoas e que a crítica estivesse dividida entre os que queriam incentivá-los e os que não viam nenhum sentido em se continuar produzindo-os.

A época foi marcada pelos chamados "Ciclos Regionais", caracterizados pela produção isolada de determinados grupos em cidades de estados como Bahia, Pernambuco, São Paulo, Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, entre outros, com destaque para o Ciclo de Cataguases, do qual Mauro foi o maior representante. Essa situação de isolamento ocorria em virtude da falta de integração que ainda predominava entre as diferentes e distantes regiões do país.

As temáticas dos filmes nessas décadas seguiram a tendência apresentada anteriormente, com fitas baseadas em acontecimentos políticos, romances de folhetim e literatura romântica e, em grande medida, em crimes espetaculares. Entre os documentários merecem destaque os que buscavam mostrar o caráter exótico do país, representado pelas belezas naturais e os modos de vida de indígenas, sobretudo os de Mato Grosso. Tais películas às vezes mesclavam, em uma mesma fita, aspectos do progresso econômico e da modernidade com os considerados pitorescos e selvagens, e levavam títulos como *O Brasil desconhecido* (Paulino Botelho, 1925) ou *Brasil*

[10] Dos filmes exibidos nos cinemas brasileiros nessa época, 95% eram importados dos Estados Unidos, conforme Gomes (1974, p. 302).

maravilhoso (Paulino Botelho, 1928), *Brasil grandioso* (em duas versões: Alberto Botelho, 1924; João Richenberg, 1931),[11] *Alma do Brasil* (Libero Luxardo, 1931), etc.

No que se refere a temáticas históricas, quase não houve produções ficcionais. Curiosamente, os registros apontam para a realização de três películas dessa natureza relativas a eventos históricos do período colonial, todas em 1917: *Pátria brasileira* (Guelfo Andalo) e *O grito do Ipiranga* ou *Independência ou morte* (Giorgio Labertini), as quais, de acordo com as críticas publicadas na época, são dramas romanescos ambientados no momento final da colonização quando ocorreu o grito do Ipiranga; e *Tiradentes* (Alberto Botelho), sobre o mártir da Inconfidência Mineira. Dessa forma, movimentos de caráter regional, como as revoltas ocorridas nos diversos estados do país depois da Independência, foram abordados superficialmente ou simplesmente relegados neste período, somente sendo retomados pelo cinema muitas décadas mais tarde. A exceção foi a Revolução de 1930 que, além de uma grande quantidade de filmes documentários, também mereceu uma ficção: *Amor e patriotismo* (Achiles Tartari, 1930), película "cujo romance é baseado nas revoluções de 1924[12] e 1930 e nos fatos heroicos de um punhado de brasileiros que trabalhou pela redenção do Brasil", conforme sua ficha técnica (Bernardet, 1979, p. 1930/87).

Assim, enquanto os demais países latino-americanos retomavam temas históricos como enredos para seus filmes, no Brasil se fazia, sobretudo, a transposição para as telas dos principias romances de caráter nacionalista, de maneira especial aqueles inspirados em temáticas indígenas. A ausência de imponentes fatos revolucionários em nossa história, que pudessem servir de grande inspiração para os realizadores, pode ter feito com que os temas abordados nas películas produzidas neste momento fossem, em sua maioria, relativos a histórias de amor, e que os principais conflitos sociais estivessem relacionados com questões morais.

Portanto, o caráter de epopeia que assumem outras histórias no cinema, como a estadunidense – através de filmes como *The birth of a Nation* (1915), de David W. Grifftith, diretor cujo trabalho Mauro admirava –, a mexicana e, inclusive, a argentina, não tinha sentido no Brasil, porque nossa História, ainda que estivesse marcada por vários conflitos de caráter regional, não possuía nenhum com a força de um evento de

[11] Não deixa de ser curioso o comentário acerca do filme *Brasil grandioso* (1931), publicado na época de seu lançamento: "A parte referente a São Paulo é inferior à realidade, mas o filme é satisfatório no tocante às cachoeiras do norte e do sul, assim como em relação à vida nos Estados centrais" (Bernardet, 1979, p. 1931/23). Tal comentário deixa entrever que o aspecto moderno que apresentava São Paulo na época não tinha sido suficientemente explorado na película.

[12] Também chamada Revolta Paulista de 1924, entre outras denominações, foi o segundo motim do Movimento Tenentista.

grandes dimensões que pudesse dar corpo a um sentimento de nacionalidade, preocupação evidente naquele momento. Além disso, o problema do orçamento terminava por se impor sobre o desejo e a criatividade ou, ainda que houvesse uma subvenção, existiam outras dificuldades. Segundo Gomes (2001), no centenário da Independência se buscou produzir um filme que abordasse tal temática, mas, por razões diversas, a ideia não pôde se concretizar.

Ainda de acordo com este autor, diversas comemorações aconteceram, mas o cinema só participou através de documentários e cinejornais, mesmo que diretores de diferentes partes tenham recebido encomendas de trabalho nessa ocasião, confirmando o êxito que tinham os documentários diante dos "posados" e a deficiência em relação aos históricos. Seriam necessários 15 anos mais para que se realizasse uma fita dessa natureza, o que veio a ocorrer pelas mãos de Humberto Mauro com *O descobrimento do Brasil* (1937).[13]

Entretanto, em que pese a ausência de grandes temáticas históricas no cinema como elemento de construção da identidade nacional, os conflitos que começaram a se delinear desde o século anterior e, como já mencionamos, que alimentaram tanto os debates da Semana de 22 como os dos intelectuais e críticos de cinema, entre outros, seguiram tendo forte presença na sociedade, sobretudo aqueles relativos aos elementos que representariam a brasilidade. Estava em pauta não só a imagem do Brasil que se queria transmitir, se rural/tradicional ou urbana/moderna, mas também os tipos humanos que caracterizariam nossa identidade. Nesse sentido, a obra de Humberto Mauro reveste-se de total importância.

A brasilidade maureana

Desde que começou a dar entrevistas a emissoras de rádio, revistas ou jornais, Humberto Mauro buscou ressaltar a importância que tinha ou deveria ter o cinema para a construção da Nação. Mostrar o Brasil aos brasileiros, esta era a premissa. No entanto, entre tantas possíveis representações do país, a que Brasil ele se referia? Qual foi a sua versão de brasilidade?

Que Mauro adorava retratar a natureza era inegável. Alex Viany observa:

[13] Realizado no período em que Mauro começava a trabalhar no INCE, o filme transpõe para a tela a carta de Pero Vaz de Caminha. Com um dos maiores orçamentos da época, recebeu financiamento do Instituto do Cacau da Bahia – ICB.

> Onde, no cinema de então, há mais cachoeiras, matos, flores, figuras femininas com áurea de luz na cabeça – como Nossas Senhoras brasileiramente ecológicas, humanamente ecológicas – sombras de árvores, jardins exuberantes, tropicais, flancos verdes de montanhas, caminhos românticos, perdidos entre folhagens? Como o romancista cearense [José de Alencar], o cineasta mineiro parece reagir contra tudo o que possa descaracterizar o Brasil, virginalmente puro, ao qual se apega numa ênfase de afetos. Daí o naturismo e o paisagismo de seu cinema (Viany, 1978, p. 17).

De fato, essa foi a marca dos primeiros filmes do diretor. Mesmo que vivesse em uma cidade que nessa época já possuía alguns sinais que caracterizavam centros urbanos importantes, o cineasta preferia a ambientação rural. *Thesouro perdido*, o mais antigo entre os que se conservaram, foi quase totalmente filmado na região rural de Cataguases. A exceção é um plano da capital, no qual se mostram as grandes construções e o ritmo acelerado de carros e pessoas, em nítido contraste com os lugares da serra do Caparaó, onde transcorre a história. Mas este contraponto, que constitui um detalhe nesta primeira película, alcança maior equilíbrio nas seguintes até chegar a praticamente uma inversão em *Lábios sem beijos,* na qual a cidade assume quase total destaque, ficando somente uma cena rural. A relação campo/cidade, portanto, está presente em todas as obras do autor aqui analisadas.

Thesouro perdido conta a história de dois irmãos órfãos que, ao chegarem à maioridade, recebem do tutor parte de um mapa de um suposto tesouro deixado por um antepassado, fiel aos portugueses e contrário à Independência, o qual havia fugido a Portugal no ano de 1822. Apesar da referência histórica, o filme não guarda nenhuma relação com o tema. Serve somente como pretexto para uma aventura com direito a romance e perseguição de bandidos em um ambiente em geral associado à calma e ao sossego. A parte do mapa que está em mãos dos dois irmãos é arrebatada por ladrões, os quais aproveitam para roubar e matar o homem que perambulava com a outra metade do mapa, como também para sequestrar a filha do tutor por quem os irmãos estão apaixonados, desencadeando o clímax do filme.

Nesta fita, os personagens do lugar são apresentados de forma contrastante. Os habitantes do Caparaó mostram certo ar de inocência e de bondade enquanto que os alheios ao lugar demonstram falta de caráter, moral duvidosa ou, pelo menos, despertam desconfiança. “Já é a terceira vez que aquelle sujeito passa por aqui. Braulio, outro dia, deu-lhe uma surra. Elle disse uns gracejos a Suzanna”, comenta um dos irmãos acerca do Dr. Litz, que viria a ser um dos bandidos. E, para validar o discurso negativo sobre o forasteiro, o homem aparece em um carro – elemento sempre presente nos filmes de

Mauro –, acompanhado de algumas mulheres, reforçando a imagem pejorativa que se faz dele. Os ladrões, como não poderia deixar de ser, são alheios ao Caparaó, o que se pode deduzir a partir de velhos cartazes de busca fixados em alguns pontos da cidade do Rio de Janeiro, nas poucas cenas transcorridas na cidade. O herói, por outro lado, demonstra toda sua benevolência e retidão de caráter ao entregar a um orfanato a recompensa recebida após ter ajudado a prender os ladrões e ao rasgar o mapa do tesouro por considerá-lo maldito, já que seu irmão tinha sido morto por causa dele. O amor é mais importante do que a riqueza material.

Os filmes seguintes, *Brasa dormida*, *Sangue mineiro* e *Ganga bruta* alternam as respectivas ambientações entre o campo e a cidade. No primeiro, o personagem principal é filho de uma família rica. Pouco inclinado ao trabalho, passa o tempo gastando dinheiro sem se preocupar em buscar formas de ganhá-lo, o que faz com que seu pai lhe corte a mesada para forçá-lo a procurar emprego. Conseguindo uma ocupação como gerente, Luiz parte da cidade em direção ao campo para ir trabalhar em uma usina de açúcar. Movimento inverso faz Anita, que é forçada por seu pai, o Dr. Carlos Silva, dono da usina, a ir para a cidade depois que este recebe diversas cartas anônimas – nas quais se comenta o namoro de sua filha com Luiz –, enquanto o próprio Dr. Carlos transita entre o campo (usina) e a cidade (residência). Para Anita, a cidade representa a segurança oferecida por seu pai, mas também a maior discrição nas relações sociais. Para Luiz, o campo é o lugar onde começa seu processo de regeneração. Depois de assumir o emprego, demonstra ser muito trabalhador e responsável.

Algo diferente ocorre com o engenheiro Marcos em *Ganga bruta*. Despois de ter matado a tiros sua esposa na noite de núpcias após descobrir que foi traído, ele vai viver em uma fazenda onde assumirá a responsabilidade de concluir uma obra de grande porte. Em seu novo ambiente de trabalho, cercado de belezas naturais e da paz proporcionada pelo campo, tem a oportunidade de esquecer sua própria desgraça e, inclusive, de voltar a se apaixonar. Contudo, nesta película, que marca a transição entre a fase silenciosa e a sonora e que posteriormente foi considerada a obra prima do cineasta – tanto pelos aspectos cinematográficos como pela complexidade dos personagens –, o ambiente por si só não é capaz de transformar o atormentado protagonista, cujas características psicológicas são muito complexas.[14]

[14] Mal recebido pelo público e pela crítica, o filme mereceu, na época de seu lançamento, ácidos comentários do então cronista do jornal *O Globo*, Henrique Pongetti, quem apelidou Mauro de "Freud de

Em *Sangue mineiro*, a cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, tem um lugar de destaque, ao princípio, não só pela longa panorâmica inicial como, também, pela apresentação e descrição da mesma com as características de uma pessoa, de modo particular uma menina, provável referência a sua fundação relativamente nova. Desde o começo, campo e cidade parecem se constituir como uma extensão um do outro. No entanto, esta aparente harmonia, que também se sente nos filmes anteriores, vai desaparecendo ao longo da película. No transcurso da fita notamos uma alteração na forma de representação da cidade. É neste filme que a diferença entre os dois espaços se torna mais enfática até se constituir em oposição.[15] Da cidade encantadora e virgem dos intertítulos iniciais, passa a ser corruptora, como se pode deduzir através da personagem Neuza, que passou quatro anos em um colégio da capital e voltou ao convívio familiar com hábitos e comportamentos modificados, e a partir das constantes referências negativas acerca de Cristovam, estudante do Rio de Janeiro que veio passar uns dias na casa da tia Martha.

Lábios sem beijos, o filme seguinte na ordem de realização, foi iniciado por Adhemar Gonzaga na Cinédia e concluído por Mauro.[16] Seguindo o modelo glamouroso dos filmes hollywoodianos, foi pensado para ressaltar os aspectos modernos da capital brasileira naquele período e, sobretudo, para refletir os modos de vida urbanos da época. Como chama a atenção o subtítulo inicial, "Esta história podia ter-se passado em Londres, mas, para fugir ao nevoeiro, resolvemos filmá-la no Rio... apesar da chuva...". Dessa maneira, a cidade e seus habitantes são comparados com a capital europeia, destacando sua modernidade.

A história envolve jovens da alta sociedade carioca e os comportamentos, particularmente os femininos, que tornaram famosos os anos 1920.[17] É uma história de amor cheia de sensualidade, o que lhe mereceu a classificação de "imprópria para

---

Cascadura", porque tinha escutado dos responsáveis pela obra, ao se referir ao fracasso do filme, que "o público não percebeu que o drama era freudiano" (Viany, 1978, p. 63).

[15] Schvarzman (2004) vê nesta obra dois filmes em um. Para ela, enquanto Mauro alimentava a ideia de que o governo de Minas Gerais financiaria parte dos custos, como havia prometido, o filme seguia uma direção; depois da desilusão, caminhou em outro sentido, a ponto de parecerem dois.

[16] Após o fracasso de bilheteria que representou *Sangue mineiro*, Humberto Mauro foi morar no Rio de Janeiro e passou a trabalhar com Adhemar Gonzaga, com quem já mantinha contato através de cartas desde a realização de *Na primavera da vida* (1926), seu segundo filme da fase de Cataguases. *Lábios sem beijos* tinha sido iniciado por Gonzaga, mas teve que ser interrompido por causa da gravidez da atriz e produtora Carmen Santos, sendo retomado por Mauro, que contratou outra atriz para a personagem principal.

[17] A passagem da sociedade de uma fase marcada pela hierarquia social em que prevaleciam os valores dos varões, onde o campo, entendido como espaço marcadamente masculino, era solapado pela cidade, lugar no qual as mulheres podiam estudar para ser mais que esposas, onde passavam a ocupar mais posições e, inclusive, onde os homens pareciam mais frágeis, foi entendido por autores como Gilberto Freyre como um processo de "feminização".

menores". Sendo praticamente toda filmada em ambientes urbanos, enfocando os pontos mais atraentes da cidade, a película finaliza com uma cena que, na melhor das hipóteses, é curiosa. O casal romântico, após os encontros e desencontros comuns aos filmes de inspiração hollywoodiana, vai ao campo para aproveitar a natureza, "que se torna bela por inteiro para recebê-los", e é recepcionado por uma vaca que começa a correr na direção deles, forçando-os a fugir pelo pasto e a subir na primeira árvore que aparece diante do casal. Esta cena é vista por alguns autores como a forma que Mauro encontrou para imprimir sua marca em uma obra escrita e idealizada por alguém cuja concepção de cinema era muito diferente da sua.

A percepção de que a obra de Mauro na fase silenciosa enfoca predominantemente o universo rural provavelmente fez com que o associassem com o tradicional. Contudo, é igualmente notável que nutria grande entusiasmo pelas máquinas e tudo o que fosse sinônimo de modernidade. Prova disso foi ter se aventurado a fazer filmes sem sequer ter antes conhecido algum cineasta. Além do mais, em todas as suas obras, rurais ou urbanas, se enfatiza algum tipo de objeto tecnológico, sejam simples relógios, lunetas, automóveis ou outras máquinas modernas com complexas engrenagens. Estes elementos estão sempre presentes, ainda que de maneira complementária ou alegórica.

Entretanto, o gosto pela novidade tecnológica e pela modernidade aparente, ou seja, a que se pode perceber na aparência das coisas – sejam elas as cidades, as casas, os automóveis, as grandes obras de engenharia ou mesmo a estética feminina –, não se traduz em mudança de valores, pelo contrário. É neste ponto que se percebe o traço mais característico da obra de Mauro e, talvez, o que se poderia entender como o elemento mais representativo de sua noção de identidade brasileira. Como foi dito anteriormente, para Mauro era importante gerar imagens do país e mostrá-las a sua população. Pensar e representar o país como moderno, naquele momento, significava construir um imaginário em harmonia com um determinado projeto de nação. Não se pode esquecer que as décadas de 1920 e 1930 foram de intensa mobilização no sentido de modernizar o país, projeto do qual a queda das oligarquias rurais representou apenas uma fase. O aparente contraste que se percebe entre o apreço pela natureza e, ao mesmo tempo, pela tecnologia se observa também no que se refere ao gosto pela modernização em oposição ao conservadorismo nos valores morais, expressados através do tradicionalismo. A modernização não é suficiente para apagar o tradicionalismo que caracteriza a camada social mais representada pelo cineasta.

Se em *Thesouro perdido* a tradição dos irmãos órfãos é reivindicada através da vinculação destes a um antepassado supostamente português, em *Brasa dormida* o dono da usina de açúcar é contra o casamento da filha com Luiz, o gerente, porque ainda que tenha demonstrado ser trabalhador, não conhece como é sua família. A origem familiar assume uma importância maior que o fato de ser responsável e trabalhador. Mas é em *Sangue mineiro* que a tradição será ainda mais valorizada e entronizada. No início do filme lemos:

> Apresentando hoje SANGUE MINEIRO a Phebo realiza o seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denominá-lo assim, longe de ser um sentimento de bairrismo, foi, antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar, de algum modo, um pouco da alma simples e boa de nossa gente. Grande parte desta película foi tomada, em várias sequências, internas e externas, no maravilhoso Solar de MONJOPE, de José Mariano Filho, o grande reivindicador de nossas tradições coloniais, constituindo este fato, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho.

A partir deste intertítulo é possível fazer algumas inferências: o nome do filme guarda estreita relação com o estado de origem de Mauro, mas a motivação veio do "sopro de brasilidade" da nova geração. A juventude reeducada no modelo moderno é a mesma que irá perturbar os bons costumes do Solar do Monjope do industrial Juliano Sampaio – o qual, "embora moço, é uma estranha figura de homem, cujo culto pelas tradições se affirma nas linhas arquitetonicas do seu proprio solar" –, e do *Cotagge* de Dona Martha – "uma descendente dos Tavares, severa nos seus costumes e ciosa das tradições de seu passado". Ambas as famílias buscam preservar suas tradições, mas veem suas vidas transformadas em virtude dos novos hábitos adquiridos nas cidades.

Neuza, a filha legítima do industrial, "garota moderna educada à americana" provoca a desagregação da família ao se interessar pelo namorado da meia irmã, a qual, decepcionada, tenta o suicídio. Salva por Máximo e seu primo Cristovam, que voltam da farra, Carmen é levada por eles para a Chácara do Acaba Mundo. Por um lado está Neuza, por outro, Cristovam. Este, talvez por se sentir alheio ao ambiente rural, busca romper todas as regras: persuade o primo a sair para caçar, impedindo-o de cumprir com suas obrigações de filho de mãe viúva; convence-o a ir para uma festa na cidade quando, por tradição, deveria prestigiar a fogueira na comemoração da noite de São João na própria chácara ("Fogueira de São João, nos dias de hoje, é cabaré", diz ele ao primo). A tia Martha se ressente dos tempos que mudaram e que levaram com eles as

tradições, desaparecendo o culto pelas coisas belas do passado, enquanto que o industrial Juliano atribui tantas mudanças à educação moderna ministrada nos colégios da época. Neste embate entre as tradições ainda presentes no campo e as novas formas de ver o mundo que começam a surgir nas modernas cidades está o principal argumento do filme.

Nos dois filmes realizados através da produtora Cinédia, estes problemas de ordem moral assumem formas distintas. Em *Lábios sem beijos*, talvez por ser o que melhor representa o espírito de modernidade que Gonzaga quis imprimir sobre a cinematografia brasileira, os conflitos, inclusive os intergeracionais, são minimizados. Por outro lado, *Ganga bruta*, realizado na mesma época, adquire um tom mais dramático. Marcos é a personificação da angústia e da contradição. Transita entre o homem educado, culto e refinado da cidade e o bruto que briga no bar, entre o que assassina a esposa adúltera e o que conquista a noiva do homem que o acolhe. A clara dicotomia apresentada nas películas anteriores desaparece nesta.

Ainda que a tradição seja um tema recorrente em Humberto Mauro, contraditoriamente, em nenhum dos filmes analisados há um núcleo familiar padrão, como bem observa Schvarzman (2004). Em todos eles há somente um viúvo ou viúva com os filhos. O casamento, que constitui a cena inicial de *Ganga Bruta* e poderia dar início a uma família, culmina com o assassinato da noiva infiel na noite de núpcias e termina com outro casamento, igualmente envolvido em tragédia, já que Marcos mata acidentalmente o noivo ciumento e traído da mulher com quem irá se casar.

Moderno, mas sem deixar de lado as tradições. Em uma ou outra forma de abordagem, estava fora tanto a imagem como os conflitos acerca da mestiçagem.[18] Nos filmes rurais o ar aristocrático é frequente. As referências a casas suntuosas e famílias tradicionais também. Entretanto, chama a atenção a quase completa ausência de negros e a pouca incidência de mestiços, sempre difícil de ser constatada dada a qualidade das imagens e pelo fato de que todos os personagens estão sempre com os cabelos alisados com vaselina, ficando a identificação limitada a alguns traços faciais. Em relação aos primeiros, a exceção é uma cena de *Thesouro perdido*, na qual algumas crianças estão brincando. Um único menino negro aparece fumando um cigarro. Outro dos garotos pede o cigarro e juntos o colocam na boca de um sapo vivo.[19] Logo o garoto negro e o

[18] *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, obra que contribuiu para a criação do mito da democracia racial no país, e que representa um divisor de águas no que se refere ao tema da mestiçagem, foi lançada justamente em 1933, ano de estreia do último dos filmes aqui analisados.

[19] Segundo o próprio Mauro, duas das crianças que participam desta cena são seus filhos e boa parte do resto do elenco é composta por seus familiares. Ele próprio atua como bandido. Daí o fato de ser sua

sapo estão fumando, num jogo de cenas que se alternam na tela. A "brincadeira" é observada por adultos que a acham divertida e, pela reação de todos, algo corriqueiro. Mesmo que não se possa identificar a intencionalidade do autor com esta sequência, nos chama a atenção que a única participação de um personagem negro seja desta natureza, com diversas possibilidades de interpretação.

É igualmente notável a ausência de empregados domésticos em praticamente todos os filmes. Ainda que as classes representadas, como mencionamos antes, sejam as mais abastadas e as residências sejam quase sempre suntuosas, somente em *Ganga bruta* há um mordomo, e este é branco. Nas demais não existem tais figuras, nem sequer nos muitos casos em que a família é composta somente pelo pai e filha(s), como seria de esperar em uma época em que o trabalho doméstico estava extremamente associado ao feminino (mãe) e às classes menos favorecidas. Em um período em que a presença de negros e mestiços nas tarefas domésticas ou nas que exigem força física é maciça, esta é uma omissão a ser considerada.

Contudo, talvez seja necessário esclarecer que a quase total ausência de personagens não brancos no cinema deste período não foi uma particularidade de Humberto Mauro. Pode ser que nem sequer tenha sido uma opção deliberada deste cineasta, considerando sua experiência posterior em *Favela dos meus amores* (1935), película filmada nas favelas do Rio, onde muitos dos atores são negros que habitam o lugar. De fato, havia na imprensa escrita, sobretudo nas revistas especializadas de cinema, uma severa campanha para que não fossem mostradas cenas de tipos humanos que pudessem "macular" a imagem do Brasil, e a própria *Cinearte* – que se impôs a tarefa de articular as nascentes experiências cinematográficas no Brasil – incentivava um cinema à Hollywood: "Nós não podemos apresentar tipos asquerosos e maltrapilhos como delegados de polícia, como nos filmes realistas europeus. Precisamos apresentar um Brasil bonito, bem vestido, moderno, com seus arranha-céus e suas fábricas, muitas fábricas…" (Gonzaga *apud* Schvarzman, 2004, p. 34). Neste quadro, portanto, não cabiam os grupos étnicos minoritários. É importante ressaltar que, por esta ocasião, a captação de tais imagens estava associada aos estrangeiros, de quem se pensava que tinham a intenção de denegrir a imagem do país, razão pela qual não eram bem vistos pelos "idealizadores" do Brasil.[20] Também eles, tão numerosos e importantes na

---

película favorita. Contudo, não faz nenhuma referência à participação da criança negra. Entrevista concedida a Paulo Augusto Gomes (2008, p. 108).

[20] Segundo depoimentos de familiares, em 1926, "o diretor de origem italiana Vittorio Cappellaro, seu colaborador G. Minichelli e o ator Tácito de Sousa filmavam em Itanhaém cenas para *O Guarani*, quando foram presos pela polícia de Santos, sob a alegação de que estavam a menosprezar os brios do Brasil,

formação da identidade brasileira, constituem uma notável ausência representacional nas obras aqui analisadas.

Finalmente, aspecto igualmente importante a ser ressaltado na obra de Mauro é sua abordagem acerca das relações de gênero. Talvez porque sua camada social preferida para a ficção neste período seja a alta, seus personagens femininos mostram certo grau de autonomia. Exceto Suzanna, em *Thesouro perdido*, as mulheres maureanas sabem conduzir automóveis e desfrutam de alguma liberdade tanto para eleger os namorados e noivos como para estar com eles sem a constante vigilância dos mais velhos. Este é um aspecto que chama a atenção principalmente se levamos em consideração outras cinematografias da mesma época, como a mexicana, onde se criou uma imagem das mulheres muito distante do real.[21]

Por outro lado, os personagens masculinos variam entre tipos mais rústicos, associados ao rural, e mais refinados, relacionados à cidade; estes últimos chegando, inclusive, a ter uma estética quase feminina – como, por exemplo, Luiz em *Brasa dormida*. A exceção é o engenheiro Marcos em *Ganga bruta* que, como aponta Schvarzman (2004), representa o estereótipo do macho latino, tanto pela estética como pelo comportamento. Em todos os casos, o espaço público está mais associado a eles,[22] ainda que as mulheres busquem ocupá-lo cada vez mais.

No que se refere às relações de gênero, não há, como foi dito anteriormente, nenhum casal estável através do qual se poderia perceber melhor as relações de poder estabelecidas e o papel de cada um. Assim, o que se observa são pequenos detalhes que denotam, em alguns momentos, a posição de suposta fragilidade das mulheres frente aos homens. Isso é evidente em cenas como a protagonizada por Anita em *Brasa dormida*, que busca a proteção de Luiz quando ambos encontram uma cobra durante um passeio pelo campo, ou por Lelita em *Lábios sem beijos*, quando ela, depois de ter repetido reiteradas vezes não temer nada nem ninguém, demostrando grande firmeza, salta nos braços do tio ao ouvir o ruído de um simples trovão.

---

mostrando os índios de Bananal numa fita, quando aqui havia tanta coisa de progresso a ser contado pelo cinema" (Schvarzman, 2004, p. 35). Também é digna de nota a experiência vivida por Humberto Mauro quando filmava *Favela dos meus amores*: "Era a cena do enterro na favela, importantíssima, que a Censura queria cortar, alegando que mostrávamos muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda, mas consegui que o filme permanecesse intacto". Entrevista de Mauro publicada em Viany (1978, p. 206).

[21] Diferente do que talvez tenha sido o caso de Mauro, criou-se no México uma imagem das "mulheres de luz e sombra" mais conservadora do que das mulheres de carne e osso. A respeito disso, ver Tuñón (1998).

[22] Especialmente o bar, onde se pode beber, jogar e principalmente brigar, como medida de reafirmação da masculinidade. Sobre essa temática, ver Díaz López (1999).

Estas situações de ambiguidade ocorrem também com as personagens Lelita e Sonia em *Lábios sem beijos* e *Ganga bruta*, respectivamente, quando estas se mostram bastante sedutoras ao mesmo tempo que se deixam seduzir por seus pretendentes. Nota-se, inclusive, certa dose de erotismo. A cena de *Ganga bruta* protagonizada por Marcos e Sonia na qual a saia dela se rasga, deixando descoberta parte de sua perna, é considerada, ainda para os padrões de hoje, muito sensual. De fato, Mauro mostra, nos filmes dessa fase, verdadeira predileção por esta parte do corpo feminino. Em todos eles, sem exceção alguma, há um plano detalhe de pernas, nas circunstâncias mais diversas.

Apesar das condições de aparente igualdade entre os sexos nas películas analisadas, é válido destacar que o corpo feminino não foi somente objeto do desejo masculino, como se observa nestas duas últimas. Este representou o próprio repositório da honra masculina nessa sociedade. O assassinato cometido por Marcos em *Ganga bruta* – supostamente em defesa da honra –, e a posterior absolvição do mesmo "por unanimidade",[23] refletem uma moralidade típica da sociedade de tipo patriarcal que prevalecia naquela época, apesar de todas as mudanças vividas nas décadas de 1920 e 1930 e que, seguramente, seguiu como legado cultural para as gerações posteriores. Assim, os personagens femininos não representavam somente as mudanças sociais da época; serviam também para ressaltar as características dos tipos masculinos que deveriam representar os brasileiros, tanto em seus aspectos físicos como morais.

Considerações finais

Como se pode observar, não há nas obras aqui analisadas nenhuma referência aos fatos políticos que marcaram a transição entre estas duas décadas de produção de Mauro. Os problemas de ordem política, econômica e social (principalmente de caráter racial) não constituem argumentos de seus filmes. O campo e a cidade como *locus* de conflitos dessa natureza não existem em suas obras. Tampouco seus diálogos com o que talvez tenha sido seu maior interlocutor na época – Adhemar Gonzaga – ou suas entrevistas aos meios de comunicação, sempre pontuados pela preocupação em realizar um cinema brasileiro de qualidade, expressam ou fazem alusão direta aos acontecimentos da época.

[23] O código penal brasileiro instituído em 1940 dava espaço para que os acusados por crimes passionais fossem absolvidos sob a alegação de "legítima defesa da honra", prerrogativa utilizada no país até anos recentes.

Entretanto, mesmo que o contexto sócio-político descrito no início deste artigo não esteja diretamente representado através dos filmes, estes não deixam de refletir algumas das tensões presentes na sociedade, as quais guardam relação com as turbulências próprias de um período de transição. O país finalmente começava a deixar de ser quase totalmente rural para adquirir a face moderna característica das grandes cidades, mudanças que não expressavam somente uma configuração geográfica distinta, mas que, principalmente, representavam a quebra de velhos paradigmas e a construção de novos.

Mauro tinha consciência do papel que o cinema deveria representar no sentido de criar uma noção de identidade entre a população, como tinha a dimensão da importância de construir e apresentar uma boa imagem de seu país. E tal imagem estava relacionada não só com a bela natureza e a vida no campo, mas também com o caráter do povo. Contudo, e como chama a atenção Schvarzman (2004), não deixava de estar atento a tudo o que era novo e moderno, ainda que isso não representasse o desapego aos traços de tradicionalismo que caracterizam a sociedade rural, como se pode constatar através de diversos discursos, especialmente os presentes em *Sangue mineiro.*

Se é verdade que seus filmes iniciais são predominantemente rurais e que isso vai se modificando com o passar do tempo, através da incorporação dos espaços urbanos, também é verdadeiro que sua percepção desses espaços muda, assumindo valores diferenciados e complexos. Talvez nisso esteja sua maior virtude e por isso tenha sido reconhecido pelas gerações posteriores como “o pai do cinema brasileiro”.

Bibliografia Volver al índice

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria da Cultura/Comissão de Cinema, 1979.

CARVALHO, José Murilo. "Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual" in *Dados. Revista de Ciências Sociais*, nº 2, vol. 40. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581997000200003&script=sci_arttext.

DÍAZ LÓPEZ, Marina. "Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano" in ELENA, Alberto e PARANAGUÁ, Paulo Antonio (orgs.). *Mitologías Latinoamericanas. Archivos de la Filmoteca*, nº 31. Valencia: fevereiro 1999.

GOMES, Paulo Augusto. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAURO, André Felippe. *Humberto Mauro – o pai do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: IMF Editora, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia M. "Espetáculo da miscigenação" in *Estudos Avançados*, nº 20, vol. 8. São Paulo: janeiro/abril 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP/EDUSP, 2008.

TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro*: *sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema (depoimentos sobre a riqueza da filmografia maureana e sua importância na moderna cultura brasileira)*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilm, 1978.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Las representaciones de lo popular en el cine brasileño del periodo clásico-industrial

Daniela Gillone

Este artículo se propone discutir las representaciones de la cultura popular y de las clases populares construidas en el cine brasileño de la década de 1930, o sea, desde el período de la coexistencia entre el cine silente y las principales producciones sonoras brasileñas. Se seguirá inicialmente un hilo histórico; de esa forma serán explorados algunos grupos de películas que son referencias importantes en el contexto de la filmografía relacionada. Las películas elegidas para iniciar esta evaluación son las que tienen influencias del teatro de revista, de la radio, del circo y del Carnaval – las cuales originaron las *chanchadas*. Las películas de Humberto Mauro, muchas veces definidas como una crítica romántica a la modernidad, y el "cine ensayo" de Mário Peixoto son, también, referencias para el análisis de lo popular, que se manifiesta en un conjunto de temas relacionados con los procesos de modernización del país y de su expresión en el plano de la política y de la cultura.

A pesar de las diferencias, hay un rasgo común entre esas películas: la construcción de las representaciones de los tipos populares como el *malandro*,[1] el oprimido, el campesino, el pescador y la prostituta. Más allá de eso, están presentes también elementos de la cultura popular como el *samba*, el modo de vida de la población oprimida, la arquitectura costera, del interior y de las periferias urbanas.

[1] En este texto, se hace referencia al típico *malandro* brasileño que surgió en la primera mitad del siglo XX. Cargado de cierto romanticismo, fue principalmente inmortalizado en muchas letras de *samba*. De acuerdo con este estereotipo propagado por el *samba*, el *malandro* es especialmente carioca y habita los guetos de Rio de Janeiro; además, usa traje blanco, sombrero panamá, calza zapatos de colores blanco y negro y siempre lleva una navaja en el bolsillo del pantalón o de la casaca. Es bohemio, vive de pequeños golpes (robos por descuido, estafas, engaños), frecuenta las *rodas de samba*, y no confía en que el trabajo formal proporcione un modo de vida estable y razonable; además, es sensible y sentimental, y también galante, caballeroso, y un amante celoso. (N.T.)

Hay una historia de la construcción de lo popular en el proceso histórico del cine brasileño que necesita ser trabajada a través de un estudio profundo. Las teorías, las referencias en el debate del cine y los análisis fílmicos están incluidos en esa reflexión sobre los aspectos que acercan o diferencian los conceptos que conforman lo popular en las películas. El análisis de lo popular en la historia del cine y en el debate crítico es conducido por la siguiente cuestión: ¿hasta dónde y cómo las representaciones de lo popular definieron y aún definen estéticas y políticas en el cine brasileño?

Las ficciones de Cinédia, *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1933) y *Limite* (Mário Peixoto, 1931) son las referencias más exploradas del período silente para reflexionar acerca de las cuestiones políticas y estéticas de lo popular. En la película de Mauro, el Brasil moderno del siglo XX se construye con las imágenes que valoran los espacios urbanos. Las avenidas, con el movimiento de los coches, los tranvías, el autobús y los personajes bien vestidos definen la imagen de modernidad de la ciudad de Rio de Janeiro, capital federal del país en la época. En varias secuencias de la película, se aborda la ciudad idealizada con los valores de la cultura burguesa: por ejemplo, en las imágenes hechas dentro de un taxi, o en lo alto de un edificio. La modernidad también es representada en las secuencias donde aparece el tío de la protagonista (Lelita) en su oficina. La cámara muestra al tío cerca de la ventana y, en seguida, hay un plano general de la ciudad, tomado como si fuera su punto de vista. Las escenas del lado de afuera de la ventana presentan al espacio urbano moderno – las imágenes de las calles con coches y tranvías, y las personas circulando definen la idea de progreso de la ciudad.[2] Después de esas imágenes, el espectador ve al cuadro de Don Pedro II, último emperador de Brasil en el siglo XIX. Ve también el letrero: "Cómo progresa nuestro Brasil, ¿eh, amigo Pedro?". Las imágenes del interior de la oficina valoran ese antiguo cuadro, de modo que las que presentan la modernidad del país son, de cierta manera, criticadas por esta parcialidad nostálgica de un pasado que deseaba el progreso, pero que no tenía esa moldura masificada del presente (no podemos olvidarnos que el reinado de Don Pedro II fue marcado por varios emprendimientos que, de cierta forma, trajeron la modernidad al Brasil, que aún era provinciano y rural). Podría decirse que esa película, realizada bajo el concepto de Cinédia – Adhemar Gonzaga privilegiaba la estética de las películas americanas para las producciones cinematográficas del estudio, del cual era propietario[3]

[2] Sobre las ideas de progreso y de identidad nacional en esa película de Humberto Mauro, ver Gonçalves (2011).

[3] Antes de Cinédia, Adhemar Gonzaga fue editor de la revista *Cinearte*, especializada en cine. Frecuentemente, eran publicadas críticas que rechazaban las producciones que construían las representaciones del universo popular, pues la revista valoraba el glamour. La influencia del gusto y de

– reproduce el gesto del director, que pretendía driblar parte de la superficialidad hollywoodense y teñirla con un barniz romántico.

En *Lábios sem beijos*, Mauro hace críticas a la modernidad que pueden ser identificadas en varias escenas. En la secuencia en que aparece el *malandro*, este confunde al novio de Lelita con un ladrón vestido de *smoking* al no creer que se trata de un *playboy*, creando una escena cómica. Por lo tanto, ridiculiza a este personaje, que es la encarnación del hombre brasileño moderno. A pesar de su ligera aparición y de fracasar en dicha situación, esa figura popular – el *malandro* – sirve como un enfoque crítico, que expone las contradicciones y fallas de la modernidad brasileña. Para José de Souza Martins (2008), ese tipo de humor nace y está contenido en la ensambladura grotesca entre lo que es realmente moderno y lo que no lo es; en la coexistencia forzada de relaciones incompatibles, que se explican con las culturas yuxtapuestas y así desfiguradas.

La escena en que la protagonista está conduciendo su coche y se encuentra con un viejo que está leyendo su periódico mientras cruza la calle sin darle importancia a la bocina es otra crítica a la modernidad. En una segunda escena, Lelita acaba atropellando a otro personaje, también una persona simple manifestando el poder nefasto que representa tener un coche en una sociedad en la que este era un producto de lujo.

Las figuras populares de la película son el mecanógrafo del tío de Lelita, el taxista, el *malandro* que confundió a Paulo como un ladrón y los tres hombres simples que se habían cruzado en el camino de la protagonista. En la película, los oprimidos son vehículos de una crítica a la modernidad, pero no son dignos en su caracterización: ellos son feos y siempre la pasan mal. El pueblo solo aparece en imágenes distantes, sin identidad y en la vorágine de la vida cotidiana. Esta es la manera en que esa película representa a las clases populares, así como su relación con los presupuestos políticos de esa construcción.

Vemos, así, cómo las "clases populares", el "pueblo", son un constructo y jamás un dato concreto de la realidad. Marilena Chauí (1996) problematiza el término "clases populares" y los conceptos de popular y de cultura popular a partir del cuestionamiento que busca saber: "quién, en la sociedad, designa una parte de la población como pueblo y en qué criterios se basa para determinar lo que es y lo que no es popular" (1996, p. 10). Chauí hace una recapitulación histórica para definir el concepto de pueblo. Retoma ideas elaboradas antes de la Ilustración, cuando se concebía en Europa el ideal de la

---

los intereses de Gonzaga y la propia ideología de *Cinearte* pueden ser vistas en las películas de Mauro. Sobre tal influencia, ver Gomes (1974).

política republicana. Ejemplifica que con la división social, establecida como división política, hay una distinción romana entre "pueblo" y "plebe" que incluye la noción de pueblo como instancia "jurídico-política legisladora, soberana y legitimadora de los gobiernos", y la plebe como "dispersión de los individuos desprovistos de ciudadanía". Esclarece la utilización de los significados de pueblo y de popular elaborados por el movimiento romántico[4] y por la Ilustración, con ejemplos sobre sus divergencias en Brasil.

En las películas de Humberto Mauro las conceptualizaciones de pueblo y de lo popular están ancladas en los ideales románticos del director, que se reflejan en sus intentos de afirmación de una determinada identidad nacional. Su postura romántica se define también en la manera en que fueron construidas las representaciones de las clases populares o el pueblo. Su opción o salida es la de incluir esas representaciones mientras sean elementos que obscurecen o metaforizan las diferencias entre las clases sociales – recurso que es recurrente en la literatura y en el cine con sesgo romántico.

Las películas de Mauro aparecen en un momento donde la literatura brasileña y sus propias adaptaciones para el cine trajeron la preocupación de configurar una identidad nacional.[5] *O Guarani*,[6] de José de Alencar, es uno de los ejemplos más típicos de esta literatura que enuncia el advenimiento de la *brasilidad* "encarnada en la sumisión del indio a los designios del colonizador europeo". Para el escritor, la forma épica, que conforma esta literatura creadora de mitos de fundación, "representa el consorcio de la gente invasora con la tierra americana, que de ella recibió la cultura, y le retribuía en los efluvios de su naturaleza virginal y en las reverberaciones de una tierra espléndida" (Bosi, 2006, p. 136). Ese ideal, seguido por las élites de los años 1930, estaba envuelto de un deseo de caracterización del país como moderno, con la cultura y los valores bien definidos.

El romanticismo tiende a no aceptar el "estado de las cosas" de la realidad social en la modernidad. Se manifiesta a partir del deseo de recrear la humanidad por la armonía social, sustituyendo el valor de intercambio por la unión de los hombres y el universo natural, muchas veces marcado como un regreso al mito y a la religiosidad

[4] Los románticos consideraban el pueblo como personas simples, sensibles, iletradas, puras, naturales, emotivas. Para los ilustrados, cultura popular representaba atraso e ignorancia. Mirar para el pasado sería mirar a la cultura popular. El futuro estaría destinado a las Luces, al predominio de la racionalidad.

[5] El texto de Joelma Ferreira dos Santos hace justamente un abordaje sobre la cuestión de la configuración de la *brasilidad* en las primeras películas de Mauro.

[6] *O Guarani* fue primeramente escrito y publicado en la forma de folletines para el *Diário do Rio de Janeiro* entre el 1 de enero y el 20 de abril de 1857, año en que fue editado en libro, y tuvo ocho versiones cinematográficas. Véase la nota al pie 5 del texto (en castellano) de Joelma Ferreira dos Santos.

(Löwy y Sayre, 1995). Es de esa manera que la crítica romántica está en la literatura y en las películas de Mauro, que fue comparado con Alencar en el prefacio del libro de Alex Viany (1978).

Antes de *Lábios sem beijos*, en el llamado Ciclo Regional de Cataguases (1923-1930),[7] Mauro realizó el corto *Valadião, o Cratera* (1925) y los largos *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) y S*angue mineiro* (1930). Una de las características notables en ese momento de Mauro es que en cada producción sus personajes principales pasaron por un ascenso social: de vigilante fiscal en *Na primavera*… al propietario abastecido de *Thesouro perdido*; el usinero burgués de *Brasa dormida* llega a formar parte de la aristocracia de *Sangue mineiro* (Gomes, 1974, p. 451).

En Cinédia, después de *Lábios sem beijos* y *A voz do Carnaval*, Mauro dirigió *Ganga bruta* (1933) junto a Octavio Gabus Mendes. En esta película, los tipos populares son representados en las escenas del bar – un espacio común que incluye a los trabajadores, desempleados y también a los *malandros*. La convivencia en el bar es emblemática en la película por mostrarse como el espacio para las rupturas de lo cotidiano de esos hombres. Fue construido como el lugar para lo lúdico; más allá de beber, los personajes masculinos hacen proezas, acrobacias y expresan sentimientos. En este espacio, Mauro consiguió, intencionalmente o no, divulgar momentos vividos por esos hombres, que pueden ser considerados como momentos de fruición, de libertad frente a la óptica del capitalismo.

En *Brasa dormida* esos momentos también son creados en la rutina de los trabajadores, y la guitarra es simbólica en esa construcción. Ya en *Sangue mineiro* no hay espacio para esos momentos y para las figuras que representan el universo popular – ni siquiera son mostrados los empleados de las casas lujosas. Por fin, en el caso de *Argila* (1940), ese espacio de fruición de los personajes es retomado en la escena de contemplación del cuadro con la imagen de una mujer que personifica la idealización de la belleza brasileña a través del mestizaje entre el indio, el negro y el blanco colonizador.

A través de Brasil Vita Films, Humberto Mauro dirigió *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-Mulher* (1936) y la ya mencionada *Argila* (1940). Esas películas contaron con la actuación y producción de Carmen Santos, productora y actriz que participó en *Lábios sem beijos,* entre otros films del director. La unión entre ellos se

[7] Véase la nota al pie 15 del texto (en castellano) de Natalia Christofoletti Barrenha.

inició en la época de los Ciclos Regionales, momento en que sus películas eran producidas por la Phebo do Brasil.

Favela dos meus amores fue un gran éxito. Alex Viany la consideró precursora del neorrealismo, por su historia y por las escenas filmadas en las *favelas*. El director y la productora se preocuparon por construir la dureza de la realidad cotidiana en las *favelas* con la predominante población afrobrasilera.

Mulher (Octavio Gabus Mendes, 1931) también tiene escenas producidas en las *favelas*, pero la población es predominantemente blanca. Esas dos películas fueron censuradas por tener imágenes de las *favelas* cariocas. En la época, la censura fue un reflejo del período político por el cual pasaba el país. *Favela dos meus amores* fue lanzada cinco años después de que Getúlio Vargas asumiera el poder en 1930, o sea, después del episodio que puso fin a la República Vieja, con la oposición fundamental entre latifundio y burguesía.

Para Boris Fausto (1997), la Revolución de 1930 debe ser comprendida más allá de las interpretaciones que la caracterizan, por la alteración de las relaciones de producción en la esfera económica, que tenían como objetivo golpear a la hegemonía de la burguesía productora de café, o por la noción de encuadrarla al modelo de la revolución burguesa, conducida por la burguesía industrial y por la clase media o, aún, como resultado del conflicto intra-oligárquico fortalecido por movimientos militares disidentes. No obstante, evaluando la importancia de esas hostilizaciones, el autor observa la necesidad de una mirada crítica e histórica que no debe fijarse solamente sobre la década de 1920, en la cual el desequilibrio se revela en el inconformismo de las nuevas clases medias, en las revueltas Tenentistas,[8] en el movimiento obrero que eclosionaba en las ciudades, en el *cangaço* que exponía la decadencia social en el interior del Nordeste y en el modernismo de las artes que expresaba una ruptura con los valores culturales defendidos por las élites.

Podría decirse que, de cierta manera, los movimientos que organizaron la izquierda brasileña resistieron a la política de Vargas, crecientemente centralizadora y controladora.[9] En 1937, con el golpe de Estado, se inicia el Estado Nuevo y los poderes dictatoriales de Vargas dejaron la censura aún más rigurosa a partir de la creación del

[8] Véase la nota al pie 11 del texto (en castellano) de Joelma Ferreira dos Santos.

[9] Fausto (1997) analiza el movimiento revolucionario de 1930 y expone la inconsistencia del modelo consagrado con sus definiciones simplistas, como las que afirman que esa fue una revolución burguesa, conducida por la burguesía industrial o por la clase media, a veces confundidas en un mismo segmento social. El autor expone el papel desempeñado por la clase obrera en el contexto sociopolítico de la década de 1920 y de otros movimientos.

Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), en 1939, para controlar y censurar manifestaciones contrarias a su gobierno.[10]

A través de Brasil Vita Films y de la sociedad con Carmen Santos, que dirigía esa productora, Mauro consiguió representar los contrastes sociales en *Favela dos meus amores* y así mostrar osadía delante de las circunstancias políticas del país. La idea de la productora era la de construir una película que instalase una crítica a las diferencias sociales. Dichos contrastes y las representaciones de lo popular fueron construidos de forma intencional e incomodaron a las élites que aprobaban a las películas. Las escenas del velatorio en la *favela* fueron defendidas por el director y la productora en la lucha contra la censura (Schvarzman, 2004). Carmen Santos tenía el interés de mostrar los contrastes sociales entre la miseria de las *favelas* y la opulencia de los edificios. De hecho, la actriz-productora tenía la preocupación de tornar visibles las contradicciones sociales del Brasil de la época, enfatizando los problemas vividos por las clases populares. Ese enfoque puede ser percibido en los films en los que actuó, y más intensamente en los que fue la directora y productora. Su interés por personajes que representaran las clases populares aparece en sus primeras actuaciones, tal como en el caso de la prostituta en *Limite*.

Más allá de las asociaciones con Brasil Vita Filmes y con Cinédia, Humberto Mauro trabajó para el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE),[11] donde produjo centenas de películas entre 1936 y 1964, las cuales son importantes para entender la perspectiva romántica y, sin embargo, conservadora de sus realizaciones anteriores, al estilo de *Lábios sem beijos*.

Aunque la crítica cuestionara ese tono conservador de las obras de Mauro, su estética y la manera en que construye sus historias fueran bastante elogiadas. Glauber Rocha (2003), al hacer un análisis de las películas de Mauro, reafirmó la importancia del director y de sus películas en la cinematografía nacional. Lo consideraba como un cineasta guiado por la intuición, y definió el montaje de sus films como una experiencia de su propia vivencia. Admirador de *Ganga bruta*, Glauber consideró que el ritmo alcanzado

[10] Como ejemplo de las persecuciones a las formas de construir representaciones de lo popular, las producciones del director estadounidense Orson Welles en el Brasil de la década de 1940 sobre el Carnaval y las escuelas de *samba* fueron perseguidas en la época. La intención inicial de su estadía en el país era la de consolidar las buenas relaciones entre Brasil y Estados Unidos. El director valoraba el universo popular brasileño. Sus producciones se interesaban por los contextos populares, como el de los pescadores, que resultaron en el tardío lanzamiento del documental *It's all true* (2003).

[11] El texto de Natalia Christofoletti Barrenha trata específicamente de la producción de ese órgano, creado en 1936.

por el montaje de esta película hizo de ella un clásico al revés, consiguiendo reunir estilos de la cinematografía expresionista, realista y aún tener elementos de *western*.

En su revisión del cine brasileño, Glauber también vio en *Limite* una estética que se acerca a la de los grandes maestros del cine ruso, alemán y de la vanguardia cinematográfica francesa. Consideró a Peixoto un genio debido al lenguaje que desarrolló en esa película, pero lo juzgaba como un esteta hermético y un apolítico. Defendió que si Peixoto hubiese continuado dirigiendo, llegaría a ser considerado como un cineasta de la envergadura de Ingmar Bergman. Glauber también comentó: "No es al cine brasileño, como nunca lo fue para ningún cine, que le puedan interesar películas *bellas por la belleza*, en la subjetividad de sentimientos burgueses" (Rocha, 2003, p. 66). Glauber consideró a Peixoto un artista impregnado de esteticismo.

Antes de Glauber, el crítico Octavio de Faria escribió, en 1931, que el film de Peixoto era una narrativa que debía ser analizada solamente en la esfera artística, pues las costumbres locales y las características nacionales serían accidentales, en el caso que ellas apareciesen – cosa que él no admitía.

Así, el aspecto político de *Limite* prácticamente no fue explorado. Sin embargo, las escenas finales tematizan el modo de vida de una comunidad de pescadores y la actividad frenética de una playa portuaria. Es dada la visibilidad a los contrastes sociales en algunas escenas bastante significativas. Un espacio popular – supuestamente la playa de Mangaratiba – parece ser frecuentado por diversas clases sociales. Esa sugestión es dada por la asociación del encuadramiento de la playa con primeros planos de diversas personas calzadas – que representarían, por decirlo así, una clase más pudiente, en contraste a los pies descalzos de los pescadores o trabajadores del puerto. Entonces, ¿cómo podrían ser consideradas accidentales esas imágenes? Presuponemos que esa asociación de los planos fue pensada para valorar el espacio como representación social, aunque el lugar no pueda ser identificado y sea el mero recuerdo de un personaje. En el cine de Peixoto, aunque no se tenga la intención de un abordaje político explícito, las imágenes podrían reverberar en una crítica que defienda a las dimensiones políticas de esos planos. La exploración del contraste social, a pesar de no ser percibida por la crítica, es un pasaje emblemático de *Limite*, anticipando en cinco años el contraste social de *Favela dos meus amores*, que es una referencia de cómo el Cinema Novo retomó ese tópico, aún activo en la filmografía brasileña reciente.

Con esos elementos, el director cuenta la historia de dos mujeres y un hombre, cuyas vidas están limitadas a un barco perdido en el mar. Son tres destinos y tres

pasados. Todo parece estar limitado a los deseos y posibilidades. A través de las imágenes, Peixoto consigue crear un concepto para exponer las historias, fundidas entre la limitación y amplitud de los cuerpos y espacios. Su reflexión sobre la vida es estructurada por conceptos desarrollados a partir de los significados de las imágenes yuxtapuestas.

Nos interesa explorar, más allá de la estética, la política que la película de Mário Peixoto construye a través de su poética. El director consigue estructurar conceptos con materiales brutos. A través del proceso de asociación de dos o más imágenes, su montaje puede definir un significado que no es aparente si determinada imagen estuviera fuera del montaje. Ese estilo fue comparado con el de Sergei Eisenstein. Fue, incluso, elogiado por el propio maestro ruso.

La política de las representaciones y la que se establece con la producción de los enunciados de Peixoto se explican un poco más con el ejemplo de la secuencia que revela el pasado de uno de los personajes, a partir de un *close-up* sobre una noticia del periódico, distribuida como si fuese un anuncio en clasificados, que informa la fuga de una presidiaria con la ayuda del carcelero. En esas imágenes, la película orienta al espectador a la identificación de que ese personaje que lee el periódico, una mujer estilista o costurera, ya estuvo encarcelada. Si el espectador quisiera ir más lejos, podría entender que ella convivió con personas marginalizadas y tuvo una aproximación con un carcelero para concretar su plan de fuga.

Los anhelos y las dificultades de ese personaje, la negación de su pasado y su proceso de ruptura son expuestos a través del juego de las imágenes: las dos láminas de la tijera abierta, seguidas del *close-up* sobre el periódico, con las páginas un poco más abiertas que la tijera, anticipan la sucesión de planos conteniendo esos dos objetos, reflejando las difíciles elecciones de su vida. Esa construcción también involucró a los retazos que pueden ponerse con botones, los mil botones, el carrete y el hilo y la rueda. La rueda de la vida, reflejada por la rueda en que pasa la cadena de la máquina, el carrete que rueda y recibe un nuevo pedazo del hilo, que será pasado adelante con los puntitos hechos por la aguja, como pasos dados en un mundo limitado y al mismo tiempo amplio. Con tales materiales (foto-composición e imágenes yuxtapuestas), el director consigue crear un concepto que reverbera en una estructura de pensamiento, explicando una experiencia a partir de su punto de vista, y refuerza la caracterización de su "cine ensayo".[12]

[12] Sobre el concepto de cine ensayo, ver Bazin (1991) y Machado (2003).

La parte estética de la película siempre fue elogiada y su técnica fue considerada como la más moderna experimentada en el cine silente brasileño. Su propuesta cinematográfica fue comprendida por los grandes críticos brasileños. Fue elogiada por directores rusos, alemanes y franceses, pero no agradó a Adhemar de Barros. En la época, la película fue proyectada solamente dos o tres veces. La propia política de la productora contribuyó para la negación sobre la película.

Entre el sonido y la fantasía

Después de *Limite*, Cinédia produjo un largo más[13] para entonces lanzar su primera producción sonora: *A voz do Carnaval* (Humberto Mauro y Adhemar Gonzaga, 1933). Esa película influyó la producción de otras que tematizaron el Carnaval: *Alô, alô Brasil* (João de Barro, Wallace Downey y Alberto Ribeiro, 1935) y *Alô, alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936). El *samba*, el Carnaval y los musicales prevalecieron en el conjunto de las producciones de los años 1930. Ciertamente, la repercusión de esta festividad se justifica mucho por su condición de "desjerarquización" (Stam, 1989), ya que el pueblo aparece en un ropaje fantasioso. El *malandro* aparece vestido como rey, la cocinera como una reina, o con otros disfraces que dejan dispersas las condiciones de pobres y ricos. Por este motivo, esas películas conquistaron su espacio, ya que la representación del oprimido en sus duras y miserables condiciones era una afrenta para Cinédia.

Las imágenes de los reyes, de las reinas, de los nobles del pueblo, producidas con la participación de todas las clases sociales, habían sido exploradas por los directores de la década. Gran parte de los films fueron producidos con muchas escenas documentales del Carnaval. Se privilegió la representación de las grandes avenidas, de las ropas nuevas, del zapato pulido, el maquillaje intachable y de otros aderezos que ocultan la rutina ardua del trabajo diario.

El Carnaval[14] es construido como una fiesta que no remite a las dificultades de lo cotidiano, pero que le envuelve de nuevos significados. Sin embargo, aunque no

[13] *Mulher* (1931) fue dirigida por Octavio Gabus Mendes y escrita en sociedad con Adhemar Gonzaga. En esa película, las imágenes de las *favelas* que aparecían en las secuencias iníciales fueron cortadas a pedido de los exhibidores.

[14] El Carnaval es una expresión popular que se remonta a la Edad Media y al Renacimiento. Los primeros carnavales en Brasil fueron basados en el festival popular conocido como *entrudo*, una tradición que se originó en los Açores portugueses. En Brasil, el *entrudo* fue prohibido a fines del siglo XIX. En los primeros años del siglo XX, surge el Carnaval carioca. Sobre los orígenes del Carnaval brasileño, ver Dennison y Shaw (2004).

aparezcan las imágenes sobre el trabajo de preparación de la fiesta, esas dificultades están implícitamente representadas en el glamour de los desfiles. La realización del evento y la idealización de un espacio conquistado en gran parte por las clases populares son objetos para reflexionar sobre esta resignificación en el Carnaval de Rio de Janeiro, considerado el mayor del mundo.

El primer momento del Carnaval en Brasil fue marcado por la presencia de la población afrobrasileña, en la Praça Central, conocida, ahora, como Avenida Rio Branco. El acceso de la clase media y después de la élite fue creciente. En 1920, el acontecimiento anual estaba asociado a dos ritmos musicales: la *marchinha*, inspirada en las marchas portuguesas que habían sido utilizadas como música de salón, y el *samba* que apareció como percusión, originada de batuques y de performances de los esclavos africanos en las plantaciones agrícolas (Dennison y Shaw, 2004).

En la década de 1930, este ritmo deja de ser rotulado por sus orígenes rurales y marginales de Rio de Janeiro para ser aplaudido por la élite carioca y más adelante por todo el país. A mediados de la década, la visibilidad que este cine conquistaba y los impulsos dados por el gobierno de Vargas para la producción del Carnaval permitieron establecer relaciones entre *sambistas* y líderes extranjeros en el Palacio de la República. En ese período, la Radio Nacional promovió el cambio de la música erudita a la popular y propagó el *samba* en todo el país, así como un "blanqueamiento del *samba*". El *samba* que predominaba en la Radio era cantado por intérpretes cuyos orígenes no estaban en las *favelas* cariocas, como Mário Reis, Noel Rosa y Ary Barroso. Así, del ritmo popular originalmente negro y baiano, se convirtió en carioca, al urbanizarse: "se blanquea y en el gobierno Vargas se 'nacionaliza'" (Vianna, 2004, p. 31).

Ese *samba*, preparado para ser aceptado por las élites, pasó a ser entendido por el Estado Nuevo de Getúlio Vargas como agente de la integración nacional. Para el gobierno, era necesario exorcizar la figura del carioca *malandro* y bohemio, presente en gran parte de las letras de las canciones, que entraron en confrontación directa con la política de trabajo de Vargas.

La película *A voz do Carnaval* fue producida con escenas documentales del Carnaval carioca, filmadas un año antes de que Vargas fuera presidente. El comediante argentino Palitos representa al Rey Momo, y es en este film que Carmen Miranda y otras personalidades inauguran para Cinédia el "ciclo *musicarnavalesco*". La debutante Carmen Miranda pasó a ser considerada la gran estrella de los musicales subsecuentes que definirán la tendencia de la década.

Entre 1933 y 1936, las *marchinhas* de Carnaval cantadas por los ídolos de la radio concretan el éxito de esas películas al lado del público. Prácticamente, no hubo un año sin una producción de ese estilo. Tras *A voz do Carnaval*, los dos compositores de músicas populares João de Barro y Alberto Ribeiro realizan *Alô, alô, Carnaval*, considerado uno de los mejores del género. Un cine rentable que posibilitó que hasta productores extranjeros ganaran dinero, como es el caso del norteamericano Wallace Downey, productor y director de películas con ésta temática. Él realizó sociedades con Cinédia y dirigió sus propias productoras – Waldow y más adelante Sonofilmes –, ajustando el film musical a una demanda del mercado interno y externo.

Las productoras descubrieron con esas producciones que el público quería ver y oír en las películas a los músicos y las melodías que eran exitosos en la radio. Los cantantes actuaban en los films y garantizaban público para que Cinédia prosperara. Incluir las voces de músicos populares con *marchinhas* y *samba* en el cine también abrió espacio para el Carnaval. La unión entre el cine y la música brasileña caracterizó a las producciones de Rio de Janeiro e hizo posible la supervivencia del cine nacional (Vieira, 1987).

Paulo Antonio Paranaguá (1984) observó que en la década de 1920, el tango en la Argentina y el *samba* en Brasil habían estado en las salas de cine como música de acompañamiento en el interior y exterior de las salas de proyección. Eso llegó a ser imprescindible para la experiencia del cine mudo. Muchos músicos brasileños y compositores populares como Pixinguinha y Ari Barroso, iconos del *samba*, habían tocado en las salas oscuras.

La introducción del sonido en las películas brasileñas sirvió de ayuda para el éxito del cine nacional, al mismo tiempo que la música buscaba consolidarse como manifestación popular de la cultura brasileña. Esa proximidad entre la música popular y el cine brasileño en sus primeros años definió el camino para el éxito de las próximas décadas. Como ejemplo, las películas que tematizan el Carnaval impulsaron la producción de la chanchada carioca de las décadas de 1940 y 1950.

Los designios de lo popular

En los años 1930, las comedias carnavalescas habían sido predominantes en la producción de Cinédia. Más adelante, la Atlântida, creada en 1941, con foco en la producción de estas películas, tenía la fórmula garantizada para lograr éxito entre el

público brasileño. Ese estilo, y más adelante las *chanchadas*,[15] que dejaron de ser carnavalescas y pasaron a tener un tono más irónico, parodiando al cine americano y a la política nacional, estuvieron vigentes por más de dos décadas.

Uno de los elementos que habían caracterizado a las *chanchadas* es la parodia, y se puede decir que ella estaba sumergida en el universo carnavalesco, que permitía críticas a las diferencias sociales. El tono de burla a la modernidad es una forma de reconocimiento de que, delante de la superioridad del colonizador, lo que había que hacer era construir el *jeitinho*[16] y la *malandragem* en el cine nacional. La *chanchada* critica y se ríe del propio cine brasileño por no poder igualarse al estilo norteamericano. Las producciones construidas como parodias del cine dominante tematizaban lo cotidiano nacional como anécdotas cariocas que incluyen la manera *malandra* de hablar y el comportamiento del brasileño, y con eso lograban que el público se riera de sí mismo.

La mayor parte de los intelectuales, críticos y directores defendieron la idea de que ese estilo no merecía ser valorado. Las *chanchadas*, en especial las que fueron producidas por la Atlântida, se caracterizaban como un cine eminentemente popular. Habían sido criticadas como producciones pobres y dirigidas a un público casi analfabeto y al proletariado. Pocas habían sido las reflexiones, en la época, que demostraron otras consideraciones.

Alex Viany (1959) fue uno de los críticos que percibió la importancia de la *chanchada* y comentó que en ellas hay cierto tono popular que revela la vida cotidiana brasileña, con una espontaneidad cruda y verdadera. Maria Rita Galvão también planteó el prejuicio sobre ese estilo y se posicionó: "¿Por qué este desdén generalizado por la *chanchada*, sin que la gente se pregunte qué posible papel social y cultural ella podría representar?" (1981, p. 42).

Hoy, son varios los trabajos académicos e investigaciones que se vuelcan a analizar las películas más comerciales del cine brasileño. Hay, incluso, estudios sobre la crítica, que se interesaba poco por la *chanchada*.[17]

---

[15] Jean-Claude Bernardet (1995) consideró a *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Julio Ferrez, 1908) la primera *chanchada*. Otros entienden el inicio de ese género con la primera película hablada: la comedia *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929). Ese estilo tuvo su fuerza en la producción del cine brasileño hasta el final de la década de 1950.

[16] *Jeitinho* señala un modo informal de reaccionar que se vale de improvisación frente a situaciones inesperadas, o complejas. (N.T.)

[17] Alcides Freire Ramos hace una fuerte objeción sobre la formación de los críticos de la época: "estos críticos, en realidad, estaban informados por una concepción estética fuertemente anclada en la tradición occidental" (2003, p. 02).

Paulo Emílio Salles Gomes, en su evaluación sobre la *chanchada*, incluye la noción de subdesarrollo, a través del diálogo que él suponía existía entre esas películas y su público durante la década de 1940, que puede ser observado en el siguiente pasaje:

> Casi no hace falta añadir que esas obras, con pasajes rigurosamente antológicos, traían, como su público, la marca más cruel del subdesarrollo; sin embargo el acuerdo que se establecía entre ellas y el espectador era un hecho cultural incomparablemente más vivo que lo producido hasta entonces por el contacto entre el producto cultural brasileño y norteamericano. En este caso la relación era inseparable de la pasividad consumidora mientras el público establecía con el musical y la *chanchada* lazos de tanta intimidad que su participación incluso adquiría elementos de creatividad (Gomes, 1980, p. 91).

Esas películas surgieron en el período del crecimiento urbano provocado por la industrialización de la economía del país en la posguerra. Consecuentemente, tuvieron un público formado por obreros, lo que hizo que obtuvieran mayor éxito por dialogar con el gran público del cine brasileño formado por las clases populares. Fueron consideradas las producciones más populares, de acuerdo con el concepto norteamericano, que define el término para los films con mayor público.

La película *O ébrio* (1946) es la producción de Cinédia que más se inscribe en esta concepción de popularidad. Fue dirigida por Gilda Abreu, que actuaba como actriz y era representante de su marido, el cantante popular Vicente Celestino. El film contaba con la participación del propio cantante para interpretar el tema de la desilusión amorosa asociada al alcoholismo, marcando el debut de la directora, que ya era conocida por su actuación en *Bonequinha de seda* (Odualdo Viana, 1936), primera gran producción de Cinédia.

O ébrio satiriza la relación entre la empleada y el propietario y se burla de las condiciones de clases. En una de las escenas, ironiza la relación entre los personajes: la mucama, representada por una mujer negra que trabaja sin recibir sueldo, y el doctor, dueño de la casa, que sufre de amor y es alcohólico. La película, una de las grandes referencias del triunfo del cine brasileño, precede a las producciones de Vera Cruz[18] y fue una impulsadora para el brote de otras con mayores presupuestos.

En contestación a la manera sobre cómo se producían las representaciones de las clases populares y las identidades nacionales en las películas hasta mediados de la década de 1950, surgió *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Su estilo

[18] La productora Vera Cruz defendió un cine bajo la óptica mercadológica, sin interferencia del Estado y abierto a las negociaciones extranjeras. La calidad de las películas, en los moldes de los grandes estudios mundiales, permitiría una distribución internacional.

neorrealista y la preocupación en construir la miseria vinieron a contradecir los conceptos de progreso y modernización que caracterizaban a las producciones de Vera Cruz. Para Nelson, el pueblo es fuente de una cultura verdadera que el cine debe beber. De esa manera, él consideraba que el pueblo definiría el cine nacional.

Los discursos que conformaban lo que era lo nacional y lo popular fueron preocupaciones constantes entre los cineastas y los intelectuales que pensaban el cine brasileño. Nelson Pereira dos Santos y, más tarde, Cacá Diegues y Arnaldo Jabor, entre otros directores involucrados con el proyecto nacional-popular[19] del cine brasileño, buscaban una concientización del pueblo a través del arte. Sería esa la manera de romper con la dominación y con el subdesarrollo. La cultura popular seria abordada de forma didáctico-pedagógica por los intelectuales y artistas de las izquierdas. Esa era también la apropiación que haría la crítica a partir de los valores y comportamientos de los sectores populares, proponiendo una politización.

La condición de lo nacional-popular en las películas hechas por el Cinema Novo definió el contorno de las representaciones de las clases populares como propuesta para desafiar los padrones convencionales de la producción del cine. No es que la realidad de las diferencias sociales en el mundo urbano y en el *sertão* no haya sido representada en el cine anterior al movimiento (como puede verse en los films producidos por Vera Cruz), pero esa realidad, cuando estaba construida, se hacía más en un humor irreverente o en una representación caricaturesca, como ocurre en *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). La intención del autor de tematizar el universo popular del *sertão* cambia el "tono" del mensaje entre las producciones representativas de los diferentes momentos del cine brasileño. En *O cangaceiro*, el *cangaço* y el mayor "bandido social" brasileño, Lampião, son construidos en una estructura melodramática, a diferencia de la resistencia teatral *glauberiana* de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).[20]

La figura del *cangaceiro* instauró un imaginario cinematográfico que se modificó con la producción del Cinema Novo, definiendo una estética política de concientización. Así, la libertad de creación sobre la realidad construida con las alegorías superaba el mito de la técnica y de la burocracia de la producción de los

[19] En los años 1960, el cine brasileño congregó al ideario político de las izquierdas, tendencia que se abatió también sobre la música y el teatro. En ese período, la toma de consciencia política en el campo artístico era la tónica dominante. Los llamados Centros Populares de Cultura (CPC), de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), defendían que el papel del artista debería ser el de luchar contra la alienación, referencia incluida en su Manifiesto de 1962.

[20] El hecho de que los *cangaceiros* fueran verdaderamente bandidos sociales ha sido cuestionado. Ese debate puede, en parte, ser visto en el texto de Silvana Flores, que aborda justamente la representación del *cangaceiro* en las películas situadas en la transición entre el cine clásico-industrial y el cine moderno.

grandes estudios – ideario producido a partir del manifiesto de Glauber Rocha, "Estética del hambre", de 1965.[21] Para Ismail Xavier, esa propuesta de una estética producida a partir de la escasez de recursos se transformó en una fuerza expresiva y, así, el cine encontró el lenguaje que fue capaz de explorar los temas sociales de la realidad brasileña, con una fuerza dramática propia para incluir la categoría de lo nacional en el ideario del cine moderno (2006, p. 27).

¿Cómo pasaron a ser construidas las manifestaciones de la cultura popular en el espacio rural y en el urbano en el cine que surge después de la recomposición de la década de 1990? ¿Qué cambió entre esas representaciones, y cómo están siendo exploradas en la filmografía reciente? En el cine contemporáneo, esas representaciones pueden ser vistas en el *sertão* pop-bailante de *O céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), o en el *sertão* de bellezas y de poesía de *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), películas en las que los juegos de las opresiones continúan siendo explorados, pero no explícitamente como espacio alegórico y de resonancia de la estructura social brasileña, como hacía Glauber. No surge más la imagen del bandido social. La *favela* también cambió en relación a lo que se representaba en la década de 1960, así como cambiaron los niños *favelados* que aparecieron por primera vez en *Rio, 40 graus*. En los cines anteriores no había traficantes, sino figuras de ingenuos y malos.

Hoy, la estetización de las *favelas* en las películas embellece dicho espacio, reforzando la comprensión sobre cómo lo que surge como un elemento de resistencia (en los casos que exploramos, la cultura popular y las dificultades de la realidad) puede transformarse, recurrentemente, en espectáculo. La construcción de las representaciones de las clases populares emprendida en la lucha por los derechos sociales en el *sertão* o en el urbano pasa, muchas veces, por el proceso de "espectáculo" en detrimento de la propia concientización. Las películas brasileñas que incluyen las *favelas* son realizadas en un momento de interés para exponer ese "otro social" (Bentes, 2007), ya que los discursos de los marginalizados están ganando un lugar en el mercado.

Más allá de las diferencias, las representaciones de esa nueva filmografía tienen sus acercamientos a los períodos del cine clásico y moderno. La producción de una película que construye imágenes de lo popular en la contemporaneidad trae consigo formas de abordar temas clásicos de las contradicciones sociales, tales como las represiones vividas por las poblaciones urbana y rural del país, que fueron oprimidas por los terratenientes en el *sertão* y por la dictadura militar en las ciudades. Se

[21] Véase la nota al pie 18 del texto de Silvana Flores.

considera, así, que una escena contemporánea puede producir y describir una relación afectiva y política con su pasado. Como ejemplos, las películas *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2009) y *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006) retoman, de forma directa o indirecta, viejos tópicos narrativos sobre la cultura popular en el semiárido brasileño. El hecho de que el *sertão* sea pensado en varias películas como un lugar mítico – *Filho sem mãe* (Alcebíades Araújo, 1925), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* – permite identificar las formas en que lo popular fue históricamente producido dentro del proceso de construcción del cine nacional.

Últimas palabras

En este artículo, la construcción de las representaciones de lo popular en el cine brasileño fue cuestionada en sus dimensiones estética y política a través del debate crítico y de una lectura conceptual sobre el mensaje que llega al espectador. La preocupación fue delinear una perspectiva para pensar en la cuestión de lo popular, los estilos de los films y los aspectos políticos, sociales, ideológicos e históricos del cine.

El análisis sobre las representaciones de lo popular construidas en las películas fue realizado con el fin de comprenderlas en su relación con el espectador. Esas representaciones definen concepciones de mundo que son producidas y presentan un contenido social que no es limitado al contexto más general de las representaciones, en el sentido de que ellas no son tomadas como representaciones reveladas, sino construidas. Esa dinámica de análisis permite desplazar la cuestión de lo popular en la película, como representación, para lo popular de la película, o sea, la manera como fue pensada y construida por el director, lo que define su condición de acontecimiento. Es de esa manera que fueron consideradas las representaciones exploradas en la filmografía de Humberto Mauro, en la película de Mário Peixoto y en la selección de producciones que incluyen el Carnaval, el *samba* y la música popular.

En los films analizados, esas representaciones fueron, en resumidas cuentas, identificadas con las referencias sobre las tres formas de manifestación de lo popular con la entrada de la modernidad. Para la mirada extranjera, las formas de manifestación de la cultura popular están presentes en la insistente parodia de las élites urbanas, el humor irreverente y la nostalgia por un pasado bucólico idealizado. Formas de construcción que definieron y todavía definen al cine brasileño (Dennison y Shaw, 2004).

Esas representaciones pueden ser analizadas dentro de tres maneras de manifestación de la cultura popular circunscriptas en la formulación de William Rowe e Vivian Shelling (2000). Primero, la cultura popular auténtica agrícola, amenazada por la industrialización y la industria cultural moderna. Segundo, como variante de la considerada cultura de masa, intentando copiar las formas culturales de las naciones capitalistas avanzadas. Tercero, la cultura popular como una cultura del oprimido, en la cual su imaginario e ideal futuro son creados.

Estas tres líneas expuestas para configurar las manifestaciones de lo popular pueden expresarse con el folklore, con la producción en serie y con el populismo. En los films analizados, así como el folklore está dirigido a la nostalgia, lo popular lo está hacia lo moderno. Como ejemplos de esa nostalgia, la película *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1936) retoma la figura del indio en su contacto con el colonizador. La lengua nativa aparece en la narrativa, pero sin una traducción para el espectador, lo que una vez más define lo que muestra sin revelar, típico del romanticismo. Ya lo popular asociado a la cultura moderna puede ser visto en *Lábios sem beijos*. Y, desde el punto de vista expresado por el populismo político, son muchas las películas que habían utilizado las representaciones del universo popular para producir una política de ideologización, práctica intensificada en los films del INCE hechos por Mauro.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

As representações do popular no cinema brasileiro do período clássico-industrial

Daniela Gillone

A proposta deste artigo é discutir as representações da cultura popular e das classes populares construídas no cinema brasileiro a partir da década de 1930, ou seja, desde o período de coexistência entre o cinema silencioso e as principais produções sonoras brasileiras. Pretende-se seguir inicialmente um fio histórico; dessa forma, serão explorados alguns grupos de filmes que são referências importantes no contexto da cinematografia envolvida. Os filmes selecionados para iniciar esta avaliação são os que têm influências do teatro de revista, do circo, do rádio e do Carnaval – os quais originaram as chanchadas. Os filmes de Humberto Mauro, muitas vezes definidos como uma crítica romântica à modernidade, e o "cinema ensaio" de Mário Peixoto são, também, referências para a análise do popular, que se manifesta em um conjunto de temas relacionados com os processos de modernização do país e de sua expressão no plano da política e da cultura.

Apesar das diferenças, há um traço comum entre esses filmes: a construção das representações dos tipos populares, como o malandro, o camponês, o oprimido, o pescador e a prostituta. Além disso, os elementos da cultura popular, como o samba, o modo de vida da população desprivilegiada, a arquitetura costeira, interiorana e das periferias urbanas.

Há uma história da construção do popular no processo histórico do cinema nacional que precisa ser trabalhada através de um estudo aprofundado. As teorias, as referências no debate do cinema brasileiro e as análises fílmicas estão incluídas nessa reflexão sobre os aspectos que aproximam ou diferenciam os conceitos que conformam o popular nos filmes. A análise do popular na história do cinema e no debate crítico é

conduzida pela seguinte questão: até onde e como as representações do popular definiram e ainda definem estéticas e políticas no cinema brasileiro?

As ficções da Cinédia *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1933) e *Limite* (Mário Peixoto, 1931) são as referências mais exploradas do período silencioso para se refletir sobre questões políticas, estéticas e sociais do popular. No filme de Mauro, o Brasil moderno do século XX é construído com imagens que valorizam os espaços urbanos. As avenidas com o movimento dos carros, bondes, ônibus e as personagens bem vestidas definem a imagem de modernidade da cidade do Rio de Janeiro, capital federal do país nessa época. A cidade idealizada com os valores da cultura burguesa é abordada em várias sequências do filme: nas imagens feitas de dentro de um táxi, do carro da protagonista e do alto de um edifício. A modernidade também está representada nas sequências em que aparece o tio da protagonista (Lelita) em seu escritório. A câmera mostra o tio próximo à janela e, em seguida, há um plano geral da cidade, feito como se fosse a partir do ponto de vista dele. As cenas do lado de fora da janela escancaram o espaço urbano moderno – as imagens das ruas com carros e bondes e as pessoas circulando definem a ideia de progresso da cidade.[1] Depois dessas imagens, o espectador vê o quadro de Dom Pedro II, imperador do Brasil no século XIX. Vê também o letreiro: "Como progride o nosso Brasil, hein, amigo Pedro?". As imagens feitas de dentro do escritório valorizam o quadro antigo, de modo que as imagens que exibem a modernidade do país são, de certa forma, criticadas por este viés nostálgico de um passado que desejava o progresso, mas que não tinha essa feição massificada do presente (não podemos esquecer que o reinado de Dom Pedro II foi marcado por vários empreendimentos que, de certa forma, trouxeram a modernidade ao Brasil, que ainda era provinciano e rural). Poder-se-ia dizer que esse filme realizado sob o conceito da Cinédia – Adhemar Gonzaga privilegiava a estética dos filmes americanos para as produções cinematográficas do estúdio, do qual era proprietário[2] – reproduz o gesto do diretor, que gostaria de driblar parte da superficialidade hollywoodiana e tingi-la com um verniz romântico.

Em *Lábios sem beijos*, Mauro faz críticas à modernidade, as quais podem ser identificadas em várias cenas. Na sequência em que aparece o malandro, este confunde

[1] Sobre as ideias de progresso e de identidade nacional nesse filme de Humberto Mauro, ver Gonçalves (2011).

[2] Antes da Cinédia, Adhemar Gonzaga foi editor da revista *Cinearte*, especializada em cinema. Frequentemente, eram publicadas críticas que rechaçavam as produções que construíam as representações do universo popular, pois a revista valorizava o glamour. A influência do gosto e dos interesses de Gonzaga e a própria ideologia de *Cinearte* podem ser vistas nos filmes de Mauro. Sobre a influência de Adhemar Gonzaga na filmografia do diretor, ver Gomes (1974).

o namorado de Lelita com um ladrão vestido de *smoking* ao não acreditar que se trata de um *playboy*, criando uma cena cômica, portanto, ridicularizando essa personagem que é a encarnação do homem brasileiro moderno. Apesar de sua rápida aparição e de se dar mal, essa figura popular – o malandro – serve como um enfoque crítico, que expõe as contradições e falhas da modernidade brasileira. Para José de Souza Martins (2008), esse tipo de humor nasce e está contido na junção grotesca entre o que realmente é moderno e o que não é; na coexistência forçada das relações incompatíveis que se explicam com as culturas justapostas e desfiguradas.

A cena em que a protagonista está dirigindo seu carro e se depara com um velho que está lendo jornal enquanto atravessa a rua sem se importar com sua buzina é outra crítica à modernidade. Numa segunda cena, Lelita acaba atropelando outra personagem, também uma pessoa simples, manifestando o poder nefasto que representa possuir um carro em uma sociedade em que este era um produto de luxo.

As figuras populares do filme são o datilógrafo do tio de Lelita, o taxista, o malandro que confundiu Paulo com um ladrão e os três homens simples que cruzaram o caminho da protagonista. No filme, o oprimido é veículo de uma crítica à modernidade, porém não é poupado em sua caracterização: eles são feios e sempre se dão mal, são atropelados ou acabam apanhando. O povo só aparece em imagens distantes, nos trajetos da vida cotidiana. Essas são as maneiras como esse filme representa as classes populares, assim como define sua relação com os pressupostos políticos dessa construção.

Vemos, assim, como as "classes populares", o "povo", são um construto e jamais um dado concreto da realidade. Marilena Chauí problematiza o termo "classes populares" e os conceitos de popular e de cultura popular a partir da colocação que busca saber "quem, na sociedade, designa uma parte da população como povo e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é popular" (1996, p. 10). Chauí faz uma recapitulação histórica para definir a noção de povo. Retoma conceitos elaborados anteriormente à Ilustração, quando se instala na Europa o ideal da política republicana. Exemplifica que, com a divisão social, posta como divisão política, há uma distinção romana entre "povo" e "plebe" que inclui, primeiro, a noção de povo como instância "jurídico-política legisladora, soberana e legitimadora dos governos" e, depois, a plebe como "dispersão de indivíduos desprovidos de cidadania". Esclarece a utilização

dos significados de povo e de popular elaborados pelo movimento romântico[3] e pela Ilustração, com exemplos sobre suas divergências no Brasil.

Nos filmes de Humberto Mauro, as conceituações de povo e de popular estão calcadas nos ideais românticos do diretor, os quais se refletem em suas tentativas de afirmação de uma determinada identidade nacional. A postura romântica do diretor se define na maneira como ele compõe as representações das classes populares ou o povo. Sua opção ou saída foi incluir essas representações enquanto elementos que obscurecem ou metaforizam as diferenças entre as classes sociais, recurso que é recorrente na literatura e no cinema que têm um viés romântico.

Os filmes de Mauro surgem em um momento em que a literatura brasileira e suas próprias adaptações para o cinema traziam a preocupação de configurar uma identidade nacional.[4] *O Guarani*,[5] de José de Alencar, é um dos exemplos mais típicos dessa literatura que enuncia o advento da brasilidade, "encarnada na submissão do índio aos desígnios do colonizador europeu". A forma épica, que conforma essa literatura criadora de mitos de fundação, para o escritor "representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido" (Bosi, 2006, p. 136). Esse ideal, seguido pelas elites dos anos 1930, expressa um desejo de caracterização do país como moderno, com cultura e valores bem definidos.

O romantismo tende a não aceitar o "estado das coisas" da realidade social na modernidade. Manifesta-se a partir do desejo de recriar a humanidade pela harmonia social, substituindo o valor de troca pela união dos homens e o universo natural. Muitas vezes é marcado como um retorno ao mito e à religiosidade (Löwy e Sayre, 1995). É dessa forma que a crítica romântica está na literatura e nos filmes de Mauro, que foi comparado com Alencar no prefácio do livro de Alex Viany (1978).

Antes de *Lábios sem beijos*, no chamado Ciclo Regional de Cataguases (1923-1930),[6] Mauro fez o curta *Valadião, o Cratera* (1925) e os longas *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1930). Uma

[3] Os românticos consideravam o povo como pessoas simples, sensíveis, iletradas, puras, naturais, emotivas. Para os ilustrados, cultura popular representava atraso e ignorância. Olhar para o passado seria olhar para a cultura popular. O futuro estaria destinado às Luzes, ao predomínio da racionalidade.

[4] O texto de Joelma Ferreira dos Santos aborda justamente a questão da configuração da brasilidade nos primeiros filmes de Mauro.

[5] *O Guarani* foi primeiramente publicado sob a forma de folhetins para o *Diário do Rio de Janeiro* entre 1º de janeiro e 20 de abril de 1857, ano em que foi editado em livro, e teve sete versões cinematográficas: em 1910 (diretor desconhecido), 1911 (Paulo Benedetti), 1916 (Vittorio Capellaro), 1922 (João de Deus), 1926 (Vittorio Capellaro novamente), 1948 (Riccardo Freda), 1979 (Fauzi Mansur) e em 1996 (Norma Bengell).

[6] Ver a nota de rodapé 13 do texto de Natalia Christofoletti Barrenha.

das características notáveis nesse momento de Mauro é que, a cada produção, suas personagens principais passaram por uma ascensão social: do vigia fiscal, em *Na primavera da vida*, para o proprietário abastado de *Thesouro perdido*; do usineiro burguês, de *Brasa dormida*, para as personagens aristocráticas de *Sangue mineiro* (Gomes, 1974, p. 451).

Na Cinédia, depois de *Lábios sem beijos* e *A voz do Carnaval* (1933), Mauro dirigiu *Ganga bruta* (1933) junto a Octavio Gabus Mendes. Neste filme, os tipos populares são representados nas cenas do bar – um espaço comum que inclui os trabalhadores, desempregados e também os malandros. O convívio no bar é emblemático no filme por se mostrar como o espaço para as rupturas do cotidiano desses homens. Foi construído como o lugar para as manifestações lúdicas: além de beber, as personagens masculinas fazem proezas, acrobacias e expressam sentimentos. Nesse espaço, Mauro conseguiu, intencionalmente ou não, revelar situações vividas por esses homens que podem ser consideradas como momentos elevados de fruição ou mesmo livres da ótica do capitalismo.

Em *Brasa dormida*, esses instantes também são criados na rotina dos trabalhadores, e o violão é simbólico nessa construção. Já em *Sangue mineiro* não há espaço para essas situações e para as figuras que representam o universo popular – não aparecem sequer os empregados das casas luxuosas. Enfim, no caso de *Argila* (1940), esse espaço de fruição das personagens é retomado na cena de contemplação do quadro com a imagem de uma mulher que personifica a idealização da beleza brasileira que envolve a mestiçagem entre o índio, o negro e o branco colonizador.

Pela Brasil Vita Filmes, Humberto Mauro dirigiu *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-Mulher* (1936) e o já mencionado *Argila*. Esses filmes contaram com a atuação e a produção de Carmen Santos, produtora e atriz que atuou em *Lábios sem beijos*, entre outros filmes do diretor. Essa parceria entre eles iniciou-se na época do Ciclo Regional, momento em que seus filmes eram produzidos pela Phebo do Brasil.

O filme *Favela dos meus amores* foi um grande sucesso. Alex Viany (1978) o considerou como precursor do neorrealismo por sua história ser construída com cenas filmadas nas favelas. Por parte do diretor e da produtora houve a preocupação em construir a dureza da realidade cotidiana nas favelas, predominando a população afrobrasileira.

Mulher (Octavio Gabus Mendes, 1931) também tematiza a pobreza; porém, a população é predominantemente branca. Esses dois filmes foram censurados por terem

imagens das favelas cariocas. Na época, a censura foi um reflexo do período político pelo qual passava o país. *Favela dos meus amores* foi lançado cinco anos após Getúlio Vargas assumir o poder em 1930, ou seja, após o episódio que pôs fim à República Velha com a composição fundamental do latifúndio e da burguesia.

Para Boris Fausto (1997), a Revolução de 1930 deve ser compreendida para além das interpretações que a caracterizam pela alteração das relações de produção na esfera econômica, que tinham como objetivo golpear a hegemonia da burguesia cafeeira ou pela noção de enquadrá-la ao modelo da revolução burguesa, conduzida pela burguesia industrial e pela classe média ou, ainda, como o resultado do conflito intra-oligárquico, fortalecido por movimentos militares dissidentes. Embora avalie a importância dessas historizações, o autor observa a necessidade de um olhar crítico e histórico que não deve se fixar somente sobre a década de 1920, na qual o desequilíbrio se revela no inconformismo das novas classes médias, nas revoltas Tenentistas, no movimento operário que eclodia nas cidades, no cangaço que expunha a decadência social no interior do Nordeste e no modernismo das artes que expressava uma ruptura com os valores culturais defendidos pelas elites.

Poder-se-ia dizer que, de certa forma, esses movimentos que organizaram a esquerda brasileira fizeram resistência à política de Vargas, crescentemente centralizadora e controladora.[7] Em 1937, com o golpe de Estado, iniciou-se o Estado Novo e os poderes ditatoriais de Vargas deixaram a censura ainda mais rigorosa a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, para controlar e censurar manifestações contrárias a seu governo.[8]

Através da Brasil Vita Filmes e da parceria com Carmen Santos, que dirigia a produtora, Mauro conseguiu representar os contrastes sociais em *Favela dos meus amores* e, assim, ousou diante das circunstâncias políticas do país. A ideia da produtora era a de construir um filme que instalasse uma crítica às diferenças de classe. As discrepâncias sociais e as representações do popular foram construídas de forma intencional e incomodaram as elites que aprovavam os filmes. As cenas do velório na

[7] Fausto (1997) analisa o movimento revolucionário de 1930 explicando a inconsistência do modelo consagrado e quebrando definições simplistas como as que afirmam ter sido essa uma revolução burguesa, conduzida pela burguesia industrial ou pela classe média, às vezes confundidas em um mesmo segmento social. O autor expõe o papel desempenhado pela classe operária no contexto sociopolítico da década de 1920 e de outros movimentos.

[8] Como exemplo das perseguições às formas de se construir representações do popular, as filmagens do diretor estadunidense Orson Welles no Brasil, na década de 1940, sobre o Carnaval e as escolas de samba, foram feitas, mas nunca chegaram às telas. O diretor veio ao Brasil como um veículo para as boas relações entre os países, e teve seu apreço voltado ao universo popular. Suas produções no país se estenderam para o contexto dos jangadeiros e resultaram no tardio lançamento do documentário *It's all true* (2003).

favela, especificamente, foram defendidas pelo diretor e produtora na luta contra a perseguição da censura (Schvarzman, 2004). Carmen Santos tinha o interesse de mostrar os contrastes entre a miséria das favelas e a opulência dos edifícios. De fato, a atriz-produtora se preocupava em tornar visíveis as contradições sociais do Brasil da época, enfatizando os problemas vividos pela camada da população desprivilegiada. Esse enfoque pode ser percebido nos filmes em que atuou e, mais intensamente, nos que dirigiu e produziu. Seu interesse por personagens que representam as classes populares já aparece em suas primeiras atuações, tal como a prostituta em *Limite*.

Além das parcerias com a Brasil Vita Filmes e com a Cinédia, Humberto Mauro trabalhou para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE),[9] onde produziu centenas de filmes entre 1936 e 1964, os quais são importantes para entender o viés romântico e, portanto, conservador de suas realizações anteriores, ao estilo de *Lábios sem beijos*.

Apesar de a crítica questionar esse tom conservador das obras de Mauro, sua estética e a forma como ele consegue contar suas histórias foram bastante elogiadas. Glauber Rocha (2003), ao fazer uma análise dos filmes de Mauro, reafirmou a importância do diretor e de seus filmes na cinematografia nacional. Ele o considerava como um cineasta guiado pela intuição, definindo a montagem de seus filmes como uma experiência de sua própria vivência. Admirador de *Ganga bruta*, Glauber considera que o ritmo alcançado pela montagem deste filme fez dele um clássico às avessas, conseguindo reunir estilos da cinematografia expressionista, realista e ainda possuir elementos de *western.*

Em sua revisão do cinema brasileiro, Glauber também vê em *Limite* uma estética que se aproxima às dos grandes mestres do cinema russo, alemão e da vanguarda cinematográfica francesa. Ele considerava Peixoto um gênio devido à linguagem que desenvolveu nesse filme, embora o achasse um esteta hermético e um apolítico. Defendeu que se Peixoto tivesse continuado dirigindo filmes, chegaria a ser considerado como um cineasta da envergadura de Ingmar Bergman. Glauber também comentou: "Não é para o cinema brasileiro, como nunca foi para nenhum cinema, que filmes *belos pela beleza*, na subjetividade de sentimentos burgueses, podem interessar" (Rocha, 2003, p. 66). Ele considerava Peixoto um artista impregnado de esteticismo.

Antes de Glauber, o crítico Octavio de Faria escreveu, em 1931, que o filme de Peixoto era uma narrativa que devia ser analisada apenas na sua esfera artística, pois os

[9] O texto de Natalia Barrenha trata especificamente da produção desse órgão, criado em 1936.

costumes locais e as características nacionais seriam acidentais, caso eles aparecessem – coisa que ele não admitia.

Assim, o aspecto político de *Limite* praticamente não foi explorado. Entretanto, as cenas finais tematizam o modo de vida de uma comunidade de pescadores e a atividade frenética de uma praia portuária. Em algumas cenas bastante significativas, é dada visibilidade aos contrastes sociais. Um espaço popular – supostamente a praia de Mangaratiba – parece ser frequentado por diversas classes sociais. Essa sugestão é dada pela associação de enquadramento da praia com primeiros planos de diversas pessoas calçadas – que representariam, por assim dizer, uma classe abastada, em contraste aos pés descalços dos pescadores ou trabalhadores do porto. Então, como essas imagens poderiam ser consideradas acidentais? Pressupomos que essa associação dos planos fôra pensada para valorizar o espaço como representação social, mesmo que o lugar não possa ser identificado e mesmo que seja uma mera lembrança de uma personagem. No cinema de Peixoto, ainda que não se tenha intenção de uma abordagem política explícita, as imagens podem reverberar em uma crítica que defenda as dimensões políticas desses planos. A exploração do contraste social, embora não percebida pela crítica, é uma passagem marcante de *Limite*, antecipando em cinco anos o contraste social de *Favelas dos meus amores*, que é uma referência de como o Cinema Novo retomou esse tópico, ainda ativo na filmografia brasileira recente.

Com esses elementos, o diretor conta a história de duas mulheres e um homem, cujas vidas estão limitadas ao barco perdido no mar. São três destinos e três passados. Tudo parece limitado aos seus desejos e possibilidades. Através das imagens, Peixoto consegue criar um conceito para contar as histórias, fundidas entre a limitação e abrangência dos corpos e espaços. Sua reflexão sobre a vida é estruturada por conceitos desenvolvidos a partir dos significados das imagens justapostas.

Interessa-nos explorar, além da estética, a política que o filme de Mário Peixoto constrói através de sua poética. O diretor consegue estruturar conceitos com materiais brutos. Através do processo de associação de duas ou mais imagens, sua montagem pode definir um significado que não é aparente se determinada imagem estiver fora da montagem. Esse seu estilo já foi comparado com o de Sergei Eisenstein. Foi, inclusive, elogiado pelo próprio mestre russo.

A política das representações e a que se estabelece com a produção dos enunciados de Peixoto se explicam um pouco mais com o exemplo da sequência das cenas que revelam o passado de uma das personagens, a partir do *close* sobre a notícia

do jornal, distribuída como se fosse um anúncio em classificados, que informa a fuga de uma presidiária com a ajuda do carcereiro. Nessas imagens, o filme orienta o espectador à identificação de que essa personagem que lê o jornal, uma mulher estilista ou costureira, já esteve encarcerada. Se o espectador quiser ir mais longe, poderá entender que ela conviveu com pessoas marginalizadas e teve uma aproximação com um carcereiro para planejar sua fuga.

Os anseios e as dificuldades dessa personagem, a negação do seu passado e o seu processo de ruptura são revelados através do jogo das imagens: as duas lâminas da tesoura aberta, seguidas do *close* sobre o jornal, com as páginas um pouco mais abertas que a tesoura, antecipam a sucessão de planos contendo esses dois objetos, refletindo as escolhas difíceis de sua vida. Essa construção também envolve os retalhos de tecidos que podem ser pregados com botões, os mil botões, o carretel, a linha e a roda. A roda da vida a ser refletida pela roda em que passa a correia da máquina, o carretel que roda e recebe um novo pedaço da linha que será passada adiante, com os pontos feitos pela agulha, como passos dados em um mundo limitado e, ao mesmo tempo, abrangente. Com tais materiais (foto-composição e imagens sobrepostas), o diretor consegue criar um conceito que reverbera em uma estrutura de pensamento, explicando uma experiência a partir do seu ponto de vista, e reforçando a caracterização do seu "cinema ensaio".[10]

A parte estética desse filme sempre foi elogiada, e sua técnica considerada como a mais moderna experimentada no cinema mudo brasileiro. Sua proposta cinematográfica foi compreendida pelos grandes críticos brasileiros. Foi elogiada por diretores russos, alemães e franceses, mas não agradou Adhemar Gonzaga. Na época, o filme só teve duas ou três exibições. O próprio esquema e a política da produtora contribuíram para que o filme não fosse apreciado como merecia.

Entre o som e a fantasia

Depois de *Limite*, a Cinédia produziu mais um longa silencioso[11] para, então, lançar sua primeira produção sonora: *A voz do Carnaval* (de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, 1933). Esse filme influenciou a produção de outros que

[10] Sobre o conceito de cinema ensaio ver Bazin (1991) e Machado (2003).
[11] *Mulher* (1931) foi dirigido por Octavio Gabus Mendes e escrito em parceria com Adhemar Gonzaga. Neste filme, as imagens da favela que apareciam nas sequências iniciais foram cortadas a pedido dos exibidores.

tematizavam o Carnaval: *Alô, alô, Brasil* (João de Barro, Wallace Downey e Alberto Ribeiro, 1935) e *Alô, alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936). O samba, o Carnaval e os musicais prevaleceram no conjunto das produções dos anos 1930. Certamente, a repercussão dessa festividade se justifica muito por sua condição de "desierarquização" (Stam, 1989), já que a imagem do povo aparece em uma roupagem fantasiosa. O malandro aparece vestido como rei, a cozinheira como uma rainha, ou com outras fantasias que não permitem identificar as condições de pobres e ricos. Por esse motivo, esses filmes conquistaram seu espaço, já que a representação do oprimido em suas condições duras e miseráveis era uma afronta para a Cinédia.

As imagens do rei, rainha e nobres do povo, produzidas com a participação de todas as classes sociais, foram intensamente exploradas pelos diretores da década. Boa parte dos filmes foi produzida com muitas cenas documentais do Carnaval. As imagens privilegiavam a representação das grandes avenidas, da roupa nova, do sapato lustrado, da maquiagem impecável e de outros adereços que ocultavam a rotina árdua do trabalho cotidiano.

O Carnaval[12] é construído como uma festa que não remete às dificuldades do cotidiano, mas que lhe reveste de novos significados. Mesmo que não apareçam imagens sobre o trabalho que houve para realizar a festa, as dificuldades estão implicitamente representadas no dia do glamour dos desfiles. O trabalho para a realização do evento e a idealização de um espaço construído e conquistado em grande parte pelas classes populares também são objetos para se refletir sobre essa ressignificação no Carnaval do Rio de Janeiro, considerado o maior do mundo.

O primeiro momento do Carnaval no Brasil foi marcado pela presença da população afrobrasileira na Praça Central, conhecida, agora, como Avenida Rio Branco. O acesso da classe média e, depois, da elite, foi crescente. Em 1920, o evento anual estava associado com dois ritmos musicais: a marchinha, inspirada nas marchas portuguesas que foram usadas como música de salão, e o samba, que surgiu como percussão originada dos batuques e performances dos escravos africanos nas plantações rurais (Dennison e Shaw, 2004).

Na década de 1930, esse ritmo deixa de ser rotulado por suas origens rurais e marginais do Rio de Janeiro para, então, ser aplaudido pela elite carioca e, depois, pelo

[12] O Carnaval é uma expressão popular que remonta à Idade Média e ao Renascimento. Os primeiros carnavais no Brasil foram baseados no festival popular conhecido como *entrudo*, uma tradição que se originou nos Açores portugueses. No Brasil, o entrudo foi proibido e deixou de existir no final do século XIX. Nos primeiros anos do século XX, surge o Carnaval carioca. Sobre as origens do Carnaval brasileiro ver Dennison e Shaw (2004).

país inteiro. Em meados da década, a visibilidade que esse cinema conquistava e os impulsos dados pelo governo de Vargas para a produção do Carnaval permitiram estabelecer relações entre sambistas e líderes estrangeiros no Palácio da República. Nesse período, a Rádio Nacional promoveu a mudança da música erudita para a popular e veiculou o samba para todos, produzindo, por assim dizer, um "embranquecimento do samba". O samba que predominava na Rádio era cantado por intérpretes que não eram do morro, como Mário Reis, Noel Rosa e Ary Barroso. Dessa maneira, ele deixou de ser o ritmo popular originalmente negro e baiano, já que se urbanizou e se tornou carioca: "se branqueia, e no governo Vargas se 'nacionaliza'" (Vianna, 2004, p. 31).

Esse samba preparado para ser aceito pelas elites passou a ser entendido pelo Estado Novo de Getúlio Vargas como um fator de integração nacional. Para o governo, era preciso exorcizar a figura do "malandro-boêmio carioca" presente em boa parte das letras e que entrava em confronto direto com a política trabalhista de Vargas.

O filme *A voz do Carnaval* foi produzido com cenas documentais do Carnaval carioca um ano antes de Vargas tornar-se presidente. O comediante Palitos representa o Rei Momo, e é neste filme que Carmem Miranda e outras personalidades inauguram, para a Cinédia, o "ciclo musicarnavalesco". A estreante Carmen Miranda passa a ser a grande estrela dos musicais subsequentes que definiram a tendência da década.

Entre 1933 e 1936, as marchinhas de Carnaval cantadas pelos ídolos do rádio concretizaram o sucesso desses filmes junto ao público. Praticamente não houve um ano sem um filme desse tipo. Depois de *A voz do Carnaval*, dois compositores populares – João de Barro e Alberto Ribeiro – realizaram *Alô, alô, Carnaval*, considerado um dos melhores do gênero. Um cinema rentável que fez com que até produtores estrangeiros ganhassem dinheiro, como é o caso do norte-americano Wallace Downey, que se tornou um produtor e diretor conhecido por esse estilo de filme. Ele produziu em parceria com a Cinédia e chegou a ter duas produtoras próprias – a Waldow e, depois, a Sonofilmes –, que lhe permitiram uma liberdade para adequar o musical à demanda de mercado interno e externo.

As produtoras descobriram com essas produções que o público queria ver e ouvir nos filmes os músicos e as músicas que faziam sucesso no rádio. Os cantores atuavam nos filmes e garantiam público para a Cinédia prosperar. Incluir as vozes de músicos populares com marchinhas e samba no cinema também abriu espaço para o Carnaval. A união entre o cinema e a música brasileira caracterizou a produção do Rio de Janeiro e possibilitou, mesmo que de forma reduzida a um estilo, a sobrevivência do

cinema nacional (Vieira, 1987).

Paulo Antonio Paranaguá (1984) observou que, na década de 1920, tanto o tango na Argentina como o samba no Brasil estiveram nas salas de cinema como músicas de acompanhamento dentro e fora das salas de exibição. Isso se tornou indispensável para a experiência do cinema mudo. Muitos músicos e compositores populares brasileiros como Pixinguinha e Ari Barroso, ícones do samba, tocaram nas salas escuras. A introdução do som nos filmes serviu como suporte para o sucesso do cinema nacional, ao mesmo tempo em que a música procurava se consolidar como manifestação popular da cultura brasileira. Essa proximidade entre a música popular e o cinema brasileiro em seus primeiros anos definiu o caminho para o sucesso das próximas décadas. Como exemplo, os filmes que tematizam o Carnaval impulsionaram a produção da chanchada carioca das décadas de 1940 e 1950.

Os desígnios do popular

Nos anos 1930, as comédias carnavalescas foram predominantes na produção da Cinédia. Mais tarde, a Atlântida, criada em 1941 e com foco nesse tipo de filme, teve a fórmula garantida de fazer sucesso entre o público brasileiro. Esse estilo e, depois, as chanchadas,[13] que deixam de ser carnavalescas e passam a um tom mais debochado, parodiando o cinema americano e a política nacional, vigoraram por mais de duas décadas.

Um dos elementos que caracterizaram as chanchadas é a paródia, e podemos dizer que ela já estava imersa no universo carnavalesco, o qual permitia críticas dirigidas às diferenças sociais. O tom do deboche à modernidade é uma forma de reconhecimento que, diante da superioridade do colonizador, o recurso foi construir o "jeitinho" e a "malandragem" no cinema nacional. A chanchada critica e ri do próprio cinema nacional brasileiro, por não poder se igualar ao estilo norte-americano. As produções construídas como paródias do cinema dominante tematizavam o cotidiano nacional como anedotas cariocas que incluem o jeito malandro de falar e de se comportar do brasileiro e, com isso, faz o público rir de si próprio.

[13] Jean-Claude Bernardet (1995) considerou *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Julio Ferrez, 1908) a primeira chanchada. Outros entendem o início desse gênero com o primeiro filme falado: a comédia *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929). Esse estilo teve força na produção do cinema brasileiro até o final dos anos 1950.

Grande parte dos intelectuais, críticos e diretores defendiam que esse estilo não merecia ser valorizado. As chanchadas, em especial as que foram produzidas pela Atlântida, se caracterizaram como um cinema eminentemente popular. Foram tachadas como produções pobres e dirigidas a um público urbano semianalfabeto e ao proletariado. Poucas foram as reflexões, na época, que mostravam outras considerações.

Alex Viany (1959) foi um dos críticos que percebeu a importância da chanchada e comentou que nelas há certo tom popular que é próprio da vida cotidiana brasileira, uma espontaneidade crua e verdadeira. Maria Rita Galvão também questionou o preconceito sobre esse estilo e se posicionou: "Por que esse desprezo generalizado pela chanchada, sem que as pessoas se perguntassem que possível papel social e cultural ela poderia representar?" (1981, p. 42).

Hoje, são vários os trabalhos acadêmicos e pesquisas que se voltam para analisar os filmes mais comerciais do cinema brasileiro. Há, inclusive, estudos sobre a crítica que pouco se interessava pela chanchada.[14]

Paulo Emílio Salles Gomes, em sua avaliação sobre a chanchada, faz uma referência à noção de subdesenvolvimento através do diálogo que ele supunha haver entre esses filmes e seu público durante a década de 1940, que pode ser observada no seguinte fragmento:

> Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca mais cruel do subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora, ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade (Gomes, 1980, p. 91).

Esses filmes surgiram no período do crescimento urbano provocado pela industrialização da economia do país no pós-guerra. Consequentemente, eles tiveram um público formado por operários. Isso fez com que essas produções conseguissem dialogar com o grande público do cinema brasileiro formado pelas classes populares. As chanchadas foram consideradas as produções mais populares, de acordo com o conceito norte-americano que define o termo para os filmes com maior audiência.

[14] Alcides Freire Ramos faz uma crítica corrosiva sobre a formação dos críticos da época: "estes críticos, na verdade, estavam informados por uma concepção estética fortemente ancorada na tradição ocidental" (2003, p. 02).

Nessa consideração de popularidade, *O ébrio* (1946) é a produção da Cinédia que mais se inscreve nessa concepção. O filme foi dirigido por Gilda Abreu, quem já atuava como atriz e empresária de seu marido, o cantor popular Vicente Celestino. Contou com a participação do próprio cantor para interpretar o tema da desilusão amorosa associada ao alcoolismo, marcando a estreia da diretora, já conhecida por sua atuação em *Bonequinha de seda* (Odualdo Viana, 1936), primeira grande produção da Cinédia.

O ébrio satiriza a relação entre a empregada e o proprietário e faz graça das condições de classes. Em uma das cenas ironiza a relação entre as personagens: a copeira, representada por uma mulher negra que trabalha sem receber o seu salário, e o médico, dono da casa que sofre por amor e é alcoólatra. Esse filme, um dos maiores sucessos do cinema brasileiro, precede as produções da Vera Cruz[15] e foi referência para o surgimento de outros com maiores orçamentos.

Em resposta à maneira como se produziam as representações das classes populares e as identidades nacionais nos filmes feitos até meados da década de 1950, surgiu o filme *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). O estilo neorrealista e a preocupação em construir a miséria vieram contradizer os conceitos de progresso e modernização que caracterizavam as produções da Vera Cruz. Para Nelson, o povo é fonte de uma cultura verdadeira da qual o cinema deve beber. Dessa maneira, ele considerava que o povo definiria o cinema nacional.

Os discursos que conformavam o que era o nacional e o que era o popular foram preocupações constantes entre os cineastas e os intelectuais que pensavam o cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos e, mais tarde, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor, entre outros diretores envolvidos com o projeto nacional-popular[16] do cinema brasileiro, buscavam uma conscientização do povo através da arte. Seria essa a forma de romper com a dominação e com o subdesenvolvimento. A cultura popular seria apropriada de forma didático-pedagógica pelos intelectuais e artistas das esquerdas. Essa era a apropriação que fazia a crítica a partir dos valores e comportamentos dos setores populares, propondo uma politização.

---

[15] A Vera Cruz defendia um cinema sob a ótica mercadológica, sem interferência do Estado e aberto às negociações estrangeiras. A qualidade dos filmes nos moldes dos grandes estúdios mundiais permitiria uma distribuição internacional.

[16] Nos anos 1960, o cinema brasileiro congregou-se ao ideário político das esquerdas, tendência que se abateu também sobre a música e o teatro. Nesse período, o engajamento no campo artístico era a tônica dominante. Os chamados Centros Populares de Cultura (CPC), da União Nacional de Estudantes (UNE), defendiam que o papel do artista deveria ser o de luta contra a alienação, referência incluída em seu Manifesto de 1962.

O pressuposto do nacional-popular nos filmes feitos durante o Cinema Novo definiu o contorno das representações das classes populares como proposta para desafiar os padrões convencionais de produção do cinema. Não é que a realidade das diferenças sociais no mundo urbano e no sertão não fosse representada no cinema anterior ao movimento (como nos filmes produzidos pela Vera Cruz), mas é que essa realidade, quando construída, estava mais para o humor irreverente ou na representação caricaturesca como aparece em *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). A intenção do autor de tematizar o universo popular do sertão muda o "tom" da mensagem entre as produções representativas dos diferentes momentos do cinema brasileiro. Em *O cangaceiro*, o cangaço e o maior "bandido social" brasileiro, Lampião, líder desse movimento, representado no filme com o nome Galdino, são construídos em uma estrutura melodramática, diferentemente da resistência teatral glauberiana de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).[17]

A figura do cangaceiro instaurou um imaginário cinematográfico que se modificou com a produção do Cinema Novo, definindo uma estética política conscientizadora. Assim, a liberdade de criação sobre a realidade construída com as alegorias superava o mito da técnica e da burocracia da produção dos grandes estúdios – ideário produzido a partir do manifesto de Glauber Rocha, "Estética da fome", de 1965.[18] Para Ismail Xavier, essa proposta de uma estética produzida a partir da escassez de recursos se transformou em uma força expressiva e, assim, o cinema encontrara a linguagem que foi capaz de explorar os temas sociais da realidade brasileira, com uma força dramática própria para incluir a categoria do nacional no ideário do cinema moderno (2006, p. 27).

Como as manifestações da cultura popular passaram a ser construídas no rural e no urbano no cinema que surge após a recomposição da década de 1990? O que mudou entre essas representações, e como elas estão sendo exploradas na filmografia recente? No cinema contemporâneo, essas representações podem ser vistas no sertão pop-dançante de *O céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), ou no sertão de belezas e de poesia de *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), filmes em que os jogos das opressões continuam a ser explorados, mas não explicitamente como espaço alegórico e de ressonância da estrutura social brasileira como Glauber fazia. Não temos mais a imagem

[17] O fato de os cangaceiros serem verdadeiramente bandidos sociais vem sendo questionado. Esse debate pode, em parte, ser visto no texto de Silvana Flores, que aborda justamente a representação do cangaceiro nos filmes que se situam na transição entre o cinema clássico-industrial e o cinema moderno.
[18] Ver a nota de rodapé 18 do texto de Silvana Flores.

do bandido social. A favela também mudou em relação ao que ela representava na década de 1960, assim como mudou a criança favelada que apareceu pela primeira vez em *Rio, 40 graus*. Nos cinemas anteriores não existia o traficante, tínhamos as figuras de ingênuos e maus.

Hoje, a estetização das favelas nos filmes que embelezam esse espaço reforça o entendimento sobre o que surge como um elemento de resistência (a cultura popular e a realidade de dificuldades) tornar-se, recorrentemente, espetáculo. A construção das representações das classes populares empreendida na luta pelos direitos sociais no sertão ou no urbano passa, muitas vezes, pelo processo de "espetáculo" em detrimento da própria conscientização. Os filmes brasileiros que incluem as favelas são realizados em um momento de interesse para se expor esse "outro social" (Bentes, 2007), já que os discursos dos marginalizados estão ganhando um lugar no mercado.

No entanto, além das diferenças, as representações dessa nova filmografia têm suas aproximações aos períodos do cinema clássico e moderno. A produção de um filme que constrói imagens do popular na contemporaneidade traz consigo formas de abordar temas clássicos das contradições sociais, tais como as repressões vivenciadas pelas populações urbana e rural do país, que foram oprimidas pelos latifundiários no sertão e pela ditadura militar nas cidades. Considera-se, assim, que uma cena contemporânea pode produzir e descrever uma relação afetiva e política com o seu passado. Como exemplos, os filmes *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) e *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006) retomam, de forma direta ou indireta, velhos tópicos narrativos sobre a cultura popular no semiárido brasileiro. O fato de o sertão ser pensado em vários filmes como um lugar mítico – *Filho sem mãe* (Alcebíades Araújo, 1925), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol*, permite identificar as formas como o popular foi historicamente produzido dentro do processo de construção do cinema nacional.

Últimas palavras

Neste artigo, a construção das representações do popular no cinema brasileiro foi abordada em suas dimensões política e estética através do debate crítico e de uma leitura conceitual sobre como a mensagem dos filmes chega ao espectador. A preocupação foi delinear uma perspectiva para se pensar sobre o popular, os estilos dos filmes e os aspectos políticos, sociais, ideológicos e históricos do cinema.

A análise sobre as representações do popular construídas nos filmes foi feita de modo a compreendê-las em sua relação com o espectador. Essas representações definem concepções de mundo que são produzidas e apresentam um conteúdo social que não se limita ao contexto mais geral das representações, no sentido de que elas não são tomadas como representações reveladas, mas construídas. Essa dinâmica de análise permite deslocar a questão do popular no filme, como representação, para o popular do filme, ou seja, a maneira como foi pensado e construído pelo diretor, o que define sua condição de acontecimento. É dessa maneira que foram consideradas as representações exploradas na filmografia de Humberto Mauro, no filme de Mário Peixoto e no elencado de produções que incluem o Carnaval, o samba e a música popular.

Nos filmes vistos mais de perto, essas representações foram, resumidamente, identificadas com as referências sobre as formas de manifestação do popular com a entrada da modernidade. Para o olhar estrangeiro, essas manifestações da cultura popular estão presentes na insistente paródia das elites urbanas, feita com humor e com nostalgia a um passado bucólico idealizado, e que definiram e ainda definem o cinema brasileiro (Dennison e Shaw, 2004).

Essas representações podem ser analisadas dentro de três formas de manifestação da cultura popular, de acordo com a formulação de William Rowe e Vivian Shelling (2000). Primeiro, sua expressão autenticamente rural, ameaçada pela industrialização e a indústria cultural moderna. Segundo, como variante da cultura considerada de massa, intentando copiar as formas culturais das nações capitalistas avançadas. Terceiro, a cultura popular como uma cultura do oprimido, na qual o imaginário e o ideal futuro são criados.

Estas três linhas expostas para configurar as manifestações do popular podem, basicamente, se expressar com o folclore, com a produção em série e com o populismo. Portanto, nos filmes analisados, assim como o folclore está para a nostalgia, o popular está para o moderno. Como exemplo dessa nostalgia, o filme *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1936) retoma a figura do índio em seu contato com o colonizador. A língua nativa aparece na narrativa, porém sem uma tradução para o espectador, o que, mais uma vez, define um “mostrar sem revelar”, típico do romantismo. Já o popular associado à cultura moderna é encontrado em *Lábios sem beijos*. E, do ponto de vista expresso pelo populismo político, são muitos os filmes que usaram as representações do universo popular para engendrarem uma política ideologizadora, prática intensificada nos filmes do INCE feitos por Mauro.

Bibliografia Volver al índice

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome" in *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, nº 15, vol. 08. Rio de Janeiro: julho/dezembro 2007.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme/Brasiliense, 1983.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio Janeiro: Lumiar, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, Fernado Morais da. "Início do cinema sonoro: a relação com a música popular no Brasil e em outros países" in MACHADO JR., Rubens et al. *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa. *Popular Cinema in Brazil* (*1930-2001)*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

FARIA, Octavio de. *Pequena introdução à história do cinema* São Paulo: Editora Livraria Martins, 1964.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: O caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: *trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GONÇALVES, Maurício. *Cinema e identidade nacional no Brasil (1898-1969).* São Paulo: LCTE Editora, 2011.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: O romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio" in *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, nº 05, vol. 05. Rio de Janeiro: dezembro 2003.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: Cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Hucitec, 2000.

MELLO, Saulo Pereira. *Mário Peixoto, escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

ORTIZ, Carlos. “Carnaval no fogo” in BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

RAMOS, Alcides Freire. “Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada” in *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, nº 4, vol. 2. Uberlândia: outubro/dezembro 2005. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%204%20-%20ALCIDES%20FREIRE%20RAMOS.pdf.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROWE, William e SHELLING, Vivian. *Memory and modernity: popular culture in Latin America.* Londres e New York: Verso, 2000.

SCHELLING, Vivian (org.). *Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America*. Londres: Verso, 2001.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural, Cristicism and Film*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1989.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. *(depoimentos sobre a riqueza da filmografia maureana e sua importância na moderna cultura brasileira)*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1978.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luís. “A chanchada e o cinema carioca”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do desengano: A resposta do Cinema Novo à modernização conservadora*. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1989.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

______. “O sonho da indústria: a criação de imagem em CINEARTE”. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

_____. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE) en el gobierno de Getúlio Vargas[1]

Natalia Christofoletti Barrenha

A lo largo de la década de 1920, la educación vino a ser la principal bandera para reorganizar la sociedad que ingresaba en los tiempos modernos. Mientras tanto, el cine se consolidaba como el más importante (y muy rentable) vehículo de entretenimiento de las masas.

El cine brasileño se desarrollaba en escala reducida, como una actividad artesanal, *amateur* y descentralizada (conocida peyorativamente como *cavação*) que circulaba a partir de las relaciones entre los productores y exhibidores nacionales. Muchas veces, los exhibidores, que dejaban de ser itinerantes y armaban sus salones de proyección, eran productores y alimentaban sus propios programas. Tras una "bella época" entre los años 1907 y 1911, el cine en Brasil (y, por extensión, en toda Latinoamérica) fue invadido por las producciones norteamericanas a través de las nacientes *majors* de distribución, las cuales tenían mucho (y mejor) material, y ofertas de contratos más rentables para los exhibidores, que pasaron a privilegiarlas en lugar de tratar con las rudimentarias cintas brasileñas. Las *majors* avanzaban aún más comprando el deficiente circuito exhibidor del país, constituyendo entonces los tres niveles de la industria (producción, distribución, exhibición) y acorralando cada vez más las posibilidades de progreso del cine nacional.

Las producciones estadounidenses, que se empeñaban en propagar el *american way of life* que caracterizó el período posterior a la I Guerra Mundial, no llegaron a

[1] Me gustaría agradecer a Elis Galvão y a Fabián Núñez por el envío de sus tesinas de maestría, fundamentales para la producción del artículo y, especialmente, a Eduardo Morettin, que me ayudó cuando empecé a trabajar en este texto; y, también, a Cristina Souza da Rosa, por los apuntes realizados en una versión previa, muy importantes para la conclusión de la versión final.

causar un gran frenesí en las élites políticas e intelectuales a pesar del estruendoso suceso entre las clases más pobres de la población, que formaban la mayor parte del público que acudía a un espectáculo vulgar, como era considerado el cine en ese entonces. No obstante, esas películas llamaban la atención por su capacidad de difundir valores, inscribiendo así el cine en el debate de los educadores y la posibilidad de su empleo como instrumento pedagógico.

Preocupados por la introducción de los principios de la Escuela Nueva[2] en los currículos, entre las décadas de 1910 y 1930 los educadores paulistas y cariocas pasaron a debatir y defender el cine educativo como un importante auxiliar del profesor en la enseñanza y un poderoso instrumento de acción social. Constituyéndose en una cuestión importante en Europa y Estados Unidos desde el principio del siglo, la necesidad de implantación del cine educativo afloró en tierras brasileñas.[3] El cine educativo podría facilitar la tarea pedagógica, colaborar y motivar el estudio, y ser, incluso, el alivio para un aprendizaje penoso. A pesar de algunas resistencias y prejuicios, los pedagogos detectaron el potencial educacional de las producciones cinematográficas – principalmente cuando pensaban en las camadas más bajas – y pasaron a delinear proyectos que pretendían introducir el cine en el aprendizaje. Las películas educativas ya eran empleadas eventualmente en instituciones de enseñanza, como en la filmoteca del Museo Nacional a partir de 1910, pero la primera medida legal sobre el asunto se implementó en 1929, cuando Fernando de Azevedo, director del Departamento de Educación del Distrito Federal, determinó el empleo del cine en todas las escuelas primarias de Rio de Janeiro. Jonatas Serrano, Venerando da Graça, Joaquim Canuto Mendes de Almeida[4] y el propio Fernando de Azevedo, acompañados por el director del Museo Nacional Edgard Roquette Pinto,[5] fueron educadores que se destacaron en las discusiones sobre el cine educativo.

---

[2] La Escuela Nueva fue un movimiento de renovación de la enseñanza que se desarrolló en el comienzo del siglo XX frente al crecimiento industrial y la expansión urbana de ese momento – los "tiempos modernos" a los cuales nos referimos en el inicio del texto –. Para la Escuela Nueva, la educación era un elemento fundamental para el desarrollo de una sociedad democrática y tenía que ser un derecho universal. Dentro de las escuelas, los cambios se concentraban en valorizar las diversidades y la individualidad de los sujetos, haciendo que ellos puedan acceder a esa sociedad democrática como ciudadanos conscientes y actuantes.

[3] En Argentina también existió esa preocupación, como podemos ver en el trabajo de Andrea Cuarterolo.

[4] Veáse Almeida (1931) y también Serrano y Venâncio Filho (1930).

[5] Edgar Roquette Pinto fue médico, profesor, etnólogo, antropólogo y ensayista. Es también considerado el padre de la radiodifusión en Brasil con la creación, en 1923, de la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primera estación de radio brasileña. La radio tenía fines exclusivamente educativos y culturales. Roquette Pinto tuvo una infinidad de cargos relacionados con las áreas de educación y cultura y fue miembro de la Academia Brasileña de Letras. Participó de la Comisión Rondon, del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, de la Academia Brasileña de Ciencias, de la Sociedad de Geografía, de la Academia Nacional

Paralelamente, la crítica de cine se estaba consolidando y un abanico de publicaciones especializadas entraba en circulación, como *Scena Muda*, *Cinearte* y *O Fan*, además de la presencia de artículos sobre las imágenes en movimiento en grandes diarios y revistas. Las ideas sobre cine educativo que venían siendo abordadas son apoyadas por esa crítica emergente, ya que las propuestas de los educadores iban al encuentro de la preocupación de los críticos de otorgar seriedad al cine.[6]

Asimismo, en este momento aumentaban las dificultades económicas de los exhibidores e importadores debido a la desvalorización de la moneda, lo que incrementaba sus costos, y a la aparición de las películas habladas en idiomas extranjeros, las cuales alejaban el público de las salas. Entonces, defender el cine educativo era una manera de impulsar la (primitiva) producción de cine nacional frente a los contratiempos que imponían las películas importadas.[7] El cine educativo, se pensaba, abriría un nuevo campo para la supervivencia y la evolución de las producciones nacionales, sofocadas por la hegemonía de las películas hollywoodenses. Sin embargo, esa tarea fracasó: producción discontinua que no conseguía competir con las películas extranjeras y falta de organización sistemática de recursos para esos fines. Por ejemplo, aquí no se contaba con el apoyo oficial que existía en Italia, uno de los grandes modelos cuando se trataba de cine educativo, con L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE). El debate sobre este tema trajo, de este modo, una contribución significativa para estimular la participación del Estado en la actividad cinematográfica, el cual no actuaría solamente en el papel de censor, sino que asumiría también las funciones de productor y curador.[8]

---

de Medicina, de la Asociación Brasileña de Antropología y de otras innumerables asociaciones culturales nacionales y extranjeras. Fue director del Museo Nacional (donde realizó un extenso trabajo de divulgación científica y armó un acervo enorme de películas educativas), además de ser el cofundador y director del INCE, centro de nuestro texto. Sheila Schvarzman comenta que "al examinar sus escritos y acciones, se nota la preocupación constante de aliar el conocimiento científico a las posibilidades concretas de acción, de forma de intervenir y modificar la vida de los hombres del país, erradicando la ignorancia, responsable, en su entendimiento, de la miseria y del atraso" (2004, p. 95).

[6] Claudio Mello y Mário Behring fueron algunas de las voces más importantes en ese debate.

[7] Además, las películas importadas deberían pasar por una censura (pautada especialmente por la moral) antes de llegar a los brasileños, pues algunas de ellas podrían "turbar" el proceso de educación propuesto. Los pedagogos y críticos no confiaban en el arbitrio del público para percibir malos ejemplos en las películas, y apostaban por el poder tutelar del Estado a través de la censura.

[8] Es interesante observar las consideraciones de Catelli (2007) cuando aborda el carácter ambiguo de los formuladores del cine educativo: ellos innovaron las concepciones de educación y trajeron para el panorama nacional prácticas escolares más democráticas, además de introducir cambios significativos en el campo destacando las posibilidades culturales y artísticas del cine cuando muchos lo veían como simple entretenimiento de las clases populares. Por otro lado, ellos fueron conservadores en la manera de concebir las relaciones entre élite y pueblo, detentores del saber e iletrados, formulando modificaciones sociales vía estatal, de forma autoritaria. Ahí, abrieron camino para las acciones de Getúlio Vargas en el ámbito de la educación y en el uso del cine para fines políticos.

En el auge de este tema, en 1930, Getúlio Vargas llegó al poder tras liderar la Revolución de 1930, que puso fin a la República Vieja o Primera República.[9] El gobierno de Getúlio fue marcado por el nacionalismo y el populismo y es dividido en tres fases: Provisorio (1930-1934), Constitucionalista (1934-1937) y Autoritario o Estado Nuevo (1937-1945).[10]

La ampliación de la base institucional del Estado fue una de las principales consecuencias de la Revolución de 1930, ya que en la República Vieja se había consagrado el principio del federalismo, lo cual limitaba el campo de acción del poder central. De esa manera, a partir de 1930 se afirmó la tendencia de mayor intervención del Estado en todas las esferas, incluso en la cultural. El cine educativo empezaba a ganar atención, la cual se vinculaba, entonces, con el ímpetu centralizador, organizador y modernizante de ese momento; el gobierno se apoyaba en la creencia de que la educación era el impulsor de la transformación de los hombres, y el cine sería un instrumento valioso para acelerar ese camino, principalmente en un país de millones de analfabetos y diverso geográfica, étnica y culturalmente como Brasil (Schvarzman, 2004). Así, mediante las cuestiones que involucraban al cine educativo tuvo inicio la primera política gubernamental sistemática para el cine.

---

[9] Denominaciones que caracterizan la Historia republicana que va de la proclamación de la República, en 1889, hasta la ascensión de Getúlio Vargas, en 1930. Un aspecto importante de esa primera fase republicana se encuentra en el hecho de que la política estuvo totalmente dominada por la oligarquía del café, en cuyo nombre e interés el poder fue ejercido, aunque las actividades urbanas fuesen el polo más dinámico de la sociedad. La Revolución de 1930 fue un golpe de Estado que simbolizó un reordenamiento del poder político por medio del aplastamiento del dominio de esas oligarquías representadas por el presidente Washington Luís, sustituido por una junta militar, la cual transfirió el gobierno a Getúlio, en esta época gobernador de Rio Grande do Sul y representante de la oposición con el apoyo del *tenentismo*, movimiento formado por jóvenes militares. La Revolución de 1930 puso fin a la hegemonía de la burguesía del café, lo que también influyó en la propia forma de inserción de Brasil en el sistema capitalista internacional. En el comienzo de su gobierno, Vargas inició una lucha por la centralización del poder y contra el regionalismo predominante en la República Vieja. La industria presentó una intensa aceleración (con disminución de las importaciones, transferencia de las ofertas de capitales del campo en crisis para la industria, y principalmente por la participación del Estado con tarifas proteccionistas e inversiones) y a partir de eso la sociedad brasileña también vivió importantes cambios: se incrementó el proceso de urbanización y la burguesía empezó a participar más activamente en la vida política. La clase operaria creció bastante y, para atraer su apoyo, Vargas desarrolló una política dirigida a ella con la creación del Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio, que resultó en la promulgación de una serie de leyes para los trabajadores urbanos. Todo ese proceso fue acompañado por una revolución educacional (creación y centralización de un sistema educativo público) y cultural (con lo popular en el centro de las discusiones, en un rescate de los valores propuestos por la Semana de Arte Moderno, o Semana de 22, que se realizó en São Paulo en febrero de 1922 y representó una renovación del lenguaje a través de la experimentación y ruptura con el pasado, además de la búsqueda de una identidad nacional – a través de la *antropofagia*: "comer" la cultura ajena, no copiarla; digerirla para alimentar una nueva cultura propia. El modernismo y el concepto de *antropofagia* también serían fundamentales para otros movimientos culturales del futuro: Tropicalismo, Cinema Novo, etc). (N.T.)

[10] Getúlio volvería al poder en 1950, cuando fue elegido presidente a través de vías democráticas – o sea, del voto popular. En medio de una grave crisis política y presionado para renunciar, se suicidó en 1954, antes de terminar su mandato. (N.T.)

Al paso que los profesionales vinculados al cine luchaban por la presencia del gobierno en esa área, Vargas señalaba en varias ocasiones la importancia de la película que, en su opinión, pasó a ocupar en el mundo contemporáneo el papel que el libro había ejercido en el pasado; para él, como afirmado en un discurso realizado para los manifestantes de la Asociación de Productores Cinematográficos (durante la firma del Convenio Cinematográfico, en 25 de junio de 1934), la película era "el libro de las imágenes luminosas" (Schvarzman, 2004, p. 135). El cine interfería en el imaginario social y debía ser una de las grandes preocupaciones de quien estuviera en el poder. De este modo, se estableció una nueva relación entre el cine y el poder, y el cine educativo actuaría como uno de los principales pilares de un proyecto más amplio: el intento de organizar la producción, el mercado exhibidor e importador de cine y, al mismo tiempo, servir a los propósitos del Estado, especialmente los relacionados a la integración nacional, a la concentración de la acción gubernamental y a la difusión de la ideología nacionalista, aspectos fundamentales para la construcción de una identidad – esta, a su vez, imprescindible al desarrollo industrial y a la constitución de un mercado.

En 1932, el líder populista promovió algunos cambios en el sector cinematográfico:

- La centralización y nacionalización del servicio de censura, que quedó a cargo del Ministerio de Educación y Salud, dejando de ser ejercida por la policía y en ámbito local;[11]
- La creación de la tasa cinematográfica para estimular la educación popular. Esa tasa consistía en el pago de un impuesto para todas las películas presentadas ante la censura.[12] El dinero colectado fomentaría la producción de películas educativas, publicaciones y acciones relacionadas al tema. Las realizaciones consideradas educativas eran exentas de la tasa;
- La obligatoriedad de inclusión de películas brasileñas y educativas en la programación de los cines, lo que contribuyó al movimiento de producción de noticiarios y documentales (aunque no estuviese determinada una cantidad de esas producciones).

En el mismo 1932, surgió la Sociedad Cine-Educativa Brasil Ltda. (SOCEBA), una institución privada creada para suplir la ausencia de una entidad especialmente

[11] Según Leite (2005), la historia de la censura cinematográfica brasileña tuvo inicio, realmente, a partir de esta ley de 1932. A pesar de las primeras experiencias a lo largo de la "bella época", la censura nunca había existido de manera sistemática. En 1928, por ejemplo, un decreto estableció que las producciones cinematográficas deberían estar bajo los cuidados del Ministerio del Interior y de la Justicia, pero eran los jefes de policía de cada ciudad los que ejercían la tarea de "vigilantes", lo cual no funcionaba en la práctica y resultaba solamente en juicios basados en la moral y buenas costumbres.

[12] De hecho, todas las películas eran obligadas a presentarse ante la censura.

dedicada al cine educativo en Brasil; sin embargo, por falta de organización y recursos, la SOCEBA tuvo una existencia efímera, lo que confirmaba la necesidad de la presencia estatal en el sector.

Nos gustaría abrir un paréntesis y comentar sucintamente otros movimientos interesantes del cine brasileño en los comienzos de la década de 1930, los cuales son complementarios para la comprensión de nuestro abordaje: el nacimiento de Cinédia y de Brasil Vita Filmes, productoras que se inspiraban en Hollywood y en su sistema de estudios en busca de la implantación de la industria cinematográfica en Brasil.[13] Cinédia fue fundada en Rio de Janeiro, en 1930, por Adhemar Gonzaga, director de la revista *Cinearte*, quien invertía en la producción de comedias musicales que casi siempre trataban de la temática del Carnaval (conocidas como *chanchadas*) e incorporaban a las personalidades de la radio. Esa fórmula resultaba un éxito de taquilla y aseguró la producción de Cinédia por casi veinte años, aunque, para mantenerse viva, ella necesitara realizar noticieros y documentales (aquellos obligatorios en los cines a partir de 1932). Brasil Vita Filmes, también en Rio, fue creada por la actriz Carmen Santos y se dedicó a producciones más ambiciosas, pero también subsistió arrastrando sus películas con mucha dificultad (como *Inconfidência mineira*, dirigida por la propia Carmen, que tardó doce años para ser finalizada: de 1936 a 1948) y dependiendo de documentales y noticieros.

En 1934, Getúlio Vargas instituyó estímulos para la producción de películas educativas, pero en el mismo año el movimiento por el cine educativo se cruzó con un obstáculo: el establecimiento del Departamento de Propaganda y Difusión Cultural (DPDC), desvinculado del Ministerio de Educación y Salud y subordinado al Ministerio de Justicia y Negocios Interiores. El DPDC apartó el Ministerio de Educación y Salud de sus atribuciones relativas a la radio y al cine, concentrando bajo su responsabilidad todas las actividades relacionadas a la cultura y a la propaganda. Intentando recuperar su territorio, el Ministro de Cultura Gustavo Capanema propuso la clasificación del cine en "de espectáculo" o "educativo", presentando junto a Roquette Pinto el proyecto para la organización del Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), el cual se ocuparía del segundo caso.

[13] El texto de Daniela Gillone aborda algunos aspectos de las películas de Cinédia y de Brasil Vita Filmes.

El Instituto Nacional de Cine Educativo

El INCE fue establecido oficialmente a comienzos de 1937, pero se puso en funcionamiento a partir de marzo de 1936. Roquette Pinto – que ya había pasado por dos instituciones que utilizaban las imágenes con fines pedagógicos: Comisión Rondon[14] y Museo Nacional – fue elegido director del INCE, y el cineasta Humberto Mauro – protagonista del Ciclo de Cataguases[15] e integrante de los cuadros de Cinédia y Brasil Vita Filmes – fue contratado como su director artístico. Mauro no fue un ideólogo del cine educativo, pero apoyaba los valores que compusieron la defensa de ese tipo de cine y creía en su posibilidad educativa. Alexandre Wulfes, Benedito J. Duarte, Ruy Santos, Mateus Colaço, Erich Walder, Manoel Ribeiro, Brasil Gerson, Pascoal Lemme, Haroldo y José Mauro (hermanos de Humberto) participaban del pequeño equipo del INCE, siendo Mauro quien casi siempre ocupaba la silla de director.

El INCE surgió concomitante al Estado Nuevo, el cual se caracterizaba por la primacía del Ejecutivo, que actuaba sin interferencia de los partidos, o del Legislativo. El Estado Nuevo adoptaba una postura antiliberal, nacionalista, centralizadora, autoritaria e interventora, profundizando el plan de Vargas iniciado en 1930, el cual buscaba controlar los instrumentos necesarios a la construcción y a la implementación de un proyecto político-ideológico que se afirmara como socialmente dominante. Para eso, los medios de comunicación fueron transformados en instrumentos actuantes en la propaganda gubernamental.[16]

---

[14] Buscando integrar lugares poco explorados de Brasil a las áreas desarrolladas e investigando geográfica y científicamente regiones vastas y desconocidas, la Comisión Rondon realizó expediciones en Amazonia entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Documentaba sus misiones y descubrimientos con fotos y videos, siendo pionera en la utilización del cine como registro y divulgación en Brasil. Roquette Pinto acompañó la Comisión varias veces.

[15] En el periodo del cine silente en Brasil hubo un *boom* de producciones (principalmente ficciones, en la época conocidas como "películas posadas") en ciudades fuera del eje Rio de Janeiro – São Paulo, constituyendo diversos Ciclos Regionales, como el de Cataguases (Minas Gerais), en los años 1920. Otros Ciclos Regionales se dieron en: Barbacena (Minas Gerais) y Pelotas (Rio Grande do Sul), aún en la década de 1910; Campinas (São Paulo), Recife (Pernambuco), Pouso Alegre, Guaranésia y Ouro Fino (Minas Gerais), Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Curitiba (Paraná), Manaus (Amazonas) y João Pessoa (Paraíba), a partir de 1920. Esos diferentes puntos de producción no tenían contacto entre sí, desconociendo los unos las realizaciones de los otros. A pesar del ánimo inicial de sus integrantes, los Ciclos Regionales no lograron seguir produciendo debido a la falta de retorno financiero de las películas que, en la mayoría de las veces, eran exhibidas solamente en su ciudad de origen. Con la llegada del sonido, las producciones se hicieron más caras y complejas técnicamente, inviabilizando la continuidad de los Ciclos Regionales, y la actividad cinematográfica volvió a concentrarse en grandes centros como Rio de Janeiro y São Paulo (Miranda y Ramos, 2000). En su trabajo, Joelma Ferreira dos Santos nos habla del cine producido por Mauro durante el Ciclo de Cataguases.

[16] El surgimiento del INCE viene acompañado de varias otras iniciativas del Ministerio de Capanema, las cuales iban conformando, en el espacio público y en el imaginario, el gobierno que se iba consolidando: simultáneamente son creados el Museo de Bellas Artes y el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), se empieza la construcción del nuevo predio del Ministerio (concebido por jóvenes

Desde el comienzo de los años 1920, el cine y su potencial de instrumentalización en distintas políticas de Estado estaban en boga en Europa. Instituciones similares al INCE ya estaban establecidas tanto en países democráticos (Bélgica, Francia e Inglaterra) como en dictaduras (Alemania, Italia y Rusia), y eran constantemente visitadas por Roquette Pinto u otros enviados del gobierno para servir de inspiración a las acciones de ese lado del Atlántico. El cine educativo era parte integrante de la consolidación de un sistema cultural que adoptó como elemento central la utilización y circulación de imágenes – no incluía solamente las nuevas metodologías educacionales del uso de la imagen, sino también nuevas prácticas adoptadas en museos, prensa, publicidad y el propio cine (Catelli, 2007). La confluencia entre obras de arte y obras de propaganda eran características del momento.

Aliado fundamental en el proceso de conquista de la población por su valor como registro de la memoria, vehículo de transmisión de conocimientos y celebración de eventos que participaban del imaginario de una sociedad, el cine ganó el *status* de las artes plásticas y de los libros. Las películas del INCE se dirigían a la formación del pueblo brasileño poniéndolo en contacto con situaciones y personajes capaces de moldear su conducta social, y además de la función educativa tenía como objetivo aproximar las grandes ciudades y la población interna, pues las distancias eran consideradas impedimentos para el desarrollo del país.

> En esa perspectiva, las películas brasileñas deberían contribuir para reforzar mitos, como el temperamento blando y cordial del pueblo brasileño y el mestizaje racial. El movimiento obrero, el potencial de lucha de las clases trabajadoras, las huelgas y las confrontaciones deberían ser sistemáticamente obliterados por la propaganda oficial, pues colidían con la cordialidad y, simultáneamente, negaban la eficiencia del Estado corporativo, visto como la solución para los problemas del país (Leite, 2005, p. 41).

Se trasladaban para la pantalla las principales realizaciones del Estado Nuevo, en una crónica de la vida política, social y cultural brasileña que buscaba construir la imagen de una sociedad unida y armónica en torno del líder Getúlio Vargas. Como explica Sheila Schvarzman en entrevista a Carlos Haag (2010), “en el proyecto del INCE, el cine no era un fin en sí mismo, o una forma de expresión, y sí un medio”.

La producción del INCE estaba dividida en: películas escolares (en 16 mm, mudas y sonoras), destinadas a circular en escuelas e institutos de cultura; y películas

arquitectos liderados por Lúcio Costa y Le Corbusier), y la realización de los paneles de Cândido Portinari.

populares (en 35 mm, sonoras), encaminadas para las casas de exhibición de todo el país. Todas las etapas de la realización de una película eran ejecutadas por el Instituto: filmaciones, revelados, montaje, grabación y mezcla de sonido y copiado. La documentación científica fue otra tarea del Instituto, que abría sus estudios para que profesores e investigadores filmaran sus actividades y registraran sus descubrimientos. El INCE también debería mantenerse informado sobre las películas educativas existentes y disponibles, y se dedicó además a la conformación de una biblioteca especializada y a la publicación de una revista,[17] lo que revela la intención de sistematizar informaciones dispersas y coordinar el movimiento del cine educativo. Pero el INCE no se limitaba a esa esfera, principalmente debido a la fluidez entre los círculos públicos y privados dentro del Instituto, que posibilitaba la documentación de eventos oficiales tanto para el Ministro de Educación como para quien lo pidiera. Más allá de las encomiendas personales frecuentes, el INCE participaba de diversos proyectos prestando asistencia por medio de personal y equipos – por ejemplo, cuando estudios como el de Carmen Santos se asociaban a Roquette Pinto y Humberto Mauro.

En el interior del INCE, se formulaban las funciones, características y estándares deseados para una película educativa, que debía ser:

> 1) nítida, minuciosa, detallada; 2) clara, sin confusiones para la interpretación de los alumnos; 3) lógica en el encadenamiento de sus secuencias; 4) movida, porque en el dinamismo existe la primera justificación del cine; 5) interesante en su conjunto estético y en sus minucias de ejecución, para atraer en lugar de aburrir (Ribeiro, 1944 en Cesar, 1999, p. 27).

Podemos dividir la historia del Instituto principalmente en dos períodos: de 1937 a 1946, tiempo en que fue dirigido por Roquette Pinto; y de 1947 a 1966, cuando fue conducido por Paschoal Lemme y Pedro Gouveia. En la primera fase del Instituto, sus películas se aproximaban a la concepción de John Grierson y encajaban más rigurosamente en el modelo descripto por Ribeiro. Predominaban los temas científicos, con incursiones en la cultura popular, el folclore y perfiles de figuras históricas. Se demostraba el empeño con la actualización técnica y científica, la armonización de los conflictos por medio de una Historia común poblada de héroes ilustrados, y la exposición de un país que ascendía como expresión viva y extensión de la naturaleza. La sustitución del carácter pedagógico por la preocupación documental caracterizó el

[17] El proyecto de la revista nunca salió del papel, probablemente por falta de financiación (Rosa, 2008).

segundo momento. Lemme y Gouveia no tenían la misma fe de Roquette Pinto en la eficacia del cine en el proceso de educación, y así el Instituto se abriría más hacia la creación y Mauro disfrutaría de más independencia en sus producciones. Como comenta Schvarzman: "Eso no significa forzosamente que Roquette Pinto reprimía la creatividad de Humberto Mauro, pero ella estaba circunscrita a una pauta muy bien definida, que constituía las preocupaciones del antropólogo y de intelectuales relacionados a él, las encomiendas del Ministro de la Educación y las circunstancias políticas de su elaboración (Schvarzman, 2004, p. 199).

Es importante hablar sobre la fundación, en 1939, del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), cuya presencia cambió algunas directivas dentro del INCE. El DIP surgió para sistematizar la propaganda del Estado Nuevo: ejercía el poder de censura a los medios de comunicación,[18] supervisándolos, y se encargaba de la producción y divulgación del noticiero oficial – en suma, el Departamento coordinaba toda el área de comunicación del gobierno. La cobertura de eventos de naturaleza cívica y política dejó de ser objeto del INCE y quedó bajo la responsabilidad del DIP. El Estado, entonces, se fortalecía cada vez más como productor de cortos, documentales y noticiarios, aunque siguiera encomendando producciones a empresas privadas (como el *Cinejornal Brasileiro*, confeccionado por Cinédia hasta 1946). Las productoras perdían de esa manera una parte del mercado conquistado en 1932, pues ellas cobraban por lo que el gobierno ofrecía gratuitamente y, encima, sufrían censura.[19] Para calmar los ánimos de los productores, el gobierno estableció cuotas para la exhibición de filmes nacionales: uno por año. En 1945, ese número subió a tres al año.[20]

---

[18] Con la creación del DIP, la censura se puso mucho más rígida. La nueva Constitución de 1937 especificaba más claramente determinaciones y criterios que deberían nortear la liberación del certificado de aprobación de películas fornecido por el DIP. Incluso los carteles, fotos y todo el material de publicidad de cine pasaba por la censura. En fin, el Estado poseía plenos poderes para vetar o realizar cortes en cualquier material de cualquier medio de comunicación, obras artísticas y culturales (Leite, 2005).

[19] Además, desde 1932 el Ministerio de Agricultura era otra entidad gubernamental que producía cortometrajes y documentales a través de su Servicio de Información Agrícola, lo que contribuía aún más para el descontento de los productores.

[20] Para una mejor comprensión del panorama cinematográfico brasileño de este momento, es importante no olvidarnos del nacimiento de otras dos grandes productoras en el período: Atlântida, en 1941, y Vera Cruz, en 1949. Atlântida, instalada en Rio de Janeiro por Moacyr Fenelon, tuvo un inicio vistoso con su primera producción *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), la cual traía preocupaciones inéditas – iniciándose en el hecho de que era protagonizada por un negro, Grande Otelo, descubierto por Orson Welles en un casino carioca hacía poco tiempo. Sin embargo, como comenta Paranaguá (1984), la dependencia con relación a la exhibición cambió sus rumbos: cuando Luiz Severiano Ribeiro, propietario del mayor circuito de la capital, se tornó su principal accionario, Atlântida pasó a dedicarse a la producción barata y sin esmero de *chanchadas*, uniéndose a Cinédia en el reino de la comedia carnavalesca depreciada por la crítica y amada por el público. La paulista Vera Cruz se constituyó en la última tentativa de implantación de una industria cinematográfica en Brasil. Idealizada por la burguesía de la excitante metrópolis económica del país, la cual buscaba prestigio cultural y ya había fundado el

El DIP se extinguió con el fin del Estado Nuevo, en 1945, y en su lugar fue creado el Departamento Nacional de Información (DNI). A pesar de haber perdido algunas de sus funciones para el DIP, los logros del INCE son expresivos en la década de 1940, como podemos ver en el informe que Roquette Pinto presentó en 1942, en el cual afirmaba que el Instituto había realizado miles de proyecciones, organizado una filmoteca y producido alrededor de 200 películas que fueron distribuidas en escuelas, centros de trabajadores, agrupaciones deportivas y sociedades culturales (Simis, 2008). Como nos cuenta Schvarzman (2004), la producción del INCE cayó bastante en los años 1950, cuando pasó a depender del trabajo conjunto con otros órganos. Después de la II Guerra, el enfoque económico asumió el lugar estratégico antes ocupado por la educación, y el desarrollo fue la nueva manera de engendrar la construcción nacional. Así, los recursos del INCE fueron menguando y perdiendo relieve dentro del Estado encargado de financiarlo. El Instituto siguió por inercia su antiguo proyecto, que se fue tornando cada vez más anacrónico con el surgimiento de la televisión y los cambios en la educación (y en la propia concepción de cine nacional). Según Pereira (1973), la finalidad del Instituto se fue a pique o, por lo menos, fue fuertemente perjudicada por la escasa utilización de los recursos audiovisuales en la red escolar brasileña, sin condiciones financieras para adquirirlos.

Paradójicamente, siendo un órgano gubernamental dedicado al cine, el INCE no consideraba este medio como un elemento industrial, comercial o internacional; únicamente se interesaba por desarrollar su aspecto educativo y cultural. Su proyecto se concentraba en un cine pedagógico y dirigido, relacionado a una preocupación oficial por la modernización de la educación escolar y el adoctrinamiento en las entrelineas de la población. La entidad no tuvo acción decisiva en la formulación de medidas de estímulo al sector y por eso ejerció exigua influencia en la evolución del cine brasileño.

Almeida (1999) subraya también el fracaso de taquilla sufrido por la mayoría de las producciones del INCE en el circuito comercial (a diferencia de lo que pasaba con las películas del LUCE italiano o del Departamento de Propaganda de Goebbels en Alemania), ya que los espectadores brasileños estaban interesados en otro tipo de cine: el políticamente incorrecto de las *chanchadas*, o en el *glamour* hollywoodense. Las

---

Teatro Brasileño de Comedia (TBC), la Bienal de Arte y la TV Tupi, Vera Cruz renegaba de la *chanchada* y aspiraba a un cine de calidad internacional, convocando extranjeros prestigiosos para sus cuadros técnicos y artísticos (entre ellos, Alberto Cavalcanti). Según Paranaguá, “el desastre estuvo a la altura de las ambiciones” (1984, p. 64). Existieron, simultáneamente, otras productoras (menores pero igualmente importantes) en la ciudad de São Paulo, como Maristela y Multifilmes.

películas de Hollywood, enemigas del cine nacional desde siempre, habían popularizado el largometraje (de tan ardua realización en nuestro sistema cinematográfico desestructurado), impuesto su *star system* y presentado calidades técnicas incomparables con nuestra pobreza de recursos en este sentido. Además, Brasil sufría con la reducción de la circulación internacional de soporte fílmico virgen, considerado elemento estratégico por los países en guerra. El único espacio en el mercado exhibidor que no ofrecía la desleal competencia de las películas extranjeras (permitiendo que la producción cinematográfica brasileña no se estancara) fue ocupado por los noticieros y documentales, los cuales abordaban asuntos locales y se integraban más a una ofensiva oficial en el campo de la educación escolar que al cine como industria o arte.

Mientras el INCE se responsabilizaba por la producción educativa, siguieron innumerables discusiones, acuerdos y peleas que relacionaban cine y Estado, pasando por la creación de órganos como el Consejo Nacional de Cine (CNC), hasta la creación del Instituto Nacional de Cine (INC), en 1966. El INCE, entonces, fue extinto, instalándose en su lugar el Departamento de la Película Educativa, subordinado al INC. En casi 30 años de existencia, el INCE produjo 407 películas, siendo 241 bajo la orientación de Roquette Pinto y 165 en su etapa posterior. Entre ellas, 357 fueron realizadas por Humberto Mauro (239 hasta 1946 y 118 entre 1947 y 1964, cuando el cineasta se jubiló).[21]

Aunque las producciones del INCE no sean distintivas en la historia del cine, eso no disminuye su importancia para la comprensión de cuestiones relevantes como el estudio de los caminos del cine brasileño, del Estado Nuevo y de las relaciones entre el cine y el poder. De esta manera, pretendemos analizar algunas películas del INCE para la mejor comprensión de la articulación cine-Estado en sus producciones.

Schvarzman (2004), basándose en el *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE,*[22] clasifica las películas del Instituto en 15 categorías: *Divulgación técnica y científica*, *Preventivo-sanitario*, *Escolar*, *Reportaje*, *Oficial* (prácticamente interrumpida a partir de 1939, debido al establecimiento del DIP), *Educación Física*, *Figuras nacionales*, *Cultura popular y folclore*, *Riquezas naturales*, *Lugares de interés*, *Investigación científica*, *Artes aplicadas*, *Medio rural*, *Actividades económicas* y *Otros*.

[21] Humberto Mauro produjo una obra fecunda e importante en el INCE, aunque ese parezca un periodo de excepción, destacado respecto a sus realizaciones de antes o después, ya que su pasaje por el Instituto es frecuentemente ignorado – situación que viene cambiando recientemente debido a diversos estudios sobre el cineasta, como los de Claudio Aguiar Almeida (1999) y Sheila Schvarzman (2004).

[22] SOUZA, Carlos Roberto de. *Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

Teniendo en cuenta los estudios ya existentes sobre la producción del INCE[23] y la disponibilidad de ese acervo – sabemos que la mayoría de las realizaciones del Instituto están perdidas –, pretendemos inclinarnos sobre dos películas que corresponden a la clase *Figuras nacionales*, las cuales tratan sobre personajes históricos: *O despertar da redentora* (1942) y *Barão do Rio Branco* (1944), dirigidas por Humberto Mauro.[24] Intentaremos entender, a partir de esas películas, el significado más profundo de la propuesta de cine educativo gestada en los años 1920 y 1930 e incorporada por el régimen autoritario del Estado Nuevo, pensando especialmente qué lugar fue dado a la representación de los conflictos históricos y políticos del país en ese *corpus*.

Nos parece atractiva esa aproximación pues existía un estímulo a la producción de películas inspiradas en acontecimientos históricos, cuya representación era filtrada por la óptica oficial. Es interesante observar algunas recurrencias cuando hay referencia a los personajes que marcaron la Historia del país: integridad moral y cívica, valorización del trabajo, sacrificio de los intereses personales por el bien común. Esas características se entrelazan en un esfuerzo para la construcción de los mitos alrededor de los cuales se reuniría la nación brasileña.

O despertar da redentora (1942, 18 minutos)[25]

Basado en un cuento de Maria Eugênia Celso, la escena que abre *O despertar da redentora* es un plano medio de esta autora haciendo una introducción sobre el Palacio Imperial de Petropólis. Maria Eugênia no mira a la cámara, que la capta en un sutil contrapicado (lo que invoca alguna superioridad a su figura), y no sabemos a quién se dirige ella en tono didáctico. Su imagen es sustituida por planos del Palacio que, como cuenta Maria Eugênia, hoy es un museo, en el cual el pasado monárquico brasileño es perfectamente recreado. Con una música tranquila de fondo, paseamos por el Palacio como si visitásemos un museo, observando sus exteriores bien cuidados, la cama del rey, la habitación de la princesa Isabel. Por medio de un encadenado, la princesa

[23] La tesis de Doctorado de Rosana Elisa Catelli (2007) es muy interesante para entrar en contacto con los trabajos sobre cine educativo, ya que la autora hace un recorrido por la bibliografía nacional referente al asunto.

[24] En *Figuras nacionales* encontramos la biografía de muchos autores importantes de la literatura brasileña, pero no optamos por ese abordaje porque *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar, ya se ocupa de ese tema. Tal texto fue escrito en 1979 y es parte de la tesina de la autora, titulada *Literatura e cinema documentário*. Puede accederse a ella en el libro *Crítica e tradução* (1999).

[25] Hay un desfasaje entre las duraciones de las copias que analizamos y las informaciones de la base de datos de la Cinemateca Brasileira: en la base de datos consta que *O despertar da redentora* tiene 21 minutos, mientras el corto que tenemos cuenta con 18 minutos. Respecto a *Barão do Rio Branco*, la película que vimos tiene 20 minutos, y la base de datos de Cinemateca nos informa 30 minutos.

aparece en la escena, y salimos del mundo del documental para entrar en la fábula. La música nos acompaña abandonando la sobriedad y tornándose más vivaz, utilizándose incluso *mickeymousing* para subrayar los movimientos de la princesa, mostrada siempre como una persona astuta y divertida. Acompañada de la hermana Leopoldina, Isabel burla la vigilancia de las gobernantas (que miran un libro de ilustraciones de Rugendas)[26] y huye para un paseo.

Maravilladas con la naturaleza, las hermanas hacen de la fuga una aventura por entre los bosques alrededor del Palacio. Se sorprenden con la grandeza de los árboles y con las plantas más chiquitas. Los *travellings* horizontales y verticales son recurrentes cuando se presenta el Palacio, pero cuando estamos en el bosque hay una predominancia de *travellings* verticales que enfatizan la magnitud del ambiente. Isabel es valiente, actúa como guía de la hermana al mismo tiempo que muestra un encantamiento infantil. A través de los planos fijos que avanzan (en la mayoría planos generales, que muestran a las chicas, pequeñas, en el vasto paisaje), vemos a Isabel y Leopoldina progresando en su "viaje", y a las gobernantas buscándolas, pasando por los mismos lugares, captadas por los mismos ángulos. La banda sonora es compuesta solamente por la música animada de fondo, acompañando el ritmo de las situaciones; y los gestos de los personajes nos remiten a una película silente, hasta que los acordes dejan de ser amigables y se tornan más tenebrosos, interrumpiéndose un poco después y dejando silencio, en un momento de suspensión de la trama.

Aunque siendo más joven que Leopoldina, Isabel es más alta y altiva que la hermana. Cuando observan lo que puede surgir de entre los árboles y sienten miedo, es Isabel quien protege a Leopoldina, sin agitarse, a pesar del *close up* que revela su duda. La negra que huyó de la *senzala*[27] se encuentra con las princesas que escaparon del Palacio, y llora, cansada, agarrada del vestido de Isabel, que no comprende lo que la chica le cuenta. Hay una inserción para ilustrar la historia de la esclava: los negros presos al *tronco* (una manera de castigarlos), comiendo con dificultad; la madre que es vendida y separada de la hija. Y una música "en tono lacrimoso, que aísla los negros a la condición de piedad, exaltando su sufrimiento, como si este fuera resultado no de un sistema social implantado y vigente por siglos, sino una maldad con 'aquella pobre gente'" (Schvarzman, 2004, p. 280).

[26] Johann Moritz Rugendas fue un pintor alemán que viajó por Brasil entre 1821 y 1846 retratando costumbres locales. En la ilustración que ven las gobernantas, hay esclavos trabajando en un *engenho* (donde se procesaba la caña para transformarla en azúcar).
[27] Lugar donde vivían los esclavos, cerca de la casa de los patrones, llamada *casa grande*. (N.T.)

Isabel se asusta con el relato, como si la esclavitud fuera algo que ella nunca hubiera visto en la vida. El capataz y la dueña de la esclava llegan para recuperarla, mientras Isabel la protege, susurrando que no se arrepiente de desobedecer la ley si es para un bien mayor (la salvación de una persona) – afirmación corroborada por la gobernanta, que llega anunciando que el padre de la chica, el emperador, es "la justicia en persona". Las decisiones de las autoridades no deben ser contestadas, porque quien está en el poder siempre elige lo mejor.

Con este episodio, Isabel promete a Dios acabar con esa "cosa horrible" que es la esclavitud en Brasil. En el momento en que toma esa misión para sí, Isabel es observada con glorificación por quien la acompaña, y vemos en los rostros de cada persona una expresión muy típica de la iconografía cristiana, así como ocurre en el plano general del lugar donde están los personajes en ese momento.

Tras un cuadro en negro – por medio del cual asimilamos el paso del tiempo –, vemos la mano de la princesa firmar la declaración de liberación de los esclavos y, en una imagen sobrepuesta a este documento, los negros sacan sus cadenas y salen de sus castigos, dichosos. De esa manera, el origen para la libertad de los esclavos en Brasil es el cumplimiento de una promesa que Isabel hizo a Dios cuando tenía 16 años, sensibilizada por la situación de los negros, desconocida por ella hasta entonces.

La fábula, entonces, sustituye la Historia. Como analiza Schvarzman (2004), todas las luchas por la abolición de los esclavos desaparecen frente la predestinación de Isabel: la liberación fue un hecho individual, moral, y no un proceso histórico. Esa manera de representar dicho hecho subvierte y armoniza los conflictos que resultaron en la extinción de la esclavitud en el país.

***Barão do Rio Branco* (1944, 20 minutos)**

Barão do Rio Branco es un documental que encarna con perfección el tipo de lenguaje y de narrativa más comunes en las producciones del INCE bajo la batuta de Roquette Pinto: al contrario de *O despertar da redentora*, que poseía una introducción y después daba una vuelta hacia la ficción, en *Barão do Rio Branco* no hay lugar para dramatizaciones. Tenemos la voz solemne del narrador (el propio Roquette Pinto) enmarcando imágenes que repiten el texto, en una relación redundante entre lo que vemos y lo que oímos. Al fondo, suenan acordes grandiosos que pueden ser más o

menos intensos de acuerdo con las realizaciones del biografiado que son contadas, pero nunca dejan desaparecer el aura de glorificación.

Mientras Roquette Pinto enumera las conquistas del Barón de Rio Branco – un "canciller, genio político, estadista y administrador" responsable por el diseño de las fronteras y dimensiones actuales del territorio brasileño debido a diversas conquistas diplomáticas –, vemos el predio de la Academia Brasileña de Letras, de la cual él fue miembro; los mapas explicando el impacto de las disputas territoriales vencidas por él; bibliotecas, libros y documentos; fotos del Barón acompañado de personalidades importantes; su gabinete de trabajo vacío e imponente, donde podemos sentir el clima tenso de las negociaciones políticas; bustos y estatuas de la gran figura nacional.

De la misma manera que recorremos el Palacio Imperial de Petropólis en el comienzo de *O despertar da redentora*, transitamos los lugares y objetos que hicieron parte de la vida del Barón, en una estética que Ana Cristina Cesar (1999) describe como "gesto de museo": la imagen quiere tener el mismo movimiento preservador que se observa en un museo, con la preocupación de fijar para la posteridad objetos que marquen la presencia de las figuras históricas. Como comenta Rosa, "las imágenes utilizadas en las películas aquilatan los ambientes en que los personajes nacieron, vivieron y murieron, y también los lugares donde ejercieron sus actividades profesionales y los objetos que pertenecieron a ellos. (…) Todos esos espacios son consagrados en las películas como lugares de memoria" (2008, p. 322). Siguiendo la misma tendencia, es dada enorme atención a los monumentos, señales del paso del biografiado, que lo eternizan.

También como en *O despertar da redentora*, los conflictos por territorios que el Barón resuelve (disputas con Bolivia y Perú por Acre, y con Francia por Amapá, por ejemplo) no son desarrollados, apenas son expuestos y descritos como solucionados "de la manera más favorable y noble". Sin problematizar las causas, las consecuencias son solamente el "delinear perfecto de las fronteras del país", en un ejemplo del carácter honrado e incuestionable de la autoridad.

No existe una preocupación por el desarrollo de una narrativa, sino la exaltación de la personalidad de manera enciclopédica, con énfasis en los datos biográficos, a partir de los cuales concluimos que la historia del Barón se entrelaza íntimamente con la Historia de la Nación.

Palabras finales

La creación de un órgano de producción de películas educativas en Brasil en 1936, como pasaba en otros países, se relacionaba a la convicción de la educación como elemento principal para el avance de los hombres, siendo el cine responsable por facilitar el itinerario hacia el aprendizaje. Las películas desarrolladas en el INCE abordaban las temáticas más variadas (de la medicina al teatro, de la física a la geografía, de la botánica a la música), lo cual, junto a su producción intensa, revela una voracidad por mostrar de todo.

En el Estado Nuevo, cuando la afirmación de una identidad nacional se volvió importante para llevar adelante el proyecto de Getúlio Vargas, hacer una galería de figuras responsables por grandes conquistas del país era algo particularmente interesante. De esa manera, muchas de las realizaciones de INCE se concentraron en exponer personajes históricos con el fin de celebrar la unidad de la Nación.

Elegimos, así, dos películas que encuadraban *Figuras nacionales* (según la clasificación de Schvarzman, 2004) para observar cómo son puestos en circulación en las producciones del Instituto algunos hechos históricos (especialmente los conflictos), en especial las revoluciones y conflictos. Esta pregunta fue articulada con la cuestión de la relación entre el cine y el poder, ya que el INCE era patrocinado (y coordinado) por el gobierno. Los dos cortos son ejemplos significativos de cómo el discurso estadonovista impregna el discurso cinematográfico y lo transforma en vehículo del ideario del régimen.

En las películas del INCE no existe la imagen del poder (personificada en Getúlio) como acontecía con los materiales producidos por el DIP, sino que el poder se encuentra oculto, entremetido en la naturaleza, en los hechos históricos glorificados, en los descubrimientos científicos. Esa mezcla entre educación y adoctrinamiento apuntaba a la obtención del consenso en una sociedad que debía estar políticamente desmovilizada. Para eso, la concepción del pasado privilegiada por el INCE destacaba la armonía de intereses entre grupos y actores, transmitiendo una noción conciliatoria de la Historia, hecha por personajes ilustres, y donde los enfrentamientos estaban totalmente ausentes.

En su trabajo sobre las relaciones entre el INCE y el LUCE italiano, Cristina Souza da Rosa afirma:

> En el Estado Nuevo, el pasado actuaba como explicación para el presente, siendo un pasado negativo corregido por las acciones del gobierno Vargas. O como subraya Ângela de Castro Gomes: "un pasado histórico que no podía, como tradición, coexistir con el presente, sino que era fuente de inspiración para lo nuevo".[28] El pasado histórico, en el Estado Nuevo, era fuente de inspiración y sus hechos deberían ser corregidos por el presente. En el Fascismo, el pasado también funcionaba como explicación para lo nuevo, coexistiendo de forma positiva con el presente. Tanto en el Estado Nuevo como en el Fascismo, el pasado recuperado como positivo era un pasado elegido, o sea, un pasado que justifica la autenticidad de los gobiernos y de los planes nacionalistas (Rosa, 2008, p. 289).

Mussolini dejaba en claro que, para él, el cine era un arma – como en el cartel que inauguraba el LUCE, lo cual, bajo la fotografía del *Duce*, se veía la frase "la cinematografía es el arma más fuerte" (Rosa, 2008). En el fondo, todos los gobiernos, democráticos o no, veían al cine como un arma, sea educativa, de propaganda o de difusión de cultura. Como comenta Sheila Schvarzman (2004), Getúlio desechaba la concepción de arma y afirmaba que lo veía como ventana: sin embargo, una ventana cuyo paisaje él delimitaba.

[28] GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 145.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A função educativa do cinema e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) no governo de Getúlio Vargas[1]

Natalia Christofoletti Barrenha

Ao longo da década de 1920, a educação veio a ser a principal bandeira para reorganizar a sociedade que ingressava nos tempos modernos. Ao mesmo tempo, o cinema se consolidava como o mais importante (e muito rentável) veículo de entretenimento das massas.

O cinema brasileiro se desenvolvia em escala reduzida, como uma atividade artesanal, amadora e descentralizada (conhecida pejorativamente como *cavação*), que circulava a partir das relações entre os produtores e exibidores nacionais. Muitas vezes, os exibidores, que deixavam de ser itinerantes e montavam seus salões de projeção, eram produtores e alimentavam seus próprios programas. Após uma *belle époque* entre 1907 e 1911, o cinema no Brasil (e, por extensão, em toda América Latina) foi invadido pelas produções norte-americanas através das nascentes *majors* de distribuição, as quais tinham muito (e melhor) material, e ofertas de contratos mais rentáveis para os exibidores, que passaram a privilegiá-las ao invés de negociar com as rudimentares produções brasileiras. As *majors* avançavam mais ainda comprando o ineficiente circuito exibidor do país, constituindo então os três níveis da indústria (produção, distribuição, exibição) e encurralando cada vez mais as possibilidades de progresso do cinema nacional.

As produções estadunidenses, que se empenhavam em propagar o *american way of life* que caracterizou o período posterior à I Guerra Mundial, não chegaram a causar

[1] Gostaria de agradecer a Elis Galvão e a Fabián Núñez por disponibilizarem suas dissertações de mestrado, fundamentais para a produção do artigo e, em especial, a Eduardo Morettin, que também me ajudou quando comecei a trabalhar neste texto; e, também, a Cristina Souza da Rosa, pelos apontamentos feitos em uma versão preliminar, muito importantes para a conclusão da versão final.

um grande frenesi nas elites políticas e intelectuais, apesar do estrondoso sucesso entre as classes mais pobres da população, que formavam a maior parte do público que acudia a esse espetáculo vulgar, como era considerado o cinema nesse momento. Entretanto, esses filmes chamavam a atenção devido a sua capacidade de difundir valores, incluindo o cinema nas discussões dos educadores e a possibilidade de seu emprego como instrumento pedagógico.

Preocupados pela introdução dos princípios da Escola Nova[2] nos currículos, entre as décadas de 1910 e 1930 os educadores paulistas e cariocas passaram a debater e defender o cinema educativo como um importante auxiliar do professor no ensino e como um poderoso instrumento de ação social. Constituindo-se como uma questão importante na Europa e nos Estados Unidos desde princípios do século, a necessidade de implantação do cinema educativo aflorou em terras brasileiras.[3] O cinema educativo poderia facilitar a tarefa pedagógica, colaborar e motivar o estudo e ser, inclusive, o alívio para uma aprendizagem penosa. Apesar de algumas resistências e preconceitos, os pedagogos detectaram o potencial educacional das produções cinematográficas – principalmente quando pensavam nas camadas mais baixas – e passaram a delinear projetos que pretendiam introduzir o cinema no aprendizado. Desde 1910, os filmes educativos já eram empregados eventualmente em instituições de ensino, como na filmoteca do Museu Nacional. Porém, a primeira medida legal sobre o assunto foi implementada em 1929, quando Fernando de Azevedo, diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, determinou o uso do cinema em todas as escolas primárias do Rio de Janeiro. Jonatas Serrano, Venerando da Graça, Joaquim Canuto Mendes de Almeida[4] e o próprio Fernando de Azevedo, acompanhados pelo diretor do Museu Nacional Edgar Roquette Pinto,[5] foram educadores que se destacaram nas discussões sobre o cinema educativo.

---

[2] A Escola Nova foi um movimento de renovação do ensino que se desenvolveu no começo do século XX frente ao crescimento industrial e à expansão urbana desse momento – os "tempos modernos" aos quais nos referimos no início do texto. Para a Escola Nova, a educação era um elemento fundamental para o avanço de uma sociedade democrática, e tinha que ser um direito universal. Dentro das escolas, as mudanças se concentravam na valorização das diversidades e da individualidade dos sujeitos, fazendo com que eles possam ingressar nessa sociedade democrática como cidadãos conscientes e atuantes.

[3] Na Argentina também houve essa preocupação, como podemos ver no texto de Andrea Cuarterolo.

[4] Ver Almeida (1931) e, também, Serrano e Venâncio Filho (1930).

[5] Edgar Roquette Pinto foi médico, professor, etnólogo, antropólogo e ensaísta. Também é considerado o pai da radiodifusão no Brasil com a criação, em 1923, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira estação brasileira de rádio. A mesma tinha fins exclusivamente educativos e culturais. Roquette Pinto teve uma infinidade de cargos relacionados com as áreas de educação e cultura e foi Membro da Academia Brasileira de Letras. Participou da Comissão Rondon, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Brasileira de Ciências, da Sociedade de Geografia, da Academia Nacional de Medicina, da Associação Brasileira de Antropologia e de inúmeras outras associações culturais nacionais e

Paralelamente, a crítica de cinema estava se consolidando e um leque de publicações especializadas começava a entrar em circulação, como *Scena Muda*, *Cinearte* e *O Fan*, além da presença de artigos sobre as imagens em movimento em grandes jornais e revistas. As ideias sobre cinema educativo que vinham sendo abordadas são apoiadas por essa crítica emergente, já que as propostas dos educadores iam ao encontro da preocupação dos críticos em outorgar seriedade ao cinema.[6]

Também nesse momento, as dificuldades econômicas dos exibidores e importadores aumentaram devido à desvalorização da moeda local, o que incrementava custos, e à aparição dos filmes falados em idiomas estrangeiros, os quais afastavam o público das salas. Então, defender o cinema educativo era uma maneira de impulsionar a (primitiva) produção de cinema nacional frente aos contratempos que os filmes importados impunham.[7] O cinema educativo, pensava-se, abriria um novo campo para a sobrevivência e a evolução das produções nacionais, sufocadas pela hegemonia dos filmes hollywoodianos. No entanto, essa tarefa fracassou devido à produção descontínua, que não conseguia competir com os filmes estrangeiros, e à falta de organização sistemática de recursos para tais fins. Por exemplo, aqui não se contava com o apoio oficial que existia na Itália, um dos grandes modelos quando se tratava de cinema educativo, com a L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE). O debate sobre o tema trouxe, desse modo, uma contribuição significativa para estimular a participação do Estado na atividade cinematográfica, o qual já não atuaria somente no papel de censor, mas assumiria, também, as funções de produtor e curador.[8]

No auge desse debate, em 1930, Getúlio Vargas chegou ao poder após liderar a Revolução de 1930, que pôs fim à República Velha ou Primeira República. O governo

---

estrangeiras. Foi diretor do Museu Nacional (onde realizou um extenso trabalho de divulgação científica e montou um acervo enorme de filmes educativos), além de ser cofundador e diretor do INCE, centro de nosso texto. Sheila Schvarzman comenta que: "Ao examinar seus escritos e ações, no entanto, nota-se a preocupação constante de aliar o conhecimento científico às possibilidades concretas de ação, de forma a intervir e modificar a vida dos homens do país, erradicando a ignorância, responsável, no seu entender, pela miséria e pelo atraso" (2004, p. 95).

[6] Claudio Mello e Mário Behring foram algumas das vozes mais importantes nesse debate.

[7] Ademais, os filmes importados deveriam passar por uma censura (pautada fundamentalmente pela moral) antes de chegar aos brasileiros, pois alguns deles poderiam "turbar" o processo de educação proposto. Os pedagogos e críticos não confiavam no arbítrio do público para perceber maus exemplos nos filmes, e apostavam no poder tutelar do Estado por meio da censura.

[8] É interessante observar as considerações de Catelli (2007) quando aborda o caráter ambíguo dos formulantes do cinema educativo: eles inovaram as concepções de educação e trouxeram para o panorama nacional práticas escolares mais democráticas, além de introduzir mudanças significativas no campo ao destacar as possibilidades culturais e artísticas do cinema quando muitos o viam como simples entretenimento das classes populares. Por outro lado, eles foram conservadores na maneira de conceber as relações entre elite e povo, detentores do saber e iletrados, formulando modificações sociais através do Estado, de forma autoritária. Assim, abriram caminho para as ações de Getúlio Vargas no âmbito da educação e o uso do cinema para fins políticos.

de Getúlio foi marcado pelo nacionalismo e pelo populismo, e é dividido em três fases: Provisório (1930-1934), Constitucionalista (1934-1937) e Autoritário ou Estado Novo (1937-1945).

A ampliação da base institucional do Estado foi uma das principais consequências da Revolução de 1930, já que na República Velha havia sido consagrado o princípio do federalismo, o qual limitava o campo de ação do poder central. Dessa maneira, a partir de 1930 afirmou-se a tendência de maior intervenção do Estado em todas as esferas, inclusive a cultural. O cinema educativo começava a ganhar atenção, a qual se vinculava, então, com o ímpeto centralizador, organizador e modernizante desse momento; o governo apoiava-se na crença de que a educação era o impulsor da transformação dos homens, e o cinema seria um instrumento valioso para acelerar esse caminho, principalmente em um país de milhões de analfabetos e diverso geográfica, étnica e culturalmente como o Brasil (Schvarzman, 2004). Assim, mediante as questões que envolviam o cinema educativo, teve início a primeira política governamental sistemática para o cinema.

Ao passo que os profissionais vinculados ao cinema lutavam pela presença do governo na área, Vargas assinalava, em várias ocasiões, a importância do filme que, em sua opinião, passou a ocupar, no mundo contemporâneo, o papel que o livro havia exercido no passado; para ele, como afirmado em um pronunciamento feito para os manifestantes da Associação de Produtores Cinematográficos (durante a assinatura do Convênio Cinematográfico, em 25 de junho de 1934), o filme era “o livro das imagens luminosas” (Schvarzman, 2004, p. 135). O cinema interferia no imaginário social e devia ser uma das grandes preocupações de quem estivesse no poder. Deste modo, estabeleceu-se uma nova relação entre o cinema e o poder, e o cinema educativo atuaria como um dos principais pilares de um projeto ainda mais amplo: a tentativa de organizar a produção, o mercado exibidor e importador de cinema e, ao mesmo temo, servir aos propósitos do Estado, especialmente àqueles relacionados à integração nacional, à concentração da ação governamental e à difusão da ideologia nacionalista, aspectos fundamentais para a construção de uma identidade – esta, por sua vez, imprescindível para o desenvolvimento industrial e a construção de um mercado.

Em 1932, o líder populista promoveu algumas mudanças no setor cinematográfico:

- A centralização e nacionalização do serviço de censura, que ficou a cargo do Ministério da Educação e Saúde, deixando de ser exercida pela polícia e em âmbito local;[9]

- A criação da taxa cinematográfica para estimular a educação popular. Essa taxa consistia no pagamento de um imposto para os filmes apresentados ante a censura.[10] O dinheiro coletado fomentaria a produção de filmes educativos, publicações e ações relacionadas ao tema. As realizações consideradas educativas eram isentas da taxa;

- A obrigatoriedade de inclusão de filmes brasileiros e educativos na programação dos cinemas, o que contribuiu para o movimento de produção de noticiários e documentários (ainda que não estivesse determinada uma quantidade dessas produções).

No mesmo 1932, surgiu a Sociedade Cine-Educativa Brasil Ltda. (SOCEBA), uma instituição privada criada para suprir a ausência de uma entidade especialmente dedicada ao cinema educativo no Brasil; contudo, por falta de organização e recursos, a SOCEBA teve uma existência efêmera, o que confirmava a necessidade da presença estatal no setor.

Gostaríamos de comentar sucintamente outros movimentos interessantes do cinema brasileiro no começo da década de 1930, os quais são complementares para a compreensão de nossa abordagem: o nascimento da Cinédia e da Brasil Vita Filmes, produtoras que se inspiravam em Hollywood e em seu sistema de estúdios em busca da implantação da indústria cinematográfica no Brasil.[11] A Cinédia foi fundada no Rio de Janeiro, em 1930, por Adhemar Gonzaga, diretor da revista *Cinearte*, quem investia na produção de chanchadas, comédias musicais que quase sempre tratavam do universo do Carnaval e incorporavam as personalidades do rádio. Essa fórmula garantia sucesso de bilheteria e assegurou a produção da Cinédia por quase vinte anos, mesmo que, para manter-se viva, ela necessitasse realizar cinejornais e documentários (aqueles obrigatórios nos cinemas a partir de 1932). A Brasil Vita Filmes, também no Rio, foi criada pela atriz Carmen Santos e se dedicou a produções mais ambiciosas, mas também subsistiu arrastando seus filmes com muita dificuldade (como *Inconfidência mineira*,

[9] Segundo Leite (2005), a história da censura cinematográfica brasileira teve início, realmente, a partir desta lei de 1932. Apesar das primeiras experiências ao longo da chamada *belle époque*, a censura nunca havia existido de maneira sistemática. Em 1928, por exemplo, um decreto estabeleceu que as produções cinematográficas deveriam estar sob os cuidados do Ministério do Interior e da Justiça, mas eram os chefes de polícia de cada cidade os que exerciam a tarefa de "vigilantes", o que não funcionava na prática e resultava somente em juízos baseados na moral e nos bons costumes.

[10] De fato, todos os filmes eram obrigados a se apresentar ante a censura.

[11] O texto de Daniela Gillone aborda alguns aspectos dos filmes da Cinédia e da Brasil Vita Filmes.

dirigido pela própria Carmen, que tardou 12 anos para ser finalizado: de 1936 a 1948) e dependendo de documentários e cinejornais.

Em 1934, Getúlio Vargas instituiu estímulos para a produção de filmes educativos, mas, no mesmo ano, o movimento pelo cinema educativo se deparou com um obstáculo: o estabelecimento do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), desvinculado do Ministério da Educação e Saúde e subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. O DPDC afastou o Ministério da Educação e Saúde de suas atribuições relativas ao rádio e ao cinema, concentrando sob sua responsabilidade todas as atividades relacionadas à cultura e à propaganda. Tentando recuperar seu território, o Ministro da Cultura Gustavo Capanema propôs a classificação do cinema em "de espetáculo" ou "educativo", apresentando junto a Roquette Pinto o projeto para a organização do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o qual se ocuparia do segundo caso.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo

O INCE foi estabelecido oficialmente no início de 1937, mas entrou em funcionamento a partir de março de 1936. Roquette Pinto – que já havia passado por duas instituições que utilizavam as imagens com fins pedagógicos: Comissão Rondon[12] e Museu Nacional – foi escolhido diretor do órgão, e o cineasta Humberto Mauro – protagonista do Ciclo de Cataguases[13] e integrante dos quadros da Cinédia e da Brasil Vita Filmes – foi contratado como seu diretor artístico. Mauro não foi um ideólogo do cinema educativo, mas apoiava os valores que compunham a defesa desse tipo de cinema e acreditava na sua possibilidade educativa. Alexandre Wulfes, Benedito J.

[12] Buscando integrar lugares pouco explorados do Brasil às áreas mais desenvolvidas e pesquisando geográfica e cientificamente regiões vastas e desconhecidas, a Comissão Rondon realizou expedições na Amazônia entre fins do século XIX e inícios do século XX. Documentava suas missões e descobrimentos com fotos e vídeos, sendo pioneira na utilização do cinema como registro e divulgação no Brasil. Roquette Pinto acompanhou a Comissão diversas vezes.

[13] Na época do cinema silencioso, houve no Brasil um *boom* de produções (principalmente de ficções, na época conhecidos como "filmes posados") em cidades fora do eixo Rio-SP, constituindo diversos Ciclos Regionais, como o de Cataguases/MG, nos anos 1920. Existiram outros Ciclos Regionais em: Barbacena/MG e Pelotas/RS, ainda na década de 1910; Campinas/SP, Recife/PE, Pouso Alegre, Guaranésia e Ouro Fino (em MG), Porto Alegre/RS, Curitiba/PR, Manaus/AM e João Pessoa/PB, a partir de 1920. Esses diferentes pontos de produção não tinham contato entre si, uns desconhecendo as realizações dos outros. Apesar do ânimo inicial de seus integrantes, os Ciclos Regionais não conseguiram seguir produzindo devido à falta de retorno financeiro dos filmes que, na maioria das vezes, eram exibidos somente em sua cidade de origem. Com a chegada do som, as produções ficaram mais caras e complexas tecnicamente, inviabilizando a continuidade dos Ciclos Regionais, e a atividade cinematográfica voltou a concentrar-se em grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo (Miranda e Ramos, 2000). Em seu trabalho, Joelma Ferreira dos Santos aborda o cinema de Humberto Mauro produzido durante o Ciclo de Cataguases.

Duarte, Ruy Santos, Mateus Colaço, Erich Walder, Manoel Ribeiro, Brasil Gerson, Paschoal Lemme, Haroldo e José Mauro (irmãos de Humberto) participavam da pequena equipe do INCE, sendo Humberto Mauro quem quase sempre ocupava a cadeira de diretor.

O INCE surgiu concomitante ao Estado Novo, o qual se caracterizava pela primazia do Executivo, que atuava sem interferência dos partidos ou do Legislativo. O Estado Novo adotava uma postura antiliberal, nacionalista, centralizadora, autoritária e interventora, aprofundando o plano iniciado por Vargas em 1930, o qual buscava controlar os instrumentos necessários à construção e à implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante. Para isso, os meios de comunicação foram transformados em instrumentos atuantes na propaganda governamental.[14]

Desde o começo dos anos 1920, o cinema e seu potencial de instrumentalização em distintas políticas de Estado estavam em voga na Europa. Instituições similares ao INCE já haviam sido estabelecidas tanto em países democráticos (Bélgica, França e Inglaterra) como em ditaduras (Alemanha, Itália e Rússia), e eram esporadicamente visitadas por Roquette Pinto ou outros enviados do governo para servir de inspiração às ações deste lado do Atlântico. O cinema educativo era parte integrante da consolidação de um sistema cultural que adotou como elemento central a utilização e circulação de imagens – não incluindo somente as novas metodologias educacionais do uso das mesmas, mas também novas práticas admitidas em museus, na imprensa, na publicidade e no próprio cinema (Catelli, 2007). A confluência entre obras de arte e obras de propaganda era característica do momento.

Aliado fundamental no processo de conquista da população por seu valor como registro da memória, veículo de transmissão de conhecimentos e celebração de eventos que participavam do imaginário de uma sociedade, o cinema ganhou o *status* das artes plásticas e dos livros. Os filmes do INCE se dirigiam à formação do povo brasileiro, colocando-o em contato com situações e personagens capazes de moldar sua conduta social e, além da função educativa, tinham como objetivo aproximar as grandes cidades e a população do interior, pois as distâncias eram consideradas obstáculos para o desenvolvimento do país.

[14] O surgimento do INCE vem acompanhado de várias outras iniciativas do Ministério de Capanema, as quais iam moldando, no espaço público e no imaginário, o governo que ia se consolidando: simultaneamente são criados o Museu de Belas Artes e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), começa a construção do novo prédio do Ministério (concebido por jovens arquitetos liderados por Lúcio Costa e Le Corbusier), e nascem os painéis de Cândido Portinari.

> Nessa perspectiva, os filmes brasileiros deveriam contribuir para reforçar mitos, como o temperamento brando e cordial do povo brasileiro e a miscigenação racial. O movimento operário, o potencial de luta das classes trabalhadoras, as greves e os confrontos deveriam ser sistematicamente obliterados pela propaganda oficial, pois colidiam com a cordialidade e, simultaneamente, negavam a eficiência do Estado corporativo, visto como a solução para os problemas trabalhistas do país (Leite, 2005, p. 41).

Eram transladadas para a tela as principais realizações do Estado Novo, em uma crônica da vida política, social e cultural brasileira que buscava construir a imagem de uma sociedade unida e harmônica ao redor do líder Getúlio Vargas. Como explica Sheila Schvarzman em entrevista a Carlos Haag (2010): "No projeto do INCE, o cinema não é um fim em si mesmo ou uma forma de expressão; é, antes, um meio".

A produção do INCE estava dividida em: filmes escolares (em 16mm, mudos e sonoros), destinados a circular em escolas e institutos de cultura; e filmes populares (em 35mm, sonoros), encaminhados para as casas de exibição de todo o país. Todas as etapas da realização de um filme eram executadas pelo Instituto: filmagem, revelado, montagem, gravação e mixagem de som e copiado. A documentação científica foi outra tarefa do Instituto, que abria seus estúdios para que professores e pesquisadores filmassem suas atividades e registrassem suas descobertas. O INCE também deveria manter-se informado sobre os filmes educativos existentes e disponíveis, e se dedicou à constituição de uma biblioteca especializada e à publicação de uma revista,[15] o que revela a intenção de sistematizar informações dispersas e coordenar o movimento do cinema educativo. Mas o INCE não se limitava a essa esfera, principalmente devido à fluidez entre os círculos públicos e privados dentro do Instituto, que possibilitava a documentação de eventos oficiais tanto para o Ministro da Educação como para quem mais pedisse. Além das frequentes encomendas pessoais, o INCE participava de diversos projetos prestando assistência por meio de pessoal e equipamentos – por exemplo, quando estúdios como o de Carmen Santos se associavam a Roquette Pinto e Humberto Mauro.

Dentro do INCE, eram formuladas as funções, características e padrões desejados para um filme educativo, que deveria ser:

[15] O projeto da revista nunca saiu do papel, provavelmente por falta de financiamento (Rosa, 2008).

> 1º) nítido, minucioso, detalhado; 2º) claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos; 3º) lógico no encadeamento de suas sequências; 4º) movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema; 5º) interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer (Ribeiro, 1944 *apud* Cesar, 1999, p. 27).

Podemos dividir a história do Instituto, principalmente, em dois períodos: de 1937 a 1946, tempo em que foi dirigido por Roquette Pinto; e de 1947 a 1966, quando foi conduzido por Paschoal Lemme e Pedro Gouveia. Na primeira fase do Instituto, seus filmes se encaixavam mais rigorosamente no modelo descrito anteriormente por Ribeiro. Predominavam os temas científicos, com incursões pela cultura popular, folclore e perfis de figuras históricas. Demonstrava-se o empenho com a atualização técnica e científica, a harmonização dos conflitos por meio de uma História comum povoada por heróis ilustrados, e a exposição de um país que ascendia como expressão viva e extensão da natureza. A substituição do caráter pedagógico pela preocupação documental caracterizou o segundo momento. Lemme e Gouveia não tinham a mesma fé que Roquette Pinto na eficácia do cinema no processo de educação e, assim, o Instituto se abriria mais à criação e Humberto Mauro disfrutaria de mais independência em suas produções. Como comenta Schvarzman: "Isso não significa forçosamente que Roquette Pinto tolhesse sua [a de Mauro] criatividade, mas ela estava circunscrita a uma pauta muito bem definida, que constituía as preocupações do antropólogo e de intelectuais a ele ligados, as encomendas do Ministro da Educação e as circunstâncias políticas de sua elaboração" (2004, p. 199).

É importante citarmos a fundação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cuja presença mudou algumas diretivas dentro do INCE. O DIP surgiu para sistematizar a propaganda do Estado Novo: exercia o poder de censura aos meios de comunicação,[16] supervisando-os, e se encarregava da produção e divulgação do cinejornal oficial – em suma, o Departamento coordenava toda a área de comunicação do governo. A cobertura de eventos de natureza cívica e política deixou de ser objeto do INCE e ficou sob a responsabilidade do DIP. O Estado, então, se fortalecia cada vez mais como produtor de curtas, documentários e noticiários, apesar de seguir encomendando produções a empresas privadas (como o *Cinejornal Brasileiro*,

[16] Com a criação do DIP, a censura ficou mais rígida. A nova Constituição de 1937 especificava mais claramente determinações e critérios que deveriam nortear a liberação do certificado de aprovação de filmes fornecido pelo DIP. Até os pôsteres, fotos e todo o material de publicidade de cinema passavam pela censura. Enfim, o Estado possuía plenos poderes para vetar ou realizar cortes em qualquer material de quaisquer meio de comunicação, obras artísticas e culturais (Leite, 2005).

confeccionado pela Cinédia até 1946). Dessa maneira, as produtoras perdiam uma parte do mercado conquistado em 1932, pois elas cobravam por aquilo que o governo oferecia gratuitamente e, ainda por cima, sofriam censura.[17] Para acalmar os ânimos dos produtores, o governo estabeleceu cotas para a exibição de filmes nacionais: um por ano. Em 1945, esse número subiu a três por ano.[18]

O DIP foi extinto com o fim do Estado Novo, em 1945, e em seu lugar foi criado o Departamento Nacional de Informação (DNI). Apesar de ter perdido algumas de suas funções para o DIP, as conquistas do INCE foram expressivas na década de 1940, como podemos ver no informe que Roquette Pinto apresentou em 1942, no qual afirmava que o Instituto havia realizado milhares de projeções, organizado uma filmoteca e produzido em torno de 200 filmes que foram distribuídos em escolas, centros de trabalhadores, agrupações esportivas e sociedades culturais (Simis, 2008). Como nos conta Schvarzman (2004), a produção do INCE caiu bastante nos anos 1950, quando passou a depender do trabalho conjunto com outros órgãos. Depois da II Guerra, o enfoque econômico assumiu o lugar estratégico antes ocupado pela educação, e o desenvolvimento foi a nova maneira de arquitetar a construção nacional. Assim, os recursos do INCE foram minguando e perdendo lugar dentro do Estado, que era o encarregado de financiá-lo. O Instituto seguiu por inércia seu antigo projeto, que foi se tornando cada vez mais anacrônico com o surgimento da televisão e com as transformações na educação (e na própria concepção do cinema nacional). Segundo Pereira (1973), o objetivo do Instituto foi a pique ou, pelo menos, foi fortemente prejudicado pela escassa utilização dos recursos audiovisuais na rede escolar brasileira, sem condições financeiras para adquiri-los.

---

[17] Além disso, desde 1932 o Ministério da Agricultura era outra entidade governamental que produzia curtas-metragens e documentários através de seu Serviço de Informação Agrícola, o que contribuía ainda mais para o descontentamento dos produtores.

[18] Para melhor compreensão do panorama cinematográfico brasileiro deste momento é importante não nos esquecermos do nascimento, no período, de duas grandes produtoras: Atlântida, em 1941, e Vera Cruz, em 1949. Atlântida, instalada no Rio de Janeiro por Moacyr Fenelon, teve um início vistoso com sua primeira produção *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), a qual trazia preocupações inéditas – começando pelo fato de ser protagonizada por um negro, Grande Otelo, recentemente descoberto por Orson Welles em um cassino carioca. Entretanto, como comenta Paranaguá (1984), a dependência com relação à exibição mudou seus rumos: quando Luiz Severiano Ribeiro, proprietário do maior circuito de salas da capital, tornou-se seu principal acionista, a Atlântida passou a se dedicar à produção barata e sem esmero de chanchadas, unindo-se à Cinédia no reino da comédia carnavalesca desprezada pela crítica e amada pelo público. A paulista Vera Cruz constituiu-se como a última tentativa de implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Idealizada pela burguesia da excitante metrópole econômica do país, a qual buscava prestígio cultural e já havia fundado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Bienal de Arte e a TV Tupi, a Vera Cruz renegava a chanchada e desejava fazer um cinema de qualidade internacional, convocando estrangeiros prestigiosos ou repatriando brasileiros para seus quadros técnicos e artísticos (entre eles, Alberto Cavalcanti). Segundo Paranaguá, "o desastre esteve à altura das ambições" (1984, p. 64). Existiram, simultaneamente, outras produtoras (menores, mas igualmente importantes) na cidade de São Paulo, como a Maristela e a Multifilmes.

Paradoxalmente, sendo um órgão governamental dedicado ao cinema, o INCE não considerava este meio como um elemento industrial, comercial ou internacional; unicamente se interessava pelo desenvolvimento de seu aspecto educativo e cultural. Seu projeto se concentrava em um cinema pedagógico e controlado, relacionado a uma preocupação oficial pela modernização da educação escolar e o doutrinamento da população pelas entrelinhas. A entidade não teve ação decisiva na formulação de medidas de estímulo ao setor e, por isso, exerceu exígua influência na evolução do cinema brasileiro.

Almeida (1999) sublinha também o fracasso de bilheteria sofrido pela maioria das produções do INCE no circuito comercial (ao contrário do que acontecia com os filmes do LUCE italiano ou do Departamento de Propaganda de Goebbels na Alemanha), já que os espectadores brasileiros estavam mais interessados em outro tipo de cinema: o politicamente incorreto das chanchadas, ou o glamour hollywoodiano. Os filmes de Hollywood, inimigos do cinema nacional desde sempre, haviam popularizado o longa-metragem (de tão árdua realização em nosso sistema cinematográfico desestruturado), imposto seu *star system* e apresentado qualidades técnicas incomparáveis com nossa pobreza de recursos neste sentido. Ademais, o Brasil sofria com a redução da circulação internacional de película virgem, considerada elemento estratégico pelos países em guerra. O único espaço no mercado exibidor que não oferecia a competência desleal dos filmes estrangeiros (permitindo que a produção cinematográfica brasileira não se estancasse) foi ocupado pelos cinejornais e documentários, os quais abordavam assuntos locais e se integravam mais a uma ofensiva oficial no campo da educação escolar que ao cinema como indústria ou arte.

Enquanto o INCE se responsabilizava pela produção educativa, seguiram inumeráveis discussões, acordos e lutas que relacionavam cinema e Estado, passando pela criação de órgãos como o Conselho Nacional de Cinema (CNC), até a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. O INCE, então, foi extinto, instalando-se em seu lugar o Departamento do Filme Educativo, subordinado ao INC. Em quase 30 anos de existência, o INCE produziu 407 filmes, sendo 241 sob a orientação de Roquette Pinto, e 165 em sua etapa posterior. Entre eles, 357 foram realizados por Humberto Mauro (239 até 1946, e 118 entre 1947 e 1964, quando o cineasta se aposentou).[19]

[19] Humberto Mauro produziu obra fecunda e importante dentro do INCE, mesmo que esse pareça um período de exceção, desligado das suas realizações de antes e depois, já que sua passagem pelo Instituto é

Mesmo que as produções do INCE não sejam distintivas na história do cinema, isso não diminui sua importância para a compreensão de questões relevantes como o estudo dos caminhos do cinema brasileiro, do Estado Novo e das relações entre o cinema e o poder. Dessa maneira, pretendemos analisar alguns filmes do INCE para a melhor compreensão da articulação cinema-Estado em suas produções.

Schvarzman (2004), tomando por base o *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE,*[20] classifica os filmes do Instituto em 15 categorias: *Divulgação técnica e científica, Preventivo-sanitário, Escolar, Reportagem, Oficial* (produção praticamente interrompida a partir de 1939, devido ao estabelecimento do DIP), *Educação física, Figuras nacionais, Cultura popular e folclore, Riquezas naturais, Lugares de interesse, Pesquisa científica, Artes aplicadas, Meio rural, Atividades econômicas* e *Outros*. Tendo em conta os estudos já existentes sobre a produção do INCE[21] e a disponibilidades desse acervo – sabemos que a maioria das realizações do Instituto estão perdidas –, pretendemos nos voltar sobre dois filmes que correspondem à classe *Figuras nacionais*, as quais tratam de personagens históricos*: O despertar da redentora* (1942) e *Barão do Rio Branco* (1944), dirigidos por Humberto Mauro.[22] Tentaremos entender, a partir destes filmes, o significado mais profundo da proposta de cinema educativo gestada nos anos 1920 e 1930 e incorporada pelo regime autoritário do Estado Novo, pensando especialmente que lugar foi dado à representação dos conflitos históricos e políticos do país nesse *corpus*.

Essa aproximação parece-nos atrativa pois existia um estímulo à produção de filmes inspirados em acontecimentos históricos, cuja representação era filtrada pela ótica oficial. É interessante observar algumas recorrências quando se mencionam personagens que marcaram a História do país: integridade moral e cívica, valorização do trabalho, sacrifício dos interesses pessoais pelo bem comum. Essas características se entrelaçam em um esforço para a construção dos mitos ao redor dos quais a nação brasileira se reunirá.

---

frequentemente ignorada – situação que vem mudando recentemente devido a diversos estudos sobre o cineasta, como os de Claudio Aguiar Almeida (1999) e de Sheila Schvarzman (2004).

[20] SOUZA, Carlos Roberto. *Catálogo – Filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

[21] A tese de Doutorado de Rosana Elisa Catelli (2007) é muito interessante para entrar em contato com os trabalhos sobre cinema educativo, já que a autora faz um recorrido pela bibliografia nacional referente ao tema.

[22] Em *Figuras nacionais* encontramos a biografia de muitos autores importantes da literatura brasileira, mas não optamos por essa abordagem porque *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar, já se ocupa deste tema. Tal texto foi escrito em 1979 e é parte da dissertação de Mestrado da autora, intitulada *Literatura e cinema documentário*. O material está presente no livro *Crítica e tradução* (1999).

***O despertar da redentora* (1942, 18 minutos)**[23]

Baseado em um conto de Maria Eugênia Celso, a cena que abre *O despertar da redentora* é um plano médio dessa autora fazendo uma introdução sobre o Palácio Imperial de Petrópolis. Maria Eugênia não olha para a câmera, que a capta em um sutil *contraplongée* (o que reveste sua figura de alguma superioridade), e não sabemos a quem ela se dirige em tom didático. Sua imagem é substituída por planos do Palácio que, como conta Maria Eugênia, é hoje um museu, no qual o passado monárquico brasileiro é perfeitamente recriado. Com uma música tranquila de fundo, passeamos pelo Palácio como se visitássemos um museu, observando seus exteriores bem cuidados, a cama do rei, o quarto da princesa Isabel. Por meio de um fundido, a princesa aparece na cena, e saímos do mundo do documentário para entrar no da fábula. A música nos acompanha abandonando a sobriedade e se tornando mais vivaz, utilizando-se inclusive de *mickeymousing* para sublinhar os movimentos da princesa, mostrada sempre como uma pessoa astuta e divertida. Acompanhada da irmã Leopoldina, Isabel burla a vigilância das governantas (que folheavam um livro de ilustrações de Rugendas)[24] e foge para um passeio.

Maravilhadas com a natureza, as irmãs fazem da fuga uma aventura pelos bosques em torno do Palácio. Surpreendem-se com a grandeza das árvores e também com as menores plantinhas. Os *travellings* horizontais e verticais são recorrentes quando o Palácio é apresentado, mas quando estamos no bosque há uma predominância de *travellings* verticais, que enfatizam a magnitude do ambiente. Isabel é valente; atua como guia da irmã ao mesmo tempo em que mostra um encantamento infantil. Através dos planos fixos que avançam (a maior parte deles são planos gerais, que mostram as garotas, pequenas, na vasta paisagem), vemos Isabel e Leopoldina progredindo em sua "viagem" e, também, as governantas que as procuram, passando pelos mesmos lugares das meninas e captadas pelos mesmos ângulos. A trilha sonora é composta somente pela música animada de fundo, acompanhando o ritmo das situações; e os gestos dos personagens nos remetem a um filme silencioso – até que os acordes deixam de ser

[23] Há uma defasagem entre as durações das cópias que analisamos e as informações da base de dados da Cinemateca Brasileira: nesta última, consta que *O despertar da redentora* tem 21 minutos, enquanto o curta que vimos dura 18 minutos. Em *Barão do Rio Branco*, o filme que assistimos tem 20 minutos, e a base de dados da Cinemateca nos informa 30 minutos.

[24] Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão que viajou pelo Brasil entre 1821 e 1846 retratando costumes locais. Na ilustração que as governantas veem, há escravos trabalhando em um engenho.

amigáveis e se tornam mais tenebrosos, sendo interrompidos um pouco depois e deixando o silêncio, em um momento de suspensão da trama.

Mesmo sendo mais jovem que Leopoldina, Isabel é mais alta e imponente que a irmã. Quando observam o que poderá surgir dentre as árvores e sentem medo, é Isabel quem protege Leopoldina, sem se agitar, apesar do *close-up* que revela seu titubeio. Então, uma negra que fugiu da senzala se encontra com as princesas que fugiram do Palácio. Ela chora, cansada, agarrada no vestido de Isabel, que não compreende o que a garota lhe conta. Há uma inserção para ilustrar a história da escrava: os negros presos ao tronco, comendo com dificuldade; a mãe que é vendida e separada da filha. E uma música "em tom lacrimoso, que exila os negros à condição de piedade, exaltando o seu sofrimento, como se esse fosse resultado não de um sistema social implantado e vigente por séculos, mas uma maldade com 'aquela pobre gente'" (Schvarzman, 2004, p. 280).

Isabel se assusta com o relato, como se a escravidão fosse algo que ela nunca tivesse visto na vida. O capataz e a dona da escrava chegam para recuperá-la, enquanto Isabel a protege, sussurrando que não se arrepende de desobedecer à lei se é para um bem maior (a salvação de uma pessoa) – afirmação corroborada pela governanta, que chega anunciando que o pai da garota, o imperador, é "a justiça em pessoa". As decisões das autoridades não devem ser contestadas, porque quem está no poder sempre opta pelo melhor.

Com este episódio, Isabel promete a Deus acabar com essa "coisa horrível" que é a escravidão no Brasil. No momento em que toma essa missão para si, Isabel é observada com glorificação por quem a acompanha, e vemos nos rostos de cada pessoa uma expressão muito típica da iconografia cristã, assim como ocorre no plano geral do lugar onde estão os personagens nesta ocasião.

Após um *fade in* – por meio do qual nos damos conta da passagem do tempo –, vemos a mão da princesa assinar a declaração de libertação dos escravos e, em uma imagem sobreposta a este documento, os negros tiram suas correntes e saem de seus castigos, alegres. Dessa maneira, a origem para a liberdade dos escravos no Brasil é o cumprimento de uma promessa que Isabel fez a Deus quando tinha 16 anos, sensibilizada pela situação dos negros, desconhecida por ela até então.

A fábula, assim, substitui a História. Como analisa Schvarzman (2004), todas as lutas pela abolição dos escravos desaparecem frente à predestinação de Isabel: a liberação foi um feito individual, moral, e não um processo histórico. Essa maneira de

representar dita situação subverte e harmoniza os conflitos que resultaram na extinção da escravidão no país.

***Barão do Rio Branco* (1944, 20 minutos)**

Barão do Rio Branco é um documentário que encarna com perfeição o tipo de linguagem e narrativa mais comuns nas produções do INCE sob a batuta de Roquette Pinto: ao contrário de *O despertar da redentora*, que possuía uma introdução e depois se transformava em uma ficção, em *Barão do Rio Branco* não há lugar para dramatizações. Temos a voz solene do narrador (o próprio Roquette Pinto) emoldurando imagens que repetem o texto, em uma relação redundante entre o que vemos e o que ouvimos. Ao fundo, soam acordes grandiosos que podem ser mais ou menos intensos de acordo com as realizações do biografado que são contadas, mas nunca deixam desaparecer a aura de glorificação.

Enquanto Roquette Pinto enumera as conquistas do Barão de Rio Branco – um "chanceler, gênio político, estadista e administrador" responsável pelo desenho das fronteiras e dimensões atuais do território brasileiro devido a diversas conquistas diplomáticas –, vemos o edifício da Academia Brasileira de Letras, da qual o Barão foi membro; os mapas explicando o impacto das disputas territoriais vencidas por ele; bibliotecas, livros e documentos; fotos do Barão acompanhado de personalidades importantes; seu gabinete de trabalho vazio e imponente, onde podemos sentir o clima tenso das negociações políticas; busto e estátuas da grande figura nacional.

Da mesma maneira que percorremos o Palácio Imperial de Petropólis no começo de *O despertar da redentora*, transitamos pelos lugares e objetos que fizeram parte da vida do Barão, em uma estética que Ana Cristina Cesar (1999) descreve como "gesto de museu": a imagem quer ter o mesmo movimento preservador que se observa em uma instituição dessa classe, com a preocupação de fixar para a posteridade objetos que marcam a presença de suas figuras históricas. Como comenta Rosa, "as imagens utilizadas nos filmes aquilatam os ambientes em que os personagens nasceram, viveram e morreram, e também os lugares onde exerceram suas atividades profissionais e os objetos que pertenceram a eles. (...) Todos esses espaços são consagrados nas películas como lugares de memória" (2008, p. 322). Seguindo a mesma tendência, é dada enorme atenção aos monumentos, sinais da passagem do biografado que o eternizam.

Também como em *O despertar da redentora*, os conflitos por territórios que o Barão resolve (disputas com Bolívia e Peru pelo Acre, e com a França pelo Amapá, por exemplo) não são desenvolvidos, apenas expostos e descritos como solucionados "da maneira mais favorável e nobre". Sem problematizar as causas, as consequências são somente o "delinear perfeito das fronteiras do país", como um exemplo do caráter honrado e inquestionável da autoridade.

Não existe preocupação pelo desenvolvimento de uma narrativa, mas a exaltação da personalidade de maneira enciclopédica, com ênfase nos dados biográficos, a partir dos quais concluímos que a história do Barão se entrelaça intimamente com a História da Nação.

Palavras finais

A criação de um órgão de produção de filmes educativos no Brasil, em 1936, como ocorria em outros países, relacionava-se à convicção da educação como elemento principal para o avanço dos homens, sendo o cinema responsável por facilitar o itinerário em direção ao aprendizado. Os filmes desenvolvidos no INCE abordavam as temáticas mais variadas (da medicina ao teatro, da física à geografia, da botânica à música), e sua produção intensa revelam uma voracidade por mostrar de tudo.

No Estado Novo, quando a afirmação de uma identidade nacional tornou-se importante para levar adiante o projeto de Getúlio Vargas, fazer uma galeria de figuras responsáveis pelas grandes conquistas do país era algo particularmente interessante. Dessa forma, muitas das realizações do INCE se concentraram em expor personagens históricos de maneira a celebrar a unidade da Nação.

Escolhemos, assim, dois filmes enquadrados pela seção *Figuras nacionais* (segundo a classificação feita por Schvarzman, 2004) para observar como alguns fatos históricos (especialmente os conflitos) são colocados em circulação nas produções do Instituto. Esta pergunta foi articulada com a questão da relação entre o cinema e o poder, já que o INCE era patrocinado (e coordenado) pelo governo. Os dois curtas são exemplos significativos de como o discurso estadonovista impregnava o discurso cinematográfico e o transformava em veículo do ideário do regime.

Nos filmes do INCE não existe a imagem do poder (personificada em Getúlio) como acontecia com os materiais produzidos pelo DIP, mas o poder encontra-se oculto, imiscuído na natureza, nos feitos históricos glorificados, nos descobrimentos científicos.

Essa mistura entre educação e doutrinação visava à obtenção do consenso em uma sociedade que deveria estar politicamente desmobilizada. Para isso, a concepção do passado privilegiada pelo INCE destacava a harmonia de interesses entre grupos e atores, transmitindo uma noção conciliatória da História, feita por personagens ilustres, onde os enfrentamentos estavam totalmente ausentes.

Em seu trabalho sobre as relações entre o INCE e o LUCE italiano, Cristina Souza da Rosa afirma:

> No Estado Novo, o passado atuava como explicação para o presente, sendo um passado negativo corrigido pelas ações do governo Vargas. Ou como assinala Ângela de Castro Gomes: "um passado histórico que não podia, como tradição, coexistir com o presente, mas que era fonte de inspiração para o novo".[25] O passado histórico, no Estado Novo, era fonte de inspiração e seus fatos deveriam ser corrigidos pelo presente. No Fascismo, o passado também funcionava como explicação para o novo, coexistindo de forma positiva com o presente. Tanto no Estado Novo como no Fascismo, o passado recuperado como positivo era um passado escolhido, ou seja, um passado que justifica a autenticidade dos governos e dos planos nacionalistas (Rosa, 2008, p. 289).

Mussolini deixava claro que, para ele, o cinema era uma arma – como no cartaz que inaugurava o LUCE, o qual, abaixo da fotografia do *Duce*, estampava a frase "a cinematografia é a arma mais forte" (Rosa, 2008). No fundo, todos os governos, democráticos ou não, viam o cinema como uma arma, seja educativa, de propaganda ou mesmo de divulgação de cultura. Como comenta Sheila Schvarzman (2004), Getúlio descartava a concepção de arma e afirmava que o via como uma janela: porém, uma janela cuja paisagem ele delimitava.

[25] GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 145.

Bibliografia Volver al índice

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=115538.

CATELLI, Rosana Elisa. *Dos "naturais" ao documentário: O cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2007. Disponível em: http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000436959&fd=y.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: Uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)*. Dissertação (Mestrado em Educação, Gestão e Difusão em Biociências) – Instituto de Bioquímica Médica, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: http://www.casadaciencia.ufrj.br/Publicacoes/Dissertacoes/acienciavaiaocinema.pdf.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, Mauricio Reinaldo. "O cinema e a ditadura getulista: o papel da ficção na divulgação da ideologia do Estado Novo" in *Conferências Lusófonas* (VIII LUSOCOM – II Colóquio Portugal/Brasil, Modalidad Estudios Fílmicos). Lisboa: 2009. Disponível em: http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/41/17.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

HAAG, Carlos. "A História no escurinho do cinema: Estudo mostra a longa ligação entre a sétima arte e o Estado no Brasil" in *Revista Pesquisa FAPESP*, edição 175. São Paulo: setembro 2010. Disponível em: http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=4224&bd=1&pg=1&lg=.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACIEL, Ana Carolina. "Humberto Mauro e o INCE" in *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, nº 34 ("Neorrealismo na América Latina"). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, abril/junho 2003.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e História: uma análise do filme Os bandeirantes.* Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1994.

_____. "Cinema educativo: Uma abordagem histórica" in *Comunicação e Educação*, nº 04. São Paulo: setembro/dezembro 1995. Disponível em: http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/download/192/190.

_____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme O descobrimento do Brasil, 1937, de Humberto Mauro*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *Humberto Mauro: Um olhar brasileiro. A construção nacionalista no pensamento cinematográfico no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2003.

_____. "Humberto Mauro e o cinema educativo" in *Associação Cultural Tela Brasilis*, 2006. Disponível em: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_fabian.html.

MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro – História, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROSA, Cristina Souza. "Câmera na mão, política na cabeça" in *Revista de História da Biblioteca Nacional*, nº 20. Rio de Janeiro: maio 2007. Disponível em: http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=633.

_____. *Para além das fronteiras nacionais: Um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Fascismo*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2008. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_ROSA_Cristina_Souza_da-S.pdf.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1930.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

Grande parte dos curtas realizados pelo INCE estão disponíveis no *Banco de Conteúdos Culturais*, organizado pela Cinemateca Brasileira e pelo CTAv (Centro Técnico Audiovisual): http://www.bcc.org.br/

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

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

Silvana Flores

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, el cine clásico-industrial brasileño se encargó de representar el espacio rural a través de imágenes signadas por un idealismo, que tenía como objetivo localizar la figura identitaria de la Nación. Nos referimos en particular a los films realizados por el cineasta Humberto Mauro durante el período aquí mencionado.[1] Su personal visión plástica del encuadre con el fin de establecer una añoranza de la inocencia perdida tras la llegada de la modernidad, se ha tornado, en base a las expresiones de la mayoría de los historiadores de esa cinematografía, en un vasto referente de la renovación estético-ideológica que caracterizó a los años 1950. Esta década, sin embargo, resultó ser un período de transición en el que han podido convivir los elementos constituyentes de esa visión idealista (el campo, las labores cotidianas de los campesinos, la valorización de la cultura popular) con la emergencia de elementos de tensión social e ideológica que cerrarían definitivamente toda posibilidad de reconstrucción de esa imagen idílica original.

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

[1] Para mayores detalles al respecto remitirse al artículo de Joelma Ferreira dos Santos.

situación dramática individual o familiar para, progresivamente, ser cargado de simbolismos sociopolíticos.

Esta transición tuvo como protagonista central a la figura del *cangaceiro*, versión brasileña del bandolerismo social latinoamericano propio de las zonas rurales, el cual, a partir de los años 1960, se instalaría en el cine de ese país como prototipo del líder revolucionario a favor de los desposeídos.[2] Estas bandas armadas tienen su correspondencia en las incursiones de bandidos acaecidas en países como México y Argentina, en la transición de los siglos XIX al XX, y están insertas en un extenso debate acerca de su funcionalidad política. El bandolerismo social, tal como suele denominarse este fenómeno, abarca diversas etapas de la historia y se repite, con sus diferentes matices, en todo el mapa geográfico mundial. En su lectura de las conceptualizaciones de Hobsbawm (1983 y 2001) al respecto, el historiador Norberto Ferreras (2003) afirma que las revueltas ocurridas en estos sectores rurales podrían tener cierto carácter revolucionario en aquellos casos particulares donde los conflictos sociales estaban cercanos a la irrupción de crisis estructurales, entre ellas la instalación de un sistema económico capitalista.

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

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

El cine brasileño, con el lanzamiento de la producción de Vera Cruz *O cangaceiro* (Lima Barrero, 1953), instauró un imaginario cinematográfico sobre esta clase de personajes que se modificaría pocos años después con la llegada del Cinema Novo a través de parámetros estéticos e ideológicos imbuidos de mayor radicalidad política, y que debido a la forma en que los *cangaceiros* fueron representados, nos permiten vislumbrar cierto acercamiento a la concepción de estos héroes/bandidos como personajes pretendidamente revolucionarios. A través del presente artículo estableceremos el panorama cinematográfico en el que se ha insertado la mítica figura del *cangaceiro* en la zona Nordeste de Brasil. Enmarcaremos las revueltas de estas bandas armadas como parte de un entramado social compartido en la región latinoamericana, y que posee un vasto intertexto con la literatura popular (el cordel) y una serie de novelas escritas en la primera mitad del siglo XX. Esto nos servirá de fuente para desentrañar el imaginario construido sobre estos personajes en el cine brasileño, a partir de la década del 1950.

En lo que respecta a lo estrictamente cinematográfico, efectuaremos un trabajo comparado entre el film *O cangaceiro* y las películas producidas en el contexto del movimiento Cinema Novo[3] que, como afirmamos, durante el decenio siguiente introdujeron una resignificación sobre estos héroes/bandidos y el espacio en el que se desenvolvieron. Esta comparación nos permitirá dilucidar el proceso de transición del clasicismo cinematográfico y su sistema industrial (en quiebre a partir de los años 1950), y la llegada de una renovación/revolución estético-ideológica a partir de la década del 1960. El trabajo analítico se llevará a cabo por medio de la confrontación de ambas clases de films respecto a la construcción del sistema de personajes, la planificación espacial y su significación social, y la utilización de recursos narrativos y enunciativos que denotan una elaboración de las películas ligada inevitablemente a una manera política de pensar la identidad nacional y los conflictos sociales.

[3] En los años 1960, junto con los films del Cinema Novo que analizaremos, se realizaron también las siguientes películas sobre el fenómeno del *cangaço* conocidas con el nombre de *nordestern* (en alusión al género hollywoodense del *western*) y dirigidas por Carlos Coimbra: *A morte comanda o cangaço* (1961), *Lampião, rei do cangaço* (1962), *Cangaceiros de Lampião* (1966) y *Corisco, o diabo loiro* (1969), además de otras producciones contemporáneas como *Maria Bonita, rainha do cangaço* (Miguel Borges, 1968). A diferencia de *O cangaceiro*, estas películas hacen alusiones más concretas acerca de los personajes y hechos históricos que en ellas son recreados.

Intertexto y contexto: entre el Mito y la Historia

La zona rural de Brasil conocida como Nordeste ha sido protagonista de una profusa serie de revueltas de carácter místico-políticas. El halo mítico existente alrededor de ellas se debe a la simbiosis política, social y religiosa en la que se vieron envueltos sus protagonistas, y fue acentuado por la literatura regional popular. La narrativa canónica de ese país no tardó en hacerse eco de las mismas a través de novelas como *Os sertões* (Euclides da Cunha, 1902) y *O Quinze* (Rachel de Queiroz, 1939).[4] Sin embargo, a pesar de que algunas de ellas se escribieron en períodos muy cercanos a la llegada y desarrollo del cine en el país, las películas sobre estos héroes/bandidos han estado prácticamente ausentes en la cinematografía brasileña hasta la mitad del siglo XX.[5] Resulta extraño que tal acervo histórico cargado de mitología sobre la verdadera identidad y motivaciones de los *cangaceiros* no se haya tenido en cuenta para la producción de films de aventuras, en una cinematografía cuya mirada estuvo desde sus inicios concentrada en los modelos narrativos y temáticos provenientes de Hollywood.[6] Como excepción a esta regla, en 1936, un fotógrafo llamado Benjamin Abrahão había llegado a captar imágenes fijas y en movimiento de la banda del *cangaceiro* más legendario, Virgulino Ferreira da Silva, conocido como Lampião, en una convivencia que duró alrededor de cuatro meses.[7] Allí los vemos en sus momentos de reposo, realizando actividades cotidianas. Ellos comen, leen, cargan agua y hasta actúan ante la cámara, no solamente sonriendo a la misma sino también simulando una acción de combate. Estas imágenes, indudablemente, sirvieron de patrón referencial en los films

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

[5] Podríamos mencionar como excepción los films *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), exhibido una sola vez a causa de su escasa repercusión en su época de lanzamiento; *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1926); y *Lampião, a fera do Nordeste* (Guilherme Gáudio, 1930), hoy desaparecidos. Estas películas corresponden al período de expansión de la cinematografía brasileña conocido como Ciclos Regionales. Para mayores informaciones sobre estos Ciclos, veáse la nota de pie 15 del texto de Natalia Christofoletti Barrenha.

[6] Probablemente esto se deba a una mentalidad propia del cine clásico-industrial latinoamericano, caracterizado por constituir un esquema identitario nacional en base a modelos de personajes y espacios armónicos, vinculados siempre al imaginario hollywoodense y su sistema narrativo y ético. La realización en la década del 1920 de la serie de films pertenecientes a los Ciclos Regionales y la conformación de un género como la *chanchada* entre los años 1930 y 1950, demuestran intentos aislados de constituir un cine volcado a lo autóctono, aunque nunca desarraigado del todo de referentes estéticos y temáticos extranjeros.

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

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

Este vacío de representación y narración cinematográfica sobre el fenómeno *cangaço*[8] que encontramos a lo largo de las décadas del 1930 y 1940, ha tenido, sin embargo, una gran pregnancia en la historia y la literatura brasileñas. Las principales referencias provienen de lo que se conoce como literatura de cordel, género popular vinculado a la literatura oral que tuvo su origen en España en el siglo XV, desplegándose a lo largo de las siguientes centurias en el resto de Europa. En Brasil, este tipo de obras emergieron con vigor en la región Nordeste a fines del siglo XIX, a través de pequeños relatos escritos en verso sobre variadas temáticas, entre las cuales destacaban las historias sobre *cangaceiros* y sus andanzas por la árida zona del *sertão*. El nombre otorgado a estos textos se debe a la forma en que los mismos eran distribuidos, colgados de una cuerda en las ferias regionales.[9] A estos se sumaron las novelas referidas en párrafos anteriores, divulgadas a nivel nacional y que han servido evidentemente de intertextos literarios para la confección de los films que aquí estudiaremos. Teniendo en cuenta el mencionado debate instalado en la historiografía respecto a la identidad dual del *cangaceiro* como bandido y héroe, nuestra comprensión de esta figura como una suerte de líder potencialmente revolucionario nos obliga a insertarnos en una exploración oscilante entre la Historia y el Mito. De esta forma, su caracterización está atravesada por el establecimiento de una construcción narrativa, ficcional o imaginaria, conformada en base a sujetos de existencia verificable en la Historia.

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

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

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

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

Por otro lado, analizaremos también las ambivalencias del *cangaceiro* en su rol de sujeto histórico y como individuo. Aunque las crónicas testifican acerca de la función social de estos personajes como justicieros a favor del pueblo, también establecen un rasgo constitutivo que emerge principalmente de su propia subjetividad. La mayor parte de los líderes e integrantes de las bandas de *cangaceiros*[10] han ingresado usualmente a las mismas a consecuencia de desgracias o intereses de índole personal. Esto los ubica en una postura de marginalidad signada al mismo tiempo por una motivación privada y por su propia identificación con los marginados sociales (lo cual generaría un impulso de protección y acción a su favor). Esto también ha formado parte de la constitución de los personajes en algunos films del género, así como de las ambigüedades sobre el *cangaceiro* desplegadas en la literatura regional.

Por último, proponemos que el *cangaço* no puede estudiarse de manera aislada sino considerándole como parte de un conglomerado de circunstancias históricas, políticas y religiosas en vinculación con los problemas sobre la posesión de tierras por parte de los hacendados (y una consecuente injusta distribución de la riqueza) y la aparición de movimientos místicos, de índole popular, protagonizados por líderes de sectas político-religiosas conocidos como Beatos. El más relevante de ellos fue el llevado a cabo en una hacienda del Estado de Bahía llamada Canudos, manifestándose en una serie de disputas producidas a partir de 1893 entre la Policía y los seguidores de un predicador ambulante conocido como Antônio Conselheiro,[11] que combinaron las luchas por la sequía, la demanda ante el abuso social sobre los campesinos por parte de las autoridades, y una actitud contrahegemónica respecto a la Iglesia oficial. A la figura

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

[11] Conselheiro, nacido en 1830, se llamaba Antônio Vicente Mendes Maciel y se había preparado para ser sacerdote, proyecto que no pudo concretar por asuntos familiares. Su postura contra la República Vieja (1889-1930) le llevó a ser una figura polémica y popular.

de Conselheiro, debemos sumar la del Padre Cícero Romão Batista,[12] quien lideraría en la primera mitad de la década del diez una revuelta en la ciudad de Juazeiro do Norte (Ceará), en la que fueron involucrados los campesinos en una lucha a favor de los hacendados y contra las tropas del gobierno. La existencia de estos personajes, vinculados en la cinematografía moderna brasileña como fuentes de inspiración para los *cangaceiros*, constituye el tercer eje de estudio que observaremos en el *corpus* de films a estudiar.

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

Es sabido que el cine latinoamericano ha adquirido durante las décadas del 1930 al 1950 inclusive sus modelos de representación de los parámetros establecidos por el cine de Hollywood. En el caso de Brasil, durante esos años se ha intentado en varias ocasiones la instalación de una estructura industrial basada en la fundación de estudios cinematográficos, los cuales se caracterizaron por emular esos patrones estéticos extranjeros,[13] y que supieron reelaborar según esos criterios su propio sistema de géneros (entre los que se destacaron las célebres comedias musicales conocidas como *chanchadas*) y un plantel de estrellas cinematográficas que tuvo eco también en diversas revistas contemporáneas sobre el mundo del espectáculo. Al igual que en otros países latinoamericanos, los años 1950 representaron un período de quiebre de los parámetros comerciales desarrollados durantes las décadas precedentes y fueron protagonistas de la transición a una nueva concepción del arte cinematográfico, ya no centrada en el entretenimiento popular sino más bien interesada en involucrar al cine y al espectador en la praxis social. Las películas empezarían a concebirse, en diferentes niveles de radicalidad, como reflejos del estado de la sociedad, en donde el espectador debía adquirir un rol activo: no solo por revelársele el carácter de construcción del film sino también trasladándole a una actitud reflexiva.

El momento en que *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) fue lanzado a las pantallas, la industria cinematográfica brasileña estaba aún luchando por constituirse como tal. La inserción del género *cangaço* en el cine de ese país coincidió, por tanto, con el momento de mayor auge de la esperanza por consolidar una verdadera

[12] Cícero, nacido en 1844, fue un sacerdote católico de mucha popularidad entre los campesinos, y contó con el respeto de Lampião y su grupo de *cangaceiros*.
[13] Entre los principales estudios cinematográficos levantados en el período clásico-industrial se destacaron Cinédia, Atlântida Cinematográfica y Vera Cruz.

Hollywood brasileña. El film fue el principal vehículo del proyecto de modernización del cine de ese país lanzado por la Companhia Cinematográfica Vera Cruz. La misma estableció como principio la realización de películas de contenido nacional, con la calidad técnica y estética del cine europeo o norteamericano. Para eso, se construyeron en una ciudad aledaña a São Paulo (São Bernardo do Campo) unos magistrales estudios, y fueron contratados fotógrafos, directores e ingenieros de sonido extranjeros, con lo cual la producción de films durante esos años desplazó de alguna manera al personal técnico nativo. Estos objetivos, si bien fueron alcanzados a través de películas como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) y *O cangaceiro*, no prevalecieron a largo plazo, evidenciando falencias económicas y de infraestructura producto de las aspiraciones por imitar modelos foráneos. Por otra parte, las ganancias obtenidas con las películas más exitosas fueron absorbidas por empresas de distribución extranjeras, a quienes se les habían cedido los derechos de las mismas. Como afirma el historiador Sydney Ferreira Leite, "Vera Cruz fue la tentativa más consecuente de desencadenar el proceso de modernización que debería caracterizar una nueva fase de realizaciones del cine nacional, inspirada en el proyecto estético-cultural hegemónico de la burguesía paulistana" (2005, p. 84). No obstante las implicancias estéticas y políticas de esta productora, fue de ella que emergió la olvidada figura del *cangaceiro* como nuevo prototipo en el imaginario nacional. La presentación del mismo en el film de Lima Barreto será el primer paso de una progresiva transformación en la configuración de este personaje como emblema de la identidad regional, hasta culminar en las películas de Glauber Rocha, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) y *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969), con una nueva perspectiva orientada a la reflexión sociopolítica.

Verdad o imaginación: la controversia sobre el héroe/bandido

La elección de esta clase de individuos como nuevos protagonistas del universo fílmico en los años 1950 y 1960 se debe en primera instancia a una conciencia del lugar ocupado por el *cangaceiro* en la reciente historia de Brasil. Los títulos de crédito iniciales y finales de la película de Barreto están constituidos precisamente en forma de fotografías en negativo retratando a esos personajes. Las imágenes, en esta instancia, están carentes de la música de acompañamiento propia de films del período clásico como el que aquí nos ocupa. Podemos, por tanto, vislumbrar cierta evidencia del

proceso de transición del clasicismo a la modernidad cinematográfica, ya que esas imágenes documentales poseen un carácter testimonial sobre seres que tuvieron una existencia real no hace mucho tiempo atrás. Sin embargo, inmediatamente la película desechará este abordaje para concentrarse en la utilización de los recursos narrativos propios del modelo de representación de Hollywood, tales como la elaboración maniqueísta del sistema de personajes, la identificación entre el héroe y el espectador, la transparencia enunciativa y la clausura ideológica del relato, y así ceder espacio a una elaboración ficcional sobre esos sujetos históricos. De hecho, los créditos iniciales culminan con una inscripción que viene a contradecir todo rasgo de documento al que las imágenes en negativo parecían aludir: "EPOCA: imprecisa, cuando aún había *cangaceiros*", reza dicho cartel, efectuando así un desanclaje social que hace prevalecer una propuesta ilustrativa y anecdótica por sobre la rememoración histórica. Un fundido a negro descubre entonces un paisaje rural semivacío, acompañado por una canción popular[14] que nos introduce en la ficción a narrar, y nos presenta al *cangaceiro* en su doble visión de héroe y bandido. Esta dualidad no está plasmada en un solo personaje, como sí ocurre en los mencionados films de Glauber Rocha, sino más bien en el contraste de sus dos protagonistas masculinos: los *cangaceiros* Galdino y Teodoro. Sin embargo, aunque podríamos afirmar que el primero representa al bandido y el segundo al héroe, conforme a los valores desplegados de la elaboración de la psicología de ambos personajes y sus respectivos objetivos dramáticos, la película no debate sobre la ambigüedad del *cangaceiro* como héroe o bandido, más que como un dato anecdótico, sin hacer hincapié en su función histórica como rebelde o líder revolucionario.[15]

De naturaleza totalmente opuesta, los títulos de crédito iniciales de *Antonio das Mortes* nos muestran desde un principio una visión desnaturalizada de la Historia. Si *O cangaceiro* comienza con un tono de documento histórico para inmediatamente sumergirse en una diégesis transparente, el film de Rocha abre con una imagen colorida que parece ser producto de un telón pintado. Se trata del espacio del sertão, completamente vacío, lugar al que regresarán los personajes a lo largo de la narración. Acto seguido, desde la banda sonora se oye un disparo proveniente del arma de un

[14] Dicha canción, "Muié rendeira" (uso vulgar del término "mulher rendeira"), obtuvo una mención especial en el Festival de Cannes de 1953, donde la película también recibió el premio al Mejor Film de Aventuras.

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

jagunço,[16] Antônio das Mortes, quien ingresa en cuadro de derecha a izquierda, cual actor de teatro entrando en escena. Luego, en sentido contrario, hace su aparición el cangaceiro Coirana, interpretando de manera exagerada su agonía y muerte. Así, Glauber Rocha nos introduce en el carácter mítico de la figura del cangaceiro, cuya autenticidad será cuestionada a lo largo del film. La siguiente escena, consistente en una lección de historia al aire libre dada a los niños de la región, asigna a la muerte de Lampião en 1938 una relevancia histórica tan importante como la proclamación de la independencia. De esta manera, en este tramo de la película la figura oscilante del héroe/bandido se detiene en una perspectiva reivindicatoria del cangaceiro como sujeto histórico en el proceso revolucionario.

El cangaceiro de *Antonio das Mortes* está íntimamente ligado al pueblo, a través de escenas que lo exhiben danzando en procesiones junto a él y otros personajes míticos del Nordeste, como los beatos. En el debate sobre la identidad de los bandidos sociales, este film inserta nuevamente el interrogante que dirigía la trama de *Dios y el diablo en la tierra del sol*: "Tá contada minha estória, verdade ou imaginação".[17] Por tanto, el cuestionamiento sobre la veracidad de los hechos narrados parte de las fuentes (¿reales o ficcionales?) que sirvieron de inspiración a la historia de ambos films de Rocha. La literatura popular del Nordeste, plagada de leyendas sobre las andanzas de los cangaceiros, instaló la pregunta acerca de su verdadera identidad. La dualidad de Corisco, en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, vuelve a aparecer en el Coirana de *Antonio das Mortes*. Pero en éste último caso se trata de una incertidumbre surgida en la mente del jagunço, cuyo mayor interés ya no radica en matar al cangaceiro sino en saber si realmente lo es. El alegato sobre la verdad es entonces relativizado en el discurso global del film.

En la película de 1964, se establece el debate sobre la dualidad héroe/bandido a partir de la puesta en práctica de lo que Glauber Rocha elaboraría bajo el nombre de una "Estética del hambre".[18] La secuencia en la que el capitán Corisco asalta al hijo de

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

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

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

un terrateniente es la más explícita al respecto. El discurso del cangaceiro como justiciero a favor de los desprotegidos del Nordeste aparenta tener, en las escenas anteriores, un carácter eminentemente social y de características nobles. Sin embargo, las crudas escenas de violación, castración y asesinato que componen esta secuencia producen un efecto de distanciamiento del espectador respecto a las premisas ideológicas enunciadas por Corisco. Los términos civilización/barbarie se inscriben de manera dinámica en este film, adjudicando ambos valores a los personajes de manera aleatoria. Rocha define la ambigüedad constitutiva de los bandidos sociales resumidos en la reacción dubitativa del vaquero Manuel frente a tales eventos. Por tanto, la visión del cangaceiro se observa de manera más evidente en los films de Rocha como una figura de inscripción ideológica inestable, en sus múltiples facetas de personaje real, bandido y héroe popular.

Entre el compromiso individual y la responsabilidad social

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

perdido entre el grupo de hombres de Galdino cuando realizan estos actos de bandidaje.[19]

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

La policía *volante*,[20] y su despliegue de fuerzas militares contra los bandidos también es erigida en el film como representante de la civilización, mientras Galdino continuamente es constituido portador de la barbarie. El contraste efectuado entre este personaje y el comandante de la Policía establece al salvajismo e impiedad de Galdino como evidencia de una cobardía opuesta al desafío del *volante* a luchar cuerpo a cuerpo. Sin embargo, a pesar de esta presencia de las fuerzas nacionales como contrapartida del bandolerismo, la trama del film se desvía de la discusión acerca de la lucha entre la hegemonía militar y los soldados fuera de la ley (como ocurre en las películas de Rocha), para centrarse en una división interna entre los propios *cangaceiros*, desvinculando a la película de Barreto de cualquier marca social y política.[21]

A pesar de formar parte del grupo de bandidos, el discurso de Teodoro está cargado de valores vinculados al cumplimiento de las promesas y el respeto a las mujeres, basado en su objetivo de proteger a la profesora. Galdino, en cambio, está incapacitado de realizar acciones nobles si estas no se sirven de la violencia (como lo ejemplifica la liberación de dos canarios de sus jaulas, destruidas y pisoteadas por el *cangaceiro*, y la amenaza de cortar la oreja a todo aquel que ingrese a la habitación donde se encuentra aislada Olívia). El personaje de Teodoro es configurado en torno al intento de establecer la psicología del *cangaceiro*. Como hemos observamos, el ingreso a este tipo de grupos ha tenido generalmente una motivación personal, asociada a una tragedia que hizo asumir a esos individuos una posición de marginalidad y

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

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

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

despojamiento.[22] Teodoro se presenta ante Olívia como alguien carente de lazos y posesiones materiales, pero portador de un corazón leal. De esta manera, el film adscribe a las teorías acerca del carácter noble de algunos *cangaceiros*, propuestas por historiadores como Rui Facó (1965) y Eric Hobsbawm (1983 y 2001), quienes promovieron el carácter social de estos bandidos.

Esta confrontación entre la civilización y la barbarie se hace evidente en el tratamiento dado al espacio. El *sertão*, aunque en *O cangaceiro* no es sinónimo de miseria y sequía como en los films de Rocha, es opuesto a la ciudad como territorio de libertad. Según la historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar (2000), el *sertão* siempre estuvo signado como un espacio caracterizado por la negatividad. Allí habitaban todos aquellos que estaban fuera de la ley. De acuerdo a cada época, ese lugar encontró una resignificación pero siempre orientada a la marginalidad. La ciudad, por tanto, representaba una dudosa vía de escape al sino inevitable de sus moradores. El intento de huida de Teodoro al espacio urbano es, de hecho, propuesto en la película como un objetivo inalcanzable para el *cangaceiro*, quien afirma no tener "derecho de soñar". Su marginalidad está basada en su necesidad de pagar las culpas que le llevaron a convertirse en un bandido. Así, el personaje es anclado definitivamente al *sertão*, definiéndose por un destino de fatalidad. El film demarca entonces los territorios de una manera tajante, despojándole de cualquier clase de ambigüedad. El *cangaceiro* jamás podrá llegar más allá de la frontera entre ambos mundos, y morirá en el proceso de cruce hacia ese espacio que no le pertenece. Desde su proclamación respecto a morir en el *sertão* hasta la concreción de ese hecho mientras se aferra a un puñado de tierra,[23] Teodoro se afirma como héroe abnegado, que lava sus culpas con el amor y el rescate de la profesora, tal como estableciera el código narrativo del melodrama inspirado en Hollywood.

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

[22] Así ocurrió, por ejemplo, con Lampião, quien ingresara a la banda del *cangaceiro* Sinhô Pereira luego de vengar una desgracia familiar.
[23] La imagen del cadáver de Teodoro yaciendo en la tierra se desvanece por medio de un fundido encadenado que deja ver un espacio vacío, denotando así su fusión con la tierra.

que está destinado, sino más bien la injusta riqueza del Dragón de la Maldad, símbolo de la explotación capitalista.

Dios y el diablo en la tierra del sol, por su parte, centra su historia en el campesino. Si bien el film se estructura en base a las figuras simbólicas del título (que remiten al beato Sebastião y al *cangaceiro* Corisco, respectivamente), la obra de Rocha asigna al vaquero Manuel la primacía.[24] Es a través de su propio peregrinar en la búsqueda de la emancipación que estos dos personajes, representantes al fin de cuentas de intentos fallidos de conciencia histórica, se hacen presentes en la trama. El film, a diferencia de *O cangaceiro*, parte de lo individual para anclarse, en cada sección de su desarrollo narrativo, en una problemática de índole social y representativa. Sebastião y Corisco, por tanto, emergen en cada tramo de la narración como individuos orientadores de una posibilidad de escape y venganza contra la miseria, pero que finalmente resultarán incompetentes para el objetivo de Manuel. El abuso que el terrateniente comete contra él es el motor de la huida del campesino, que lo llevará al encuentro de estos personajes movilizadores, los cuales, como bien afirma David Oubiña se establecen como la "doble cara de una misma alienación" (1996, p. 22). Sin embargo, el asesinato del coronel Moraes por mano de Manuel evidencia su autodeterminación por sobre el liderazgo del beato y Corisco. El *cangaceiro* de este film tampoco tiene motivaciones de índole individual, sino que su discurso es más bien politizado, erigiéndose como héroe revolucionario contra las injusticias cometidas contra el pueblo. Pero en lo que respecta a los impulsos de Corisco, el film de Rocha de todas formas nos ofrece una mixtura de conciencia social y misticismo. Si bien su objetivo visible consiste no "dejar al pobre morir de hambre", su primera aparición en la película resume su motor como una promesa personal dada a su padrino Cícero. En segundo término, Corisco se moviliza también por sus deseos de venganza ante el asesinato de Lampião y sus hombres, que lo ha dejado como único representante del fenómeno *cangaço.* Por último, también se vislumbra en la película otro motor de índole personal, ejemplificado en la ejecución de venganza por un terrateniente que lo había golpeado cuando niño: "Lo apuñalé para aliviar mi dolor".[25] Aún así, el film de Rocha se destaca respecto al de Barreto por introducir a través de la figura del *cangaceiro* una postura político-ideológica con el fin de establecer una reflexión sobre la sociedad contemporánea.

[24] El film culmina con una expresión por parte del cantor-narrador en la que se declara que la tierra es del hombre (Manuel/Pueblo): no es de Dios (Sebastião/Misticismo) ni del Diablo (Corisco/Revolución).
[25] Agradecemos a Mariana Sánchez y a Miriam Gárate la ayuda con la traducción de esa expresión.

Héroes, bandidos y santos guerreros

A diferencia de los films de Glauber Rocha, *O cangaceiro* sólo hace una referencia transversal acerca de la importancia de los valores místicos y étnicos en la vida de estos personajes. La película de Barreto ilustra el rol ocupado por la religiosidad en la región, a través de gestos de devoción por parte de los *cangaceiros*. A su vez, describe las tradiciones heredadas del sistema de creencias de los indígenas, como ocurre con la obtención de un collar-amuleto que Teodoro canjea para proteger a la profesora. Sin embargo, el encuentro entre Galdino y un cura, y la reprensión de éste último instándole a dejar la vida de criminalidad es el único instante en el film en el que se cruzan el misticismo que caracterizaría a estos personajes con la rebeldía ante la hegemonía religiosa.[26]

Es, por lo tanto, en las películas de Glauber Rocha donde el elemento mítico-religioso es puesto en primer plano, con el fin de dar cuenta de los procesos de dominación y contrahegemonía, que acercan a la figura del *cangaceiro* a una perspectiva politizada manifestada en los intentos de los personajes por incitar una revolución social. En la filmografía de Rocha, las leyendas nacionales tienen un lugar preponderante. Ya sea para explicar el misticismo como una forma de alienación[27] o para establecer referencias identitarias, el cine de este director abunda en la exhibición de elementos simbólicos originarios, que le permiten analizar la constitución del hombre brasileño: "El mito es el ideograma primario y nos sirve, tenemos necesidad de él para conocernos y conocer" (Rocha, 2004, p. 153). Años después de la realización de estos films, Rocha escribiría un ensayo en el que la irracionalidad es exaltada como instrumento de revolución. Su "Estética del sueño", presentada en la Universidad de Columbia (New York) en 1971, proclamaba precisamente que el "misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema racional de opresión" (2004, p. 250), y puede ser útil a la liberación del racionalismo propio de la cultura occidental burguesa. La investigadora Tereza Ventura, por su parte, al analizar la estética de Glauber Rocha, afirma que la utilización de símbolos míticos en sus films no tiene el objetivo de "rescatar una tradición perdida, sino (…) formular el lenguaje original de esa cultura" (2000, p. 83). La estrategia del realizador brasileño consistiría, entonces, en acudir a las

[26] El encuentro culmina precisamente con el robo del burro que portaba el sacerdote como medio de transporte.
[27] Al respecto, véase su primer largometraje: *Barravento* (1961).

raíces como forma de encontrar al hombre brasileño primitivo, aún virgen de la cultura impuesta por el colonizador.

Dios y el diablo en la tierra del sol remite a asuntos históricos mezclados con la mitología nacional. El guión del film, en sus diferentes etapas de elaboración, encontró como fuentes de inspiración los relatos regionales sobre las luchas protagonizadas por Antônio Conselheiro, así como también narraciones populares sobre las andanzas de los *cangaceiros*, y testimonios de personajes vinculados a los mismos. Aún así, al ser elaborado en base a mitos y leyendas, esas declaraciones son continuamente puestas en entredicho, y el film no pretende establecer un relato histórico veraz, sino más bien una conjunción de interpretaciones sobre el fenómeno *canga*ço. Como ilustración al respecto, Glauber Rocha afirmaría que el personaje real que inspiró la elaboración del jagunço Antônio das Mortes, el mayor José Rufino, le contó al realizador en tres ocasiones cómo había asesinado a Corisco. Cada uno de esos relatos difería de los otros: "Y en el film de Paulo Gil[28] lo cuenta de una cuarta manera" (en Avellar, 1995, p. 30).[29]

El discurso del beato Sebastião, inspirado en Antônio Conselheiro,[30] es presentado a través de un lenguaje lleno de simbolismos religiosos, y entonado con una voz altisonante.[31] En ocasiones, sus palabras son enunciadas a través del recurso de la voz *over*, otorgándole así una fuente de autoridad sobre esa sección de la película. Esto evidencia también el nivel de influencia del personaje sobre Manuel y el resto de los pobladores, en especial en lo que respecta a la función contrahegemónica de sus palabras.[32]

Esta clase de relato místico vuelve a aparecer en labios del *cangaceiro* Corisco, a través de sus referencias a la leyenda de San Jorge y el dragón, así como por medio de la constante presencia del "espíritu" de Lampião. Su vida se constituye en una

[28] Rocha hace referencia aquí al documental de Paulo Gil Soares *Memória do canga*ço (1964), en donde el mayor Rufino es entrevistado ante las cámaras.
[29] Concebida como una biografía del *cangaceiro* Corisco, el *nordestern* de Carlos Coimbra *Corisco, o diabo loiro* (1969) también se encarga de recrear la muerte del mismo.
[30] La frase "*O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*" ("El *sertão* se convertirá en mar y el mar se convertirá en *sertão*") fue tomada de un discurso de Conselheiro. Sin embargo, Rocha afirma que ese personaje fue también elaborado mediante la combinación de dos beatos: Lourenço do Caldeirão (de Ceará) y Sebastião (de Pedra Bonita, Pernambuco). Véase al respecto Avellar (1995).
[31] La voz del beato fue doblada por el mismo actor que interpretó a Corisco, Othon Bastos. Esto suplió la dificultad de locución del actor no profesional que hizo el papel de Sebastião, y al mismo tiempo permitió sugerir la vinculación dialéctica de ambos personajes.
[32] Aún cuando el discurso de Sebastião contiene una crítica a la explotación social, y el personaje es propuesto en la estructura dramática como un antagonista de las autoridades religiosas oficiales y la policía gubernamental, sin embargo subsiste en él una raíz de alienación que inmovilizaría a los campesinos hacia el cambio.

especie de prolongación de la truncada existencia de su predecesor, convirtiéndose en un *cangaceiro* de dos cabezas: "una por fuera" (Corisco) y "otra por dentro" (Lampião). De hecho, luego de anunciar la encarnación de Lampião en su propio cuerpo, el personaje de Corisco se desdobla por medio de un diálogo entre él mismo y su mentor.[33] Este desdoblamiento vuelve a aparecer al final de la película, perpetuando así su estado de "posesión".

Las palabras de Corisco también están plagadas de referencias políticas contra el gobierno de la República, mixturadas con un lenguaje mítico ("San Jorge me prestó su lanza para matar al gigante de la maldad"). Este mensaje, aunque con similitudes respecto al de Sebastião, se torna más radical, a través de la interpretación enérgica del actor, su mirada a la cámara y el comportamiento compulsivo, violento y vengativo del personaje. Según uno de los relatos sobre la muerte del verdadero Corisco, éste había gritado frente a su asesino las palabras "más fuertes son los poderes de Dios". Cuando Rocha elaboró el guión del film tomó esa frase para cambiarla a la que pronuncia Othon Bastos en el final de la película: "más fuertes son los poderes del pueblo". De esta manera, observamos la intención de combinar misticismo y política para dar cuenta del imaginario del *cangaceiro* devoto, y al mismo tiempo, revolucionario.

En *Antonio das Mortes*, por su parte, Coirana, al igual que Corisco, hace uso de un vocabulario similar, con alusiones a promesas cumplidas a San Jorge. Su discurso místico, una especie de sincretismo conformado por la mezcla entre el catolicismo y la tradición religiosa africana, tiene objetivos plenamente políticos, asociados a la rebelión contra el Gobierno y los terratenientes. Coirana proclama la necesidad de efectuar actos de violencia en venganza por los desfavorecidos sociales. Cada aparición del *cangaceiro* en la primera mitad del film es acompañada por la presencia del pueblo, cuya descripción audiovisual se reduce a un sinnúmero de desfiles y danzas rituales en los que también interviene el personaje de la Santa (hermanada a su vez con Coirana). Esto lo diferencia de Corisco, quien aparece en soledad, con la compañía de Manuel como representante del pueblo. Corisco encarnaría entonces al *cangaceiro* en su etapa final, de desolación y derrota. Coirana, en cambio, constituye una especie de resurgir esperanzador, bajo la consigna de que si él desaparece siempre vendrá alguien a continuar su misión justiciera a favor del pueblo.

Por otro lado, a partir de las escenas en que Coirana es herido y finalmente muere, el *cangaceiro* de *Antonio das Mortes* es inscripto en dos roles simultáneos: el de

[33] Este último se hace presente a través de la utilización de un tono de voz más grave.

mártir y el de mesías. En primer lugar, durante su agonía, Coirana es ubicado en un tablón, que nos remite a la legendaria imagen del "Che" Guevara muerto. En segunda instancia, el *cangaceiro* es trasladado hacia donde se encuentra el pueblo, que continúa sus procesiones, para luego de su muerte ser colgado de un árbol con sus brazos en cruz. La larga agonía de Coirana refuerza el aspecto mítico-político otorgado a esa doble figura: con su muerte, el *jagunço* Antônio das Mortes deberá lavar sus culpas por matar a los defensores de los pobres, buscando una restitución.

Conclusiones generales

En base a las cuestiones aquí analizadas, podemos concluir que la representación del fenómeno *cangaço* en el cine brasileño nos permite trazar una línea de transición entre las décadas del 1950 y 1960, consistente en el pasaje entre el cine clásico-industrial y el modernismo cinematográfico (resumido en la actuación del movimiento Cinema Novo como emblema de los nuevos tiempos históricos). Mientras en los años 1950 aún se debatía acerca de sumar esfuerzos para consolidar una siempre anhelada industria de cine pujante, al mismo tiempo emergieron ciertos ecos de nacionalismo unidos a un afán de transformar la imagen cinematográfica tradicional. El estreno de un film como *Río, cuarenta grados* (*Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955), con su estilo neorrealista y la revelación de la miseria social reinante en la festiva Rio de Janeiro, vino a contradecir el impulso de progreso y modernización que había caracterizado a las producciones de Vera Cruz, *O cangaceiro* incluida.

Podemos afirmar entonces que el film de Barreto se caracterizó por mantener la línea del cine clásico-industrial brasileño consistente en representar hechos y personajes históricos nacionales con fines de espectáculo.[34] Su visión acerca del fenómeno *cangaço* se encuentra descontextualizada históricamente, y de esa manera, carente de una postura concreta sobre la inscripción ideológica del *cangaceiro* que permita al espectador ubicarle en el rol de sujeto revolucionario o en el de simplemente un "fuera de la ley". Por otra parte, las películas de Glauber Rocha aquí analizadas, que forman parte del *corpus* fílmico que dio origen a la modernidad en el cine del país, nos transportan a la instalación de una nueva perspectiva de este arte, anclada en la reflexividad

[34] A pesar de la instalación de un nuevo modo de representación narrativo e ideológico a partir del Cinema Novo, aún así la cinematografía brasileña que abordó el fenómeno *cangaço* de manera contemporánea a ese movimiento no continuaría esa misma línea estética – por ejemplo, lo ya citado *nordestern*.

sociopolítica y aún cinematográfica. El *cangaceiro* representado en los films de Rocha, si bien aparece como un personaje con objetivos dramáticos de índole claramente social y revolucionaria, es enmarcado en una ambigüedad que abre al espectador – constituido en un receptor activo –, al antiguo debate historiográfico, aún no resuelto, acerca de la verdadera constitución de estos personajes como héroes o bandidos. El rumbo tomado por los cinemanovistas marcaría definitivamente el abordaje de la Historia en las narraciones cinematográficas, poniendo en duda los relatos objetivos y legitimados, y dando lugar a la multiplicación interpretativa de los mismos por parte del público, en lugar de la lectura directiva y pretendidamente ahistórica del cine clásico-industrial.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

A figura do cangaceiro como emblema da nacionalidade: do distanciamento social ao compromisso histórico-político

Silvana Flores

(Tradução de Letizia Osorio Nicoli)

Ao longo da primeira metade do século XX, o cinema clássico-industrial brasileiro se encarregou de representar o espaço rural através de imagens marcadas por um idealismo, que tinha como objetivo localizar a figura identitária da Nação. Referimo-nos, em particular, aos filmes realizados pelo cineasta Humberto Mauro durante o período aqui mencionado.[1] Sua particular visão plástica do enquadramento com a finalidade de estabelecer uma nostalgia da inocência perdida com a chegada da modernidade tornou-se, com base nas expressões da maioria dos historiadores dessa cinematografia, um vasto referente da renovação estético-ideológica que caracterizou os anos 1950. Esta década, entretanto, resultou ser un período de transição no qual puderam conviver os elementos constituintes dessa visão idealista (o campo, as atividades cotidianas dos trabalhadores rurais, a valorização da cultura popular) com a emergência de elementos de tensão social e ideológica que impediriam definitivamente toda possibilidade de reconstrução dessa imagem idílica original.

Enquanto nos filmes de Mauro a representação do espaço rural servia de marco a episódios próprios do gênero do melodrama (aos quais, também, pode-se atribuir a expressão de uma ideologia em particular), os anos que aqui estudaremos estabeleceram um enfoque sumamente renovador, devido à introdução de assuntos vinculados ao inconformismo social de determinados setores e à mobilização para uma ruptura radical de sua condição marginal face às práticas governamentais. O espaço rural começaria a se desvincular de seu papel de ambientação de determinada situação dramática

[1] Para maiores detalhes a respeito, ver o artigo de Joelma Ferreira dos Santos.

individual ou familiar para, progressivamente, carregar-se de simbolismos sociopolíticos.

Essa transição teve como protagonista central a figura do cangaceiro, versão brasileira do banditismo social latino-americano próprio das zonas rurais, o qual, a partir dos anos 1960, instalar-se-ia no cinema do país como protótipo do líder revolucionário a favor dos despossuídos.[2] Esses bandos armados têm sua correspondência nas incursões de bandidos ocorridas em países como México e Argentina, na transição dos séculos XIX ao XX, e estão inseridas em um extenso debate acerca de sua funcionalidade política. O banditismo social, como se costuma denominar esse fenômeno, abarca diversas etapas da História e se repete, com seus diferentes matizes, em todo o mapa geográfico mundial. Em sua leitura das conceitualizações de Hobsbawm (1983 e 2001) a respeito, o historiador Norberto Ferreras (2003) afirma que as revoltas ocorridas nesses setores rurais poderiam ter certo caráter revolucionário naqueles casos particulares em que os conflitos sociais estavam próximos à eclosão de crises estruturais, entre elas a instalação de um sistema econômico capitalista.

Contudo, autores como Anton Blok (1972) e Richard Slatta (1987) questionariam o papel exclusivamente benfeitor dos bandoleiros, atribuindo-lhes interesses políticos pessoais e, inclusive, conflitos com os camponeses. De todo modo, como estabelece o sociólogo Roberto Carri ao se referir a figuras míticas que teriam adquirido certa intencionalidade de tumulto social (o autor se refere especificamente ao bandido argentino Isidro Velásquez), esse tipo de estudo deixa aberta a discussão acerca do caráter das "rebeliões espontâneas de setores do povo, formas violentas de protesto que não adotam manifestamente um conteúdo político, mas que, sem dúvida, o tem" (2001, p. 30). Portanto, consideramos que além das propostas divergentes presentes na historiografia que percorre o fenômeno do banditismo social, a capacidade de discernir seu caráter revolucionário estará sempre dificultada pelo registro épico levantado acerca das ações desses personagens.

O cinema brasileiro, com o lançamento da produção da Vera Cruz *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), instaurou um imaginário cinematográfico sobre esse tipo de personagem que se modificaria poucos anos depois com a chegada do Cinema Novo

[2] Essa argumentação se baseia na concepção do primeiro estudioso do fenômeno do cangaço Rui Facó (1965), que considerou esses personagens históricos como bandidos sociais em luta contra o latifundismo, e que demostravam o potencial revolucionário existente nas massas camponesas. O trabalho de Facó introduziu um esquema promotor do imaginário dos cangaceiros como heróis sociais que coincidiria, em seus diferentes matizes, com os estudos históricos de Hobsbawm (1983 e 2001). A representação do cangaceiro como um ser carregado de uma mítica revolucionária no Cinema Novo também responde a esta estrutura.

através de parâmetros estéticos e ideológicos imbuídos de maior radicalismo político e que, devido à forma como os cangaceiros foram representados, permitem vislumbrar certa aproximação à concepção desses heróis/bandidos como personagens pretensamente revolucionários. Através do presente artigo, estabeleceremos o panorama cinematográfico no qual se inseriu a mítica figura do cangaceiro na região nordeste do Brasil. Enquadraremos as revoltas desses bandos armados como parte de um tecido social compartilhado na região latino-americana, e que possui um vasto intertexto com a literatura popular (o cordel) e uma série de novelas escritas na primeira metade do século XX. Isso nos servirá de fonte para decifrar o imaginário construído sobre esses personagens no cinema brasileiro a partir da década de 1950.

No que diz respeito ao estritamente cinematográfico, efetuaremos um trabalho comparado entre o filme *O cangaceiro* e os títulos produzidos no contexto do movimento Cinema Novo[3] que, como afirmamos, durante o decênio seguinte introduziram uma ressignificação sobre esses heróis/bandidos e o espaço no qual se desenvolveram. Essa comparação nos permitirá elucidar o processo de transição do classicismo cinematográfico e seu sistema industrial (em declínio a partir dos anos 1950) e a chegada de uma renovação/revolução estético-ideológica a partir da década de 1960. O trabalho analítico se realizará por meio da confrontação de ambas as classes de produções no que diz respeito à construção do sistema de personagens, à planificação espacial e sua significação social, e à utilização de recursos narrativos e enunciativos que denotam uma elaboração dos filmes ligada inevitavelmente a uma maneira política de pensar a identidade nacional e os conflitos sociais.

Intertexto e contexto: entre o Mito e a História

A zona rural da região nordeste foi protagonista de uma profusa série de revoltas de caráter místico-políticas. O halo mítico existente ao redor delas se deve à simbiose política, social e religiosa na qual se viram envolvidos seus protagonistas, e foi acentuado pela literatura regional popular. A narrativa canônica do país não tardou em fazê-las ecoar através de novelas como *Os sertões* (Euclides da Cunha, 1902) e *O*

[3] Nos anos 1960, junto com as obras do Cinema Novo que analisaremos, foram realizados também os seguintes filmes sobre o fenômeno do cangaço, conhecidos com o nome de *nordestern* (em alusão ao gênero hollywoodiano do *western*) e dirigidos por Carlos Coimbra: *A morte comanda o cangaço* (1961), *Lampião, rei do cangaço* (1962), *Cangaceiros de Lampião* (1966) e *Corisco, o diabo loiro* (1969), além de outras produções contemporâneas como *Maria Bonita, rainha do cangaço* (Miguel Borges, 1968). Diferentemente de *O cangaceiro*, esses filmes fazem alusões mais concretas aos personagens e fatos históricos que neles são recriados.

Quinze (Rachel de Queiroz, 1939).[4] Contudo, apesar de que algumas delas foram escritas em períodos muito próximos à chegada e desenvolvimento do cinema no país, os filmes sobre esses heróis/bandidos estiveram praticamente ausentes na cinematografia brasileira até a metade do século XX.[5] Parece estranho que tal acervo histórico carregado de mitologia sobre a verdadeira identidade e motivações dos cangaceiros não tenha sido levado em conta para a produção de filmes de aventuras, em uma cinematografia cuja atenção esteve, desde seus inícios, concentrada nos modelos narrativos e temáticos provenientes de Hollywood.[6] Como exceção a essa regra, em 1936, um fotógrafo chamado Benjamin Abrahão chegou a captar imagens fixas e em movimento do bando do cangaceiro mais lendário, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, numa convivência que durou cerca de quatro meses.[7] Nelas, os vemos em seus momentos de repouso, realizando atividades cotidianas. Eles comem, leem, carregam água e até atuam frente à câmera, não somente sorrindo para ela mas, também, simulando uma ação de combate. Essas imagens, sem dúvida, serviram de padrão referencial nos filmes brasileiros para a recriação das vestimentas dos cangaceiros e sua forma de se vincularem entre si. Contudo, apesar da quantidade de material recolhido, o interesse pela representação desse tipo de temáticas e personagens chegou de forma tardia ao país.

Esse vazio de representação e narração cinematográfica sobre o fenômeno cangaço[8] que encontramos ao longo das décadas de 1930 e 1940 teve, entretanto, uma

---

[4] Também devem ser mencionadas algumas novelas escritas por José Lins do Rego: *Menino de engenho* (1932), *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), entre outras, que foram levadas em consideração de maneira especial pelo realizador Glauber Rocha em seus filmes transcorridos no sertão nordestino.

[5] Poderíamos mencionar como exceção os filmes *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), exibido uma única vez devido à escassa repercussão na época de seu lançamento; *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1926); e *Lampião, a fera do Nordeste* (Guilherme Gáudio, 1930), hoje desaparecidos. Esses filmes correspondem ao período de expansão da cinematografia brasileira conhecido como Ciclos Regionais. Para maiores informações sobre estes Ciclos, ver a nota de rodapé 13 do texto de Natalia Christofoletti Barrenha.

[6] Provavelmente, isso se deva a uma mentalidade própria do cinema clássico-industrial latino-americano, caracterizado por constituir um esquema identitário nacional com base em modelos de personagens e espaços harmônicos, vinculados sempre ao imaginário hollywoodiano e a seu sistema narrativo e ético. A realização, na década de 1920, da série de filmes pertencentes aos Ciclos Regionais e a conformação de um gênero como a chanchada entre os anos 1930 e 1950 demonstram tentativas isoladas de constituir um cinema voltado ao autóctone, ainda que nunca totalmente desarraigado dos referentes estéticos e temáticos estrangeiros.

[7] Essas imagens foram utilizadas como documentos em filmes como *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) e *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997). Poderíamos agregar a essas referências uma das cenas iniciais de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), onde observamos um fotógrafo alemão retratando o bando de cangaceiros, que posam voluntariamente para ele, em uma provável lembrança das vistas outrora tomadas por Abrahão.

[8] A título de simples curiosidade, cabe citar a memória da mãe do realizador Glauber Rocha, que afirmava, segundo transcreveu Avellar (1995), que um de seus primeiros experimentos de aproximação

grande pregnância na história e na literatura brasileiras. As principais referências provêm do que se conhece como literatura de cordel, gênero popular vinculado à literatura oral que teve sua origem na Espanha no século XV, estendendo-se ao longo dos séculos seguintes no resto de Europa. No Brasil, esse tipo de obras emergiu com vigor na região nordeste no fim do século XIX, através de pequenos relatos escritos em verso sobre temáticas variadas, entre as quais se destacavam as histórias sobre cangaceiros e suas andanças pela árida zona do sertão. O nome outorgado a esses textos se deve à forma pela qual eram distribuídos, pendurados numa corda nas feiras regionais.[9] A eles se somaram as novelas referidas em parágrafos anteriores, divulgadas nacionalmente e que serviram, evidentemente, de intertextos literários para a confecção dos filmes que aqui estudaremos. Tendo em conta o mencionado debate instaurado na historiografia a respeito da identidade dual do cangaceiro como bandido e herói, nossa compreensão dessa figura como uma espécie de líder potencialmente revolucionário nos obriga a inserirmo-nos em uma exploração oscilante entre a História e o Mito. Dessa forma, sua caracterização é atravessada pelo estabelecimento de uma construção narrativa, ficcional ou imaginária, formada com base em sujeitos de existência verificável na História.

O fenômeno cangaço remonta-se ao ano de 1878, embora tenham sido comprovadas manifestações prematuras do mesmo a partir de 1834. Produto, em princípio, de controvérsias de tipo familiar (geralmente pela posse de terras), derivou com o transcorrer dos anos no desdobramento de uma série de lutas contra os poderes estabelecidos (os latifundiários e a polícia estatal), nas quais os bandos de cangaceiros se proclamavam defensores dos direitos dos desprotegidos sociais (no contexto da exploração econômica do campesinato e os habituais problemas de seca próprios do nordeste). Por meio da análise dos filmes sobre essas figuras nos dispomos a indagar acerca da discussão sobre a construção identitária desses bandidos, também considerados heróis, o qual constitui o primeiro eixo a se estudar nas obras cinematográficas sobre o tema.

Por outro lado, analisaremos também as ambivalências do cangaceiro em seu papel de sujeito histórico e como indivíduo. Embora as crônicas testemunhem sobre a

---

com o cinema, quando o cineasta era criança, foi precisamente a confecção, por meio de bobinas de papel, de uma história de cangaceiros intitulada *Faroeste na Bahia*.

[9] De acordo com Chozas Ruiz-Belloso (2005), o cordel brasileiro começou a se desenvolver a partir de 1880, através da aparição de numerosos cantores no sertão nordestino que divulgavam histórias regionais, ainda que o primeiro rolo reconhecível na atualidade date de 1902. A literatura de cordel começaria a minguar a partir de 1945, substituída pelos novos meios de comunicação.

função social desses personagens como justiceiros a favor do povo, também estabelecem um traço constitutivo que emerge principalmente de sua própria subjetividade. A maior parte dos líderes e integrantes dos bandos de cangaceiros[10] ingressava usualmente neles em consequência de desgraças ou interesses de índole pessoal. Isso os coloca numa postura de marginalidade marcada ao mesmo tempo por uma motivação particular e por sua própria identificação com os socialmente marginalizados (o que geraria um impulso de proteção e ação a seu favor). Isso também tomou parte na constituição dos personagens em alguns filmes do gênero, assim como das ambiguidades sobre o cangaceiro desenvolvidas na literatura regional.

Por último, propomos que o cangaço não pode ser estudado de maneira isolada e, sim, considerando-o como parte de um conglomerado de circunstâncias históricas, políticas e religiosas, vinculadas com os problemas sobre a posse de terras por parte dos fazendeiros (e uma consequente distribuição injusta da riqueza) e a aparição de movimentos místicos, de índole popular, protagonizados por líderes de seitas político-religiosas conhecidos como Beatos. O mais relevante deles ocorreu em uma fazenda da Bahia chamada Canudos, manifestando-se em uma série de disputas produzidas a partir de 1893 entre a Polícia e os seguidores de um pregador ambulante conhecido como Antônio Conselheiro,[11] que combinaram as lutas pela seca, a demanda ante o abuso social sobre os camponeses por parte das autoridades, e uma atitude contra-hegemônica quanto à Igreja oficial. À figura de Conselheiro devemos somar a do Padre Cícero Romão Batista,[12] que lideraria, na primeira metade da década de 1910, uma revolta na cidade de Juazeiro do Norte (Ceará), na qual os camponeses foram envolvidos em uma luta a favor dos fazendeiros e contra as tropas do governo. A existência desses personagens, vinculados na cinematografia moderna brasileira como fontes de inspiração para os cangaceiros, constitui o terceiro eixo de estudo que observaremos no *corpus*.

[10] Entre os cangaceiros mais famosos se encontravam Lucas Evangelista (1807-1849), chamado também Lucas da Feira, Jesuíno Brilhante (1844-1879), Diogo da Rocha Figueira (1862-1918), conhecido como Dioguinho, e Antônio Silvino (1875-1944). Os dois cangaceiros referidos nos filmes que estudaremos foram os legendários Virgulino Ferreira da Silva (Lampião) (1898-1938) e Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940), chamado também Corisco.

[11] Conselheiro, nascido em 1830, se chamava Antônio Vicente Mendes Maciel e havia se preparado para ser sacerdote, projeto que não pôde concretizar por motivos familiares. Sua postura contra a República Velha (1889-1930) o levou a ser uma figura polêmica e popular.

[12] Cícero, nascido em 1844, foi um sacerdote católico de muita popularidade entre os camponeses e contou com o respeito de Lampião e seu grupo de cangaceiros.

O cangaceiro: novo herói da mitologia do cinema clássico-industrial

É sabido que o cinema latino-americano adquiriu, entre as décadas de 1930 e 1950, seus modelos de representação dos parâmetros estabelecidos pelo cinema de Hollywood. No caso do Brasil, durante esses anos tentou-se, em várias ocasiões, a instalação de uma estrutura industrial baseada na fundação de estúdios cinematográficos, os quais se caracterizaram por emular esses padrões estéticos estrangeiros,[13] e que souberam reelaborar, segundo esses critérios, seu próprio sistema de gêneros (entre os quais se destacaram as célebres comédias musicais conhecidas como chanchadas) e um plantel de estrelas cinematográficas que teve eco também em diversas revistas contemporâneas sobre o mundo do espetáculo. Assim como em outros países latino-americanos, os anos 1950 representaram um período de quebra dos parâmetros comerciais desenvolvidos durantes as décadas precedentes e foram protagonistas da transição a uma nova concepção da arte cinematográfica, já não centrada no entretenimento popular e, sim, mais interessada em envolver o cinema e o espectador na práxis social. Os filmes começariam a ser concebidos, em diferentes níveis de radicalismo, como reflexos do estado da sociedade, em que o espectador devia adquirir um papel ativo: não somente por revelar o caráter de construção do filme mas, também, transladando-o a uma atitude reflexiva.

No momento em que *O cangaceiro* foi lançado nas telas, a indústria cinematográfica brasileira ainda estava lutando para constituir-se como tal. A inserção do gênero "cangaço" no cinema do país coincidiu, portanto, com o momento do auge da esperança de consolidar uma verdadeira Hollywood brasileira. O filme foi o principal veículo do projeto de modernização do cinema brasileiro lançado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que estabeleceu como princípio a realização de filmes de conteúdo nacional, com a qualidade técnica e estética do cinema europeu ou norte-americano. Para isso, se contruíram estúdios magistrais em São Bernardo do Campo (SP), e foram contratados fotógrafos, diretores e engenheiros de som estrangeiros, com o que a produção de filmes durante esses anos, de certo modo, tirou o lugar do pessoal técnico nativo. Esses objetivos, ainda que tenham sido alcançados através de filmes como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) e *O cangaceiro*, não prevaleceram a longo prazo, evidenciando falências econômicas e de infraestrutura que resultavam da aspiração de

[13] Entre os principais estúdios cinematográficos estabelecidos no período clássico-industrial se destacaram Cinédia, Atlântida Cinematográfica e Vera Cruz.

imitar modelos estrangeiros. Ademais, os ganhos obtidos com os filmes mais exitosos foram absorvidos por empresas de distribuição estadunidenses, às quais haviam sido cedidos os direitos dos lucros. Como afirma o historiador Sydney Ferreira Leite, "Vera Cruz foi a tentativa mais consequente de desencadear o processo de modernização que deveria caracterizar uma nova fase de realizações do cinema nacional, inspirada no projeto estético-cultural hegemônico da burguesia paulistana" (2005, p. 84). Não obstante as implicações estéticas e políticas dessa produtora, foi dela que emergiu a esquecida figura do cangaceiro como novo protótipo no imaginário nacional. Sua apresentação no filme de Lima Barreto será o primeiro passo de uma progressiva transformação na configuração desse personagem em emblema da identidade regional, até culminar nos filmes de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), com uma nova perspectiva orientada à reflexão sociopolítica.

Verdade ou imaginação: a controvérsia sobre o herói/bandido

A escolha desse grupo de indivíduos como novos protagonistas do universo fílmico nos anos 1950 e 1960 se deve, em primeira instância, a uma consciência do lugar ocupado pelo cangaceiro na História recente do Brasil. Os créditos iniciais e finais do filme de Barreto estão constituídos precisamente na forma de fotografias em negativo retratando esses personagens. As imagens, nessa instância, estão carentes da música de acompanhamento própria de filmes do período clássico, como o que aqui nos ocupa. Podemos, portanto, vislumbrar certa evidência do processo de transição do classicismo à modernidade cinematográfica, já que essas imagens documentais possuem um caráter testemunhal sobre seres que tiveram uma existência real há não muito tempo atrás. Contudo, imediatamente o filme abandonará essa abordagem para se concentrar na utilização dos recursos narrativos próprios do modelo de representação de Hollywood, tais como a elaboração maniqueísta do sistema de personagens, a identificação entre o herói e o espectador, a transparência enunciativa e a clausura ideológica do relato e, assim, ceder espaço a uma elaboração ficcional sobre esses sujeitos históricos. De fato, os créditos iniciais culminam com uma inscrição que vem contradizer todo aspecto de documento a que as imagens em negativo pareciam aludir: "ÉPOCA: imprecisa, quando ainda havia cangaceiros", diz o letreiro, efetuando assim um distanciamento social que faz prevalecer uma proposta ilustrativa e anedótica, acima

da rememoração histórica. Um *fade in* descobre então uma paisagem rural semivazia, acompanhada por uma canção popular[14] que nos introduz na ficção a ser narrada, e nos apresenta o cangaceiro em sua dupla visão de herói e bandido. Essa dualidade não está plasmada em um único personagem, como ocorre nos mencionados filmes de Glauber Rocha, e sim no contraste entre seus dois protagonistas masculinos: os cangaceiros Galdino e Teodoro. Contudo, ainda que pudéssemos afirmar que o primeiro representa o bandido e o segundo o herói, conforme os valores oriundos da elaboração da psicologia de ambos os personagens e seus respectivos objetivos dramáticos, o filme não debate sobre a ambiguidade do cangaceiro como herói ou bandido como algo mais que um dado episódico, sem enfatizar sua função histórica como rebelde ou líder revolucionário.[15]

De natureza totalmente oposta, os créditos iniciais de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* nos mostram desde o princípio uma visão desnaturalizada da História. Se *O cangaceiro* começa com um tom de documento histórico para imediatamente submergir em uma diegese transparente, o filme de Rocha abre com uma imagem colorida que parece ser produto de um cenário pintado. Trata-se do sertão, completamente vazio, lugar a que regressarão os personagens ao longo da narração. Em seguida, da trilha sonora ouve-se um disparo, proveniente da arma de um jagunço,[16] Antônio das Mortes, que ingressa no quadro da direita para a esquerda, como um ator de teatro entrando em cena. Logo, em sentido contrário, faz sua aparição o cangaceiro Coirana, interpretando de maneira exagerada sua agonia e morte. Assim, Glauber Rocha nos introduz o caráter mítico da figura do cangaceiro, cuja autenticidade será questionada ao longo do filme. A cena seguinte, que consiste em uma lição de História ao ar livre, dada às crianças da região, atribui à morte de Lampião, em 1938, uma relevância histórica tão importante como a proclamação da Independência. Desse modo, nesse trecho do filme a figura oscilante do herói/bandido se detém em uma perspectiva reivindicatória do cangaceiro como sujeito histórico no processo revolucionário.

O cangaceiro de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* está intimamente ligado ao povo através de cenas que o exibem dançando em procissões junto a ele e a outros personagens míticos do nordeste, como os beatos. No debate sobre

[14] A citada canção, "Muié rendeira", obteve uma menção especial no Festival de Cannes de 1953, onde o filme também recebeu o prêmio de Melhor Filme de Aventuras.
[15] Com relação a isso, observar a cena em que Galdino obriga um de seus homens a pagar a uma camponesa a cabra que havia matado em uma das incursões do bando ao povoado. Tal cena constitui o único momento do filme em que Galdino atua como benfeitor dos pobres.
[16] Trata-se de matadores de aluguel, contratados geralmente por latifundiários para proteger suas terras.

a identidade dos bandidos sociais, esse filme insere novamente o interrogante que dirigia a trama de *Deus e o diabo na terra do sol*: "Tá contada a minha história, verdade, imaginação".[17] Portanto, o questionamento sobre a veracidade dos feitos narrados parte das fontes (reais ou ficcionais?) que serviram de inspiração à história de ambos os filmes de Rocha. A literatura popular do nordeste, repleta de lendas sobre as andanças dos cangaceiros, instaurou a pergunta acerca de sua verdadeira identidade. A dualidade de Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol*, volta a aparecer no Coirana de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Mas, nesse último caso, trata-se de uma incerteza surgida na mente do jagunço, cujo maior interesse já não reside em matar o cangaceiro e, sim, em saber se realmente o é. A alegação sobre a verdade é então relativizada no discurso global do filme.

No filme de 1964, estabelece-se o debate sobre a dualidade herói/bandido a partir da colocação em prática do que Glauber Rocha elaboraria sob o nome de uma "Estética da fome".[18] A sequência na qual o capitão Corisco assalta o filho de um latifundiário é a mais explícita a respeito. O discurso do cangaceiro como justiceiro a favor dos desprotegidos do nordeste aparenta ter, nas cenas anteriores, um caráter eminentemente social e de características nobres. Contudo, as cruas cenas de estupro, castração e assassinato que compõem essa sequência produzem um efeito de distanciamento do espectador em relação às premissas ideológicas enunciadas por Corisco. Os termos civilização/barbárie se inscrevem de maneira dinâmica nesse filme, adjudicando ambos os valores aos personagens de maneira aleatória. Rocha define a ambiguidade constitutiva dos bandidos sociais resumidos na reação dubitativa do vaqueiro Manuel ante tais eventos. Portanto, a visão do cangaceiro se observa de maneira mais evidente nos filmes de Rocha como uma figura de inscrição ideológica variável, em suas múltiplas facetas de personagem real, bandido e herói popular.

---

[17] Estabelecendo um jogo de palavras, Rocha resumiria essa ambivalência com o termo "imaginação verdadeira" (Avellar, 1995, p. 88), que inscreveria um caráter de realidade à ficção.

[18] Esse é o título de um texto teórico escrito por Glauber Rocha e apresentado por ele em janeiro de 1965, na cidade de Gênova, a propósito de um seminário chamado "Terceiro Mundo e Comunidade Mundial", realizado como parte do programa da Rassegna del Cinema Latino Americano, organizado pela Fundação Colombianum. Nesse ensaio, Rocha faz reflexões sobre as características constitutivas dos novos cinemas da América Latina, proclamando a miséria e a fome como denominadores comuns desses povos. Isso geraria a criação de uma "estética da fome" (em contraposição ao cinema comercial ou "digestivo") e, como consequência, uma postura de evidência da violência sofrida pelo homem latino-americano, que o levaria a pôr em prática uma atitude combativa.

Entre o compromisso individual e a responsabilidade social

No filme de Lima Barreto, a narração se desenvolve do geral ao particular, apresentando em primeiro lugar o bando de cangaceiros liderado pelo capitão Galdino. Nas cenas iniciais, a câmera os alinha no enquadramento e os coloca em planos gerais, fundindo-os com o espaço circundante, enquanto galopam ao encontro de suas andanças. A partir daí, o filme adquire a estrutura do cinema de aventuras, mostrando os efeitos decorrentes das ações desses personagens sobre os habitantes da região: saques, humilhação e terror. Essas qualidades e circunstâncias estão resumidas na figura autoritária de Galdino, a quem o filme dedica sua primeira parte. Logo, a trama se foca numa história individual, baseada nos autoquestionamentos morais de Teodoro, que se debate entre sua lealdade ao grupo e seus sentimentos românticos e de emancipação. Nessa primeira sequência, centrada no vandalismo dos cangaceiros, eles são colocados em uma posição de superioridade, através de sua permanência nos cavalos, enquanto os colonos se encontram a pé. Mediante o uso da angulação da câmera em *plongées* e *contraplongées*, constata-se o domínio de Galdino e seu bando. A elaboração do personagem de Teodoro como contrapartida da visão do cangaceiro selvagem se manifesta desde o início do filme, onde permanece praticamente ausente, perdido entre o grupo de homens de Galdino quando realizam esses atos de bandidagem.[19]

Isso dialoga com o segundo eixo mencionado em páginas anteriores, no qual estabelecemos o caráter individual que marca o motor das ações dos cangaceiros. É por meio do personagem da professora que se estabelece a linha de transição de Galdino a Teodoro, da barbárie a um desejo de civilidade (esse último ancorado nos valores da educação e do amor). Se algo diferencia a rudeza de Galdino com o idealismo de Teodoro, está representado nessa personagem, emblema de uma possível transformação.

A polícia volante,[20] e seu desdobramento de forças militares contra os bandidos, também é erigida no filme como representante da civilização, enquanto Galdino continuamente é constituído portador da bárbarie. O contraste efetuado entre esse personagem e o comandante da Polícia estabelece a selvageria e impiedade de Galdino como evidência de uma covardia oposta ao desafio do volante em lutar corpo a corpo. Entretanto, apesar dessa presença das forças nacionais como contrapartida do

[19] De fato, a primeira vez que a câmera enquadra individualmente Teodoro é precisamente na cena em que é introduzida a personagem da professora Olívia, que será sua parceira na trama romântica do filme.
[20] As forças volantes eram representantes das facções policiais do Estado, enviadas para combater os cangaceiros.

banditismo, a trama do filme se desvia da discussão sobre a luta entre a hegemonia militar e os soldados fora da lei (como ocorre nos filmes de Rocha) para se centrar numa divisão interna entre os próprios cangaceiros, desvinculando o filme de Barreto de qualquer marca social e política.[21]

Apesar de fazer parte do grupo de bandidos, o discurso de Teodoro está carregado de valores vinculados ao cumprimento das promessas e ao respeito às mulheres, baseado em seu objetivo de proteger a professora. Galdino, por outro lado, está incapacitado de realizar ações nobres se essas não se valem da violência (como o exemplifica a libertação de dois canários de suas gaiolas, destruídas e pisoteadas pelo cangaceiro, e a ameaça de cortar a orelha de todo aquele que entre no quarto onde Olívia se encontra isolada). O personagem de Teodoro é configurado em torno da intenção de estabelecer a psicologia do cangaceiro. Como observamos, o ingresso nesse tipo de grupo teve, geralmente, uma motivação pessoal, associada a uma tragédia que fez com que esses indivíduos assumissem uma posição de marginalidade e despojamento.[22] Teodoro se apresenta a Olívia como alguém carente de laços e posses materiais, mas portador de um coração leal. Dessa maneira, o filme relaciona-se às teorias acerca do caráter nobre de alguns cangaceiros, propostas por historiadores como Rui Facó (1965) e Eric Hobsbawm (1983 e 2001).

Esse confrontamento entre a civilização e a barbárie se torna evidente no tratamento dado ao espaço. O sertão, ainda que em *O cangaceiro* não seja sinônimo de miséria e seca como nos filmes de Rocha, é oposto à cidade como território de liberdade. Segundo a historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar (2000), o sertão sempre esteve designado como um espaço caracterizado pela negatividade. Ali habitavam todos aqueles que estavam fora da lei. De acordo com cada época, esse lugar encontrou uma ressignificação, mas sempre orientada à marginalidade. A cidade, portanto, representava uma duvidosa via de escape à sina inevitável de seus moradores. A tentativa de fuga de Teodoro ao espaço urbano é, de fato, proposta no filme como um objetivo inalcançável para o cangaceiro, quem afirma não ter "direito de sonhar". Sua marginalidade está baseada em sua necessidade de expiar as culpas que o levaram a converter-se em um bandido. Assim, o personagem está ancorado definitivamente no

[21] Nesse sentido, Glauber Rocha estabeleceria uma forte crítica contra o filme de Barreto, afirmando que era um cineasta "sem visão histórica" que "criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário (…) O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado" (2003, p. 87-91).

[22] Assim ocorreu, por exemplo, com Lampião, que ingressou no bando do cangaceiro Sinhô Pereira após vingar uma desgraça familiar.

sertão, definindo-se por um destino de fatalidade. O filme demarca, então, os territórios de uma maneira taxativa, despojando-o de qualquer tipo de ambiguidade. O cangaceiro jamais poderá chegar além da fronteira entre ambos os mundos, e morrerá no processo de cruzar para esse espaço que não lhe pertence. Desde sua proclamação quanto a morrer no sertão até a concretização desse fato enquanto se aferra a um punhado de terra,[23] Teodoro se afirma como herói abnegado, que expia suas culpas com o amor e o resgate da professora, tal como estabelecera o código narrativo do melodrama inspirado em Hollywood.

O cangaceiro de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* também se autodefine como despossuído ("Não tenho família nem nome"), mas especifica, com seu olhar para a câmera (interpelando o espectador), sua missão baseada unicamente em uma motivação social. Diferentemente de Teodoro, cujo discurso se circunscreve a seu apego à terra e a suas próprias origens, Coirana encontra sua razão de ser no povo do sertão, o fim da fome e a vingança de seus antecessores assassinados. Seu inimigo não é a fatalidade à qual está destinado, mas sim a injusta riqueza do Dragão da Maldade, símbolo da exploração capitalista.

Deus e o diabo na terra do sol, por sua vez, centraliza sua história no camponês. Ainda que o filme se estruture com base nas figuras simbólicas do título (que remetem ao beato Sebastião e ao cangaceiro Corisco, respectivamente), a obra de Rocha atribui primazia ao vaqueiro Manuel.[24] É através de seu próprio peregrinar em busca da emancipação que esses dois personagens, representantes, no fim das contas, de tentativas falidas de consciência histórica, se fazem presentes na trama. O filme, diferentemente de *O cangaceiro*, parte do individual para ancorar-se, em cada parte de seu desenvolvimento narrativo, em uma problemática de índole social e representativa. Sebastião e Corisco, portanto, emergem em cada trecho da narração como indivíduos orientadores de uma possibilidade de escape e vingança contra a miséria, mas que finalmente resultarão incompetentes para o objetivo de Manuel. O abuso que o fazendeiro comete contra ele é o motor da fuga do camponês, que o levará ao encontro desses personagens mobilizadores, os quais, como bem afirma David Oubiña, se estabelecem como a "dupla face de uma mesma alienação" (1996, p. 22). No entanto, o assassinato do coronel Moraes pelas mãos de Manuel evidencia sua autodeterminação

[23] A imagem do cadáver de Teodoro jazendo no chão se desvanece por meio de uma dissolução que deixa entrever um espaço vazio, denotando assim sua fusão com a terra.
[24] O filme culmina com uma expressão por parte do cantor-narrador em que se declara que a terra é do homem (Manuel/Povo): não é de Deus (Sebastião/Misticismo) nem do Diabo (Corisco/Revolução).

sobre a liderança do beato e Corisco. O cangaceiro desse filme tampouco tem motivações de índole individual; seu discurso é politizado, e ele se erige como herói revolucionário contra as injustiças cometidas contra o povo. Mas, no que diz respeito aos impulsos de Corisco, o filme de Rocha, de qualquer forma, oferece-nos uma mistura de consciência social e misticismo. Ainda que seu objetivo visível consista em não "deixar pobre morrer de fome", sua primeira aparição no filme resume sua motivação como uma promessa pessoal dada a seu padrinho Cícero. Em segundo lugar, Corisco se mobiliza também por seus desejos de vingança ante o assassinato de Lampião e seus homens, que o deixou como único representante do fenômeno cangaço. Por último, também se vislumbra no filme outra motivação de índole pessoal, exemplificada na execução da vingança de um latifundiário cujo pai havia batido nele quando criança: "Esfolei pra aliviar minha dor". Ainda assim, o filme de Rocha se destaca em comparação ao de Barreto por introduzir através da figura do cangaceiro uma postura político-ideológica com a finalidade de estabelecer uma reflexão sobre a sociedade contemporânea.

Heróis, bandidos e santos guerreiros

Diferentemente dos filmes de Glauber Rocha, *O cangaceiro* só faz uma referência transversal à importância dos valores místicos e étnicos na vida desses personagens. O filme de Barreto ilustra o papel ocupado pela religiosidade na região, através de gestos de devoção por parte dos cangaceiros. Por sua vez, descreve as tradições herdadas do sistema de crenças dos indígenas, como ocorre com a obtenção de um colar-amuleto que Teodoro troca para proteger a professora. Contudo, o encontro entre Galdino e um padre, e a repreensão deste último, instando-o a deixar a vida de criminalidade, é o único instante no filme no qual se cruzam o misticismo que caracterizaria esses personagens e a rebeldia ante a hegemonia religiosa.[25]

É, portanto, nos filmes de Glauber Rocha que o elemento mítico-religioso é posto em primeiro plano, com a finalidade de dar conta dos processos de dominação e contra-hegemonia, que aproximam a figura do cangaceiro a uma perspectiva politizada manifestada nas tentativas dos personagens de incitar uma revolução social. Na filmografia de Glauber, as lendas nacionais têm um lugar preponderante. Seja para

[25] O encontro culmina precisamente com o roubo do burro que o sacerdote levava como meio de transporte.

explicar o misticismo como uma forma de alienação[26] ou para estabelecer referências identitárias, no cinema desse diretor abunda a exibição de elementos simbólicos originários, que lhe permitem analisar a constituição do homem brasileiro: "O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer" (Rocha, 2004, p. 153). Anos após a realização desses filmes, Rocha escreveria um ensaio no qual a irracionalidade é exaltada como instrumento de revolução. Sua "Estética do sonho", apresentada na Universidade de Columbia (Nova York) em 1971, proclamava precisamente que o "misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão" (2004, p. 250), e pode ser útil à liberação do racionalismo próprio da cultura ocidental burguesa. A pesquisadora Tereza Ventura, por sua vez, ao analisar a estética de Glauber Rocha, afirma que a utilização de símbolos míticos em seus filmes não tem o objetivo de "resgatar uma tradição perdida, mas (...) formular a linguagem original dessa cultura" (2000, p. 83). A estratégia do realizador brasileiro consistiria, então, em recorrer às raízes como forma de encontrar o homem brasileiro primitivo, ainda virgem da cultura imposta pelo colonizador.

Deus e o diabo na terra do sol remete a assuntos históricos mesclados com a mitologia nacional. O roteiro do filme, em suas diferentes etapas de elaboração, encontrou como fontes de inspiração os relatos regionais sobre as lutas protagonizadas por Antônio Conselheiro, bem como narrativas populares sobre as andanças dos cangaceiros, e testemunhos de personagens vinculados aos mesmos. Ainda assim, ao ser elaborado com base em mitos e lendas, essas declarações são continuamente postas em questão, e o filme não pretende estabelecer um relato histórico verídico e, sim, uma conjunção de interpretações sobre o fenômeno do cangaço. Como ilustração, Glauber Rocha afirmaria que o personagem real que inspirou a elaboração do jagunço Antônio das Mortes, o major José Rufino, contou ao realizador, em três ocasiões, como havia assassinado Corisco. Cada um desses relatos diferia dos outros: "E no filme de Paulo Gil[27] ele conta de uma quarta maneira" (em Avellar, 1995, p. 30).[28]

O discurso do beato Sebastião, inspirado em Antônio Conselheiro,[29] é apresentado através de uma linguagem cheia de simbolismos religiosos, e entoado com

[26] A esse respeito, ver seu primeiro longa-metragem: *Barravento* (1961).
[27] Glauber refere-se ao documentário de Paulo Gil Soares *Memória do cangaço* (1965), onde o major Rufino é entrevistado frente às câmeras.
[28] Concebido como uma biografia do cangaceiro Corisco, o *nordestern* de Carlos Coimbra, *Corisco, o diabo loiro* (1969), também se encarrega de recriar sua morte.
[29] A frase "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão" foi tomada de um discurso de Conselheiro. Contudo, Glauber afirma que esse personagem foi também elaborado mediante a combinação de dois

uma voz altisonante.[30] Por vezes, suas palavras são enunciadas através do recurso da voz *over*, outorgando-lhe assim uma fonte de autoridade sobre esse trecho do filme. Isso evidencia, também, o nível de influência do personagem sobre Manuel e o resto dos habitantes, em especial no que diz respeito à função contra-hegemônica de suas palavras.[31]

Esse tipo de relato místico volta a aparecer nos lábios do cangaceiro Corisco, através de suas referências à lenda de São Jorge e o dragão, bem como por meio da constante presença do "espírito" de Lampião. Sua vida se constitui numa espécie de prolongamento da truncada existência de seu predecessor, convertendo-se em um cangaceiro de duas cabeças: "uma por fora" (Corisco) e "outra por dentro" (Lampião). De fato, após anunciar a encarnação de Lampião em seu próprio corpo, o personagem de Corisco se desdobra por meio de um diálogo entre ele mesmo e seu mentor.[32] Esse desdobramento volta a aparecer ao final do filme, perpetuando assim seu estado de "possessão".

As palavras de Corisco também estão impregnadas de referências políticas contra o governo da República, misturadas com uma linguagem mítica ("São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade"). Esta mensagem, ainda que tenha semelhanças com a de Sebastião, se torna mais radical, através da interpretação enérgica do ator, seu olhar para a câmera e o comportamento compulsivo, violento e vingativo do personagem. Segundo um dos relatos sobre a morte do verdadeiro Corisco, este havia gritado em face de seu assassino as palavras "mais fortes são os poderes de Deus". Quando Glauber elaborou o roteiro, tomou essa frase para trocá-la pela que Othon Bastos pronuncia ao final do filme: "mais fortes são os poderes do povo". Dessa forma, observamos a intenção de combinar misticismo e política para dar conta do imaginário do cangaceiro devoto e, ao mesmo tempo, revolucionário.

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, por sua vez, Coirana, tal como Corisco, faz uso de um vocabulário similar, com alusões a promessas cumpridas a São Jorge. Seu discurso místico, uma espécie de sincretismo formado pela mistura entre o catolicismo e a tradição religiosa africana, tem objetivos plenamente políticos,

---

beatos: Lourenço do Caldeirão (do Ceará) e Sebastião (de Pedra Bonita, Pernambuco). A esse respeito, ver Avellar (1995).

[30] A voz do beato foi dublada pelo mesmo ator que interpretou Corisco, Othon Bastos. Isso supriu a dificuldade de locução do ator não profissional que fez o papel de Sebastião e, ao mesmo tempo, permitiu sugerir a vinculação dialética de ambos os personagens.

[31] Mesmo quando o discurso de Sebastião contém uma crítica à exploração social, e o personagem é proposto na estrutura dramática como um antagonista das autoridades religiosas oficiais e da polícia governamental, subsiste nele uma raiz de alienação que imobilizaria os camponeses para a mudança.

[32] Este último se faz presente através da utilização de um tom de voz mais grave.

associados à rebelião contra o Governo e os latifundiários. Coirana proclama a necessidade de efetuar atos de violência em vingança pelos desfavorecidos sociais. Cada aparição do cangaceiro na primeira metade do filme é acompanhada pela presença do povo, cuja descrição audiovisual se reduz a um sem número de desfiles e danças rituais, nos quais também intervém o personagem da Santa (comparada, por sua vez, com Coirana). Isso o diferencia de Corisco, que aparece sozinho, com a companhia de Manuel como representante do povo. Corisco encarnaria, então, o cangaceiro em sua etapa final, de desolação e derrota. Coirana, por sua vez, constitui uma espécie de ressurgir esperançoso, sob o lema de que, se ele desaparece, sempre virá alguém para continuar sua missão justiceira em favor do povo.

Por outro lado, a partir das cenas em que Coirana é ferido e, finalmente, morre, o cangaceiro de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* se inscreve em dois papéis simultâneos: o de mártir e o de messias. Em primeiro lugar, durante sua agonia, Coirana é colocado sobre uma tábua, que nos remete à lendária imagem de "Che" Guevara morto. Em segunda instância, o cangaceiro é transladado até onde se encontra o povo, que continua suas procissões, para após sua morte ser pendurado em uma árvore com seus braços em cruz. A longa agonia de Coirana reforça o aspecto mítico-político outorgado a essa dupla figura: com sua morte, o jagunço Antônio das Mortes deverá expiar sua culpa por matar os defensores dos pobres, buscando uma restituição.

Conclusões gerais

Com base nas questões aqui analisadas, podemos concluir que a representação do fenômeno do cangaço no cinema brasileiro nos permite traçar uma linha de transição entre as décadas de 1950 e 1960, que consiste na passagem entre o cinema clássico-industrial e a modernidade cinematográfica (resumida na atuação do movimento Cinema Novo como emblema dos novos tempos históricos). Enquanto nos anos 1950 ainda se debatia acerca de somar esforços para consolidar uma sempre almejada indústria cinematográfica pujante, ao mesmo tempo emergiram certos ecos de nacionalismo unidos a um afã de transformar a imagem cinematográfica tradicional. A estreia de um filme como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), com seu estilo neorrealista e a revelação da miséria social reinante no festivo Rio de Janeiro, veio contradizer o impulso de progresso e modernização que havia caracterizado as produções da Vera Cruz, inclusive *O cangaceiro*.

Podemos afirmar, então, que o filme de Barreto manteve a linha do cinema clássico-industrial brasileiro consistente em representar fatos e personagens históricos nacionais com fins de espetáculo.[33] Sua visão acerca do fenômeno do cangaço se encontra descontextualizada historicamente e, dessa maneira, carente de uma postura concreta sobre a inscrição ideológica do cangaceiro que permita ao espectador localizá-lo no papel de sujeito revolucionário ou no de simplesmente um "fora da lei". Por outro lado, os filmes de Glauber Rocha aqui analisados, que fazem parte do *corpus* fílmico que deu origem à modernidade no cinema do país, transportam-nos à instalação de uma nova perspectiva dessa arte, baseada na reflexividade sociopolítica e, ainda, cinematográfica. O cangaceiro representado nos filmes de Rocha, ainda que apareça como um personagem com objetivos dramáticos de índole claramente social e revolucionária, é inscrito numa ambiguidade que abre ao espectador – constituído em um receptor ativo – o antigo debate historiográfico, ainda não resolvido, acerca da verdadeira constituição desses personagens como heróis ou bandidos. O rumo tomado pelos cinemanovistas marcaria definitivamente a abordagem da História nas narrativas cinematográficas, colocando em dúvida os relatos objetivos e legitimados, e dando lugar à multiplicação interpretativa dos mesmos por parte do público, no lugar da leitura diretiva e alegadamente ahistórica do cinema clássico-industrial.

[33] Apesar do estabelecimento de um novo modo de representação narrativo e ideológico a partir do Cinema Novo, a cinematografia brasileira que abordou o cangaço de maneira contemporânea a esse movimento não necessariamente seguiu sua linha estética – por exemplo, o já comentado *nordestern*.

Bibliografia Volver al índice

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. "Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular" en Actas do III Congreso Latinoamericano IASPM. Bogotá: 2000.

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson, 1994.

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. *A linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

BLOK, Anton. "The peasant and the brigand: social banditry reconsidered" en *Comparative Studies in Society and History*, nº 4, vol. 14. Cambridge University Press: septiembre 1972.

CARRI, Roberto. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue, 2001.

CHOZAS RUIZ-BELLOSO, Diego. "La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media" en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 30. Madrid: 2005.

DÍAZ LÓPEZ, Marina y ELENA, Alberto (orgs.). *The cinema of Latin America*. Londres: Wallflower Press, 2003.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FERRERAS, Norberto. "Bandoleiros, cangaceiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o banditismo social na América Latina" en *Revista História*, nº 2, vol. 22. Franca: 2003. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0101-90742003000200012&lng=es&nrm=iso.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: Malba/Colección Constantini, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos.* Barcelona: Crítica, 2001.

_____. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel, 1983.

JOHNSON, Randal y STAM, Robert (orgs.). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

OUBIÑA, David. "Prometeo furioso. Sobre Glauber Rocha" en *El Amante Cine*, nº 51, año 5. Buenos Aires: maio 1996.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Le cinéma brésilien*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA, Patricia Sampaio. "Le symbole et ses diverses résonances: analyse de l'historiographie du cangaço" en *Revue Histoire et Societé de Amérique Latine/ALEPH*, nº 4, maio 1996.

SLATTA, Richard W. *Bandidos: the varieties of Latin American banditry*. New York: Greenwood Press, 1987.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. "El *cangaço* en el cine brasileño" en *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en Comunicación*, nº 76. Atizapán de Zaragoza: mayo/julio 2011. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/14_Souza_M76.pdf.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Repensar la revolución. Cruces entre el cine *under* argentino y el cine marginal brasileño

Paula Wolkowicz

I

En este trabajo me propongo señalar algunos puntos de comparación entre el cine marginal brasileño (también conocido como *udigrudi*) y el llamado cine subterráneo argentino (o *underground*). El objetivo es trazar posibles vinculaciones, temáticas, formales e ideológicas y también analizar las especificidades de cada una de estas corrientes teniendo en cuenta su coyuntura histórica y social y el debate que entablan con otros movimientos cinematográficos.

Una de las primeras cuestiones en las que me quiero detener, es la cuestión historiográfica. De cómo han sido abordados por las historias de los cines nacionales. De hecho me sorprendió la cantidad de material bibliográfico que existe, que es muy vasto y exhaustivo sobre el cine marginal en Brasil.[1] Estas películas tienen un lugar claro y definido en las historias del cine brasileño. Tal vez mi sorpresa está relacionada a que no sucede lo mismo en el caso argentino. A pesar de que existe material sobre el tema, con análisis muy pertinentes e iluminadores[2] no hay un estudio sistemático y riguroso sobre el tema. De hecho las menciones que se pueden encontrar en las historias del cine argentino sobre la corriente subterránea, son en general, breves, dispersas, escasas. Podríamos agregar entonces otro elemento más que subraya el carácter

[1] Entre los que investigaron específicamente el cinema marginal se encuentran: Ismail Xavier (1993, 2001), Robert Stam (1979), Fernão Ramos (1987), Víctor Manuel Amar Rodríguez (1994)) y Cláudio da Costa (2000). También aparece trabajado en las historias del cine brasilero en los textos de Peter B. Schumman (1987), John King (1987) y Paulo Antonio Paranaguá (1987), entre otros.

[2] Como en los artículos de Claudio España (2005), David Oubiña (2004, 2006, 2011), Beatriz Sarlo (1998) y Tirri (2000).

marginal de estas producciones. Una posible explicación a esta disparidad puede encontrase en la cantidad de material que produjo el cine *udigrudi* en el Brasil (más de una veintena) mientras que el cine subterráneo no llegó a diez, de las cuales varias nunca fueron exhibidas en nuestro país.

Los dos movimientos que analizaremos son contemporáneos: comienzan en 1968 y culminan en 1973 – salvo por algunas producciones argentinas que se extienden hasta mediados de los años 1970.

El *corpus* del cine marginal brasilero, como ya mencionamos, es muy vasto. Tal vez las películas más representativas (o las más conocidas) de este período son: *El bandido de la luz roja* (*O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968), *Un ángel nació* (*O anjo nasceu*, Júlio Bressane, 1969), *La mujer de todos* (*A mulher de todos*, Sganzerla, 1969), *Mató a su familia y fue al cine* (*Matou a família e foi ao cinema*, Bressane, 1970), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971). Pero hay muchos títulos más, entre los que se encuentran: *Orgía o El hombre que dio a luz* (*Orgia ou O homem que deu cria*, João Trevisan, 1970), *Meteorango Kid, héroe intergalác*tico (*Meteorango Kid, herói intergaláctico*, André Luiz de Oliveira, 1969), *Mi nombre es Tonho* (*Meu nome é Tonho*, Ozualdo Candeias, 1969), *Jardín de guerra* (*Jardim de guerra*, Neville Duarte d'Almeida, 1970), *América del sexo* (*América do sexo*, Luiz Rosemberg Filho, 1970), *Jardín de las espumas* (*Jardim das espumas*, Rosemberg, 1969), *Los monstruos del Babaloo* (*Os monstros do Babaloo*, Eliseu Visconti, 1971), *Gamal, el delirio del sexo* (*Gamal, o delírio do sexo*, João Batista de Andrade, 1970), *Pirañas del asfalto* (*Piranhas do asfalto*, Neville, 1970), *Voces del miedo* (*Vozes do medo*, vários diretores, 1971), entre otras.

En el caso argentino la producción es significativamente menor: *The Players versus Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1968), *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Ludueña, 1974) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Bejo, 1978).

Sexo, guerra, orgía, monstruos, bandidos y asesinatos. Los títulos de los films (ayudado por el efecto multiplicador que genera esta larga enumeración) permiten visualizar muy rápidamente la temática o el tipo de mundo que configuran estas películas.

II

En 1968 se estrenan *The Players versus Ángeles Caídos* y *El bandido de la luz roja,* los dos films que funcionan como películas emblema, o películas manifiesto para cada una de estas corrientes.[3] En tanto referentes, ambas producciones abren, para una serie de jóvenes realizadores, las reglas del juego cinematográfico hacia rumbos hasta el momento desconocidos. Demuestran que es posible filmar de manera independiente, a bajo costo, sin prejuicios y con una gran libertad creativa. El cine pasa a ser un espacio lúdico, donde la improvisación se combina con las reflexiones políticas, y la violencia con la parodia. Síntomas de una América Latina convulsionada, estas películas ponen el acento en la experimentación sin perder de vista el referente social a partir de una narración, fragmentaria, incoherente, e incluso negada (*Bang Bang*/*The Players versus Ángeles Caídos*) pero que todavía tiene en su horizonte simbólico la construcción de una alegoría nacional (Xavier, 1993).

Las películas que analizaremos a continuación fueron realizadas durante gobiernos dictatoriales. Muchas veces rodados de manera clandestina, han tenido grandes problemas con la censura e incluso han sido exhibidos en lugares alternativos, por fuera del circuito comercial. Estos films fueron leídos por los estudiosos[4] como una respuesta a la situación de terror y represión en la cual estaba inmersa la sociedad en aquel momento.

El cine marginal surge en 1968, año clave en la historia política del Brasil; momento de radicalización y el endurecimiento del régimen dictatorial comenzado cuatro años antes, cuando un golpe de Estado derrocó al entonces presidente João Goulart (1961-1964). El Acto Institucional número 5 decretado el 13 de diciembre de 1968 le quitaba a la ciudadanía, entre otros derechos, su participación política a través del sufragio y la posibilidad de manifestarse o de realizar actividades "de asuntos de naturaleza política". Entre aquel ideario nacional desarrollista de Goulart a principios de los 1960 (que planteaba una serie de reformas sociales de base como la reforma agraria, bancaria y fiscal, la estatización de los sectores básicos de la economía, la extensión del derecho a voto de los analfabetos, y legalización del partido comunista) y la censura y el autoritarismo de finales de la década, se abría un abismo.

[3] Esto no implica que las películas que vinieron después siguieran la matriz estilística de estos films. De hecho, una de las características de estos cines es la diversidad de estilos, entre los diferentes cineastas, pero también dentro de las propias películas; algo en que nos vamos a detener un poco más adelante.
[4] España (2005) y Xavier (1993, 2001).

En la Argentina el clima represivo no era menor. El 28 de junio de 1966, las Fuerzas Armadas realizaron un golpe de Estado al entonces presidente Arturo Illia. Juan Carlos Onganía asumió como presidente de facto de la autoproclamada Revolución Argentina. Durante su mandato se persiguió y encarceló a militantes políticos y sindicales, se disolvieron los partidos políticos y se intervinieron las universidades, que fueron consideradas "centros de subversión y comunismo" y cuyo episodio más lamentable se conoció como "La noche de los bastones largos". Pero frente al terrorismo de Estado empezaron a surgir claras manifestaciones de repudio y confrontación, que culminó en mayo de 1969 con el Cordobazo. Junto con estas manifestaciones obreras y estudiantiles, se comenzaron a conformar, a principios de la década del 1970, las organizaciones políticas armadas como Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y Ejercito Revolucionario del Pueblo (ERP), que alcanzaron a lo largo de la década cada vez más fuerza y notoriedad.

A pesar de que ambos países estaban bajo un régimen político autoritario y dictatorial, había una percepción muy distinta sobre la política y lo social. La bandera de liberación nacional que funcionaba como verdadero *leitmotiv* de la época en toda América Latina tenía para el caso de los cineastas brasileros un gusto amargo, de fracaso, de un gesto trunco. En cambio en la Argentina se encontraba en plena efervescencia social, aunque los cineastas *under* no dejan de ver con cierto recelo la fe ciega que tenía la intelectualidad de izquierda en una revolución que se creía inexorable.

III

La coyuntura histórica se traduce, en ambas cinematografías en la forma de un cine agresivo. Estas películas ponen en escena torturas, violaciones, fusilamientos. Incluso se puede pensar el cine marginal como una serie de variaciones sobre la temática del asesinato. Estas películas construyen un espacio urbano que es la representación del mismo infierno. En el caso argentino, una atmósfera totalitaria, represiva, contamina el ambiente en el cual habitan los personajes, que viven en un estado de terror y paranoia constante. En el caso de las películas brasileñas, el barrio paulista de Boca do Lixo[5] (Boca de Basura) es el escenario privilegiado para el retrato de ese submundo marginal, con sus prostitutas, drogas, asesinos y proxenetas. Aparecen

[5] De ahí el nombre que se le adjudica a este movimiento como una "estética de la basura" (Estética do Lixo), en clara referencia también a la "Estética del hambre", manifiesto cinemanovista de Glauber Rocha.

también en pantalla escenas de sexo explícito, un regodeo en lo escatológico (vómitos, defecación, eructos) y comportamientos repudiables que configuran los tabúes fundamentales desde los cuales se erige lo social, como el incesto y la antropofagia.

El cine deja de tener un rol pedgógico/concientizador para poner en marcha una estrategia de choque para movilizar al espectador. Y es en el terreno de la representación en donde esta experiencia adquiere su dimensión más subversiva. Se quiebran, sistemáticamente todas las convenciones del lenguaje del cine clásico-institucional: la conformación de un espacio homogéneo, la causalidad del relato, la identificación entre actor/personaje/espectador, la "ilusión de realidad". El espectador pierde como sujeto su rol ubicuo dentro del universo ficcional. Es desplazado, corrido, despojado de sus certezas y arrojado al vacío. El artista abandona las ilusiones de un mensaje para el pueblo.

Esta fuerte ruptura no se puede comprender cabalmente sin ponerla en constelación con las cinematografías con las cuales están discutiendo estos directores, estos son los llamados *nuevos cines*. En el cine marginal su interlocutor directo es el Cinema Novo y en el caso argentino, el cine de intervención política, fundamentalmente el grupo Cine Liberación.

Las diferencias entre el Cinema Novo y el Cine Liberación son muchas e importantes: la defensa a un cine de autor *versus* un cine realizado en forma colectiva; la predilección de un cine ficcional *versus* el documental como registro privilegiado para retratar lo social; la utilización de los circuitos de exhibición comercial para la difusión de las películas *versus* un sistema alternativo y clandestino de circulación de los films; etc. Sin embargo ambos grupos están emparentados por una noción teleológica de la historia. En las películas de ambos movimientos se observa una relectura de los hechos del pasado en función de un punto de desenlace que define a cada momento anterior como etapa necesaria para un fin: la liberación nacional. la revolución a través de la violencia del oprimido. La cámara debía realizar un diagnóstico del país y mostrar las soluciones a los grandes problemas nacionales. Se veía en el cine una herramienta transformadora, un arma que podía ser empuñada como un fusil, con la capacidad de convertir a las masas en sujetos revolucionarios.

La reconstrucción de un imaginario nacional desde una perspectiva tercermundista, subdesarrollada abre el camino a una serie de representaciones de lo social que se expresan en una serie de términos antagónicos y que adquiere diferentes rótulos: nacional/extranjero; autóctono/foráneo; originario/extranjerizante; rural/urbano.

Esto último puede verse claramente en la configuración espacial de las películas. Tanto en *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, como en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha y *Los fusiles* (*Os fuzis*, 1964) de Ruy Guerra, aparece el *sertão* como el lugar emblemático de la identidad brasileña. *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968), por su parte, presenta una oposición entre la "Argentina profunda" (la del interior, espacio de lo vernáculo) y Buenos Aires, que es presentada como el lugar de lo extranjerizante, de la cultura europea colonizadora.

Partiendo de la premisa de que las formas modernas del colonialismo se ejercen también en el orden de lo simbólico, la única forma realizar un cine verdaderamente revolucionario era negando los modos de representación del cine hegemónico, del cine industrial, imperialista. El cine debía expresar su contenido nacional a través de una forma de representación que le fuera propia. Los manifiestos de Glauber Rocha de una "Estética del hambre",[6] y de Getino y Solanas de un "Tercer Cine",[7] son acaso respuestas originales al problema de la representación del cine pertenecientes al Tercer Mundo. Esta suerte de pureza esencialista del "ser nacional" se expresa en el Cinema Novo y en el Cine Liberación como un antagonismo a nivel de la representación: entre un cine industrial y un cine de autor; entre un Primer y un Tercer Cine.

En las películas de estos cines marginales, varios de estos presupuestos que mencionábamos anteriormente con relación a los *nuevos cines* aparecen discutidos, radicalizados o negados. La nación y la identidad no son categorías dadas, que están allí para ser representadas. Son más bien una incógnita, un vacío. Lo nacional en tanto objeto referencial sigue estando presente, pero de un modo diferente. Si tanto en el Cinema Novo como en los colectivos cinematográficos de intervención política lo nacional aparece como una categoría unificadora capaz de construir un "nosotros" entre el cine y la platea – una comunidad imaginaria de la cual el cineasta sería el vocero –, en estos cines esto se derrumba. Si antes la idea de nación en tanto totalidad expresaba un conjunto de virtudes, es ahora una acumulación de defectos. Según Ismail Xavier (2001), *El bandido de la luz roja* diseña una alegoría nacional, pero en las antípodas de *Dios y el diablo en la tierra del sol*: construye un universo social con una lógica interna (la incongruencia), una moral (la corrupción), una estructura de poder (el populismo representado por el gangster de Boca do Lixo).

[6] Ver la nota de pie 18 del texto de Silvana Flores.
[7] Se trata del texto "Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969).

El emblema de lo nacional pasa a ser ahora un submundo marginal, construido a partir de restos, de fragmentos de chatarra; un cúmulo de elementos que unidos no logran constituir una totalidad homogénea. En estas películas se desarticula la ecuación lo regional *versus* lo extranjero; lo originario *versus* el neocolonialismo como fuerza demoníaca. La idea de lo "autóctono" desaparece y da lugar a una reelaboración de lo nacional a través del uso – inapropiado, paródico y por ende subversivo – del otro.

En el caso de Brasil esto tiene un vínculo directo con el tropicalismo, fenómeno cultural que aparece a finales de los años 1960 y que abarca varias manifestaciones artísticas, desde la música (Gilberto Gil y Caetano Veloso), el teatro (grupo Oficina), la poesía concreta, las artes plásticas (Helio Oiticica). Hay un retorno al modernismo de los años 1920, a Oswald de Andrade, y a su metáfora digestiva de "antropofagia" como respuesta a la dominación. Son películas que plantean una nueva manera de presentar lo nacional, a partir de la incorporación del otro, de la mezcla de textos, lenguajes y tradiciones. Un juego de contaminaciones entre lo nacional y lo extranjero, lo alto y lo bajo, la vanguardia y el *kitsch*.

Dice Ismail Xavier en relación al cine mariginal pero que podemos hacer extensivo también al caso argentino:

> En este momento, se pasa de un arte pedagógico-concientizador a espectáculos provocativos que se apoyan en estrategias de agresión y *collages pop* que marcaron la politización en Brasil de protocolos de creación que en su origen (Estados Unidos) tenían otro sentido. (…) La tradición de la radio y de la televisión pasa a ser vista con otros ojos (…), abandonado cualquier residuo de pureza (Xavier, 2001, p. 30-31).

Un ejemplo de esta incorporación del otro es la construcción de los textos fílmicos según los códigos genéricos hollywoodenses. Y los géneros que se reelaboran no son cualquier género, sino los más populares y representativos de la cultura norteamericana: el cine de terror, de vampiros (*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, la mayoría de los films del cinema marginal), el musical (*La civilización está haciendo masa y no deja oír*), el *film noir* (*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, *El bandido de la luz roja*), y el film de acción (*Bang Bang*). Estas películas subvierten el canon de la representación hegemónica desde el interior mismo del sistema, poniendo en abismo la estructura narrativa de los relatos. Por ejemplo, en el film de Andrea Tonacci, *Bang Bang*, perseguidor y perseguido se confunden hasta el punto que no sabemos quién sigue a quién, ni por qué, ni para qué. Las secuencias se

tornan confusas y la persecución se vuelve un mero pretexto para juegos y experimentaciones formales. Julio Ludueña señala en una entrevista:

> Quizás lo que más me interesa de los géneros cinematográficos es contradecir sus posibilidades narrativas tradicionales. Mi primer film [*Alianza para el progreso*, 1971] es definido hoy como una película de guerra donde los malos ganan. Esta segunda es una comedia musical [*Érase una bella comedia musical*, 1973] donde los buenos pierden. Mi próximo film será de vampiros y es posible cualquier cosa".[8]

IV

Nos detendremos ahora en un tópico fundamental que se desprende de las películas en esta suerte de reescritura de la problemática nacional: el *collage* en tanto principio organizador del enunciado fílmico.

El *collage* tiene una doble condición: la de ser, por un lado, unificador de elementos diversos, heterogéneos, y por el otro, la de mantener y conservar la especificad de estos restos. Unión y fragmentación se presentan como las dos caras de la misma moneda.

En estos films conviven la cultura de masas y la cultura erudita, lo escatológico con la reflexión estética; la ficción con el documental; la parodia, con el drama; lo realista con lo grotesco. En *La civilización está haciendo masa y no deja oir*, se combinan secuencias musicales de un estilo *pop*, deliberadamente *kitsch*, con escenas protagonizadas por personajes del teatro de Shakespeare. En esta mezcla de lo alto y lo bajo adquiere un lugar preponderante los medios de comunicación, en especial la televisión, como discurso de poder de gran efectividad que atraviesa a toda la sociedad. En varias de las películas el discurso mediático de la TV aparece parodiado de distintas maneras. La más recurrente es la de la construcción de noticieros que presentan actualidades incoherentes, que muestran una cosa y dicen otra, que brinda información falsa, tergiversada y deformada. Es lo que sucede un poco con las descripciones de las voces radiofónicas en relación a la figura del bandido en el film de Sganzerla.

La frontera entre lo documental y lo ficcional se disuelven, por ejemplo al comienzo de *El bandido de la luz roja* cuando la cámara registra la *favela* y a los chicos que juegan con armas. Del mismo modo que en *Alianza para el progreso* se mezclan los

[8] "Un film político donde ganan los malos; una comedia musical donde pierden los buenos" (Entrevista a Julio Ludueña). *Clarín*, Buenos Aires, 31 de enero de 1974.

actores con personas reales en una villa de la Capital Federal. En el *collage* no hay un orden lógico, sino una superposición aleatoria de elementos diversos. Su propia configuración achata todos sus componentes, los pone en el mismo plano. En *Bang Bang*, por ejemplo, el baile flamenco realizado por una mujer tiene la misma relevancia (o tal vez mayor) que las secuencias de persecución que, se supone, son el eje del relato. Algo similar sucede con la cámara de Bressane en *Un ángel nació*, que se detiene en espacios vacíos, en paisajes, objetos, por varios segundos.

El *collage* en tanto fragmentación aparece como principio rector en estos films y se asocia directamente con una radical antinarratividad. Las películas, en su mayoría, no presentan un orden; una relación causa y efecto. La lógica pasa a ser otra: la repetición, la acumulación de situaciones similares que comienzan una y otra vez: la persecución en *Bang Bang*, los raid delictivos, asesinatos y violaciones en *El bandido de la luz roja* o en *Un ángel nació*. Las secuencias funcionan de una manera casi autónoma; por lo que daría lo mismo si se cambiaran de lugar las secuencias y se las colocaran en un nuevo orden. Alberto Fischerman señalaba en una entrevista que para él la historia iba en contra del film, ya que conducía inexorablemente a una retórica. Por lo que, en *The Players*… cada vez que se comenzaba a insinuar una historia, él la frenaba: tanto en el momento de la filmación como en la mesa de montaje. Y concluía al respecto "lo malo de los relatos es que son relatos".[9]

Esta negación a la narrativa (en algunos casos radical: *Bang Bang*; *The Players…*, *Puntos suspensivos*) estaba acompañada por una fuerte instancia autorreflexiva. Son películas que constantemente se están pensando a si mismas como artefactos simbólicos. Son representaciones que están más interesadas en deconstruir procedimientos que en construir historias. Esta metadiscursividad adquiere diferentes formas en las distintas producciones. Por ejemplo en *Un ángel nació* o *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, se muestra el detrás de escena (la cámara, los micrófonos, las claquetas), poniendo en evidencia todo aquello que las delata en tanto películas, y que en general se intenta mantener oculto en el cine de ficción tradicional para crear esa idea de "ilusión de realidad". Otro de los recursos utilizados es la representación del cine dentro del cine: una constante que aparece en la mayoría de los films analizados. Lo mismo sucede con la interpelación directa al espectador, como cuando en *La civilización está haciendo masa y no deja oír* los personajes se dirigen al

[9] "Reflexiones de un realizador frente a los imprevistos resultados de su obra" (Entrevista a Alberto Fischerman). *El Cronista*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1975.

espectador mirando a cámara y rompen de esta manera con la diégesis de un universo ficcional autónomo.

La fragmentación (como una de las caras del *collage* y el pastiche) no solo configura la estructura del enunciado fílmico sino que penetra también en la construcción de los personajes. Pulveriza la relación identidad/personaje y convierte a estos últimos en meras carcazas. Para Sganzerla el bandido puede ser un genio o una bestia. La voz *over* (que luego se la adjudicamos al protagonista) pregunta al inicio del film: ¿quién soy? Las voces radiofónicas que intentan dar una respuesta a esta pregunta no hacen más que abrir interrogantes, mostrándose contradictorias e incongruentes. Para Cozarinsky, por su parte, el protagonista es simplemente un vacío: no tiene nombre: es justamente "…". Según el director, es "una especie de vacío central alrededor del cual los demás elementos le asignan papeles, relaciones, etc" (Cozarinsky, 1973, p. 17). En un intento por conocerlo, por dotarlo de algún significado, la película nos introduce al personaje del ¿cura? (no lo sabemos con exactitud) a través de un cartel que pregunta "¿Quién es este hombre?", pero en lugar de darnos una respuesta certera (como era de esperar) sólo atina a retratarlo desde diferentes ángulos. Es como si el director nos dijera que es a través de su corporalidad la única manera que tenemos nosotros, espectadores, de acceder al personaje. De la misma manera, al final del film y como señala Cozarinsky (1973, p. 17), "tampoco hemos aprendido nada" sobre el personaje.

Como pudimos observar, junto con la pulverización del concepto tradicional de Nación también se cuestiona otro concepto muy ligado a este, como es el de la identidad. La identidad pasa a ser una incógnita más que una certeza.

V

Repensar lo nacional (y por ende lo político) desde una estética experimental, es acaso la tarea que llevaron a cabo los directores de estos cines subterráneos. El cine marginal y el cine *underground* son ejemplos de un cine radical, un cine que se atrevió a negar, reelaborar, deconstruir, los preceptos más arraigados de lo que debía ser, para la izquierda intelectual, un cine nacional. Con una visión desencantada de los ideales revolucionarios repensaron el país a través de una yuxtaposición de lo heterogéneo, y que fue plasmado en las películas a través de procedimientos constructivos hechos de residuos, de incorporaciones antropofágicas del otro. *Collage* audiovisual de una

experiencia del tercer mundo vista como “una acumulación de chatarra” (Xavier, 2001, p. 74).

La agresión y la violencia que eran infligidas desde los estados dictatoriales fueron trasladadas a la pantalla sin reticencias. Pero, de la misma manera que lo han hecho en sus películas – incorporando y subvirtiendo el discurso de representación hegemónico, han logrado transformar la violencia totalitaria, en una violencia insurgente, contestataria. De una violencia que silenciaba, ordenaba, acallaba, anulaba, a una violencia que estallaba en múltiples direcciones, que proclamaba la anarquía y el caos. Violencia de la representación y de la narración; una violencia dirigida al espectador, al que estas películas no intentaban conquistar ni transformar. Gesto trangresor, último grito desesperado de un tipo de cine que se cercenó con las sangrientas dictaduras de turno.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Repensar a revolução. Intersecções entre o cinema *under* argentino e o cinema marginal brasileiro

Paula Wolkowicz

(Tradução de Daniela Gillone)

I

Neste trabalho, proponho assinalar alguns pontos de comparação entre o cinema marginal brasileiro (também conhecido como *udigrudi*) e o chamado cinema subterrâneo argentino (ou *underground*). O objetivo é traçar possíveis vínculos temáticos, formais e ideológicos e, também, analisar as especificidades de cada um desses cinemas, considerando a conjuntura histórica e social e o debate que estabelecem com outros movimentos cinematográficos.

Uma das primeiras questões sobre a qual pretendo me deter é a historiográfica, ou seja, como esses movimentos foram abordados pelas histórias dos cinemas nacionais. Dessa condição, o que me surpreendeu foi a quantidade de material bibliográfico que existe, extenso e bastante exaustivo, sobre o cinema marginal no Brasil.[1] Esses filmes têm um lugar claro e definido nos livros de história do cinema brasileiro e, talvez, minha surpresa esteja relacionada ao comparar que não sucede o mesmo no caso argentino. Apesar de existir material sobre o tema, com análises muito pertinentes e iluminadoras,[2] falta um estudo sistemático e rigoroso. As menções que podem ser encontradas nas histórias do cinema argentino sobre a corrente subterrânea são, em

[1] Entre os que investigaram especificamente o cinema marginal, encontramos: Ismail Xavier (1993, 2001), Robert Stam (1979), Fernão Ramos (1987), Víctor Manuel Amar Rodríguez (1994) e Cláudio da Costa (2000). Outros estudiosos que contextualizaram historicamente esse cinema são: Peter B. Schumman (1987), John King (1987) e Paulo Antonio Paranaguá (1987), entre outros.

[2] Como nos artigos de Claudio España (2005), David Oubiña (2004, 2006, 2011), Beatriz Sarlo (1998) e Tirri (2000).

geral, breves, dispersas, escassas. Poderíamos agregar, então, outro elemento que sublinha o caráter marginal dessas produções. Uma possível explicação a essa disparidade pode ser encontrada na quantidade de filmes do cinema *udigrudi* no Brasil (mais de uma vintena), enquanto o cinema subterrâneo na Argentina não chegou a dez, dos quais vários nunca foram exibidos no país.

Os dois movimentos que analisaremos são contemporâneos: começam em 1968 e culminam em 1973 (salvo algumas produções argentinas que se estendem até meados dos anos 1970).

O *corpus* do cinema marginal brasileiro, como já mencionamos, é muito vasto. Talvez, os filmes mais representativos (ou mais conhecidos) desse período sejam *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 1970) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971). Entretanto, existem muitos títulos mais, entre os quais se encontram *Orgia ou O homem que deu cria* (João Trevisan, 1970), *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (André Luiz de Oliveira, 1969), *Meu nome é Tonho* (Ozualdo Candeias, 1969), *Jardim de guerra* (Neville Duarte d'Almeida, 1970), *América do sexo* (Luiz Rosemberg Filho, 1970), *Jardim das espumas* (Rosemberg, 1969), *Os monstros do Babaloo* (Eliseu Visconti, 1971), *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1970), *Piranhas do asfalto* (Neville, 1970) e *Vozes do medo* (vários diretores, 1971), entre outros.

No caso argentino, a produção é significativamente menor: *The Players versus Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1968), *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Ludueña, 1974) e *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Bejo, 1978).

Sexo, guerra, orgia, monstros, bandidos e assassinatos. Os títulos dos filmes (ajudados pelo efeito multiplicador que gera esta grande enumeração) permitem visualizar muito rapidamente a temática ou o tipo de mundo que tais filmes configuram.

II

Em 1968, estrearam *The Players versus Ángeles Caídos* e *O bandido da luz vermelha*, dois filmes emblemáticos do período, considerados como filmes-manifesto

para cada uma dessas correntes.[3] Ambas as produções abriram, para uma série de jovens realizadores, regras do jogo cinematográfico até então desconhecidas. Demonstraram que era possível filmar de maneira independente, com baixo orçamento, sem preconceitos e com uma grande liberdade criativa. O cinema passava a ser um espaço lúdico, onde a improvisação se combinava às reflexões políticas, e a violência com a paródia. Sintomas de uma América Latina convulsionada, esses filmes põem ênfase na experimentação, sem perder de vista a referência social, a partir de uma narração fragmentária, incoerente e, inclusive, negada (*Bang Bang*/*The Players versus Ángeles Caídos*), mas que tem em seu horizonte simbólico a construção de uma alegoria nacional (Xavier, 1993).

Os filmes que analisaremos foram realizados durante governos ditatoriais. Muitas vezes rodados de maneira clandestina, enfrentaram grandes problemas com a censura e foram exibidos em lugares alternativos, fora do circuito comercial. Esses filmes foram lidos pelos estudiosos[4] como uma resposta à situação de terror e repressão na qual estava imersa a sociedade naquele momento.

O cinema marginal surge em um ano-chave na História política do Brasil; momento de radicalização e endurecimento do regime ditatorial iniciado quatro anos antes, quando um golpe de Estado derrocou o então presidente João Goulart (1961-1964). Um dos marcantes acontecimentos do período, o Ato Institucional número 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, limitava os direitos de participação política através do sufrágio, e a possibilidade de protestar ou realizar atividades que envolvessem "assuntos de natureza política". Entre aquele ideário de centro-esquerda promovido por Goulart no início dos anos 1960 – que abarcava uma série de alterações sociais de base como a reforma agrária, bancária e fiscal, a estatização dos setores básicos da economia, a extensão do direito de voto aos analfabetos, e a legalização do partido comunista – e a censura e autoritarismo dos finais da década, existia um abismo.

Na Argentina, o clima repressivo não era menor. Em 28 de junho de 1966, as Forças Armadas realizaram um golpe de Estado que derrubou o então presidente Arturo Illia, e Juan Carlos Onganía assumiu como presidente. Durante seu mandato, militantes políticos e sindicais foram perseguidos e presos, dissolveram-se os partidos políticos e as universidades, consideradas "centros de subversão e comunismo", foram

[3] O que não implica que os filmes que viriam depois seguiriam a matriz estilística das duas obras. De fato, uma das características desses cinemas é a diversidade de estilos – entre os diferentes cineastas, mas também dentro dos próprios filmes (tópico no qual vamos deter-nos adiante).
[4] España (2005) e Xavier (1993, 2001).

intervindas.[5] Frente ao terrorismo do Estado começaram a surgir claras mostras de repúdio e confrontação, que culminaram em maio de 1969 com o Cordobazo.[6] Junto a essas manifestações operárias e estudantis, começaram-se a formar, no início da década de 1970, as organizações políticas armadas, como Montoneros (peronistas), Fuerzas Armadas Revolucionarias – FAR) e Ejército Revolucionario del Pueblo – ERP (ambas orientadas ao marxismo), que alcançaram, ao longo da década, cada vez mais força e notoriedade.

Apesar de ambos os países estarem sob regimes políticos autoritários, havia uma percepção muito distinta sobre a política e o social. A bandeira de liberação nacional que funcionava como verdadeiro *leitmotiv* da época em toda a América Latina tinha, para o caso dos cineastas brasileiros, um gosto amargo, de fracasso, de um gesto truncado. Já a Argentina se encontrava em plena efervescência social, ainda que os cineastas *under* não deixassem de ver com certo receio a fé cega da intelectualidade da esquerda em uma revolução que acreditavam ser inexorável.

III

A conjuntura histórica se traduz, em ambas as cinematografias, na forma de um cinema agressivo. Esses filmes colocam em cena torturas, estupros, fuzilamentos. Inclusive, pode-se pensar o cinema marginal como uma série de variações sobre a temática do assassinato. Esses filmes constroem um espaço urbano que é a representação do inferno em si. No caso argentino, uma atmosfera totalitária, repressiva, contamina o ambiente no qual habitam os personagens, que vivem em estado de terror e paranoia constantes. Tratando-se dos filmes brasileiros, o bairro paulistano da Luz, apelidado como Boca do Lixo,[7] foi o cenário privilegiado para o retrato desse submundo marginal, com suas prostitutas, drogas, assassinos e cafetões. Estão presentes nas telas, também, cenas de sexo explícito, e um deleite escatológico que não dispensa

[5] Um dos episódios mais lamentáveis ficou conhecido como "La noche de los bastones largos", ocorrida em 29 de julho de 1966, quando a Polícia Federal invadiu cinco faculdades da Universidad de Buenos Aires para desalojar e reprimir estudantes e professores que as ocupavam, protestando devido à intervenção que o governo militar promovia nas universidades públicas naquele momento. (N.T.)

[6] Nome pelo qual ficou conhecida uma série de eventos que começaram com greves organizadas por sindicatos da cidade de Córdoba, unidos aos estudantes, em maio de 1969, e que culminaram, no dia 29 desse mês, em um protesto espontâneo da população em resposta ao assassinato do operário Máximo Mena pela polícia. (N.T.)

[7] Um apelido destinado a esse movimento, "Estética do lixo", é uma referência que faz contrapontos ao manifesto "Estética da fome" (1965), de Glauber Rocha.

vômitos, defecações, arrotos e todos os comportamentos repudiáveis que configuram os tabus fundamentais da sociedade, como o incesto e a antropofagia.

O cinema deixa de ter um traço pedagógico ou conscientizador e coloca em andamento uma estratégia de choque para mobilizar o espectador. E é no terreno da representação que essa experiência adquire sua dimensão mais subversiva. Quebram-se, sistematicamente, todas as convenções da linguagem do cinema clássico-industrial: a configuração de um espaço homogêneo, a causalidade do relato, a identificação entre ator/personagem/espectador, a "ilusão de realidade". O espectador perde, enquanto sujeito, sua função onipresente dentro do universo ficcional. É deslocado, vexado, despojado de suas certezas e arremessado no vazio. O artista abandona as ilusões de uma mensagem para o povo.

Essa forte ruptura não pode ser compreendida se não observamos as cinematografias com as quais esses diretores estão discutindo: os chamados *nuevos cines*. No cinema marginal, seu interlocutor direto é o Cinema Novo e, no caso argentino, é o cinema de intervenção política, fundamentalmente, o grupo Cine Liberación.

As diferenças entre o Cinema Novo e o Cine Liberación são muitas: a defesa a um cinema de autor *versus* um cinema realizado em forma coletiva; a predileção de um cinema ficcional *versus* o documental como registro privilegiado para retratar o social; a utilização dos circuitos de exibição comercial para a difusão dos filmes *versus* um sistema alternativo e clandestino de circulação dos filmes; entre outros exemplos. Contudo, ambos os grupos estão emparentados por uma noção teleológica da História. Nos filmes dos dois movimentos é possível observar uma releitura dos acontecimentos do passado em função de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para um fim: a liberação nacional, a revolução através da violência do oprimido. A câmera devia realizar um diagnóstico do país e mostrar as soluções aos grandes problemas nacionais. Via-se o cinema como uma ferramenta transformadora, uma arma que podia ser empunhada como um fuzil, com a capacidade de converter as pessoas em sujeitos revolucionários.

A reconstrução de um imaginário nacional a partir de uma perspectiva terceiro-mundista, subdesenvolvida, abre caminho a variadas representações do social que se expressam em uma série de termos antagônicos e que adquirem diferentes rótulos: nacional/estrangeiro; autóctone/forâneo; originário/estrangeirizante; rural/urbano. Esse último pode ser visto claramente na configuração espacial dos filmes. Tanto em *Vidas*

secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963), como em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) ou *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), o sertão aparece como lugar emblemático da identidade brasileira. *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968), por sua vez, apresenta uma oposição entre a "Argentina profunda" (a do interior, espaço do vernáculo) e Buenos Aires, que é apresentada como o lugar do estrangeirizante, da cultura europeia colonizadora.

Partindo da premissa de que as formas modernas do colonialismo se exercem também na ordem do simbólico, a única forma de realizar um cinema verdadeiramente revolucionário era negando os modos de representação do cinema hegemônico, do cinema industrial, imperialista. O cinema devia expressar seu conteúdo nacional através de uma forma de representação que lhe fosse própria. Os manifestos de Glauber Rocha por uma "Estética da fome",[8] e de Getino e Solanas, por um "Terceiro Cinema",[9] são respostas originais ao problema da representação dos cinemas do Terceiro Mundo. Este tipo de pureza essencialista do "ser nacional" se expressa no Cinema Novo e no Cine Liberación como um antagonismo no nível da representação: entre um cinema industrial e um cinema de autor; entre um Primeiro e um Terceiro Cinema.

Nos filmes dos cinemas marginal e *under*, vários dos pressupostos que mencionávamos anteriormente com relação aos *nuevos cines* aparecem discutidos, radicalizados ou negados. A nação e a identidade não são categorias dadas, que estão ali para serem representadas. São mais uma incógnita, um vazio. O nacional como objeto referencial segue presente, mas de um modo diferente. Se tanto no Cinema Novo como nos coletivos cinematográficos de intervenção política o nacional aparece como uma categoria unificadora capaz de construir um "nós" entre o cinema e a plateia – uma comunidade imaginária da qual o cineasta seria a voz –, nos cinemas marginal e *under* isso é derrubado. Se, antes, a ideia de Nação como totalidade expressava um conjunto de virtudes, agora é uma acumulação de defeitos. Segundo Ismail Xavier (2001), *O bandido da luz vermelha* desenha uma alegoria nacional, mas contrária à de *Deus e o diabo na terra do sol*: constrói um universo social com uma lógica interna (a incongruência), uma moral (a corrupção), uma estrutura de poder (o populismo representado pelo gângster de Boca do Lixo).

O emblema do nacional passa a ser agora um submundo marginal, construído a partir de restos, de fragmentos de sucata; um acúmulo de elementos que, unidos, não

[8] Ver a nota de rodapé 18 do texto de Silvana Flores.
[9] Trata-se do texto "Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969).

conseguem constituir uma totalidade homogênea. Nesses filmes, se desarticula a equação do regional *versus* o estrangeiro; do originário *versus* o neocolonialismo como força demoníaca. A ideia de "autóctone" desaparece e dá lugar a uma reelaboração do nacional através do uso – inapropriado, paródico e, por fim, subversivo – do outro.

No caso do Brasil, isso tem um vínculo direto com o tropicalismo, fenômeno cultural que aparece no final dos anos 1960 e abarca várias manifestações artísticas, da música ao teatro, passando pela poesia concreta e pelas artes plásticas. Há um retorno ao modernismo dos anos 1920, a Oswald de Andrade e a sua metáfora digestiva de "antropofagia" como resposta à dominação. São filmes que propõem uma nova maneira de apresentar o nacional – a partir da incorporação do outro, da mescla de textos, linguagens e tradições. Um jogo de contaminações entre o nacional e o estrangeiro, o alto e o baixo, a vanguarda e o *kitsch*.

Aqui, expomos uma avaliação de Ismail Xavier sobre o cinema marginal que pensamos poder estender também ao caso do cinema subterrâneo argentino:

> Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e *collages pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que em sua origem (Estados Unidos) tinham outro sentido. (...) A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos (…), abandonado qualquer resíduo de pureza (Xavier, 2001, p. 30-31).

Um exemplo desta incorporação do outro é a construção dos textos fílmicos segundo os códigos hollywoodianos. Os gêneros reelaborados são os mais populares e representativos da cultura norte-americana: o cinema de terror, de vampiros (*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, a maioria dos filmes do cinema marginal), o musical (*La civilización está haciendo masa y no deja oír)*, o *film noir* (*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, *O bandido da luz vermelha*), e o filme de ação (*Bang Bang*). Esses filmes subvertem o cânone da representação hegemônica a partir de seu interior, pondo no abismo a estrutura narrativa dos relatos. Por exemplo, no filme de Andrea Tonacci, *Bang Bang*, perseguidor e perseguido se confundem até o ponto em que não sabemos quem segue quem, nem o porquê, nem para quê. As sequências se tornam confusas e a perseguição se torna um mero pretexto para jogos e experimentações formais. Julio Ludueña esclarece em una entrevista:

> Talvez o que mais me interesse dos gêneros cinematográficos é contradizer suas possibilidades narrativas tradicionais. Meu primeiro filme [*Alianza para el progreso*, 1971] é definido hoje como um filme de guerra onde os maus ganham. O segundo é uma comédia musical [*Érase una bella comedia musical*, 1973] em que os bons perdem. Meu próximo filme será de vampiros e é possível qualquer coisa.[10]

IV

Agora nos deteremos em um tópico fundamental que se desprende dos filmes neste tipo de reescrita da problemática nacional: o *collage* como princípio organizador do enunciado fílmico.

O *collage* tem uma dupla condição: a de ser, por um lado, unificador de elementos diversos, heterogêneos; e por outro, a de manter e conservar a especificidade desses restos. União e fragmentação se apresentam como as duas caras da mesma moeda.

Nesses filmes, convivem a cultura de massas e a cultura erudita; o escatológico com a reflexão estética; a ficção com o documental; a paródia, com o drama; o realismo com o grotesco. Em *La civilización está haciendo masa y no deja oir*, combinam-se sequências musicais de um estilo *pop*, deliberadamente *kitsch*, com cenas protagonizadas por personagens do teatro de Shakespeare. Nessa mescla do alto e do baixo, os meios de comunicação adquirem um lugar preponderante – em especial, da televisão – como um discurso de poder de grande efetividade que atravessa toda a sociedade. Em grande parte dos filmes o discurso midiático da tevê aparece parodiado de distintas maneiras. A mais recorrente é a construção de noticiários que apresentam atualidades incoerentes, que mostram uma coisa e dizem outra, que brindam informação falsa, enviesada e deformada. É o que sucede com as vozes radiofônicas que descrevem a figura do bandido no filme de Sganzerla.

A fronteira entre o documental e o ficcional se dissolve – por exemplo, no começo de *O bandido da luz vermelha*, quando a câmera registra a favela e os meninos que brincam com armas. Do mesmo modo que em *Alianza para el progreso*, mesclam-se os atores com pessoas reais, oriundas de um bairro marginalizado de Buenos Aires. Não existe uma ordem lógica, mas uma superposição aleatória de elementos diversos. Sua própria configuração achata todos seus componentes, os coloca no mesmo plano. Em *Bang Bang*, por exemplo, o baile flamenco realizado por uma mulher tem a mesma

[10] "Un film político donde ganan los malos; una comedia musical donde pierden los buenos" (Entrevista a Julio Ludueña). *Clarín*, Buenos Aires, 31 de janeiro de 1974.

relevância (ou talvez maior) que as sequências de perseguição – o suposto eixo do relato. Algo similar ocorre com a câmera de Bressane em *O anjo nasceu*, a qual se detém em espaços vazios, em paisagens, objetos, por vários segundos.

O *collage* enquanto fragmentação aparece como princípio regente, e se associa diretamente com uma radical antinarratividade. Os filmes, em sua maioria, não apresentam uma ordem; uma relação causa e efeito. A lógica passa a ser outra: a repetição, a acumulação de situações similares que começam uma e outra vez – a perseguição em *Bang Bang*, os ataques criminosos, assassinatos e estupros em *O bandido da luz vermelha* ou em *O anjo nasceu*. As sequências funcionam de maneira quase autônoma – daria no mesmo mudá-las de lugar ou colocá-las em uma nova ordem. Alberto Fischerman assinalava, em uma entrevista, que para ele o argumento ia contra o filme, já que conduzia inexoravelmente a uma retórica. Por isso, em *The Players versus Ángeles Caídos*, cada vez que uma história começava se a insinuar, ele a freava: tanto no momento da filmagem como na mesa da montagem. E concluiu a respeito: "o mal dos relatos é que são relatos".[11]

Esta negação às narrativas (em alguns casos radical: *Bang, Bang*; *The Players versus Ángeles Caídos*, *Puntos suspensivos*) estava acompanhada por uma forte instância autorreflexiva. São filmes que constantemente estão pensando a si mesmos como artefatos simbólicos. São representações que estão mais interessadas em desconstruir procedimentos que em construir histórias. Esta metadiscursividade adquire diferentes formas nas distintas produções. Por exemplo, em *O anjo nasceu* ou em *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, é mostrado o que está atrás da cena (a câmera, os microfones, as claquetes), pondo em evidência tudo aquilo que os delata como filmes e que, em geral, tenta-se manter oculto no cinema de ficção tradicional para criar essa ideia de "ilusão de realidade". Outro dos recursos utilizados é a representação do cinema dentro do cinema: uma constante que aparece na maioria dos filmes analisados. O mesmo sucede com a interpelação direta ao espectador, como quando em *La civilización está haciendo masa y no deja oír* os personagens se dirigem ao espectador, olhando a câmera e rompendo, desta maneira, com a diegese de um universo ficcional autônomo.

A fragmentação (como uma das caras do *collage* e do pastiche) não só configura a estrutura do enunciado fílmico como também penetra na construção dos personagens. Pulveriza a relação identidade/personagem e converte os últimos em meras carcaças.

[11] "Reflexiones de un realizador frente a los imprevistos resultados de su obra" (Entrevista a Alberto Fischerman). *El Cronista*, Buenos Aires, 30 de setembro de 1975.

Para Sganzerla, o bandido pode ser um gênio ou uma besta. A voz *over* (que logo conferimos ao protagonista) pergunta no início do filme: "Quem sou eu?". As vozes radiofônicas que tentam dar uma resposta a tal questão não fazem mais que abrir interrogações, mostrando-se contraditórias e incongruentes. Para Cozarinsky, entretanto, o protagonista é simplesmente um vazio: não tem nome; é justamente "…" (*puntos suspensivos*, em espanhol). Segundo o diretor, é "uma espécie de vazio central ao redor do qual os demais elementos lhe designam papéis, relações, etc" (Cozarinsky, 1973, p. 17). Em um intento por conhecê-lo, por dotá-lo de algum significado, o filme nos introduz ao personagem de um possível padre através de um cartaz que pergunta "Quem é esse homem?". Mas, ao invés de nos dar uma resposta certeira (como era de se esperar), só se dedica a retratá-lo a partir de diferentes ângulos. É como se o diretor nos dissesse que é através de sua corporalidade a única maneira que nós, espectadores, temos para acessar o personagem. Da mesma forma, ao final do filme e como disse Cozarinsky (1973, p. 17), "tampouco aprendemos nada" sobre o personagem.

Como podemos observar, junto com a pulverização do conceito tradicional de Nação, também se questiona outro conceito muito ligado a este, como é o da identidade. A identidade passa a ser uma incógnita, mais que uma certeza.

V

Repensar o nacional (e, portanto, o político) a partir de uma estética experimental é, talvez, a tarefa que os diretores desses cinemas subterrâneos levaram a cabo. O cinema marginal e o cinema *underground* são exemplos de radicalidade, de um cinema que se atreveu a negar, reelaborar, desconstruir os preceitos mais arraigados do que devia ser, para a esquerda intelectual, a cinematografia nacional. Com uma visão desencantada dos ideais revolucionários, repensaram o país através de uma justaposição do heterogêneo, e que foi plasmado nos filmes através de procedimentos construtivos feitos de resíduos, de incorporações antropofágicas do outro. *Collage* audiovisual de uma experiência do terceiro mundo vista como "empilhamento de sucatas" (Xavier, 2001, p. 74).

A agressão e a violência que eram infligidas dos estados ditatoriais foram representadas nas telas sem reticências. Mas, da mesma maneira que fizeram em seus filmes (incorporando e subvertendo o discurso hegemônico da representação), conseguiram transformar a violência totalitária em uma violência insurgente,

contestatária – de uma violência que silenciava, ordenava, calava, anulava, a uma violência que estourava em múltiplas direções, que proclamava a anarquia e o caos. Violência da representação e da narração; uma violência dirigida ao espectador, o qual esses filmes não tentavam conquistar nem transformar. Gesto transgressor, último grito desesperado de um tipo de cinema que se desmanchava com as sangrentas ditaduras que se revezavam no poder.

Bibliografia Volver al índice

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. *El Cine Nuevo Brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson, 1994.

CAPELATO, Maria Helena Rolim y NEVES, Margarida de Souza. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política" en TERÁN, Oscar (org.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70). Dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora (Letras), 2000.

COZARINSKY, Edgardo. "Trabajar en y con la materialidad del cine" en *Hablemos de cine*, nº 65. Buenos Aires: 1973.

ESPAÑA, Claudio. "Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política" en ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

FISCHERMAN, Alberto. "Actor rebelado, actor revelado" en *Film*, nº 32. Buenos Aires: junio/julio 1993.

FLORES, Silvana. "La imagen del subdesarrollo en el Cine Marginal brasilero" en *Afuera, revista de crítica cultural*, nº 2, año 2. Buenos Aires: mayo 2007. Disponible en: http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=02.Cine.Flores.htm&idautor=13.

KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta.* Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

LUDUEÑA, Julio. "La ficción de la ficción es la realidad" en *Hablemos de cine*, nº 65. Buenos Aires: 1973.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA Susana. *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. México: Secretaría de Educación Pública/Dirección General de Publicaciones y Medios, 2002.

OUBIÑA, David. "Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica" en *Artecontexto*, nº 7. Madrid: 2004.

_____. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. "Un cine subterráneo" en *TodaVía*, nº 7. Buenos Aires: abril 2004.

_____. "Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70". *Cuadernos de cine argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. Buenos Aires: INCAA, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Le cinéma brésilien*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987

RUSSO, Eduardo. “El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine” enYOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002.

SARLO, Beatriz. “La noche de las cámaras despiertas”. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

SCHUMMAN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

STAM, Robert y RANDAL, Johnson. “Beyond Cinema Novo” en *Jump Cut – a review of contemporary media*, nº 21, nov. 1979. Disponible en: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html.

STAM, Robert y XAVIER, Ismail. “Transformation of National Allegory. Brazilian Cinema from Dictatriorship to Redemoctratization” en MARTIN, Michael (org.). *New Latin American Cinema, vol. 2*. Michigan: Wayne State University Press, 1997.

TIRRI, Néstor (org.). *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2000.

WOLKOWICZ, Paula. “Un cine contestatario” en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Vol. I (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Para una nueva historia del cine cubano[1]

Juan Antonio García Borrero

La historia del cine cubano es más bien breve, pero no tan breve como hasta hace poco se nos daba a entender. No nace el 24 de marzo de 1959, pese a que justo en esa fecha fue creado el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC), indiscutiblemente el centro productor de audiovisuales con más trascendencia fuera y dentro de la isla. Tampoco se reduce a lo realizado por esa institución, no obstante el valioso grupo de filmes que ya figura entre lo más destacado del quehacer cultural de la isla en el siglo XX.

Lo que tradicionalmente entendemos por "cine cubano" está inevitablemente asociado a la producción del ICAIC, por lo que su historia tendría un marcado enfoque "icaicentrista". Llamo "icaicentrismo" al hábito de narrar la historia del cine cubano como si se tratara de la historia de esa institución, suprimiendo del relato lo producido al margen del ICAIC, o antes de su creación. En esta vieja historia del cine cubano los demás actores que han participado en la gestión cultural fílmica, cuando consiguen figurar, por un lado son mirados con la perspectiva paternalista de quienes los examinan como algo cronológicamente "inferior", como algo superado por el tiempo toda vez que el ICAIC simboliza la cumbre a la que se debía llegar, o puede que sean objeto de descalificaciones estéticas y/o ideológicas a partir de los estrechos parámetros impuestos por la política cultural del gobierno cubano imperante en la isla desde 1959.

También hay "icaicentrismo" a la inversa, cuando advertimos que en el discurso cuestionador de la legitimidad de ese canon, la negación (casi siempre de índole

[1] Una primera versión de este trabajo fue leída en el "Encuentro Latinoamericano de Investigadores de Cine: Epistemologías, herramientas y metodologías de la investigación del cine latinoamericano", celebrado en Bogotá en el 2010.

ideológica) sigue girando alrededor del ICAIC. En ese contra-discurso, la producción audiovisual de los propios cubanos que han debido alejarse de la isla por razones políticas o económicas, no existe. Como lo que importa es satanizar todo lo que provenga de la isla, o que no responda de manera explícita a esos intereses, apenas se repara en la existencia de modelos alternativos de producción o representación.

El nuevo historiador de cine cubano que decida enfrentarse a esa radical confrontación de puntos de vistas, antes de evaluar el testimonio que las fuentes les ofrecen, o estudiar los documentos que han llegado ante sus ojos, tendrá que someter a crítica severa sus propios métodos de aprehensión de esa realidad caótica que tiene ante sí. Tendrá que establecer un tribunal que, antes de juzgar las situaciones que va a narrar, distinga con claridad los límites de ese ejercicio reconstructivo (o más bien, constructivo) que está a punto de protagonizar. Dicho de otro modo, el nuevo historiador del cine cubano ha de estar atento a esos vicios de la mente denunciados en su momento por Kant en su *Crítica de la razón pura*, y antes de apresurarse en proponer una versión superior de lo acontecido audiovisualmente dentro y fuera de la isla, fiscalizar la calidad de sus propios informes y elaboraciones, evitando a toda costa los binarismos reductores, y la tendencia a generalizar a partir de casos concretos.

Para ello, lo recomendable sería volver a ese kilómetro cero que podríamos asociar a aquella fecha lejana en que Gabriel Veyre arribó a La Habana en 1897, procedente de México, con el cinematógrafo Lumiére formando parte de su equipaje, y los cubanos estaban a punto de independizarse del régimen colonial español. Eso nos ayudaría a reparar parte de esas injusticias que hablaron siempre del cine pre-ICAIC como una manifestación por lo general apática con el compromiso colectivo que demandaba la joven República. Nos ayudaría a recuperar a Enrique Díaz Quesada, a Ramón Peón, a Manolo Alonso, a Mario Barral, a Ernesto Caparrós, entre otros pioneros del quehacer fílmico en la isla, sin el prejuicio de encontrarlos en un plano inferior en virtud de la época que les tocó vivir, o los intereses de la clase social que representaban.

Desde luego que no se trata de adjudicarle a esa producción pre-revolucionaria un valor estético que, en realidad, nunca pretendieron los cineastas de entonces, sino de asumir el patrimonio audiovisual de la nación con un sentido holístico. Ello ayudaría a entender un poco mejor que buena parte del éxito que obtuvo el ICAIC, se debió a que antes de 1959 ya existía en el país ansiedad por contar con una cinematografía nacional. Cineastas como Mario Barral, realizador de *De espaldas* (1956) y *Con el deseo en los*

dedos (1958), ya se habían expresado públicamente en alguna ocasión, explicando del siguiente modo el por qué de la ausencia de una auténtica industria cinematográfica en la isla:

> Nosotros fuimos a lo barato. A lo fácil. A la improvisación. No buscamos escritores. Se armaron "libretos" de "refritos". Se buscaron cómicos demasiado vernáculos. Basamos nuestra cinematografía en el gallego y el negrito. En el solar y el chuchero. En la chancleta y en la guayabera, sin darle a esto, que podría ser útil, un mensaje universal. Se ciñó la expresión a los límites estrechos de nuestras costas y no pudimos traspasar el horizonte. Así sucedió con casi todos. Con excepción de las producciones de Alonso, que fueron esfuerzos emocionantes pero aislados. Sin deseos, al parecer, de crear la industria (Don Galaor, 1958, p. 53).

Lo expresado por Mario Barral coincide, en espíritu, con lo refrendado en la Ley 147 que propició el surgimiento del ICAIC, primera institución que en el orden cultural fue avalada legislativamente por el nuevo régimen. Sin embargo, Barral, al igual que Ramón Peón (tal vez el que de modo más fervoroso soñó con la posibilidad de una industria cinematográfica en el país antes de 1959), fueron borrados durante un buen tiempo del mapa trazado por la historiografía referida al cine nacional.

Esa historiografía post-1959 terminó consolidando la creencia de que era perfectamente divisible la historia del cine cubano, según las coyunturas históricas que de un modo u otro han influido o determinado en su comportamiento. De acuerdo con lo anterior, el cine cubano resulta el producto, más o menos transparente, de tres etapas impecablemente reconocidas: la silente, que se inicia con la llegada de Veyre a la isla el 15 de enero de 1897, y que culmina en 1930, con la filmación de *La Virgen de la Caridad* (Ramón Peón, 1930); la etapa sonora pre revolucionaria, que se insiste en dejar inaugurada con *Maracas y bongó* (Max Tosquella, 1932), y llega hasta 1959, con el triunfo de la revolución cubana; y una última – de la cual aún participamos – caracterizada en lo fundamental por la labor creativa del ICAIC, a partir del estreno de *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960).

En la práctica, esos esquemas periódicos se confirman, a la larga, como artificios que facilitan temporalmente el sondeo en determinadas evidencias – demasiado *evidentes*, por demás –, pero que resultan insuficientes para iluminar las llamadas zonas de transición, esas en que elementos del Ayer se confunden aún con los del Hoy, anticipando a ratos lo que ha de originarse en el Mañana, y que, por ello, en el común de los casos todavía nos parece enigmático o terminamos malinterpretándolo. Verificar lo

anterior no resulta tan comprometido: después de *Maracas y bongó*, que representó la llegada del cine sonoro, se continuó exhibiendo durante cierto tiempo un gran número de películas silentes, ante la imposibilidad de establecer inmediatamente la nueva – y costosa – tecnología, mientras que si se fuera a fijar de modo cronológico cuál fue la primera película realizada y estrenada luego del triunfo de la Revolución, en 1959, habría que concederle ese crédito a *La vida comienza ahora* (Antonio Vázquez Gallo, 1960), una producción de la Cooperativa Cinematográfica RKO en Cuba, lo que a todas luces trastornaría el ya fijado esquema de *etapa revolucionaria.*

Sin embargo, la peor limitación del mencionado diseño historiográfico radica en que, para su enfoque, prescinde de áreas conformadoras de aquello que, tomando en préstamo a Lezama el término llamaríamos *lo cubano sumergido*, y que serviría para enriquecer los matices de este concepto todavía injustamente estrecho de *cine cubano*, que ha llegado así a nuestros días, en la mayoría de los casos, por desconocimiento y franca subestimación de lo no oficial, al no tomar en cuenta más que lo realizado por el ICAIC o, en el menos descriminatorio de los lances, al considerar apenas lo más representativo del esfuerzo nacional por edificar una industria que se pareciera, en la mayor medida posible, a la oficial (léase el cine de Ramón Peón, Manolo Alonso, y alguna que otra curioridad estilo *La serpiente roja* (Ernesto Caparrós, 1937), nuestro primer sonoro, o *El romance del Palmar*, de 1938, del ya mencionado Peón). Pero, en verdad, más que una carencia particular de nuestros estudios historiográficos, se advierte aquí la confirmación de lo que, en 1973, Michel de Certeau explicara acerca de cuando en la Historia se absolutizaba la visión desde el centro:

> La Historia era, ante todo, una obra para justificar el progreso de la Fe o de la Razón, del poder monárquico o del poder burgués: así, por largo tiempo, se ha escrito a partir del "centro". Sólo parecían importar los papeles desempeñados por las elites de poder, de la fortuna o de la cultura. La Historia de los pueblos se reabsorbía en la historia dinástica, y la historia religiosa, en la de la Iglesia y los clérigos. Fuera de los grandes autores y de cartas eruditas, nada de literatura. A partir del centro irradiaba la verdad a la que se remitían todos los errores, las desviaciones o, simplemente, las diferencias: así, el historiador podía legítimamente colocar en el centro su ambición de escribir una historia "auténtica" y "total". A su mirada sólo escapaba un "resto" superfluo, una "supervivencia" anacrónica, un "silencio" cuidadosamente mantenido o un simple "ruido" pasado por alto (Certeau, 1996, p. 255).

En nuestro caso, la ligereza a la hora de excluir el cine hecho *al margen*, trajo como consecuencia la formación – y afirmación – de un positivismo historiográfico que

se apoya, con cierta inocencia, en determinadas evidencia, pero que desconoce los necesarios matices: más que el análisis de rasgos y dinámica del contexto – que propician la ocurrencia de los hechos en sí –, se privilegia el registro aislado del suceso, sin que, por ejemplo, se intente establecer la interrelación con la estructura social que lo soporta, práctica que en el pasado ya conocería más de un detractor ilustre.

Quizás en virtud de ese enfoque ingenuo, haya sido tan fácil para los historiador afirmar durante un tiempo, de manera categórica, que en la etapa pre revolucionaria casi *todo* el cine que se hacía en la isla respondía a la estética de la rumbera y el lagrimón, lo cual en esencia podría ser real, pero dejaría en el olvido los intentos – ciertamente aislados, más no por ello inexistentes – de una Cuba Sono Film, en su momento respaldada por algunos de los más destacados intelectuales cubanos, o provocaría el desconocimiento de los esfuerzos individuales de Plácido González Gómez, Néstor Almendros, o Antonio Cernuda, que hacia los años cincuenta promovieron la creación cinematográfica amateur. Esa misma ingenuidad impediría advertir que, al llegar a los 1980, período en que con más insistencia se habló de crisis conceptual en la producción del ICAIC, paralelo a esa producción oficial se creaban obras transgresoras en el seno del movimiento aficionado de los cine-clubistas, o en el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz.

Antes de morir oponiéndose a la ocupación alemana, Marc Bloch (1971) pudo argumentar la imposibilidad de encontrar los orígenes de una cosa que primero no se conoce claramente. En el universo cinematográfico, la pantalla viene a ser algo así como la superficie o parte exterior que forma el límite de ese gran *corpus* fílmico que llamamos *cine cubano.* Pero, en verdad, a esa superficie no llega todo el cine: a veces, las causas pueden ser estrictamente comerciales, pues no ha de olvidarse que, en el imaginario colectivo, cine será aquello que responda al concepto de espectáculo cinematográfico tradicional. Todo lo demás, pues, significa cine experimental, cine aficionado, cine en 16 mm, cine cualquier cosa, menos *cine* a secas.

Llegado a ese punto, es posible advertir, una vez más, la observancia de aquella regla según la cual la creación más periférica ha de existir, pero alejada del hipotético *corpus* cultural de un país, excomunión de la que no se salva la llamada *cinematografía alternativa*, no obstante resultar – a su manera – otro intenso testimonio del quehacer integral del contexto, con rasgos propios que la identifican y la convierten en algo diferenciado del modelo predominante; aun cuando para estos casos también se recomendaría la propuesta interpretativa de Greil Marcus a la hora de aproximarse a los

llamados fenómenos culturales de baja intensidad, esos que existen y hasta llegan a configurarse como todo un movimiento, pero en franca lejanía de los resortes promocionales más convencionales, y ante los cuales se exigiría una estrategia de recepción diversa.

De cualquier manera, la urgencia de reescribir esta historia-otra del cine cubano está avalada por la suerte de *revolución copernicana* – para decirlo como Jean-Claude Schmitt – que actualmente se evidencia en el oficio de historiar. Nos dice Schmitt:

> Sin estar necesariamente abandonada, la perspectiva tradicional parece insuficiente, limitada por su propia posición: a partir del centro, resulta imposible abarcar, de una mirada, una sociedad entera ni escribir su historia de otra manera que reproduciendo los discursos unanimistas de quienes detentan el poder. La comprensión brota de la diferencia: para ello hace falta que se entrecrucen múltiples puntos de vista, que revelen del objeto –considerado esta vez a partir de sus márgenes o del exterior- los tantos rostros diferentes que se esconden entre sí (Schmitt, 1996, p. 256).

En el caso del cine cubano, esa comprensión empezaría a funcionar solo cuando comience a operar en la mente del nuevo historiador, la idea de ese fenómeno (el cine cubano) como algo complejo y siempre dinámico. Habrá que evitar a toda costa la tendencia a aislar el objeto de estudio, a *cosificarlo,* a convertirlo en una suerte de foto fija que se puede examinar con tranquilidad porque ya está en definitivo reposo. Al contrario. Habrá que insistir en asumir al *cine cubano* como algo en movimiento constante que incluye a la producción del ICAIC, pero también al cine pre-revolucionario, al "cine sumergido", y al cine realizado por cubanos más allá de la isla. Si el historiador no toma en cuenta esa "Cuba mayor" (para utilizar la valiosa imagen acuñada por la investigadora Ana López, 2006), estaremos condenados a percibir solo fragmentos de la realidad cubana. Y hoy más que nunca, Cuba se nos revela como esa "comunidad imaginada" a la que ha aludido Benedict Anderson.

Por otra parte, el nuevo historiador tiene la ventaja de contar con una amplia bibliografía que habla sobre el cine cubano. Lo que hasta ahora ha predominado son los volúmenes colectivos, las cronologías, guías críticas, o textos que abordan determinadas zonas o poéticas particulares. En este sentido, el ensayo de Michael Chanan (*Cuban Cinema*, 2004), que examina como algo integral las diversas etapas del acontecer fílmico nacional (desde su etapa silente hasta los años más recientes), es más bien una feliz excepción.

El libro de Chanan es tal vez el único que hasta el momento se ha propuesto

pensar críticamente "toda" la historia del cine cubano. Debo aclarar que existen muchos libros que aluden al cine cubano y su devenir, pero en esos textos (muchos de ellos, de una utilidad insuperable) predomina el informe exhaustivo por encima de la tentación de pensar el conjunto de imágenes desde ángulos menos positivistas. También resultan muy útiles el libro colectivo preparado por Paulo Antonio Paranagua (*Le Cinéma Cubain*, 1990), así como la tesis (hasta ahora inédita) del investigador francés Emmanuel Vincenot (*Histoire du Cinéma à Cuba, des origenes a l'avènement de la Révolution*). Sin embargo, el gran inconveniente es que ninguno de estos textos está traducido al español.

En el contexto nacional e internacional, las investigaciones de María Eulalia Douglas, quien labora en la Cinemateca de Cuba, han sido referencias insoslayables para aquellos que hemos querido desarrollar algún tipo de estudio sobre el tema. En especial recomiendo *La tienda negra: El cine en Cuba (1897-1990)* (1996), que no solo es útil, sino además de ello, amena. La *Cronología del cine cubano*, preparada por Arturo Agramonte en 1966, a pesar de su irregularidad estilística, devino un texto insoslayable para cualquiera que quisiera adentrarse en estos asuntos. Su esperada actualización, que el autor iniciara antes de su fallecimiento junto al acucioso investigador Luciano Castillo, promete convertir a este libro en algo canónico dentro de la materia. Igual de recomendable resulta *Mirada al cine cubano* (1999), de Walfredo Piñera y María Caridad Cumaná, una obra que resulta un mapa eficaz de lo que ha sido el "acontecer fílmico" en el país a lo largo del siglo.

Sin embargo, pienso que si algún punto de giro importante se nota en el modo de escribir actualmente "la historia del cine cubano", es gracias a las contribuciones que han estado haciendo sus propios protagonistas. Las entregas de Alfredo Guevara – sobre todo con *Revolución es lucidez* (1998), *Tiempo de fundación* (2003), *Y si fuera una huella* (2008) – abrieron un camino que hoy permite explorar ese pasado, no desde la perspectiva del crítico o el historiador, sino desde la mirada de quienes hacían "la historia" al andar. De allí que otros volúmenes como *Titón: Tomás Gutiérrez Alea. Volver sobre mis pasos* (selección de correspondencias del cineasta organizada por Mirtha Ibarra, 2008), *Ni tiempo para pedir auxilio* (1991) de Fausto Canel, o *La mirada viva* (2002), de Alberto Roldán, se conviertan en sujetos que dialogan entre sí, y que se complementan en su disparidad.

Creo que la misión del historiador, una vez que se enfrenta a esta diversidad de fuentes, está en detectar el famoso "espíritu de la época" (*zeitgeist*). Ante la

imposibilidad de conseguir la "objetividad histórica", debido a que el hecho de seleccionar los "acontecimientos históricos más importantes" ya es claramente subjetivo, lo que ha de perseguirse es reconstruir la atmósfera. Que más allá de los juicios a los que el lector pueda arribar por sí mismo, éste consiga experimentar el pasado, y revivirlo no con la sospechosa tranquilidad con que se adentra en un museo, sino sabiendo que en cualquier momento nos puede desconcertar justo el descubrimiento de algo que no conocíamos. Dada la polarización que ahora mismo muestra la memoria histórica de la nación, desgarrada por una confrontación ideológica que ya supera las cuatro décadas, se me antoja que las reflexiones del célebre pensador Reinhart Koselleck, hablando del caso español, pueden resultar útiles:

> Mi regla en este tema consiste siempre en mantener las diferencias, debatir sobre las diferencias sin máscara. De este modo, cada uno tiene la oportunidad de mantener su independencia respecto al otro gracias al reconocimiento mutuo. El reconocimiento de ambas partes supone de entrada una predisposición hacia la paz. Pero si uno niega la independencia de los otros, entonces te ves sometido de inmediato a la presión de suprimirlos. Creo que insistir en las diferencias es la mejor manera de contribuir a la paz y a la memoria común, puesto que la memoria está dividida Y aceptar esto último, aceptar que la memoria está dividida, es mejor que inventarse una memoria única, de una sola pieza. Me parece que esta debería ser la norma, la regla general en este tipo de asuntos. Se trata de un criterio que podría aplicarse a toda Europa, a israelíes, polacos, alemanes, franceses, etc. Y creo que, por analogía, también a los españoles. A mi juicio, es el único camino (Fuentes y Fernández Sebastián, 2006, p. 07).

Cada uno de estos libros mencionados, junto a otros que harían demasiada extensa la relación, resultarían vitales para conformar la nueva Historia del cine cubano. Pero tomando en cuenta que prefiero hablar del conocimiento no como una oferta, sino como una demanda, me gusta pensar en este conjunto de textos como una invitación a fiscalizar las bases sobre las cuales se han construido sus discursos.

En este sentido, la posibilidad de que consigamos experimentar una verdadera "revolución copernicana" en el modo de organizar el conocimiento relativo al cine cubano, parece muy cercana. El incesante desarrollo de los medios de comunicación, y la consolidación de un modo de acceso al saber donde "el experto" ya no puede impartir conferencias, sino en todo caso, establecer conversaciones, posibilitará que la construcción de esa hipotética "verdad histórica" se enriquezca con el aporte de todos, y no solo de los que casi siempre han escrito la "Historia", o sea, los vencedores. Hasta ahora el cine cubano no ha explotado el filón de la blogósfera, pero la experiencia que

en lo personal he llegado a vivir con el blog *Cine cubano, la pupila insomne* me hace sospechar que la historia más profunda de esta expresión cultural, todavía está por escribirse.

Para ser coherente con lo anterior, pienso que lo ideal sería que este artículo que ahora se lee, provocara en el lector una sensación de "radical incomodidad", o dicho de otro modo, una reacción en su sistema cognitivo. Y es que al igual que en el caso de los hombres, donde solo los muertos gozan del raro privilegio de la paz, también un texto (como la Historia) obtiene el derecho a parecer que está vivo, solo cuando consigue proponer ideas provocadoras en aquellos que lo leen.

Resumiendo. El futuro historiador del cine cubano tiene hoy a su favor una coyuntura donde, lejos de desechar de un plumazo lo que hasta el momento se ha escrito, puede apelar a un cotejo crítico que le permitiría conectar aquellos filmes, textos, y testimonios de antaño, con lo que los nuevos enfoques (menos unilaterales y estereotipados que los meramente nacionalistas), someterían a su fiscalización.

Se trata de reparar en el cine cubano, por fin, como un vehículo cultural dinámico que, más allá de las ideologías cristalizadas, ha permitido poner en pantalla los más diversos intereses. El hecho de que imponer "un tipo de cine" sigue siendo indiscutiblemente privilegio de las clases pudientes, no hace menos necesario rastrear aquellas prácticas fílmicas que opusieron diversos modos de resistencia al modelo hegemónico, o los discursos críticos que prepararon su renovación, cuando no destrucción.

De allí que en esta nueva Historia adquiera vital importancia estudiar la producción silente, como referente de un primer período en el que la intervención norteamericana en los asuntos de la joven República, condicionaba el espacio público. Cierto que de esta etapa muda apenas sí han logrado sobrevivir cortos como *El parque de Palatino* (Enrique Días Quesada, 1906) o el largometraje ya mencionado *La Virgen de la Caridad*, pero estudios como los de Enmanuel Vincenot, o, de modo más general, Louis A. Pérez Jr., nos han mostrado algunas de las posibles estrategias a trazarse con el fin de fomentar textos que versen sobre la historia cultural del período, de la cual ese cine ahora inexistente en lo físico, llegó a formar parte.

Afortunadamente, ya el período sonoro pre-revolucionario está conociendo de una vigorosa relectura, gracias, entre otros, a los trabajos anteriormente citados. Mucho más complejo de lograr, por el momento, será la reescritura de la historia del cine (o audiovisual) producido en el periodo post-1959. No solo influye el hecho de que sigan

en el poder los mismos gobernantes de hace medio siglo, sino que, las referencias metodológicas apenas se han renovado, por lo que persiste la invisibilidad de sujetos que en esas cinco décadas han participado de la historia en los más disímiles roles.

La actualización teórica permitirá tomar conciencia de lo fluido y diverso que ha sido ese *pasado* reciente sobre el cual se ha construido la historia del cine cubano, *pasado* que por lo general se ha descrito en términos binarios, y casi siempre de cara al gran conflicto político generado por la Revolución de 1959. Y entrarán en escena cineastas como Gloria Rolando, que desde su condición de mujer y negra se aproxima a la Guerra de 1912, un episodio de índole racial que apenas ha tenido eco en la filmografía nacional; o jóvenes realizadores como Miguel Coyula, que con una cinta como *Memorias del desarrollo* (2010), filmada en los Estados Unidos, Cuba, París, y Japón, rompe con el estrecho concepto nacionalista que apelaba a la geografía y la homogeneidad, para hacernos notar lo que desde hace mucho ya es evidente: la hibridez cultural de la nación cubana; o realizadoras como Marilyn Solaya, que *En el cuerpo equivocado* (2010) ensaya una de las más provocadoras aproximaciones a las inquietudes de género practicadas en el audiovisual cubano; o Jorge Molina, uno de los pocos cineastas que ha decidido dejar a un lado lo "políticamente correcto" a la hora de contar sus obsesivas historias relacionadas con el sexo y el terror, algo que el llamado "nuevo cine latinoamericano" excluyó tradicionalmente de su agenda.

Asumiendo esta nueva perspectiva coral, y dejando a un lado ese enfoque teleológico donde apenas caben aquellos que contribuyeron a construir el actual canon del cine cubano, ganaríamos en transparencia. Nos explicaríamos mucho mejor lo sucedido con el cine realizado por habitantes de la isla, dentro o fuera de ella, pero no como si se hubiese tratado de un campo absolutamente autónomo, sino que intuiríamos las infinitas conexiones que una práctica como la cinematográfica supuso desde el primer momento en que apareció.

Volver al índice

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Para uma nova história do cinema cubano[1]

Juan Antonio García Borrero

(Tradução de Lívia Fusco Rodrigues)

A história do cinema cubano não é longa, porém não é tão breve como entendíamos até há pouco tempo. Não nasce em 24 de março de 1959, sendo que nessa data foi criado o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC),[2] indiscutivelmente o centro produtor de audiovisual com mais transcendência dentro e fora da ilha. Tampouco se reduz ao realizado por tal instituição – não obstante, este valioso grupo de filmes já está entre o mais destacado do trabalho cultural de Cuba no século XX.

O que tradicionalmente compreendemos por "cinema cubano" está inevitavelmente associado à produção do ICAIC, pelo qual sua história teria um forte enfoque "icaicentrista". Com este nome me refiro ao hábito de narrar a história do cinema cubano como se da própria história da instituição se tratasse, suprimindo do relato o que foi produzido à margem do ICAIC, ou antes de sua criação. Nessa velha história do cinema cubano, os demais atores que participaram na gestão cultural fílmica, quando conseguem figurar, por um lado são olhados com a perspectiva paternalista de quem os examina como algo cronologicamente "inferior"; algo superado pelo tempo, já que o ICAIC simboliza o topo a que deviam chegar ou, talvez, fossem objeto de

[1] Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no "Encuentro Latinoamericano de Investigadores de Cine: Epistemologías, herramientas y metodologías de la investigación del cine latinoamericano", realizado em Bogotá em 2010.

[2] Com o triunfo da Revolução Cubana, encabeçada por Fidel Castro, em 1959 surge o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), produto da primeira lei relacionada com a cultura ditada pelo novo governo. Com o tempo, a instituição não só conseguiu produzir os filmes mais memoráveis no período revolucionário, mas se encarregou também de distribuir, exibir e promover essa obra. (N.T.)

desclassificações estéticas e/ou ideológicas a partir dos estreitos parâmetros impostos pela política cultural do governo cubano imperante na ilha desde 1959.

Também existe "icaicentrismo" ao contrário: quando advertemos que no discurso questionador de legitimidade desse cânone a negação (quase sempre de índole ideológica) segue girando ao redor do ICAIC. Nesse contra-discurso, a produção audiovisual dos próprios cubanos que tiveram que se afastar da ilha por razões políticas ou econômicas não existe. Como o que importa é satanizar tudo o que provenha da ilha, ou que não responda de forma explícita a esses interesses, pouco se nota a existência de modelos alternativos de produção ou representação.

O novo historiador do cinema cubano que decida enfrentar essa radical confrontação de pontos de vistas, antes de avaliar o testemunho que as fontes lhe oferecem, ou estudar os documentos que cheguem diante de seus olhos, terá que submeter a uma crítica severa seus próprios métodos de apreensão dessa realidade caótica que tem diante de si. Deverá erigir um tribunal para que, antes de julgar as situações que vai narrar, distinga com clareza os limites desse exercício reconstrutivo (ou melhor, construtivo) que está a ponto de protagonizar. Dito de outro modo, o novo historiador do cinema cubano tem que estar atento a esses vícios da mente, delatados em seu momento por Kant em sua *Crítica da razão pura* e, antes de apressar-se em propor uma versão superior aos acontecimentos audiovisuais dentro e fora da ilha, fiscalizar a qualidade de seus próprios relatórios e elaborações, evitando a todo custo os binarismos redutores e a tendência a generalizar a partir de casos concretos.

Para isso, o recomendável seria voltar ao quilômetro zero, que poderíamos associar àquela data distante em que Gabriel Veyre[3] chegou a La Habana, em 1897, procedente do México, com o cinematógrafo Lumiére como parte de sua bagagem, e os cubanos estavam a ponto de se tornarem independentes do regime colonial espanhol.[4] Isso nos ajudaria a recuperar parte das injustiças que sempre difamaram o cinema pré-ICAIC como uma manifestação em geral apática com relação ao compromisso coletivo que demandava a jovem República. Ajudar-nos-ia a recuperar Enrique Díaz Quesada, Ramón Peón, Manolo Alonso, Mario Barral, Ernesto Caparrós, entre outros pioneiros

[3] O francês Gabriel Veyre (1871-1936) era uma espécie de "embaixador" dos irmãos Lumière que viajou pelo mundo em fins do século XIX com a responsabilidade de mostrar o cinematógrafo e, também, de fazer as primeiras imagens dos lugares que visitava. Entre 1896 e 1897 esteve no México, Cuba, Colômbia, Venezuela e Panamá; e de 1898 a 1899 no Canadá, Japão, China e Indochina. (N.T.)

[4] O poder espanhol se retira de Cuba em 1898, mas o país fica sob tutela dos Estados Unidos até 1902, quando conquista formalmente sua independência. (N.T.)

das tarefas fílmicas na ilha, sem o preconceito de encontrá-los em um plano inferior em virtude da época em que viveram, ou dos interesses da classe social que representavam.

É claro que não se trata de atribuir a essa produção pré-revolucionária um valor estético que, na realidade, nunca foi pretendida pelos cineastas de então e, sim, de assumir o patrimônio audiovisual da nação com um sentido holístico. Isso ajudaria a entender um pouco melhor que boa parte do êxito que o ICAIC obteve foi devido a que, antes de 1959, já existia no país a ansiedade por contar com uma cinematografia nacional. Cineastas como Mario Barral, realizador de *De espaldas* (1956) e *Con el deseo en los dedos* (1958), já haviam se expressado publicamente em alguma ocasião, explicando do seguinte modo o motivo da ausência de uma autêntica indústria cinematográfica na ilha:

> Nós fomos ao barato. Ao fácil. À improvisação. Não buscamos escritores. Formaram-se "livretos" de "miscelânea". Buscaram-se cômicos vernáculos demais. Baseamos nossa cinematografia no galego e no negrinho. No marginal e no proxeneta. No chinelo e na *guayabera*,[5] sem dar a isso (o que poderia ser útil) uma mensagem universal. Reduziu-se a expressão aos limites estreitos das nossas costas, e não pudemos cruzar o horizonte. Assim aconteceu com quase todos. Com exceção das produções de Alonso, que foram esforços emocionantes, porém isolados. Sem desejos, aparentemente, de criar uma indústria (Don Galaor, 1958, p. 53).

O expressado por Mario Barral coincide com o referendado pela Lei 147, a qual propiciou o surgimento do ICAIC, primeira instituição que, na ordem cultural, foi garantida legislativamente pelo novo regime. Entretanto, Barral, assim como Ramón Peón – talvez quem, de modo mais fervoroso, sonhou com a possibilidade de uma indústria cinematográfica no país antes de 1959 –, foram, durante um bom tempo, apagados do mapa traçado pela historiografia do cinema nacional.

Essa historiografia pós-1959 terminou consolidando a crença de que a história do cinema cubano era perfeitamente divisível – segundo as conjunturas históricas que, de uma forma ou outra, influenciaram ou definiram o comportamento de tal postura. Em relação a isso, o cinema cubano é o resultado, mais ou menos transparente, de três etapas impecavelmente reconhecidas: a silenciosa, que se inicia com a chegada de Veyre à ilha, em 15 de janeiro de 1897, e culmina em 1930, com a filmagem de *La Virgen de la Caridad* (Ramón Peón, 1930); a etapa sonora pré-revolucionária, que

[5] Camisa tradicional cubana. Larga e fresca, é feita de algodão ou linho, e tem quatro grandes bolsos na frente. (N.T.)

insiste ter sido inaugurada por *Maracas y bongó* (Max Tosquella, 1932), e chega até 1959, com o triunfo da Revolução Cubana; e a última – da qual ainda participamos –, caracterizada fundamentalmente pelo trabalho criativo do ICAIC, a partir da estreia de *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960).

Na prática, esses esquemas periódicos se confirmam, a longo prazo, como artifícios que facilitam, temporariamente, a exploração de determinadas evidências – muito *evidentes*, demais –, porém resultam insuficientes para iluminar as chamadas zonas de transição: essas em que elementos do Ontem ainda se confundem com os de Hoje, antecipando por vezes o que originará o Amanhã e que, por isso, no mais comum dos casos, ainda nos parece enigmático ou terminamos mal interpretando-o. Verificar o anterior não resulta tão comprometido: depois de *Maracas y bongó*, que representou a chegada do cinema sonoro, durante certo tempo um grande número de filmes silenciosos continuou sendo exibido diante da impossibilidade de estabelecer imediatamente a nova (e cara) tecnologia. Se fosse fixado de modo cronológico qual o primeiro filme realizado e estreado logo após o triunfo da Revolução, em 1959, esse crédito deveria ser concedido a *La vida comienza ahora* (Antonio Vázquez Gallo, 1960), uma produção da Cooperativa Cinematográfica RKO em Cuba, o que claramente transtornaria o já assentado esquema de *etapa revolucionária*.

Entretanto, a pior limitação do mencionado desenho historiográfico radica em que, para seu enfoque, prescinde de áreas conformadoras daquilo que, usando um termo emprestado de Lezama, chamaríamos de *o cubano submergido*, e que serviria para enriquecer os matizes desse conceito, ainda injustamente estreito, de *cinema cubano*. Este chegou assim a nossos dias, na maioria dos casos, por desconhecimento e franca subestimação do não-oficial, ao não levar em conta mais que o realizado pelo ICAIC ou – na menos discriminatória das situações – ao considerar apenas o mais representativo do esforço nacional por edificar uma indústria que se parecesse, na medida do possível, à oficial – leia-se o cinema de Ramón Peón, Manolo Alonso, e uma ou outra curiosidade ao estilo *La serpiente roja* (Ernesto Caparrós, 1937), nosso primeiro filme sonoro, ou *El romance del Palmar* (1938), do já mencionado Peón. Porém, na verdade, mais que uma necessidade particular de nossos estudos historiográficos, adverte-se aqui a confirmação do que, em 1973, Michel de Certeau explicara sobre o momento no qual a História passou a incorporar a visão a partir do centro:

> A História era, frente a tudo, uma obra para justificar o progresso da Fé e da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês: assim, por muito tempo ela foi escrita a partir do "centro". Pareciam importar apenas os papéis desempenhados pelas elites do poder, da fortuna ou da cultura. A História dos povos se reabsorvia na história da dinastia, e a história religiosa, na da Igreja e dos clérigos. Fora dos grandes autores e das cartas eruditas, nada de literatura. A partir do centro irradiava a verdade a qual se referiam todos os erros, os desvios ou, simplesmente, as diferenças: assim, o historiador podia legitimamente colocar no centro sua ambição de escrever uma história "autêntica" e "total". Da sua visão só escapava um "resto" supérfluo, uma "sobrevivência" anacrônica, um "silêncio" cuidadosamente mantido ou um simples "ruído" negligenciado (Certeau, 1996, p. 255).

Em nosso caso, a rapidez em excluir o cinema feito *à margem* trouxe como consequência a formação – e a afirmação – de um positivismo historiográfico que se apoia, com certa inocência, em determinada evidência, mas que desconhece as matizes necessárias: mais que a análise dos traços e a dinâmica do contexto – que propiciam a ocorrência de muitos fatos em si – privilegia-se o registro isolado do evento sem que, por exemplo, haja o intento de estabelecer a inter-relação com a estrutura social que o mantém, prática que no passado já conheceria mais de um detrator ilustre.

Talvez em virtude desse enfoque ingênuo, tenha sido tão fácil para os historiadores afirmarem durante um tempo, de forma categórica, que na etapa pré-revolucionária quase *todo* o cinema que era feito na ilha respondia à estética da rumba e das lágrimas, a qual em essência poderia ser real, porém, deixaria no esquecimento as tentativas – certamente isoladas, mas não por isso inexistentes – de uma Cuba Sono Film, em seu momento amparada por alguns dos mais conhecidos intelectuais cubanos; ou provocaria o desconhecimento dos esforços individuais de Plácido González Gómez, Néstor Almendros, ou Antonio Cernuda, que até os anos 1950 promoveram a criação cinematográfica amadora. Essa mesma ingenuidade impediria notar que, ao chegar a década de 1980 (período no qual se falou com mais insistência da crise conceitual na produção do ICAIC), paralelamente a essa produção oficial eram criadas obras transgressoras no seio do movimento apaixonado dos cineclubistas, ou na Oficina de Cinema da Associação Hermanos Saíz.[6]

Antes de morrer opondo-se à ocupação alemã, Marc Bloch (1971) pôde argumentar a impossibilidade de encontrar as origens de uma coisa que de início não se conhece claramente. No universo cinematográfico, a tela vem a ser algo como a

[6] Organização com sede em La Habana que agrupa jovens escritores, intelectuais e artistas cubanos, surgida em 1986 com o propósito de estimular a criação artística e literária e fomentar espaços de discussão. Entre suas principais atividades, outorga bolsas e prêmios, publica autores inéditos, e promove diversos eventos como exposições, cursos, festivais, entre outros. (N.T.)

superfície ou parte exterior que forma o limite desse grande *corpus* fílmico que chamamos de *cinema cubano*. Porém, na verdade, nem todo o cinema chega a tal superfície: às vezes, as causas podem ser estritamente comerciais, pois não se pode esquecer que, no imaginário coletivo, cinema será aquilo que responde ao conceito de espetáculo cinematográfico tradicional. Todo o resto, então, significa cinema experimental, cinema amador, cinema em 16 mm, cinema qualquer coisa, menos *cinema* simplesmente.

Chegando a esse ponto, é possível advertir, uma vez mais, o cumprimento daquela regra segundo a qual a criação mais periférica deve existir, porém distante do hipotético *corpus* cultural de um país – excomunhão da qual não se salva a chamada *cinematografia alternativa*, a não ser que funcione (à sua maneira) como outro intenso testemunho da tarefa integral do contexto, com traços próprios que a identificam e a convertem em algo diferenciado do modelo dominante. Ainda para esses casos também se recomendaria a proposta interpretativa de Greil Marcus na hora de aproximar-se dos chamados *fenômenos culturais de baixa intensidade*: esses que existem e até chegam a configurar-se como todo um movimento, porém em franco distanciamento dos estímulos promocionais mais convencionais, e diante dos quais se exigiria uma estratégia de recepção diversa.

De qualquer forma, a urgência de reescrever essa outra história do cinema cubano está garantida pelo tipo de *revolução copernicana* – para dizer como Jean-Claude Schmitt – que atualmente se evidencia no trabalho de historiar. Segundo Schmitt:

> Sem estar necessariamente abandonada, a perspectiva tradicional parece insuficiente, limitada por sua própria posição: a partir do centro, resulta impossível incluir, com uma olhada, uma sociedade inteira; nem de escrever sua história de outra forma a não ser reproduzindo os discursos unanimistas daqueles que detêm o poder. A compreensão nasce da diferença: para isso, requer que se entrecruzem múltiplos pontos de vista, que revelem do objeto – considerado esta vez a partir de suas margens ou de fora – os diversos rostos que se escondem entre si (Schmitt, 1996, p. 256).

No caso do cinema cubano, essa compreensão começaria a funcionar somente quando na mente do novo historiador passe a operar a ideia desse fenômeno (o cinema cubano) como algo complexo e sempre dinâmico. Terá que ser evitada a todo custo a tendência a isolar o objeto de estudo, a *coisificá-lo*, a convertê-lo em um tipo de foto estática que pode ser examinada com tranquilidade porque já está em repouso

definitivo. Ao contrário: deve-se insistir em assumir o *cinema cubano* como algo em movimento constante, que inclui a produção do ICAIC, mas também o cinema pré-revolucionário, o "cinema submergido", e o cinema feito por cubanos longe da ilha. Se o historiador não leva em conta essa "Cuba maior" (para utilizar a valiosa imagem impressa pela pesquisadora Ana López, 2006), estaremos condenados a perceber somente fragmentos da realidade cubana. E hoje, mais do que nunca, Cuba é revelada como essa "comunidade imaginada" a qual aludiu Benedict Anderson.

Por outro lado, o novo historiador tem a vantagem de contar com uma ampla bibliografia que fala sobre cinema cubano. Predominaram, até agora, os volumes coletivos, as cronologias, os guias críticos, ou textos que abordam determinadas zonas ou poéticas particulares. Nesse sentido, o livro de Michael Chanan (*Cuban Cinema*, 2004), que examina como algo integral às diversas etapas do acontecer fílmico nacional (desde a época silenciosa até os anos mais recentes), é uma importante exceção.

O estudo de Chanan é talvez o único que, até o momento, se propôs pensar criticamente "toda" a história do cinema cubano. Devo esclarecer que existem muitos livros que tratam do cinema cubano e seu devir, mas nesses textos (muitos deles de utilidade insuperável) o relatório exaustivo está acima da tentação de pensar o conjunto de imagens a partir de ângulos menos positivistas. Também é muito útil o livro coletivo organizado por Paulo Antonio Paranaguá (*Le Cinéma Cubain*, 1990), assim como a tese (até agora inédita) do pesquisador francês Emmanuel Vincenot (*Histoire du Cinéma à Cuba, des origenes a l'avènement de la Révolution*). No entanto, o grande inconveniente é que nenhum desses textos foi traduzido para o espanhol.

No contexto nacional e internacional, as pesquisas de María Eulalia Douglas, quem trabalha na cinemateca de Cuba, têm sido referências inevitáveis para aqueles que queremos desenvolver algum tipo de estudo sobre o tema. Em especial, recomendo *La tienda negra: El cine en Cuba (1897-1990)* (1996), que não é somente útil, mas também ameno. A *Cronología del cine cubano*, feita por Arturo Agramonte en 1966, apesar de sua irregularidade estilística, se tornou um texto obrigatório para qualquer um que queira aprofundar-se no assunto. Sua esperada atualização, que o autor iniciara, antes de seu falecimento, junto ao diligente pesquisador Luciano Castillo, promete converter esse livro em algo canônico dentro do tema. Igualmente recomendável é *Mirada al cine cubano* (1999), de Walfredo Piñera e María Caridad Cumaná, uma obra que resulta um mapa eficaz do "acontecer fílmico" no país ao longo do século.

Contudo, penso que, se surge algum importante ponto de virada no modo de escrever atualmente "a história do cinema cubano", é graças às contribuições de seus próprios protagonistas. As publicações de Alfredo Guevara – sobretudo *Revolución es lucidez* (1998), *Tiempo de fundación* (2003) e *Y si fuera una huella* (2008) – abriram um caminho que hoje permite explorar esse passado: não desde a perspectiva do crítico ou do historiador, mas desde o ponto de vista de quem fazia "a história" ao caminhar. Daí que outros volumes como *Titón: Tomás Gutiérrez Alea. Volver sobre mis pasos* (seleção de correspondências do cineasta organizada por Mirtha Ibarra, 2008), *Ni tiempo para pedir auxilio* (1991), de Fausto Canel, ou *La mirada viva* (2002), de Alberto Roldán, se converteram em sujeitos que dialogam entre si, e que se completam em suas disparidades.

Acredito que a missão do historiador, uma vez enfrentado a esta diversidade de fontes, está em detectar o famoso "espírito da época" (*zeitgeist*). Diante da impossibilidade de conseguir a "objetividade histórica" – porque o fato de selecionar os "acontecimentos mais importantes" já é obviamente subjetivo –, o que deve ser perseguido é a reconstrução da atmosfera. Que – para além dos julgamentos que o leitor possa levantar por si mesmo – esta atmosfera consiga experimentar o passado, e revivê-lo não com a suspeita tranquilidade de quando se entra em um museu, e sim sabendo que, a qualquer momento, o descobrimento de algo que não conhecíamos pode nos desconcertar. Dada a polarização que agora mesmo mostra a memória histórica da nação, desgarrada por um confronto ideológico que já supera quatro décadas, sinto que podem resultar úteis as reflexões do célebre pensador Reinhart Koselleck falando do caso espanhol:

> Minha regra neste tema consiste sempre em manter as diferenças, debater sobre as diferenças sem máscara. Deste modo, cada um tem a oportunidade de manter sua independência com respeito ao outro graças ao reconhecimento mútuo. O reconhecimento de ambas as partes supõe de entrada uma predisposição à paz. Porém, se um nega a independência dos outros, termina submetendo-se imediatamente à pressão de suprimi-los. Acredito que insistir nas diferenças é a melhor forma de contribuir com a paz e com a memória comum, já que a memória está dividida. E aceitar isto, aceitar que a memória está dividida, é melhor que inventar uma memória única, indivisível. Acho que a norma, a regra geral nesse tipo de assunto deveria ser essa. Trata-se de um critério que podia ser aplicado a toda Europa, a israelenses, poloneses, alemães, franceses, etc. E acredito que, por analogia, também aos espanhóis. A meu ver, é o único caminho (Fuentes e Fernández Sebastián, 2006, p. 07).

Cada um dos livros citados, juntamente com outros que fariam a relação muito extensa, seriam vitais para a nova história do cinema cubano. Contudo, levando em conta que prefiro falar do acontecimento não como uma oferta, mas como uma demanda, gosto de pensar neste conjunto de textos como um convite à fiscalização das bases sobre as quais foram construídos seus discursos.

Nesse sentido, a possibilidade de que consigamos experimentar uma verdadeira "revolução copernicana" na forma de organizar o conhecimento relativo ao cinema cubano parece muito próxima. O incessante desenvolvimento dos meios de comunicação, e a consolidação de uma maneira de acesso ao saber onde "o especialista" já não pode dar palestras mas, em todo caso, estabelecer diálogos, possibilitará que a construção dessa hipotética "verdade histórica" se enriqueça com a contribuição de todos, e não somente daqueles que quase sempre escreveram a "História", ou seja, os vencedores. Até agora, o cinema cubano não explorou a veia da blogosfera; entretanto, a experiência que eu tenho vivido pessoalmente com o blog *Cine cubano, la pupila insomne* me faz suspeitar que a história mais profunda dessa expressão cultural ainda está por ser escrita.

Para ser coerente com o anterior, penso que o ideal seria que este artigo provocasse no leitor uma sensação de "incômodo radical"; ou, dito de outra forma, uma reação em seu sistema cognitivo. É que, da mesma maneira que no caso dos homens, onde somente os mortos gozam do raro privilégio da paz, também um texto (como a História) obtém o direito de parecer que está vivo somente quando consegue propor ideias provocadoras naqueles que o leem.

Resumindo, o futuro historiador do cinema cubano tem, hoje, a seu favor, uma conjuntura onde – longe de descartar de uma vez o que até o momento foi escrito – ele pode apelar a uma comparação crítica que lhe permitiria conectar aqueles filmes, textos e testemunhos do passado; e os novos enfoques (menos unilaterais e estereotipados que os meramente nacionalistas) seriam submetidos a sua fiscalização.

Trata-se de reparar no cinema cubano, por fim, como um veículo cultural dinâmico que, para além das ideologias cristalizadas, permitiu colocar na tela os mais diversos interesses. O fato de que impor "um tipo de cinema" segue sendo indiscutivelmente privilégio das classes abastadas não torna menos necessário rastrear aquelas práticas fílmicas que opuseram diversas formas de resistência ao modelo hegemônico, ou os discursos críticos que prepararam sua renovação, quando não destruição.

Por isso, nesta nova História adquire vital importância estudar a produção do cinema silencioso como referente de um primeiro período, no qual a intervenção norte-americana nos assuntos da jovem República condicionava o espaço público. É certo que dessa etapa do cinema silencioso sobreviveram apenas curtas como *El parque de Palatino* (Enrique Días Quesada, 1906) ou o já mencionado longa *La Virgen de la Caridad.* Todavia, estudos como os de Emmanuel Vincenot ou, de modo mais geral, de Louis A. Pérez Jr., têm nos mostrado algumas das possíveis estratégias a traçar com o fim de fomentar textos que versem sobre a história cultural desse período, da qual esse cinema, embora atualmente inexistente fisicamente, chegou a fazer parte.

Felizmente, o período sonoro pré-revolucionário está se tornando conhecido através de uma forte releitura graças, entre outros, aos trabalhos anteriormente citados. Muito mais complexo de alcançar, no momento, será reescrever a história do cinema (ou audiovisual) produzido no período pós-1959. Não só pelo fato de que continuem no poder os mesmos governantes de meio século atrás, mas também porque as referências metodológicas quase não foram renovadas, devido ao qual persiste a invisibilidade de sujeitos que nessas cinco décadas participaram da história nos mais variados papéis.

A atualização teórica permitirá tomar consciência do fluído e diverso que foi esse *passado* recente, sobre o qual se construiu a história do cinema cubano; *passado* que em geral foi descrito em termos binários, e quase sempre de frente com um grande conflito político gerado pela Revolução de 1959. E entrarão em cena cineastas como Gloria Rolando que, desde sua condição de mulher e negra, se aproxima da Guerra de 1912,[7] um episódio de índole racial que quase não teve eco na filmografia nacional; ou jovens realizadores como Miguel Coyula que, com um filme como *Memorias del desarrollo* (2010), filmado nos Estados Unidos, Cuba, França e Japão, quebra com o estreito conceito nacionalista que apelava à geografia e à homogeneidade para que notássemos o que desde muito tempo já é evidente: a hibridez cultural da nação cubana. Ou realizadoras como Marilyn Solaya que, em *En el cuerpo equivocado* (2010), ensaia uma das mais provocadoras aproximações às inquietude de gênero praticadas no audiovisual cubano. Ou Jorge Molina, um dos poucos cineastas que decidiram deixar de

[7] A filmografia da documentarista Gloria Rolando aborda especialmente os aspectos culturais, religiosos, históricos e sociais que fazem parte da memória coletiva dos afro-cubanos. Em 2010, ela apresentou o primeiro capítulo de *1912, voces para un silencio*, título geral para um projeto de três documentários dedicado à história do Partido de los Independientes de Color. Cuba, ao se tornar uma nação independente e constituir uma República, foi palco desse importante evento na história das relações raciais e de resistência que foi a tentativa frustrada de criação de um partido negro, em 1912. A fundação do partido foi proibida e o levante armado para tentar garantir a sua implantação teve como resultado o massacre de milhares de afro-cubanos pela república nascente. (N.T.)

lado o “politicamente correto” na hora de contar suas histórias obsessivas relacionadas com o sexo e o terror, algo que o cinema latino-americano contemporâneo geralmente manteve excluído de sua agenda.

Assumindo essa nova perspectiva coral, e deixando de lado o enfoque teleológico (onde apenas cabem aqueles que contribuíram com a construção do atual cânone do cinema cubano), ganharíamos em transparência. Explicaríamos muito melhor o que aconteceu com o cinema realizado pelos habitantes da ilha, dentro ou fora dela, mas não como se de um campo totalmente autônomo se tratasse e, sim, intuiríamos as infinitas conexões que uma prática como a cinematográfica assumiu desde o seu surgimento.

Bibliografia Volver al índice

BLOCH, Marc. *Apología de la Historia o El oficio de historiador*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1971.

CERTEAU, Michel de. "L'absent de l'histoire" en Vários autores. *La Historia y el oficio del historiador*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.

DON GALAOR. "¿Por qué hay cine cubano?" en *Revista Bohemia*. La Habana: 15 de junio de 1958.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier y FUENTES, Juan Francisco. "Historia conceptual, memoria e identidad (II). Entrevista a Reinhart Koselleck" en *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, nº 112. Madrid: abril 2006.

LÓPEZ, Ana. "La otra isla: cine cubano en el exilio" en GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (org.). *Cine cubano: Nación, diáspora e identidad.* Benalmádena: Ed. Festival Internacional de Cortometraje y Cine Alternativo de Benalmádena, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. "La Historia de los marginales" en Vários autores. *La Historia y el oficio del historiador*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.

Cine cubano, la pupila insomne: http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/.

Volver al índice

I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine:
representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Argentina y Cuba: la cobertura del conflicto violento[1]

Irene Marrone

Mostrar, ocultar, y cómo proceder, especialmente cuando se trata de la cobertura del conflicto violento es una de las disyuntivas básicas que enfrentan a diario los responsables de los medios de comunicación. El noticiario y el documental, por contener imágenes del "mundo real" crean en el espectador la ilusión de haber visto esa realidad con sus propios ojos e intervienen en la construcción y fijación de lo que comúnmente llamamos "verdad". Intervienen también en la configuración de la memoria social e individual ya que las personas completan, combinan y resignifican sus recuerdos personales, con fragmentos "robados" del *corpus* de otras memorias legitimadas anteriormente en forma de narraciones, imágenes y testimonios en los cuales ya ha operado todo un proceso de selección y fijación de sentido. La modalidad predominante en la que presentan el mundo real "naturaliza" determinados rasgos, que se convierten en "verosímiles" en tanto sostén formal de credibilidad.

¿Cuál fue la cobertura que hicieron los noticiarios en los años 1960 sobre el conflicto violento en Argentina y en Cuba?, ¿qué mostraron y dijeron sobre los bombardeos a poblaciones civiles? ¿se diferenciaron?. Esta exposición se ocupará de esta problemática a partir del análisis de documentales "oficiales" que se vincularon de distinto modo a gobiernos de muy distinto tipo, en los que uno y otro presentaron sus acciones como "revolución" y sus alcances como "liberación".

Para el caso argentino, trataremos la cobertura de los bombardeos a la población civil en Buenos Aires en junio de 1955 que hicieron los noticiarios cinematográficos

[1] En base a un artículo realizado con Mabel Fariña.

Sucesos Argentinos (1938-1972) y *Noticiario Panamericano* (1940-1970),[2] y el *Primer Telenoticioso Argentino* (LR3 – La voz de la esperanza, 1954).[3] Para el caso cubano, el modo en el que procedió el *Noticiero del Instituto Cubano de Arte y Cinematografía* (ICAIC Latinoamericano, 1960-1990),[4] frente a los bombardeos a la población civil en Hanoi, durante la guerra de Vietnam.

Un modelo de información institucionalizado

Para los años 1950 y 1960, el noticiario cinematográfico y el documental institucional llevaban recorrido un largo camino y contaban con muchos rasgos en común. Ambos utilizaban registros del "mundo real" y ponían en juego recursos retóricos semejantes, compartiendo un modo y un mundo de producción y exhibición. Habían logrado también, forjar un pacto de lectura sobre la realidad con el espectador: un hecho se presentaba mediante ciertos rasgos formales que inducían a aceptarlo como verdadero, objetivo, veraz. El modo de informar del cine en todo el mundo quedó establecido como un Modelo de representación Institucional (MRI).[5] En tal sentido, el noticiario presentaba un montaje de notas contiguas sin relación entre sí, acompañadas por una banda sonora instrumental y una voz en *off* que marcaba el sentido de lectura de los hechos desde un lugar omnisciente representando a la patria, a Dios, al pueblo, a la nación, a la ciudadanía. La mayoría de las noticias era "captada documentalmente" por un camarógrafo en el sitio de la acción, y con posterioridad estas se editaban y

[2] Estos dos noticiarios cubrieron casi 40 años de notícias en el cine. Tuvieron un gran alcance, ya que eran exhibidos acompañando la programación de largometrajes, y fueron subsidiados por distintos gobiernos desde 1943 hasta sus desapariciones, a inícios de los años 1970. Para un análisis más profundo sobre el auge de los noticiarios (1930-1960) en Argentina, ver Marrone y Moyano (2006 y 2007).

[3] El *Primer Telenoticioso Argentino* – LR3 Radio Belgrano Televisión, producido por Tito Martínez Delbox y conducido por Carlos D'Agostino, fue emitido por primera vez el 20 de abril de 1954, y pasó a ser transmitido con el título de *Primer Telenoticioso Argentino* (con la emisora también cambiando de nombre a LR3 – La voz de la esperanza) a partir del golpe militar que resultó conocido como Revolución Libertadora, en 1955. El canal LR3 es el antecessor del actual canal 7 – el canal oficial del gobierno (independientemente de quién esté en el poder, es siempre el canal oficial). Este telenoticioso fue, posteriormente, bautizado como *Noticiero TV* y después como Redacción 7. No fue posible establecer la fecha de su última emisión (Luchetti, 2011; Varela, 2005).

[4] Para un análisis más profundo sobre distintos aspectos de los noticieros del ICAIC, ver Chavero (2000) y Mestman (2008).

[5] Noël Burch (1987) considera que existe un Modo de Representación Institucional (MRI) que surge en el cine norteamericano en los inícios de la I Guerra Mundial e influye al resto de las cinematografias. A partir de esa perspectiva, el cine construyó un sistema organizado de representaciones cuyas posibilidades (regulaciones) irán variando de acuerdo con las necesidades sociales, culturales, etc. Entendemos que se trata de un conjunto de convenciones que regulan y articulan la forma de funcionamiento y producción de representaciones cinematográficas que irían desde la "escala de planos" hasta la forma de representar la família, el Estado, las empresas, las Fuerzas Armadas, el trabajo, etc. El MRI expresaría, en el plano representacional o simbólico, un determinado ordenamiento narrativo de lo social.

sonorizaban, en su mayor parte obedeciendo a un guión prescripto. Los hechos se presentaban como si se tratara de una "ventana abierta" al mundo, homologando representación y realidad. El blanco y negro, los *travellings*, los planos generales y planos medios, el uso de *zoom* y primer plano simplemente para dar identidad al tema tratado, "distanciaban" al espectador creando la sensación de "neutralidad". En general se intercalaba alguna nota de actualidad política entre las notas "blandas" (moda, arte, curiosidades, eventos deportivos), pero la duración similar y la secuencia en contigüidad, igualaban la información en un verdadero proceso de banalización.

El documental institucional (en gran parte de propaganda política) por su parte, era una producción del noticiario que profundizaba la narración sobre una temática única. Presentaba en ocasiones un desarrollo como si se tratara de un libro con antecedentes, desarrollo y conclusiones y tanto por la forma como por el contenido dejaba traslucir un posicionamiento en favor del orden social y político hegemónico. Imágenes del archivo de noticias, fotografías fijas, material rodado en el lugar de los hechos, y en ocasiones hasta fragmentos de películas de ficción y dramatizaciones (docudramas) se incorporaban borrando el procedimiento de montaje para generar la impresión de que se trataba de imágenes registradas directamente del mundo real.

Noticiarios y documentales visibilizaron e invisibilizaron a determinados actores, conflictos, poderes, razones, consecuencias. El conflicto moderno en particular, que ha sido y sigue siendo el conflicto por la dominación social, estuvo vedado en el noticiario, y en general ocurrió algo semejante con el documental. ¿Las razones? Suponemos que estaban relacionadas con procesos muy delicados vinculados a la legitimación y deslegitimación del poder. La estrategia que se observa fue la de representar la existencia de un mundo armónico, sin enfrentamientos sociales, obviando el registro de actores en resistencia, autónomos o revulsivos respecto del orden hegemónico, omitiendo en especial hechos aberrantes o violentos. Y, cuando un ocultamiento podía impactar afectando la credibilidad, incluían excepcionalmente imágenes de este tipo, aunque soslayando siempre la imagen del enemigo, en especial, la de sus muertos. Sin rostros, sin identidad, o tratados como si formaran parte de una estadística, el noticiario y el documental dejaron fuera de cámara la imagen de los enemigos del poder, y si eventualmente los registraron, la estrategia fue erosionar su legitimidad a partir de su deshumanización.[6]

[6] Incluso si pensamos que la estrategia de los noticiarios sea el ocultamiento del enemigo muerto o, en el caso de no poder evitarlo, su deshumanización, no fue este el artifício utilizado, por ejemplo, en el caso

En los años 1950 y 1960 la TV y en particular el tele-noticioso desplazaron al noticiario cinematográfico en su misión de informar. Muchos de quienes trabajaron en el noticiario pasaron a formar parte de la TV. De ese modo trasladaron muchos de sus rasgos y procedimientos, aunque también modificaron modos universalizados y canonizados por el periodismo cinematográfico, porque percibieron cierta debilidad o ineficacia para mantener la credibilidad de un público que ya no se mostraba tan pasivo frente a ocultamientos y manipulaciones sobre hechos relevantes.

Forma y contenido, un debate de los 1960

Durante los años 1960 se generalizó la crítica a los medios de comunicación y al arte en relación a su capacidad de manipular y ocultar información o difundir ideología. Un debate fundamental fue la relación entre forma y contenido.[7] Surgieron entonces novedosas premisas desde las cuales se pretendía "contra-informar". Algunos echaron mano del dispositivo ya creíble e institucionalizado anteriormente, incorporando las zonas de la realidad omitidas. Otros por el contrario rechazaron el uso de sus imágenes porque consideraban que las formas narrativas y de exposición hegemónicas eran parte inseparable del contenido que transmitían. En este último caso, el intento contra-hegemónico se abocó además, a incorporar la información oculta, a inventar formas propias de transmitirla. La tendencia a negar la neutralidad o vacuidad de la forma respecto de las ideas o contenidos, se intensificó en el marco de una lucha ideológica y política de movimientos revolucionarios y de descolonización del llamado "Tercer Mundo". Esto pesó también a la hora de producir innovaciones estéticas, ligadas las más de las veces a la lucha política a través de grupos no hegemónicos o decididamente contra-hegemónicos, como fue el caso en nuestro país de los grupos Cine Liberación y Cine de la Base.

Ahora bien, si lo estatal, oficial o hegemónico sustenta su verosimilitud en un modo de representación (MRI) que, entre otros efectos, refuerza la pasividad del espectador, borra o deshumaniza al enemigo y elimina el conflicto, ¿significa entonces que ese modo de representar es funcional a cualquier poder instalado? y por ende, ¿que sólo los grupos contra-hegemónicos utilizan estrategias estéticas des-veladoras y

---

del noticiario cubano *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, 1968), cuyo análisis realizaremos más adelante.

[7] Algunos aspectos sobre forma y contenido en los años 1960 fueron desarrollados por Kohen (2005).

muestran realidades conflictivas?, ¿o se trata más bien de una operación ideológica que excede el hecho de detentar o no el poder del Estado?

ARGENTINA

Bombardean Buenos Aires

El 16 de junio de 1955, treinta y cuatro aviones de la Aviación Naval y de la Fuerza Aérea descargaron nueve toneladas de explosivos sin aviso y a plena luz del día en medio de la Plaza de Mayo. Investigaciones recientes calculan que hubo más de mil víctimas, 400 muertos y más de 600 heridos. La reacción desde las bases del peronismo no se hizo esperar. Un sector se movilizó desde la CGT a Plaza de Mayo reclamando al gobierno de Perón "armas para el pueblo". Durante la noche la reacción continuó con el saqueo y quema de iglesias en la ciudad. El 15 de julio Perón anunció el fin de los enfrentamientos: "... dejo de ser el jefe de una revolución para pasar a ser el presidente de todos los argentinos, amigos o adversarios".[8] Tres meses después, un golpe de Estado desalojaba a Perón, obligándolo de hecho a renunciar y a partir al exilio, negándose a defender a su gobierno con las armas tal como se lo pedía la CGT.

Silencio de cine en tiempos de Perón

Del relevamiento de notas políticas entre los meses de junio y septiembre de 1955 se desprende que durante el gobierno peronista no se exhibieron las imágenes del bombardeo, ni de los muertos, ni los enfrentamientos sociales previos (procesión de Corpus-Christie) o posteriores (quema de iglesias, etc).

Tadeo Bortnowski,[9] director artístico de *Sucesos Argentinos*, asegura que las imágenes fueron prohibidas por el propio Perón.[10] Así mismo, considera que de no mediar tal prohibición, tampoco lo hubieran hecho por cuenta propia, ya que era un

[8] El 15 de julio de 1955, Perón cree poder avanzar hacia el encuentro de una conciliación: renuncia a la presidencia del partido y anuncia la pacificación (Luna, 1986).

[9] Tadeo Bortnowski llegó a Argentina y se incorporó al *staff* de *Sucesos Argentinos* en 1948, después de su pasaje por la Resistencia polaca, donde fue soldado condecorado de los Aliados. En Europa, había filmado los campos de concentración y eventos relacionados a los juicios de Nuremberg (Marrone y Moyano, 2006).

[10] Bortnowski asegura: "Perón no quería calentar los ánimos aún mas... recuerden que él había llamado a la población civil a la Plaza de Mayo pensando que no habría tales bombardeos... se sentía responsable... eran imágenes dramáticas también... nosotros filmamos todo porque pensamos que, algún día, tal vez, ellas podrían ser vistas" (Marrone y Moyano, 2007).

código no escrito que emanaba de su dueño Antonio A. Díaz y asumido por todo el periodismo cinematográfico en ese tiempo, que "hechos macabros" no debían mostrarse. Por el contrario, Sucesos presentó en agosto del mismo año, el llamado a la conciliación, a la renovación institucional y al recambio de figuras cuestionadas por la oposición. Estas medidas no alcanzaron tampoco para descomprimir el conflictivo clima político.[11]

La Libertadora en el cine

Al caer el gobierno peronista, el noticiario adhirió de inmediato al nuevo bloque de poder instalado. *Noticiario Panamericano* desenterró las imágenes del bombardeo de junio encabezadas por el título *Libertad* o como *Apuntes para la historia* (*NP* número 800/803). La nota fue presentada encadenando hitos que iban de junio a setiembre del 1955. Esta vez se mostraron los bombardeos sobre la Plaza de Mayo, aunque con planos lejanos, probablemente desde azoteas, reiterando tomas de aviones de la Armada sobrevolando las calles céntricas, el humo y la destrucción de edificios. Pero lo hizo sin mostrar las imágenes de los muertos y sin dar cuenta de la resistencia al golpe. Se recordó a los caídos del bando de la Liberadora como mártires y héroes. La voz *off* narró los hechos como si se tratara de una liberación de todo el pueblo tras una feroz tiranía. La cámara fue detrás de la movilización aparentemente espontánea de ciudadanos comunes favorables al golpe de Estado. Los siguió en sus desplazamientos hacia la cárcel de Av. Las Heras, al ocupar la Plaza de Mayo o en las inmediaciones del Congreso agitando pañuelos blancos. En el cierre de la edición se mostró la asunción del nuevo gobierno, del Gral. Lonardi como presidente provisional, en Casa de gobierno rodeado por el Cuerpo Diplomático. Un detalle significativo fue que se mostrara el momento en que recibió la banda presidencial de mano de los jóvenes abanderados de institutos militares vinculados al golpe.

En aniversarios subsiguientes al golpe, *Noticiario Panamericano* adhirió al homenaje presentando nuevamente estas notas encabezadas por el título *Libertad* (*NP* 852/septiembre de 1956 y *NP* 904/septiembre de 1957) sonorizadas con el himno de la Libertadora. La iconografía de la auto denominada Revolución Libertadora se articuló

[11] *Sucesos Argentinos* exponía el clima de conflicto en varias notas de "actualidad política". Ver SA número 871, del 09 de agosto de 1955: "El Dr. Leloir expone la posición de su partido frente al pedido de pacificación solicitado por el presidente Perón"; "Confederación General de Empresarios (CGE) renueva sus autoridades".

con dos imágenes muy simbólicas: la de una ciudadanía movilizada en forma inorgánica y espontánea en defensa de la libertad y la república y la de la pirámide de Mayo sobreviviendo a los bombardeos en la horrorosa jornada de junio del 1955.

Por su parte, *Sucesos Argentinos* encabezó su cortina de apertura con la palabra "pacificación" (*SA* 878/30 de septiembre de 1955). Presentó los hechos como la culminación de un ciclo histórico, y a modo de "generoso olvido" (*SA* 879/1955). *Sucesos* se mantuvo fiel a su tradición, sin mostrar el conflicto de junio, las marchas opositoras o los bombardeos o los muertos en la Plaza de Mayo. La "revolución" fue homologada a una gesta militar. Con el arribo del Contralmirante Isaac Rojas[12] a Buenos Aires, los homenajes a los integrantes del comando revolucionario, resaltando los méritos y costos de las vidas militares, en particular homenajeó a los caídos que lucharon contra el "ex -mandatario".

Ambos noticiarios se comportaron bajo el peronismo y bajo la Libertadora como prensa oficial. Tal actitud fue premiada por ambos gobiernos en cada momento con la renovación de subsidios que les permitirían seguir saliendo. La imagen de aviones sobrevolando el Congreso y la Casa rosada, ya usada desde el golpe del 1930, se convirtió en iconografía y soporte visual de un modelo de tutelaje de las FFAA sobre las instituciones republicanas. La Plaza de Mayo perdió su halo peronista, y fue evocada en continuidad con la fecha patria fundacional del 25 de mayo de 1810.[13] Su mítica fuente, poco antes maculada por los pies de los obreros, se mostró rodeada de una civilidad pacífica, armónica e infantilizada, convertida en cortina de cierre atestada de palomas y niños en días soleados.

El *Primer Telenoticioso Argentino*

Para la cobertura de estos hechos, contamos con dos versiones de un montaje documental realizado sobre los hechos ocurridos entre junio y septiembre del 1955. Escogimos la versión más contemporánea a los hechos, archivada en Archivo General

[12] El Almirante Rojas regresaba como héroe al puerto de la ciudad de Buenos Aires después de haber comandado la revolución contra Perón, que había sido dirigida desde la Base Naval Río Santiago (al sur de la província de Buenos Aires).

[13] Se trata de una lucha simbólica por el sentido de un espacio de memoria fundacional: la Plaza de Mayo. Se conmemora al 25 de mayo de 1810 como el nacimiento de la patria – el primer gobierno nacional se constituyó en el Cabildo, edifício situado en la Plaza de Mayo. Durante el gobierno de Perón, la Plaza de Mayo se convertía, en cada 17 de octubre, en el lugar donde el pueblo evocaba el momento en el cual Perón fue rescatado de la prisión y llevado a la presidecia. El gobierno de la Revolución Libertadora buscaba apagar la experiencia peronista, y recuperó la Plaza de Mayo ligándola simbólicamente a la Revolución de Mayo de 1810.

de La Nación como *Sucesos revolucionarios de Junio a Septiembre* y televisada según anuncia el relator el 12 de junio de 1956. La voz *off* fue reconocible por ser la del antiguo relator de noticiarios conocidos, Carlos D'Agostino, convertido ahora en conductor del primer telenoticioso para la TV. En este nuevo soporte se presentaron los enfrentamientos y por vez primera se vio el tendal de muertos que dejó el bombardeo de junio del 1955. Y si bien se mantuvieron viejas formas propias del noticiario, se evidenciaron novedades en la TV, en lo que hace a un modo de narrar y representar "el mundo histórico" en un momento re-fundacional tanto en lo político como en el de las comunicaciones.[14]

Rupturas y continuidades, del noticiario al telenoticioso

El cambio en la enunciación

El telenoticioso abandonó en parte la total omnisciencia que antes tenía la voz *off* del noticiario cinematográfico. Utilizando la primera persona del plural, se instituyó como actor legítimo, en nombre de un periodismo libre que trabajaba en defensa de la libertad. Postuló su interpretación, representando el papel de una conciencia histórica, como "memoria verdadera" en contraste con la memoria oficial peronista. Así lo expresó su relator:

> Somos el primer Telenoticioso Argentino que se complace en poder ofrecer estas vistas de lo que fue la jornada de 11 de junio, filmada por nuestros cameramas, fue la única publicación gráfica que se ocupó... Televisamos entonces lo poco que era posible mostrar en aquellos momentos, el resto del material lo conservamos con la esperanza y la seguridad de que algún día podríamos mostrarlo.

La "nueva prensa libre" buscó representar su estatuto de verdad

A partir de mantener la voz de Carlos D'Agostino, viejo relator del noticiario, se instituyó una "voz autorizada" que ya venía de los años 1940, cuyo tono grave, con inflexiones y giros familiares, ya estaban incorporados por el espectador como parte de un discurso de lo real. El status de verdad se transmitió a partir de la auto

[14] Esta cinta está archivada sin cortina, abertura o título, y tampoco consta cuál fue la empresa productora. Desde el inicio, dudábamos que ese episodio efectivamente había sido televisado, pero la voz off del comienzo confirma su emisión.

representación de la producción, al mostrar en pantalla las cámaras LR3 – La voz de la Esperanza filmando los eventos entre la multitud. La prueba final de la verdad fue presentada a partir de las imágenes "macabras" de los muertos que dejó el bombardeo, hecho que anteriormente se había omitido.

La voz off *invirtió el sentido de la imagen*

En su discurso, los muertos no eran mártires sino víctimas del gobierno peronista que no les advirtió sobre el bombardeo. Los aviones de la Marina y sus anónimos pilotos no fueron presentados como victimarios o asesinos, sino como héroes. El tronar permanente de los motores fue el único sonido de toda la secuencia que dejó entrever que se trataba de una vigilancia amenazante. No hubo arrepentimientos sobre este proceder genocida. Durante dos minutos se mostraron los cadáveres, sin voz *off*, desparramados, tirados entre escombros, puestos en fila sobre una vereda, "NN" deshumanizados, a la manera de una estadística. Cada tanto la cámara quedó fija en la silueta de la Escultura de la Libertad[15] convertida en símbolo de lo que sobrevivió a la catástrofe.

Lo expresó así su relator:

> Los transeúntes fueron sorprendidos por aviones que según la versión oficial volarían para rendir homenaje al Libertador...[16] el ex mandatario y los miembros de su gobierno buscaron con anticipación su refugio, dejando que la población ignorante de lo que sucedería transitara confiada por Plaza de Mayo... no tomó medida alguna, ni antes ni durante ni después, peor aún, durante el bombardeo fueron llamados los ciudadanos a plaza de Mayo a fin de que fuera mayor la mortandad, esa táctica inhumana perseguía un fin el de asegurar al mandatario una posición de víctima en tanto se trataba de desprestigiar el movimiento revolucionario.

Una breve toma, mostró el ingreso a la plaza de varios camiones repletos de gente (quizás se tratara del intento de resistencia desde la CGT), sin embargo al no haber comentarios desde la voz *off*, quedaron inadvertidos. La ausencia de voz y de imagen sobre el bando peronista permaneció. En la secuencia subsiguiente, la cámara se detuvo en la quema de iglesias, la voz del relator se refirió con dolor por la pérdida de

[15] La Escultura de la Libertad, de 1,86 metros, corona el monumento central de la Plaza de Mayo. Se trata de un modelo alegórico de la argentinidad.

[16] El locutor se refería al general San Martín. El gobierno de Perón había programado para ese día, en la Plaza de Mayo, un homenaje a San Martín y un tributo a la bandera – por eso, el tronar de los aviones no alarmó a nadie, hasta que cayeron las primeras bombas.

documentos históricos que había en los templos, destacando su valor espiritual e histórico. El cierre fue la imagen "de una barbarie", figuras humanas en negro sobre una pira de fuego como si se tratara de la encarnación misma del diablo.

El relato se estructuró como crónica con final feliz

Durante 25' de duración se estructuran, día por día, 18 momentos históricos como si se tratara de los capítulos de un libro de Historia, separados por portadas con modernos dibujos geométricos. La dramaticidad fue creciendo hasta la presentación de la imagen de los muertos en la Plaza (apenas dos minutos en todo el film). Poco a poco, el tono fue cambiando y las imágenes y la narración condujeron a un final feliz: el pueblo salió a la calle, derrocó al "tirano" y asumió su investidura el poder legítimo, encarnado en el Gral. Lonardi ovacionado por la ciudadanía en Plaza de Mayo (el rey triunfó como en los cuentos infantiles).

Se configuró un campo social dicotómico

El enemigo fue representado como encarnación perversa del mal. La única explicación del conflicto era la maldad y perversión sin límites de Perón que atacó el sentimiento católico de la población. El campo del bien apareció encarnado por el "los católicos", sacralizando su accionar con imágenes de la catedral y música litúrgica. Desfilando del lado de los católicos, la juventud católica, obispos, monjas. Allí se confundieron ciudadanía y catolicidad: bandera Argentina y vaticana, cúpula de la Catedral y del congreso, clérigos y laicos, fieles y ciudadanos. Martirologio y heroicidad fueron encarnados por el marino Gargiulo, a quien se recordó sin mencionar que en realidad se trató de un suicidio producido antes de entregarse, en tal sentido su muerte fue enaltecida como resultado de un "combate hasta el final". Se recordó como héroes a los "bravos marinos", recibidos con flores por el pueblo en el puerto, el ejército y sus familias fundidos en abrazos y miradas cariñosas hacia sus mujeres e hijos en Córdoba.[17] Un detalle fue el que se incluyó con el abrazo entre Rojas y Lonardi, soslayando sus parecidos con el célebre encuentro de "Guayaquil". Del bando de la libertadora, se filmó el accionar de las radios LV2, LR3, El Espectador, Montevideo,

[17] Córdoba fue una ciudad emblemática durante la Libertadora porque parte del Ejército lideró allí uno de los primeros focos golpistas.

como voz de la libertad. Su importancia fue destacada a partir del uso de la imagen de las rotativas como separador en las últimas secuencias.

Del lado del bando del mal, no hubo nombres, ni referencias propias, la voz homologó su accionar al del nazismo a partir de vocablos como “ex –mandatario”, “turba incendiaria”, “barbarie”, “jerarcas”, “adláteres”, “fuerza pública”, “atacantes”, “vociferantes”, “farsantes”, “jerarcas del régimen”.

CUBA

El noticiario del ICAIC: “con la Revolución, todo”

El gobierno revolucionario en Cuba llegó al poder en el contexto de la Guerra Fría. Inmerso en el enfrentamiento con EEUU y con apoyo de la Unión Soviética, buscó aliados en Latinoamérica y se identificó con las luchas del Tercer Mundo. En lo interno, un movimiento forjado para derrocar una dictadura feroz se fue definiendo como un poder con voluntad de implementar revolucionarias transformaciones sociales y económicas. Tal revolución, se proponía ganar adeptos entre la población, en especial, intelectuales y artistas que operarían como referentes sociales y reproductores de ideología.

Un problema central a resolver fue combinar la libertad de expresión con contenidos ideológicos. ¿Qué hacer? ¿reproducir las formas a las que el público estaba acostumbrado cambiando sólo su contenido? ¿adoptar los cánones de un “realismo socialista” ya institucionalizado en los países soviéticos? ¿otorgar una absoluta libertad de expresión a artistas e intelectuales para diferenciarse de la dictadura anterior?. Al respecto, se expidió Fidel Castro en una frase en junio de 1961 en una Conferencia que dirigió a intelectuales, artistas, educadores en la Biblioteca Nacional: “con la Revolución todo, contra la Revolución, nada”.

Este axioma fue interpretado de diversas maneras. Por un lado, implicó una limitación concreta frente a contenidos ideológicos, por el otro, se abrió así la posibilidad en el campo estético para la reformulación y/o experimentación de nuevas formas expresivas.

Pero los noticiarios existían en Cuba antes de la revolución y respondían al modelo de representación canónico de su época (MRI) que ya describimos anteriormente. Durante los años 1959/60, las salas de exhibición eran aún privadas y

tanto *El Nacional*, como el *Noticiero América* y también otros, seguían ocupándose de reseñar información de la vida social y política cubana de un modo semejante a los años anteriores. Se producían unas pocas copias que se distribuían en los cines de estreno de los mejores barrios, y más tarde (o nunca) llegaban a las demás zonas.

En 1959 la Revolución creaba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) como organismo autónomo del Estado cubano. Mediante una ley que señalaba entre sus objetivos "la realización de películas atendiendo a los fines de la Revolución",[18] el cine se constituyó en dispositivo de apoyo y propaganda del trabajo político e instrumento de opinión y formación de conciencia individual a fin de profundizar el espíritu revolucionario. Bajo la Dirección de Alfredo Guevara y con la participación de Santiago Álvarez se produjeron desde el primer momento, además de películas de ficción, noticieros y documentales. El Instituto reflejó, no sin debates y contradicciones internas, los dos términos contenidos en el citado axioma de Fidel Castro. Los integrantes del ICAIC se pusieron al servicio de la revolución y utilizaron con entusiasmo la libertad de experimentar nuevas formas expresivas que incluyeron música y teatro. Sus documentales sorprendieron por las modalidades creativas de representación con fuertes rupturas con el modelo canónico (MRI) imperante en el mundo.

Parte del extenso archivo fílmico del noticiero sirvió de base para la realización de documentales sobre temas que se presentaban como de especial interés. Aquí hemos seleccionado la nota *Hanoi, Martes 13*,[19] cuyo interés reside en sus fuertes rupturas con el MRI (modelo de representación institucional) usado en Argentina y en gran parte del mundo.

Rupturas del ICAIC

Sujetos en conflicto

Dos sujetos están en conflicto desde el comienzo del film. En la primera

[18] La Ley del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba, publicada el 24 de marzo de 1959, creó el ICAIC y definió, allí, el carácter, las estrategias y los propósitos que caracterizarían el futuro cine revolucionario. En su artículo I, explicitó la finalidad de la institución: "organizar, establecer y desarrollar la industria cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos encuadrados por la tradición cultural cubana y la realización de films atendiendo a los objetivos de la Revolución...".

[19] El equipo del ICAIC filmaba en Vietnam cuando ocurrió el bombardeo de Hanói, el martes 13 de diciembre de 1966. Las imágenes fueron incluidas en el documental y el hecho se transformó en el centro del relato (Mestman, 2008).

secuencia, se representó el pasado del antiguo pueblo anamita,[20] creador de una cultura refinada y original, que protagonizó luchas contra distintos invasores hasta llegar al sometimiento francés de fines del siglo XIX. Imágenes de arte vietnamita, únicas del filme registradas en color, ilustraron el relato mientras una voz en *off* las acompañó al ritmo de la poética del texto. Pero la voz no fue omnisciente, y no se trató de un texto anónimo. Las imágenes de José Martí, de su libro *La edad de oro*,[21] y el año 1899, fueron indicativas del autor y fuente. El prestigio del escritor ocupo el lugar de enunciación y legitimó la historia narrada. La belleza de las imágenes buscó probar el valor de esta civilización, lejana y exótica para los espectadores occidentales de los años 1960.

La segunda secuencia presentó el sujeto contendiente, abandonando abruptamente el estilo poético. Los sonidos se tornaron agresivos, acompañados con textos animados sobre carteles avanzando y retrocediendo en forma veloz y fragmentaria desde la pantalla hacia el espectador: "Nace un niño" – "en Texas" – "1908". Luego, fuerzas naturales se mostraron desatándose: las imágenes de un volcán en erupción, un parto, un animal que nace tirado por la fuerza de tres hombres. Dos carteles ampliaron la información: "el niño se hace hombre" (fotos familiares, de hombre con perro, con auto, esposa, subido a un carrusel) y finalmente el último: "el hombre se hace presidente" (fotos del presidente Lyndon Johnson,[22] siempre sonriente, occidental y norteamericano).

En síntesis, los dos sujetos del relato fueron presentados en su génesis histórica y de manera diferente: Vietnam lejano (en el tiempo y la cultura) a través del arte, el color y la poesía; y el Estado norteamericano como fuerza irruptora desde principios de siglo XX, metaforizada en la figura particular del presidente Johnson, que nace, crece y se vuelve poderoso. La secuencia cerró con imágenes de manifestaciones contra la guerra de Vietnam duramente reprimidas en EEUU, representando así la conflictividad entre pueblo y gobierno.

[20] Antiguamente, "anamitas" era una manera de referirse a los vietnamitas.
[21] El cuento "Un paseo por la tierra de los anamitas" fue incluido en el número 4 de la revista mensal *La edad de oro*, antigua publicación para niños y que, actualmente, está editado en formato de libro infantil.
[22] Durante la presidencia de Johnson (1963-1968) se produjo la mayor intervención norteamericana en Vietnam. Su idea era que si Vietnam del Sur fuera invadida por Vietnam del Norte, tal acontecimiento sería una pieza clave en la escalada comunista en Asia. Él comenzó su mandato con tres mil soldados, y lo concluyó con más de medio millón. Sin embargo, como bien sabemos, su trabajo resultó inútil, pues se iniciaron importantes movimientos internos de protesta social de repudio a la guerra.

Un pueblo en paz

Presentado el conflicto y los actores, el film se trasladó al presente del pueblo vietnamita. En una extensa secuencia, de tono etnográfico acompañada por música suave de reminiscencias orientales, se intercalaron imágenes sobre la vida cotidiana de los vietnamitas: campo y ciudad, la belleza de sus rostros, el modo de producción, vestimentas, diversiones, sencillez en el consumo, abundancia de sus producciones, y sobre todo, el esfuerzo, un trabajo constante de hombres y mujeres organizados en una comunidad numerosa, horizontal y solidaria. Sin voz. Sin explicaciones. Las imágenes fueron las encargadas de hablar. Tampoco se presentaron indicios sobre el poder político, ni referencias que dieran idea de un pueblo viviendo inmerso en una guerra civil. No se mencionó la existencia del otro Vietnam, ni el enfrentamiento ideológico entre socialismo y capitalismo. De este modo se procuró la identificación de un amplio público con la vida de un pueblo pacífico, para mostrar luego como fue obligado a luchar por su liberación contra un invasor externo.

Sólo al final de la larga secuencia, se mostraron los primeros indicios de violencia: armas sobre las espaldas de los campesinos trabajando. El ruido de aviones y hombres abandonando sus tareas y dispuestos a resistir. El momento fue breve. Una vez terminada la amenaza, volviendo a la normalidad. Un solo muerto: la imagen poética de un animal buscando su cría yaciente bajo el agua, y un campesino sumergiéndose para llevarlo a tierra firme.

Un pueblo en guerra

El pueblo aparece representado volviendo al trabajo, pero ahora todo se vuelve más confuso. La cámara se desplaza continuamente, desde primeros planos a planos generales, y revela: trincheras, hoyos de barro y paja, cilindros que se trasladan y se entierran en las calles y los parques de la ciudad de Hanoi como refugios antiaéreos individuales. Todos participan, mujeres, hombres, niños, ancianos. Un nuevo cartel dice: “Nosotros convertimos el odio en energía. ODIO EN ENERGÍA”.

El concepto remite a la idea de una guerra no buscada, reafirmación de la vida, una épica del trabajo y de resistencia ante la agresión injusta. Como si todo ya estuviera preparado, la secuencia culmina con una quietud tensa: una pareja contempla la quietud del lago sentada en un banco de un parque (que sabemos lleno de refugios) y el gesto

elegante de la mano de una mujer que canta. La vida continúa en medio de la amenaza constante. El ruido de motores y explosiones irrumpe. La cámara busca afanosamente en el cielo donde se divisa un puñado de pequeñísimos y lejanos puntos móviles, bombas y humo. En tierra, hombres, mujeres, niños que miran al cielo, o se protegen, o disparan desde sus trincheras a los aviones.

A diferencia del noticiario argentino, cuyas cámaras estaban habitualmente dispuestas en las azoteas cercanas a la casa de gobierno, la cámara en Hanoi se mantuvo en tierra junto al pueblo vietnamita, arriesgada, ansiosa en la búsqueda de imágenes, involucrada y tratando de captarlo todo en medio del caos y captando así imágenes muy lejanas y aleatorias. El punto de vista de la cámara (entendido como lugar físico y a la vez ideológico) fue muy distinto: en el caso argentino del lado de los aviones bombarderos, en Hanoi del lado del pueblo bombardeado.

La invasión fue mostrada en una imagen muy breve: pequeñas figuras que suponemos que eran paracaidistas cayendo del cielo. Una batería dispara desde tierra, un avión cayendo. La música va perdiendo dramatismo. El bombardeo ha finalizado. Las personas salen de sus refugios. La cámara se detiene para mostrar en detalle la destrucción y el trabajo de hormiga del pueblo buscando qué salvar, cómo reconstruir. Pero la cama se muestra cauta frente a los muertos y heridos: sólo un primer plano de dos niños hospitalizados, dos cuerpos destrozados, una mano desprendida de su cuerpo, y una única foto de un plano general de un grupo de cadáveres, tan breve, que el espectador casi no habrá de recordar.

Esta "economía" en las imágenes de muerte violenta parece ser una problemática general que alcanza al género de información audiovisual en su conjunto durante los años 1960. Allí también las imágenes de los muertos fueron objeto de debate. Los vietnamitas se oponían a mostrarlos, mientras que el equipo cubano las consideraba una prueba importante para denunciar al imperialismo. Tiempo después, Álvarez sintió algo similar frente a la exhibición de una foto del Che muerto con los ojos abiertos en *La hora de los hornos* (1968), una película de los cineastas argentinos Pino Solanas y Octavio Getino, del grupo Cine Liberación.[23]

[23] Álvarez cuenta: "Nosotros no estábamos de acuerdo con la forma en que fue puesto el cadáver del Che (...), con los ojos abiertos; (...) En aquel momento, eso me parecía muy violento. (...) En la discusión en Cuba, yo sacaba como argumento lo mismo que sostenían los vietnamitas cuando discutían con nosotros. (...) ellos nos decían que por qué teníamos que andar mostrando los cadáveres o los cuerpos de los heridos, que eso no era necesario. (...) y nosotros tratábamos de convencerlos de que eso los ayudaba en los foros donde se discutía la cuestión de Vietnam (...). Claro que, con nuestra posición sobre las imágenes del Che, parece que ahora le dábamos la razón a los vietnamitas" (Mestman, 2008).

A diferencia del caso argentino, en Hanoi la cámara se detuvo a mostrar con planos cercanos el dolor de los vivos: un primer plano de las manos que tapan un bebé muerto, y el de una madre desesperada frente a dos pequeños cajones. El montaje paralelo intercaló una foto de la esposa del presidente norteamericano Johnson riendo ampulosamente, acompañado del llanto de una madre vietnamita cerrando la secuencia.

El enemigo también fue humanizado

El film se internó luego en otro aspecto de la guerra: la vulnerabilidad del enemigo. Hasta el momento, los invasores habían sido algo lejano y sin rostro. Al mostrarlos en tierra y de cerca, la ecuación de fuerzas se invirtió.

La cámara se concentró en los soldados norteamericanos prisioneros, utilizando un sarcástico montaje de imagen y sonido. Al sonar la canción de Napoleón Puppy en inglés, cuyo estribillo "ellos me quieren llevar" pareció resonar incesante en la cabeza de los norteamericanos. ¿Se refiere acaso al engaño del que habían sido objeto los soldados por el Estado norteamericano? O ¿a la impensada situación de verse prisioneros de un pueblo ignoto del Tercer Mundo? O ¿a la sorpresa de su vulnerabilidad? Algunas fotos mostraron en sí mismas un montaje ideológico: un soldado norteamericano apuntando a un niñito, una pequeña mujer vietnamita armada llevando prisionero a un enorme yanqui. David y Goliat enfrentados. Los rostros de los soldados norteamericanos en primeros planos, identificables y recordables. Yen un primerísimo primer plano de un carnet, fue posible distinguir nombre, foto, y número del soldado. Las largas filas de soldados norteamericanos prisioneros, desarmados, con cabezas gachas y sin uniforme, recuperaron un lugar de pueblo (tonto y víctima) de un gobierno imperial que los usó para destruir otro pueblo en tierras lejanas. A diferencia de lo que ocurrió en el documental argentino, aquí, el enemigo se mostró de cerca, grande, fuerte, también humano y vulnerable. Pero no como "verdadero" enemigo, sino como partes del pueblo norteamericano engañado por sus propios gobernantes.

La secuencia fue cerrada con la foto de un avión aterrizando en Norteamérica, del que bajaba una fila de ataúdes cubiertos con banderas de EEUU. El presidente Johnson ya no aparece sonriendo, una foto lo muestra con gesto adusto y mirada baja. De modo surrealista, un globo se abre en su cabeza y allí se representa una fila de ataúdes de soldados norteamericanos. Goliat en problemas.

El tono sarcástico va cesando y dando paso a la representación del soldado vietnamita: la llegada de un tren, y luego la cámara filma las largas filas de jóvenes uniformados, alternando planos de frente y muy cercanos, con otros lejanos y desde arriba mostrando lo interminable de las filas. Finalmente, la cámara elige mezclase entre ellos, dejándolos pasar sonrientes y alejándose de espalda. David se multiplica en millones alistados voluntariamente en un ejército popular.

El final de la guerra queda abierto, pero dando a entender que el pueblo vietnamita resistirá, como ayer y siempre, a la opresión. El cierre recupera las bellas imágenes en colores del arte vietnamita y la voz *off* retoma las palabras proféticas de Martí: "pelearon y volverán a pelear los pobres anamitas".

Cierre. De un mundo feliz a un mundo en conflicto

Las prácticas del noticiario tanto en Argentina como en Cuba echaron mano de estrategias de selección, omisión, reiteración, o ficcionalización, y construyeron sentidos sobre hechos reales en un relato estructurado en base a registros de la realidad o imágenes de archivo. Ambos respondieron también a un orden político e intentaron legitimarlo. La diferencia estuvo en los dispositivos sobre los cuales construyeron esa realidad.

El noticiario en Argentina, adoptó un verosímil consagrado (MRI) negando las marcas discursivas ideológicas en beneficio de una supuesta objetividad. En contraste, el ICAIC abandonó el verosímil consagrado para construir en base a la crónica, nuevas formas estéticas y discursivas exponiendo abiertamente su punto de vista ideológico.

La poética de Álvarez y el ICAIC estuvo desde el punto de vista estético, más cerca de un "cine de autor" que del periodismo cinematográfico, abandonando la voz en *off*, elemento esencial usado por el noticiario argentino para dotar de sentido al relato y credibilidad a la imagen. En *Hanoi, martes 13* sólo se utilizó la voz en la introducción (pasado) y en el epílogo (futuro) y se hizo presentando al enunciador con nombre y apellido en la historia latinoamericana. El resto del documental careció de relator, de testimonio oral o reportaje directo como criterio de verdad.

¿Esto significa que Álvarez renunció a otorgar sentido a los hechos? ¿o que entendió que la realidad cruda tiene sentido en si misma? Nada más lejos de estas intenciones. El propio Álvarez se declaró un "políticón" antes que un cineasta y descreía de la posibilidad de reflejar "objetivamente" la realidad: "Yo no soy una

cámara y no fotografío solamente la realidad. Yo no creo en la objetividad de nadie ni de nada. La objetividad es el falso pretexto con que uno se encubre para engañar al pueblo...".[24] Y también: "Yo hago propaganda política. Soy político, subjetivamente político, pero no creo que haya cine en el mundo que deje de ser subjetivo y político. El más inocente cine que se haga en este planeta, no es objetivo".[25]

Santiago Álvarez estructuró un relato fuerte y un sentido contundente pero, más cerca de Vertov o de Eisenstein,[26] confió plenamente en la imagen, el sonido y el montaje como recursos productores de sentido. Confió también en un espectador capaz de decodificar ese mensaje, de pensar, de aprender ese lenguaje. Utilizó en forma libre recursos múltiples: registros fílmicos, texto literario, fotos de archivo, animación de textos, pinturas, presencia y ausencia de color, y muy especialmente, la banda sonora. Su cámara fue extremadamente móvil, más expresiva que descriptiva, más involucrada que neutral. Recurrió en abundancia al acercamiento extremo de fotos fijas o imágenes móviles que parecerían carecer de sentido en si mismas (son "partes"), para luego ampliar la mirada en forma paulatina hasta llegar a los planos generales, en los cuales la parte cobró significado. Los planos cercanos convirtieron los cuerpos en personas singulares, y los rasgos de los rostros se humanizaron, fueran amigos o enemigos.

El recurso fue una elección estético-ideológica que se expresó también en la estructura narrativa. La relación entre lo particular y lo general fue dialéctica, los elementos se mostraron contrastados, produciendo un sentido nuevo y explícito en un plano general.

En ocasiones lo particular sirvió de metáfora, como en la secuencia inicial donde personificó a EEUU con la figura de Johnson, otras veces la relación fue explicativa, como cuando mostró los detalles de los trabajos de los vietnamitas que luego derivarían en preparación de la defensa.

La banda sonora adquirió un nuevo protagonismo. A diferencia del MRI canonizado en el mundo y en Argentina, en el que la banda era instrumental y con función retórica entre texto e imagen, Santiago Álvarez utilizó distintos tipos de música y multiplicó sus usos (refuerza, comenta, contrapone, ironiza, ridiculiza, etc), convirtiéndola en un elemento esencial de la producción de sentido. Como él mismo dijo, "el 50 % de un film es su banda sonora".

[24] Declaraciones de Santiago Álvarez al periódico cubano Guardián del 24 de agosto de 1968.
[25] Entrevista con Santiago Álvarez realizada por Haydeé Chavero (2000) en La Habana, en julio de 1990.
[26] Algunos analistas ven semejanzas entre sus formas inovadoras con aquellas ensayadas en la URSS en los primeros años de la Revolución Rusa. Haydeé Chavero (2000) considera la influencia de Dziga Vertov a través de varios cineastas rusos que fueron a Cuba para trabajar en el ICAIC a partir de 1959.

El MRI adoptado en Argentina, al presentarse como un discurso “verdadero” sobre la realidad excluyó la existencia de otras “verdades” y su efecto fue reproducir actitudes comunicacionales pasivas. Construyó un mundo armónico y la realidad se presentó, en forma y contenido, como parte y continuidad de un orden natural. Por tanto, el “otro” fue borrado y el conflicto no se mostró, y quedó resuelto como algo del pasado.

Álvarez, en cambio, asumió plenamente su subjetividad, como si dijera “éstos son fragmentos de la realidad organizados del modo en que yo los veo”, y al hacerlo de este modo pareció reconoció la existencia de otras “subjetividades” en conflicto con las que estaba polemizando. El orden de la sociedad no fue mostrado como algo natural o justo, por tanto su esfuerzo se dirigió a des-velar el conflicto, señalando los actores y procurando convencer de la urgente necesidad de involucrarse para cambiarlo.

I Simpósio Ibero-americano de estudos comparados sobre cinema:
representações dos processos revolucionários nos cinemas argentino, brasileiro e mexicano

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)

ISBN: 978-987-3617-91-1

Argentina e Cuba: a cobertura do conflito violento[1]

Irene Marrone

(Tradução de Daniela Gillone)

Mostrar, ocultar e como proceder, especialmente quando se trata da cobertura de um conflito violento, são disjuntivas básicas que enfrentam, diariamente, os responsáveis pelos meios de comunicação. O noticiário e o documentário, por conterem imagens do "mundo real", criam no espectador a ilusão de se ter visto essa realidade com seus próprios olhos e intervêm na construção e fixação do que comumente chamamos "verdade". Intervêm, também, na configuração da memória social e individual, já que as pessoas completam, combinam e ressignificam suas recordações pessoais com fragmentos "roubados" do *corpus* de outras memórias legitimadas anteriormente em forma de narrações, imagens e testemunhos nos quais já se operou todo um processo de seleção e estabelecimento de sentido. A modalidade predominante através da qual apresentam o mundo real "naturaliza" determinados traços, que se convertem em "verossímeis" enquanto apoio formal de credibilidade.

Qual foi a cobertura que os noticiários dos anos 1960 fizeram sobre conflitos violentos na Argentina e em Cuba? O que mostraram e disseram sobre os bombardeios às populações civis? Como se diferenciaram? Este artigo se ocupará desta problemática a partir das análises dos documentários "oficiais", que se vincularam de diferentes modos a governos de distintos tipos, nos quais um e outro apresentaram suas ações como "revolução" e seus alcances como "liberação".

Para o caso argentino, trataremos da cobertura dos bombardeios à população civil em Buenos Aires, em junho de 1955, realizada pelos cinejornais *Sucesos*

[1] Texto baseado em um artigo produzido com Mabel Fariña.

Argentinos (1938-1972), *Noticiario Panamericano* (1940-1970),[2] e o *Primer Telenoticioso Argentino* (do canal LR3 – La voz de la esperanza, 1954).[3] Para o caso cubano, trataremos o modo como procedeu o *Noticiero del Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos* (ICAIC Latinoamericano, 1960-1990)[4] frente aos bombardeios à população civil em Hanói, durante a guerra do Vietnã.

Um modelo de informação institucionalizado

Nos anos 1950 e 1960, o cinejornal e o documentário institucional haviam percorrido um longo caminho e contavam com muitos traços em comum. Ambos utilizavam registros do "mundo real" e punham em jogo recursos retóricos semelhantes, compartilhando um modo e um mundo de produção e exibição. Também haviam alcançado forjar com o espectador um pacto de leitura sobre a realidade: um fato se apresentava mediante certos traços formais que induziam a aceitá-lo como verdadeiro, objetivo, veraz. O modo de informar do cinema em todo o mundo ficou estabelecido como um Modelo de Representação Institucional (MRI).[5] Em tal sentido, o noticiário apresentava uma montagem de notas contíguas, sem relação entre si, acompanhadas por uma trilha sonora instrumental e uma voz em *off* que marcava o sentido de leitura dos acontecimentos a partir de um lugar onisciente, representando à pátria, a Deus, ao povo, à nação, à cidadania. A maioria das notícias era "captada documentalmente" por um cinegrafista no lugar da ação e, posteriormente, essas eram, em grande parte, editadas e

[2] Estes dois cinejornais cobriram quase 40 anos de notícias no cinema. Tiveram um grande alcance, já que eram exibidos acompanhando a programação de longas-metragens, e foram subsidiados por distintos governos de 1943 até suas desaparições, no início dos anos 1970. Para uma análise mais profunda sobre o auge dos cinejornais (1930-1960) na Argentina, ver Marrone e Moyano (2006 e 2007).

[3] *El Primer Telenoticioso Argentino* – LR3 Radio Belgrano Televisión, produzido por Tito Martínez Delbox e conducido por Carlos D'Agostino, foi emitido pela primeira vez em 20 de abril de 1954, e passou a ser transmitido com o título de *Primer Telenoticioso Argentino* (com a emissora também mudando de nome para LR3 – La voz de la esperanza) a partir do golpe militar que ficou conhecido como Revolução Libertadora, em 1955. O canal LR3 é o antecessor do atual canal 7 – o canal oficial do governo (independentemente de quem esteja no poder, é sempre o canal governista). Este telejornal foi, posteriormente, batizado como *Noticiero TV* e depois como *Redacción 7*. Não foi possível estabelecer a data de sua última emissão (Luchetti, 2011; Varela, 2005).

[4] Para uma análise mais profunda sobre distintos aspectos dos cinejornais do ICAIC, ver Chavero (2000) e Mestman (2008).

[5] Noël Burch (1987) considera que há um Modo de Representação Institucional (MRI) que surge no cinema norte-americano nos inícios da I Guerra Mundial e influencia o resto das cinematografias. A partir dessa perspectiva, o cinema constrói um sistema organizado de representações cujas possibilidades (regulações) irão variando de acordo com necessidades sociais, culturais, etc. Entendemos que se trata de um conjunto de convenções que regulam e articulam a forma de funcionamento e produção de representações cinematográficas que iriam desde a "escala de planos" até a forma de representar a família, o Estado, as empresas, as Forças Armadas, o trabalho, etc. O MRI expressaria, no plano representacional ou simbólico, um determinado ordenamento narrativo do social.

sonorizadas, obedecendo a um roteiro prescrito. Os fatos eram apresentados como se fossem uma "janela aberta" ao mundo, homologando representação e realidade. O preto e branco, os *travellings*, os planos gerais e planos médios, o uso do *zoom* e do primeiro plano, simplesmente feitos para dar identidade ao tema tratado, "distanciavam" o espectador, criando a sensação de "neutralidade". Em geral, intercalava-se alguma nota de atualidade política entre notas "brandas" (moda, arte, curiosidades, eventos esportivos), mas a duração similar e a sequência em contiguidade igualavam a informação em um verdadeiro processo de banalização.

O documentário institucional (na maioria das vezes propaganda política), por sua vez, era uma produção do noticiário que aprofundava a narração sobre uma temática única. Em algumas ocasiões, apresentava um progresso como se estivesse tratando de um livro com introdução, desenvolvimento e conclusões e, tanto pela forma como pelo conteúdo, deixava transparecer um posicionamento a favor da ordem social e política hegemônica. Imagens do arquivo de notícias, fotografias, material rodado no lugar dos acontecimentos e, em algumas ocasiões, até fragmentos de filmes de ficção e dramatizações (docudramas) eram incorporados, apagando o procedimento da montagem para gerar a impressão de que se estava vendo imagens registradas diretamente do mundo real.

Noticiários e documentários visibilizaram e invisibilizaram determinados atores, conflitos, poderes, razões, consequências. O conflito moderno em particular, que foi e segue sendo o conflito pela dominação social, esteve vedado no cinejornal e, em geral, ocorreu algo semelhante com o documentário. As razões? Supomos que estavam relacionadas com processos muito delicados, vinculados à legitimação e deslegitimação do poder. A estratégia que se observa é a de representar a existência de um mundo harmônico, sem enfrentamentos sociais, obviando o registro de atores em resistência, autônomos ou revulsivos com relação à ordem hegemônica, omitindo, em especial, acontecimentos aberrantes ou violentos. E, quando um ocultamento podia impactar, afetando a credibilidade, incluíam excepcionalmente imagens desse tipo, sempre eludindo a imagem do inimigo – em especial, a de seus mortos. Sem rostos, sem identidade, ou tratados como se formassem parte de uma estatística, o noticiário e o documentário deixaram a imagem dos inimigos do poder fora da câmera e, se eventualmente os registraram, a estratégia foi erodir sua legitimidade a partir de sua

desumanização.[6]

Nos anos 1950 e 1960, a TV e, em particular, o telejornal, substituíram o cinejornal na sua missão de informar. Muitos daqueles que trabalharam no cinejornal passaram a fazer parte deste novo meio. Desse modo, transferiram muitos de seus traços e procedimentos, e modificaram modos universalizados e canonizados pelo jornalismo cinematográfico ao perceberem certa debilidade ou ineficácia para manter a credibilidade de um público que já não se mostrava tão passivo frente a ocultamentos e manipulações sobre acontecimentos relevantes.

Forma e conteúdo, um debate dos anos 1960

Durante os anos 1960, a crítica aos meios de comunicação e à arte centrou-se em discutir suas capacidades de manipular e ocultar informação ou difundir ideologia. Um debate fundamental foi a relação entre forma e conteúdo.[7] Surgiram, então, inovadoras premissas a partir das quais se pretendia "contrainformar". Alguns lançaram mão do dispositivo, já crível e institucionalizado anteriormente, incorporando as áreas da realidade omitidas. Outros fizeram o contrário e rechaçaram o uso de suas imagens porque consideravam que as formas narrativas e de exposição hegemônicas eram partes inseparáveis do conteúdo que transmitiam. Nesse último caso, o intento contra-hegemônico passou a incorporar a informação oculta, a inventar formas próprias de transmiti-la. A tendência em negar a neutralidade ou inutilidade da forma no que diz respeito às ideias ou aos conteúdos intensificou-se no marco de uma luta ideológica e política de movimentos revolucionários e de descolonização do chamado "Terceiro Mundo". Isso pesou, também, na hora de produzir inovações estéticas ligadas, na maioria das vezes, à luta política através de grupos não hegemônicos ou, decididamente, contra-hegemônicos, como foi o caso, na Argentina, do Cine Liberación e do Cine de la Base.

Pois bem, se o estatal, oficial ou hegemônico sustenta sua verossimilhança em um Modo de Representação Institucional (MRI) – que, entre outros efeitos, reforça a passividade do espectador, apaga ou desumaniza o inimigo e elimina o conflito –, significa, então, que esse modo de representar é funcional a qualquer poder instalado?

[6] Mesmo que pensemos que a estratégia dos noticiários seja o ocultamento do inimigo morto ou, no caso de não poder evitá-lo, sua desumanização, não foi este o artifício utilizado, por exemplo, no caso do cinejornal cubano *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, 1968), cuja análise faremos adiante.
[7] Alguns aspectos sobre forma e conteúdo nos anos 1960 foram desenvolvidos por Kohen (2005).

E, por isso, que só os grupos contra-hegemônicos utilizam estratégias estéticas reveladoras e mostram realidades conflitivas? Ou se trata mais de uma operação ideológica que excede o fato de possuir ou não o poder do Estado?

ARGENTINA

Bombardeiam Buenos Aires

Em 16 de junho de 1955, 34 aviões da Aviação Naval e da Força Aérea descarregaram nove toneladas de explosivos sem aviso, em plena luz do dia, no meio da Plaza de Mayo. Investigações recentes calculam que houve cerca de mil vítimas, 400 mortos e mais de 600 feridos. A reação das bases do peronismo foi rápida. Um setor se mobilizou da Confederação Geral do Trabalho (CGT) até a Plaza de Mayo, reclamando ao governo de Perón "armas para o povo". Durante a noite, a reação continuou com o saqueio e incêndio de igrejas da cidade. Em 15 de julho, Perón anunciou o fim dos enfrentamentos: "Deixo de ser o chefe de uma revolução para ser o presidente de todos os argentinos, amigos ou adversários".[8] Três meses depois, um golpe de Estado derrubaria Perón, obrigando-o a renunciar e a partir para o exílio, negando-se a defender seu governo com as armas tal como pedia a CGT.

Silêncio de cinema em tempos de Perón

Do levantamento de notas políticas entre os meses de junho e setembro de 1955, mostra-se que, durante o governo peronista, não se exibiram as imagens do bombardeio, nem dos mortos, nem dos enfrentamentos sociais prévios (procissão de Corpus Christi) ou posteriores (incêndio das igrejas, entre outros acontecimentos).

Tadeo Bortnowski,[9] diretor artístico de *Sucesos Argentinos*, assegura que as imagens foram proibidas pelo próprio Perón.[10] De qualquer maneira, mesmo que Perón

[8] Em 15 de julho de 1955, Perón acredita poder avançar ao encontro de uma conciliação: renuncia à presidência do partido e anuncia a pacificação (Luna, 1986).

[9] Tadeo Bortnowski chegou à Argentina e se incorporou ao *staff* de *Sucesos Argentinos* em 1948, após sua passagem pela Resistência polonesa, onde foi soldado condecorado dos Aliados. Na Europa, havia filmado os campos de concentração e eventos relacionados aos julgamentos de Nuremberg (Marrone e Moyano, 2006).

[10] Bortnowski assegura: "Perón não queria esquentar os ânimos ainda mais... lembrem-se que ele havia chamado a população civil à Plaza de Mayo pensando que não haveria tais bombardeios... se sentia responsável... eram imagens dramáticas demais... nós filmamos tudo porque pensamos que, algum dia, talvez, elas pudessem ser vistas" (Marrone e Moyano, 2007).

não estipulasse tal proibição, ele acredita que não mostraria tais cenas por conta própria devido a um código informal que emanava do dono do cinejornal, Antonio A. Díaz (e assumido por todo o jornalismo cinematográfico nesse tempo), segundo o qual "fatos macabros" não deviam ser exibidos. *Sucesos* apresentou, em agosto do mesmo ano, o chamado à conciliação, à renovação institucional e à recomposição de figuras questionadas pela oposição. Essas medidas não foram suficientes para aliviar o clima político conflitivo.[11]

A Libertadora[12] no cinema

Ao cair o governo peronista, o noticiário aderiu, imediatamente, ao novo governo instalado. O *Noticiario Panamericano* desenterrou as imagens do bombardeio de junho, encabeçadas pelo título *Libertad* ou *Apuntes para la Historia* (*NP* número 800/803). A matéria foi apresentada encadeando fatos marcantes de junho a setembro de 1955. Dessa vez, os bombardeios sobre a Plaza de Mayo foram mostrados, mesmo que com planos distantes, provavelmente feitos dos telhados, reiterando tomadas dos aviões da Marinha sobrevoando as ruas do centro da cidade, da fumaça e da destruição dos edifícios. Mas o fez sem mostrar as imagens dos mortos e sem dar conta da resistência ao golpe. Os derrotados do grupo da Libertadora foram recordados como mártires e heróis. A voz *off* narrou os fatos como se tratassem de uma liberação de todo o povo após uma feroz tirania. A câmera foi atrás da mobilização, aparentemente espontânea, dos cidadãos comuns favoráveis ao golpe de Estado. Eles foram seguidos até a prisão da Avenida Las Heras, ao ocupar a Plaza de Mayo ou nas imediações do Congreso, agitando lenços brancos. No encerramento da edição, mostrou-se a ascensão do novo governo, com o general Lonardi como presidente provisório, na Casa do Governo e rodeado pelo Corpo Diplomático. Um detalhe significativo foi a exposição do momento em que recebeu a faixa presidencial das mãos de jovens pertencentes a institutos militares vinculados ao golpe.

Nos aniversários subsequentes ao golpe, o *Noticiario Panamericano* aderiu à homenagem apresentando novamente essas notas intituladas *Libertad* (*NP* 852/

[11] *Sucesos Argentinos* expunha o clima de conflito em várias notas de "atualidade política". Ver *SA* número 871, de 09 de agosto de 1955: "O Dr. Leloir expõe a posição de seu partido frente ao pedido de pacificação solicitado pelo presidente Perón"; "Confederação Geral de Empresários (CGE) renova suas autoridades".

[12] A Revolução Libertadora é o nome com o qual se autodenominou o movimento que produziu a queda do presidente Juan Domingo Perón em 16 de setembro de 1955, dando lugar a três anos de ditadura militar sob os governos de Eduardo Lonardi (1955) e Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958). (N.T.)

setembro de 1956; e *NP* 904/setembro de 1957), sonorizadas com o hino da Libertadora. A iconografia da autodenominada Revolução Libertadora foi articulada com duas imagens muito simbólicas: a de uma cidadania mobilizada de forma inorgânica e espontânea em defesa da liberdade e da República, e a da Pirâmide de Mayo, sobrevivendo aos bombardeios naquele horroroso 16 de junho de 1955.

De seu lado, *Sucesos Argentinos* inaugurou sua cortina de abertura com a palavra "pacificação", título daquela edição (*SA* 878/30 de setembro de 1955). Apresentou os fatos como a culminação de um ciclo histórico, sob a forma de "generoso esquecimento" (*SA* 879/1955). *Sucesos* se manteve fiel a sua tradição: sem mostrar o conflito de junho, as marchas opositoras, os bombardeios ou os mortos na Plaza de Mayo. A "revolução" foi confirmada como uma proeza militar, com a chegada do Almirante Isaac Rojas[13] a Buenos Aires, os tributos aos integrantes do comando revolucionário (ressaltando os méritos e o custo das vidas militares), homenageando em particular os caídos que lutaram contra o "ex-presidente".

Ambos os cinejornais se comportaram, tanto sob o peronismo quanto sob a Libertadora, como imprensa oficial. Tal atitude foi premiada por ambos os governos com a renovação de subsídios, os quais permitiam que eles continuassem sendo realizados. A imagem dos aviões sobrevoando o Congreso e a Casa Rosada, já usada no golpe de 1930,[14] converteu-se em iconografia e suporte visual de um modelo de amparo da Força Aérea Argentina sobre as instituições republicanas. A Plaza de Mayo perdeu seu ar peronista, e passou a ser evocada com a data pátria fundacional de 25 de maio de 1810.[15] Sua mítica fonte – pouco antes maculada pelos pés dos trabalhadores –, rodeada de uma cortesia pacífica, harmônica e infantilizada, cheia de pombas e crianças em dias ensolarados, foi convertida em cortina de fechamento de todos os *Sucesos Argentinos* a partir de então.

---

[13] O Almirante Rojas regressava como herói ao porto da cidade de Buenos Aires depois de ter comandado a revolução contra Perón, que havia sido dirigida da Base Naval Río Santiago (ao sul da província de Buenos Aires).

[14] Trata-se do golpe que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen, em 06 de setembro de 1930, liderado pelo general José Félix Uriburu, quem assumiu o poder até 1932. (N.T.)

[15] Trata-se de uma luta simbólica pelo sentido de um espaço de memória fundacional: a Plaza de Mayo. Comemora-se o 25 de maio de 1810 como o nascimento da pátria – o primeiro governo nacional constituiu-se no Cabildo, edifício situado na Plaza de Mayo. Durante o governo de Perón, a Plaza de Mayo se convertia, a cada 17 de outubro, no lugar onde o povo evocava o momento no qual Perón foi resgatado da prisão e levado à presidência. O governo da Revolução Libertadora buscava apagar a experiência peronista, e recuperou a Plaza de Mayo ligando-a simbolicamente à Revolução de Maio de 1810.

O *Primer Telenoticioso Argentino*

Para a cobertura desses acontecimentos, contamos com duas versões de uma montagem documental realizada sobre os fatos ocorridos entre junho e setembro de 1955. Escolhemos a versão mais contemporânea aos eventos, preservada no Archivo General de La Nación como *Sucesos revolucionarios de Junio a Septiembre* e televisada, segundo anunciou o locutor, em 12 de junho de 1956. A voz *off* foi reconhecida por ser a de um antigo locutor de cinejornais, Carlos D'Agostino, convertido em condutor do primeiro telejornal. Os enfrentamentos foram apresentados neste novo suporte e, pela primeira vez, foi possível ver o rastro de mortos deixado pelo bombardeio de junho de 1955. E, ainda que fossem mantidas velhas formas próprias do cinejornal, na tevê, as novidades foram evidenciadas, o que transforma um modo de narrar e representar "o mundo histórico" em um momento refundacional tanto no meio político como no das comunicações.[16]

Rupturas e continuidades, do cinejornal ao telejornal

A mudança na enunciação

O telejornal abandonou, em parte, a total onisciência que a voz *off* tinha no cinejornal. Utilizando a primeira pessoa do plural, instituiu-se como ator legítimo, em nome de um jornalismo livre que trabalhava em defesa da liberdade. Postulou sua interpretação – representando o papel de uma consciência histórica – como "memória verdadeira", em contraste com a memória oficial peronista. Assim o expressou seu apresentador:

> Somos o *Primer Telenoticioso Argentino*, que se compraz em poder oferecer essas visões do que foi a jornada de 11 de junho, filmada por nossos cinegrafistas; fomos a única publicação gráfica que se ocupou disso... Televisionamos, então, o pouco que era possível exibir naqueles momentos; o resto do material o conservamos com a esperança e a segurança de que algum dia poderíamos mostrá-lo.

[16] Esta fita está arquivada sem cortina, abertura ou título, e tampouco consta qual foi a empresa produtora. De início, duvidávamos que esse episódio efetivamente havia sido televisado, mas a voz *off* do começo confirma sua emissão.

A "nova imprensa livre" buscou representar seu estatuto de verdade

A manutenção da voz de Carlos D'Agostino fez com que ela se instituísse como uma "voz autorizada", que já existia desde os anos 1940, cujo tom grave, com inflexões e giros familiares, já era percebido pelo espectador como parte de um discurso do real. O estatuto de verdade foi transmitido a partir da autorrepresentação da produção ao mostrar nas telas as câmeras da LR3 – La voz de la Esperanza filmando os eventos entre a multidão. A prova final da verdade foi apresentada a partir das imagens "macabras" dos mortos pelo bombardeio, fato que anteriormente foi omitido.

A voz off *inverteu o sentido da imagem*

Em seu discurso, os mortos não eram mártires, mas vítimas do governo peronista que não havia lhes advertido sobre o bombardeio. Os aviões da Marinha e seus pilotos anônimos não foram apresentados como algozes ou assassinos e, sim, como heróis. O estrondo permanente dos motores foi o único som de toda a sequência que deixou entrever que se tratava de uma vigilância ameaçadora. Não houve arrependimentos sobre esse proceder genocida. Durante dois minutos mostraram-se os cadáveres, sem voz *off*, esparramados, jogados entre os escombros, postos em fila sobre uma calçada, "NN" desumanizados, como se fossem apenas uma estatística. De vez em quando a câmera ficava parada na silhueta da Escultura da Liberdade,[17] convertida em símbolo do que sobreviveu à catástrofe.

O condutor expressou a cena assim:

> Os transeuntes foram surpreendidos por aviões que, segundo a versão oficial, voariam para fazer uma homenagem ao Libertador...[18] O ex-presidente e os membros de seu governo buscaram seus refúgios com antecedência, deixando que a população ignorante do que sucederia transitasse com confiança pela Plaza de Mayo... Não tomaram medida alguma – nem antes, nem durante, nem depois e, pior ainda: enquanto ocorria o bombardeio chamaram mais cidadãos à Plaza de Mayo, a fim de aumentar a mortandade; essa tática inumana perseguia um objetivo: o de assegurar ao presidente uma posição de vítima, enquanto este tratava de desprestigiar o movimento revolucionário.

[17] A Escultura da Liberdade, de 1,86 metros, coroa o monumento central da Plaza de Mayo. Trata-se de um modelo alegórico da argentinidade.

[18] O locutor se referia ao general San Martín. O governo de Perón havia programado para esse dia, na Plaza de Mayo, uma homenagem a San Martín e um tributo à bandeira – por isso, o tronar dos aviões não alarmou ninguém, até que caíram as primeiras bombas.

Uma breve tomada mostrou o ingresso à praça de vários caminhões repletos de gente (talvez se tratasse da tentativa de resistência da CGT); contudo, ao não haver comentários da voz *off*, a cena passou despercebida. A ausência de voz e de imagem sobre o grupo peronista permaneceu. Na sequência seguinte, a câmera se deteve no incêndio das igrejas, e a voz do relator se referiu com dor à perda de documentos históricos que estavam nos templos, destacando seu valor espiritual e histórico. O fechamento, foi a imagem "de uma barbárie": o espectro de figuras humanas ao redor de uma grande fogueira, como se da encarnação do próprio diabo se tratasse.

O relato se constituiu como crônica com final feliz

Durante os 25 minutos de duração se estruturam, dia a dia, 18 momentos históricos, como se fossem os capítulos de um livro de História separados por capas com modernos desenhos geométricos. A dramaticidade foi crescendo até a apresentação da imagem dos mortos na Plaza (apenas dois minutos em todo o filme). Pouco a pouco, o tom foi mudando e as imagens e a narração conduziram a um final feliz: o povo saiu à rua, derrocou o "tirano" e assumiu o poder legítimo, encarnado pelo general Lonardi, ovacionado pelo povo na Plaza de Mayo (o rei triunfou como nos contos infantis).

Configurou-se um campo social dicotômico

O inimigo foi representado como encarnação tenebrosa do mal. A única explicação do conflito era a maldade e perversão sem limites de Perón, que atacou o sentimento religioso da população. O campo do bem apareceu encarnado pelos "católicos", sacralizando seu acionar com imagens da catedral e música litúrgica. Desfilando deste lado, a juventude católica, bispos e freiras. Ali se confundiam cidadania e catolicismo: bandeira argentina e vaticana, cúpula da Catedral e do Congreso; clérigos e laicos; fiéis e cidadãos. Martírio e heroísmo foram encarnados pelo vice-almirante Gargiulo, cuja morte foi enaltecida como resultado de um "combate até o final" – sem que se mencionasse que, na realidade, ele havia se suicidado antes de se entregar. Recordaram-se como heróis os "bravos militares", recebidos com flores pelo povo; o Exército e suas famílias fundidos em abraços e olhares carinhosos em direção às

suas mulheres e filhos em Córdoba.[19] Um detalhe foi incluído com o abraço entre Rojas e Lonardi, aludindo suas semelhanças com o célebre encontro de Guayaquil.[20] Do bando da Libertadora, a ação das rádios – LV2, LR3, El Espectador, Montevideo – foi filmada como voz da liberdade. Sua importância foi destacada a partir do uso da imagem das rotativas como intervalo nas últimas sequências.

Do lado do "bando do mal", não houve nomes, nem referências próprias; a voz homologou seu acionar ao do nazismo a partir de vocábulos como "ex-presidente", "turba incendiária", "bárbaros", "hierarcas", "assistentes", "força pública", "atacantes", "vociferadores", "farsantes", "hierarcas do regime".

CUBA

O noticiário do ICAIC: "com a Revolução, tudo"

O governo revolucionário em Cuba chegou ao poder no contexto da Guerra Fria. Imerso no enfrentamento com Estados Unidos e com apoio da União Soviética, buscou aliados na América Latina e se identificou com as lutas do Terceiro Mundo. Internamente, um movimento forjado para derrocar uma ditadura feroz foi se definindo como um poder com vontade de implantar revolucionárias transformações sociais e econômicas. Tal revolução propunha ganhar adeptos entre a população, em especial intelectuais e artistas que operariam como referentes sociais e reprodutores de ideologia.

Um problema central a resolver foi combinar a liberdade de expressão com conteúdos ideológicos. O que fazer? Reproduzir as formas às quais o público estava acostumado, mudando só os seus conteúdos? Adotar os cânones de um "realismo socialista" já institucionalizado nos países soviéticos? Outorgar uma absoluta liberdade de expressão a artistas e intelectuais para se diferenciar da ditadura anterior? A esse respeito, Fidel Castro emitiu uma frase, em junho de 1961, na Biblioteca Nacional, em uma conferência na qual se dirigiu a intelectuais, artistas e educadores: "com a Revolução tudo, contra a Revolução, nada".

Este axioma foi interpretado de diversas maneiras. Por um lado, implicou em uma limitação concreta frente aos conteúdos ideológicos; por outro, abriu-se a

[19] Córdoba foi uma cidade emblemática durante a Libertadora porque parte do Exército liderou um dos primeiros focos golpistas ali.
[20] O encontro de Guayaquil foi uma reunião entre Simón Bolívar e José de San Martín ocorrida em 1822, cujo objetivo era debater acerca da libertação da cidade de Guayaquil (Equador), entre outros assuntos vinculados ao movimento independentista sul-americano. (N.T.)

possibilidade no campo estético para a reformulação e/ou experimentação de novas formas expressivas.

Os cinejornais existiam em Cuba antes da Revolução e respondiam ao modelo de representação canônico da sua época (MRI) que já descrevemos anteriormente. Durante os anos 1959/1960, as salas de exibição ainda eram privadas e, tanto *El Nacional*, como o *Noticiero América*, e também outros, seguiam se ocupando de resenhar informações da vida social e política cubana de um modo semelhante aos anos anteriores. Produziam-se poucas cópias que eram distribuídas nos cinemas dos melhores bairros, e mais tarde (ou nunca) chegavam às demais localidades.

Em 1959, a Revolução criou o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) como organismo autônomo do Estado cubano. Mediante uma lei que assinalava, entre suas intenções, "a realização de filmes atendendo aos objetivos da Revolução",[21] o cinema se constituiu em dispositivo de apoio e propaganda do trabalho político, e instrumento de opinião e formação de consciência individual a fim de aprofundar o espírito revolucionário. Sob a direção de Alfredo Guevara, e com a participação de Santiago Álvarez, produziram-se, desde o primeiro momento, além de filmes de ficção, cinejornais e documentários. O Instituto refletiu, não sem debates e contradições internas, os dois termos contidos no citado axioma de Fidel Castro. Os integrantes do ICAIC se colocaram a serviço da Revolução e utilizaram com entusiasmo a liberdade de experimentar novas formas expressivas, que incluíram música e teatro. Seus documentários surpreenderam pelas modalidades criativas de representação, com fortes rupturas com o modelo canônico imperante no mundo.

Parte do extenso arquivo fílmico de cinejornais serviu de base para a realização de documentários sobre temas que se apresentavam como de especial interesse. Aqui, selecionamos o média-metragem *Hanoi, martes 13*[22] (em uma tradução livre: *Hanói, terça-feira 13*),[23] cujo interesse reside em seus fortes rompimentos com o já citado MRI, usado na Argentina e em grande parte do mundo.

---

[21] A lei do Conselho de Ministros do Governo Revolucionário da República de Cuba, publicada em 24 de março de 1959, criou o ICAIC e definiu, ali, o caráter, estratégias e propósitos que caracterizariam o futuro cinema revolucionário. Em seu artigo I, explicitou a finalidade da instituição: "organizar, estabelecer e desenvolver a indústria cinematográfica, atendendo a critérios artísticos enquadrados pela tradição cultural cubana e a realização de filmes atendendo aos objetivos da Revolução...".

[22] A equipe do ICAIC filmava no Vietnã quando houve o bombardeio de Hanói na terça-feira, 13 de dezembro de 1966. As imagens foram incluídas no documentário e o fato se transformou no centro do relato (Mestman, 2008).

[23] O significado que os brasileiros atribuem à sexta-feira 13 é, na América hispana, atribuído à terça-feira 13. (N.T.)

Rupturas do ICAIC

Sujeitos em conflito

Dois sujeitos estão em conflito desde o começo do filme. Na primeira sequência, representa-se o passado do antigo povo anamita,[24] criador de uma cultura refinada e original que protagonizou lutas contra distintos invasores até ser dominado pelos franceses no final do século XIX. Imagens de arte vietnamita, únicas do filme registradas em cor, ilustram o relato enquanto uma voz em *off* as acompanham ao ritmo da poética do texto. Mas a voz não é onisciente, e não se trata de um texto anônimo. As imagens de José Martí, de seu livro *La edad de oro*,[25] e o ano 1899, são indicativos de autor e fonte. O prestígio do escritor ocupa o lugar de enunciação e legitima a história narrada. A beleza das imagens busca provar o valor dessa civilização, longínqua e exótica, para os espectadores ocidentais dos anos 1960.

A segunda sequência apresenta o sujeito agressor, abandonando abruptamente o estilo poético. Os sons se tornam agressivos, acompanhados com textos animados sobre cartazes avançando e retrocedendo de forma veloz e fragmentária da tela ao espectador: "Nasce uma criança" – "no Texas" – "1908". Logo, mostram-se forças naturais se desatando: as imagens de um vulcão em erupção, um parto, um animal que nasce com a ajuda da força de três homens. Dois cartazes ampliam a informação: "a criança torna-se homem" (fotos de familiares, de um homem com um cachorro, com um carro, com a esposa, em cima de um carrossel); e, finalmente, um último: "o homem torna-se presidente" (fotos do então presidente Lyndon Johnson,[26] sempre sorridente, ocidental e norte-americano).

Em síntese, os dois sujeitos do relato foram apresentados em suas gêneses históricas e de maneiras diferentes: Vietnã distante (no tempo e na cultura), através da arte, da cor e da poesia; e o Estado norte-americano como força irruptiva desde os princípios do século XX, metaforizado na figura particular do presidente Johnson, que nasce, cresce e se torna poderoso. A sequência é encerrada com imagens de

[24] Antigamente, "anamitas" era uma maneira de referir-se aos vietnamitas.
[25] O conto "Un paseo por la tierra de los anamitas" foi incluído no número 4 da revista mensal *La edad de oro*, antiga publicação para crianças e que, atualmente, está editada em formato de libro infantil.
[26] Durante a presidência de Johnson (1963-1968) produziu-se a maior intervenção norte-americana no Vietnã. Sua ideia era que, se o Vietnã do Sul fosse invadido pelo Vietnã do Norte, tal acontecimento seria uma peça chave da escalada comunista na Ásia. Ele começou seu mandato com três mil soldados, e o concluiu com mais de meio milhão. Entretanto, como bem sabemos, seu trabalho resultou inútil, pois se iniciaram importantes movimentos de protestos sociais internos de repúdio à guerra.

manifestações contra a guerra do Vietnã, duramente reprimidas nos Estados Unidos, representando, assim, o conflito entre povo e governo.

Um povo em paz

Apresentados o conflito e os atores, o filme se traslada ao presente do povo vietnamita. Em uma extensa sequência, de tom etnográfico, acompanhada por música suave de reminiscências orientais, se intercalam imagens sobre a vida cotidiana dos vietnamitas: campo e cidade, a beleza de seus rostos, o modo de produção, vestimentas, diversões, simplicidade no consumo, abundância de suas produções e, sobretudo, o esforço, um trabalho constante de homens e mulheres organizados em uma comunidade numerosa, horizontal e solidária. Sem voz. Sem explicações. As imagens foram encarregadas de falar. Tampouco se apresentam indícios sobre o poder político, nem referências que dessem a ideia de um povo vivendo imerso em una guerra civil. Não se mencionou a existência do outro Vietnã, nem o enfrentamento ideológico entre socialismo e capitalismo. Desse modo, procurou-se a identificação de um público amplo com a vida de um povo pacífico para, em seguida, mostrar como ele foi obrigado a lutar por sua liberação contra um invasor externo.

Só ao final da longa sequência mostram-se os primeiros indícios de violência: armas sobre as costas dos camponeses trabalhando. O ruído de aviões e homens abandonando suas tarefas, dispostos a resistir. O momento é breve. Uma vez terminada a ameaça, volta-se à normalidade. Um só morto: a imagem poética de um animal buscando sua cria que jaz embaixo d'água, e um camponês submergindo para levá-la à terra firme.

Um povo em guerra

O povo aparece voltando ao trabalho, mas agora tudo se torna mais confuso. A câmera se desloca continuamente, dos *close-ups* aos planos gerais, e revela trincheiras, buracos de barro e palha, cilindros que se movem e se enterram nas ruas, e os parques da cidade de Hanói como refúgios antiaéreos individuais. Todos participam: mulheres, homens, crianças e velhos. Um novo cartaz diz: "Nós convertemos o ódio em energia. ÓDIO EM ENERGIA".

O conceito remete à ideia de uma guerra que não foi procurada, de uma reafirmação da vida, uma épica do trabalho e da resistência ante a agressão injusta. Como se tudo já estivesse preparado, a sequência culmina com uma quietude tensa: um casal contempla o silêncio do lago sentado no banco de um parque (que sabemos: está cheio de refúgios), e o gesto elegante da mão de uma mulher que canta. A vida continua em meio à ameaça constante. O ruído de motores e explosões irrompe. A câmera busca ansiosamente o céu, onde se vê um punhado de pequeníssimos e distantes pontos móveis, bombas e fumaça. No chão, homens, mulheres e crianças que olham o céu, ou se protegem, ou disparam de suas trincheiras para os aviões.

Diferentemente do noticiário argentino, cujas câmeras estavam habitualmente dispostas nos telhados próximos à Casa de Governo, a câmera em Hanói se manteve em terra junto ao povo vietnamita, arriscada, ansiosa na busca de imagens, envolvida e tratando de apreender tudo em meio ao caos, captando, assim, imagens muito distantes e aleatórias. O ponto de vista da câmera (entendido como lugar físico e, ao mesmo tempo, ideológico) foi muito distinto: no caso argentino do lado dos aviões que bombardeavam; em Hanói, do lado do povo bombardeado.

A invasão foi mostrada em uma imagem muito breve: pequenas figuras que supomos ser paraquedistas caindo do céu. Um canhão dispara do chão; um avião vai caindo. A música vai perdendo dramatismo. O bombardeio termina. As pessoas saem de seus refúgios. A câmera se detém para mostrar em detalhe a destruição e o trabalho de formiga do povo buscando o que salvar e como reconstruir. Mas a câmera se mostra cautelosa frente aos mortos e feridos: só um primeiro plano de duas crianças hospitalizadas, dois corpos destroçados, uma mão desprendida de seu corpo, e uma única foto de um plano geral de um grupo de cadáveres, tão rápida, que o espectador quase não recordará.

Esta “economia” nas imagens de morte violenta parece ser uma problemática geral que alcança o gênero de informação audiovisual em seu conjunto durante os anos 1960. Ali, também, as imagens dos mortos foram objeto de debate. Os vietnamitas se opunham a mostrá-las, enquanto a equipe cubana as considerava uma prova importante para denunciar o imperialismo. Tempo depois, Álvarez sentiu algo similar frente à exibição de uma foto de Che Guevara morto, com os olhos abertos, em *La hora de los*

hornos (1968), dos cineastas argentinos Pino Solanas e Octavio Getino, do grupo Cine Liberación.[27]

Ao contrário do caso argentino, em Hanói a câmera se deteve para mostrar com planos próximos a dor dos vivos: um plano detalhe das mãos que tapam um bebê morto, e o de uma mãe desesperada frente a dois pequenos caixões. A montagem paralela intercala uma foto da esposa do presidente norte-americano Johnson, rindo estrondosamente, acompanhada do choro de uma mãe vietnamita, fechando, assim, a sequência.

O inimigo também foi humanizado

O filme adentra, em seguida, outro aspecto da guerra: a vulnerabilidade do inimigo. Até o momento, os invasores haviam sido algo distante e sem rosto. Ao mostrá-los em terra e de perto, a equação de forças se inverte.

A câmera se concentra nos soldados norte-americanos prisioneiros, utilizando uma sarcástica montagem de imagem e som. Ao soar uma canção de Napoleón Puppy em inglês, seu refrão "eles querem me levar" parecia ecoar incessante na cabeça dos estadunidenses. Refere-se, por acaso, ao engano do Estado norte-americano, do qual os soldados haviam sido vítimas? Ou à impensada situação de se ver prisioneiro de um povo obscuro do Terceiro Mundo? Ou à surpresa de sua vulnerabilidade? Algumas fotos mostram em si mesmas uma montagem ideológica: um soldado estadunidense apontando a um menininho; uma pequena mulher vietnamita armada levando um enorme norte-americano como prisioneiro. Davi e Golias enfrentados. Os rostos dos soldados norte-americanos em *close-ups*, identificáveis e recordáveis. No primeiríssimo plano de um crachá, é possível distinguir nome, foto e número do soldado. As longas filas de soldados norte-americanos prisioneiros, desarmados, com cabeças baixas e sem uniformes, recuperam um lugar de povo (tonto e vítima) de um governo imperial que os usou para destruir outro povo em terras distantes. Diversamente do que ocorre no documentário argentino, aqui o inimigo é mostrado de perto, grande, forte, também

[27] Álvarez conta: "Nós não estávamos de acordo com a forma como o cadáver de Che foi exposto (...), com os olhos abertos; (...) eu achava esse momento muito violento. (...) Na discussão em Cuba, eu usava como argumento o mesmo que os vietnamitas sustentavam quando discutiam conosco. (...) eles perguntavam por que queríamos andar mostrando os cadáveres ou os feridos; que isso não era necessário. (...) e nós tratávamos de convencê-los de que isso os ajudaria nos fóruns onde se discutia a questão do Vietnã (...). Claro que, com nossa posição sobre as imagens do Che, parece que agora damos razão aos vietnamitas" (Mestman, 2008).

humano e vulnerável. Mas não como "verdadeiro" inimigo e, sim, como parte do povo norte-americano enganado por seus próprios governantes.

A sequência é fechada com a imagem de um avião aterrissando na América do Norte, onde desembarca uma fila de caixões cobertos com bandeiras dos Estados Unidos. O presidente Johnson já não aparece sorrindo; uma foto o mostra com gesto austero e olhar baixo. De modo surrealista, um globo se abre em sua cabeça e ali se representa uma fila de caixões de soldados norte-americanos. Golias em dificuldades.

O tom sarcástico vai cessando e abrindo espaço à representação do soldado vietnamita: a chegada de um trem e, logo, a câmera filma as longas filas de jovens uniformizados, alternando planos de frente e muito próximos com outros distantes e desde cima, mostrando as fileiras intermináveis. Finalmente, a câmera escolhe misturar-se a eles, deixando-os passar sorridentes e afastando-se de costas. Davi se multiplica em milhões, alistados voluntariamente em um exército popular.

O final da guerra fica em aberto, mas dá a entender que o povo vietnamita resistirá, como ontem e sempre, à opressão. O fechamento recupera as belas imagens em cores da arte vietnamita e a voz *off* retoma as palavras proféticas de Martí: "lutaram e voltarão a lutar os pobres anamitas".

Conclusão: de um mundo feliz a um mundo em conflito

As práticas do noticiário, tanto na Argentina como em Cuba, lançaram mão de estratégias de seleção, omissão, reiteração ou ficcionalização, e construíram sentidos sobre fatos reais em um relato estruturado com base em registros da realidade ou imagens de arquivo. Ambos responderam, também, a uma ordem política, e tentaram legitimá-la. A diferença esteve nos dispositivos sobre os quais construíram essa realidade.

O noticiário na Argentina adotou um modo verossímil consagrado (MRI), negando as marcas discursivas ideológicas em benefício de uma suposta objetividade. Em contraste, o ICAIC abandonou esse verossímil consagrado para construir, com base na crônica, novas formas estéticas e discursivas, expondo abertamente seu ponto de vista ideológico.

A poética de Álvarez e o ICAIC estiveram, do ponto de vista estético, mais próximas do "cinema de autor" que do jornalismo cinematográfico, abandonando a voz *off*, elemento essencial usado pelo noticiário argentino para dotar o relato de sentido e, a

imagem, de credibilidade. Em *Hanoi, martes 13* só se utilizou a voz na introdução (passado) e no epílogo (futuro), e se fez apresentando o enunciador, com nome e sobrenome na História latino-americana. O resto do documentário carece de locutor, de testemunho oral ou reportagem direta como critério de verdade.

Isso significa que Álvarez renunciou a outorgar sentido aos fatos? Ou que entendeu que a realidade crua tem sentido em si mesma? Nada mais distante dessas intenções. O próprio Álvarez se declarou um "politicão" antes que um cineasta e não acreditava na possibilidade de refletir "objetivamente" a realidade: "Eu não sou uma câmera e não fotografo somente a realidade. Eu não acredito na objetividade de nada, nem de ninguém. A objetividade é o falso pretexto com o qual alguém se encobre para enganar ao povo...".[28] E também: "Eu faço propaganda política. Sou político, subjetivamente político, mas não creio que haja cinema no mundo que não seja subjetivo e político. O mais inocente cinema que se faça neste planeta não é objetivo".[29]

Santiago Álvarez estruturou um relato forte e um sentido contundente e, mais perto de Vertov ou de Eisenstein,[30] confiou plenamente na imagem, no som e na montagem como recursos produtores de sentido. Confiou, também, em um espectador capaz de decodificar essa mensagem, de pensar, de aprender essa linguagem. Utilizou recursos múltiplos de forma livre, tais como registros fílmicos, texto literário, fotos de arquivo, animação de textos, pinturas, presença e ausência de cor e, muito especialmente, a trilha sonora. Sua câmera era extremamente móvel, mais expressiva que descritiva, mais envolvida que neutra. Recorria em abundância à aproximação extrema de fotos fixas ou imagens móveis que pareceriam carecer de sentido em si mesmas (já que são fragmentos), para logo ampliar o olhar de forma paulatina até chegar aos planos gerais, nos quais o fragmento cobrava significado. Os planos próximos convertiam os corpos em pessoas singulares, e os traços dos rostos se humanizavam, eram amigos ou inimigos.

O recurso foi uma escolha estético-ideológica que se expressava também na estrutura narrativa. A relação entre o particular e o todo era dialética, os elementos se mostravam contrastados, produzindo um sentido novo e explícito em um plano geral.

---

[28] Declarações de Santiago Álvarez ao jornal cubano *Guardián* de 24 de agosto de 1968.

[29] Entrevista com Santiago Álvarez realizada por Haydeé Chavero (2000) em La Habana, em julho de 1990.

[30] Alguns analistas veem semelhanças entre suas formas inovadoras com aquelas ensaiadas na URSS nos primeiros anos da Revolução Russa. Haydeé Chavero (2000) considera a influência de Dziga Vertov através de vários cineastas russos que foram a Cuba para trabalhar no ICAIC a partir de 1959.

Em ocasiões, o particular serviu de metáfora, como na sequência inicial de *Hanoi, martes 13*, onde os Estados Unidos foram personificados na figura de Johnson; outras vezes, a relação foi explicativa, como quando mostrou os detalhes dos trabalhos dos vietnamitas que logo derivariam em preparação para a defesa.

A trilha sonora adquiriu um novo protagonismo. Ao contrário do MRI canonizado no mundo e na Argentina, no qual a trilha era instrumental e com função retórica entre texto e imagem, Santiago Álvarez utilizou distintos tipos de música e multiplicou seus usos (reforçar, comentar, contrapor, ironizar, ridicularizar, etc), convertendo-a em um elemento essencial da produção de sentido. Como ele mesmo disse, "50% de um filme é sua trilha sonora".

O MRI adotado na Argentina, ao se apresentar como um discurso "verdadeiro" sobre a realidade, excluiu a existência de outras "verdades" e seu efeito foi reproduzir atitudes comunicacionais passivas. Construiu um mundo harmônico e a realidade se apresentou, em forma e conteúdo, como parte e continuidade de uma ordem natural. Dessa maneira, o "outro" foi apagado e o conflito não se mostrou, ficando resolvido como algo do passado.

Álvarez, ao contrário, assumiu plenamente sua subjetividade, como se dissesse: "estes são fragmentos da realidade organizados do modo como eu os vejo" e, ao fazê-lo deste modo, pareceu reconhecer a existência de outras "subjetividades" em conflito com as que estava polemizando. A ordem da sociedade não foi mostrada como algo natural ou justo, portanto seu esforço se dirigiu a evidenciar o conflito, assinalando os atores e procurando convencer da urgente necessidade de se envolver para mudá-lo.

Bibliografia Volver al índice

CHAVERO, Haydeé. *Noticiero Latinoamericano ICAIC. Análisis de caso*. Venezuela: Fondo Editorial Humanidades y Educación/Departamento de Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 2000.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra/Signo e imagen, 1987.

KOHEN, Héctor. "La aventura del *homo faber*. El cine de Jorge Prelorán" en ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. *Vol. I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

LUCHETTI, Florencia. *¿Qué sucedió en la semana, eh? El noticiario cinematográfico en Argentina. Aportes para la construcción de un objeto.* Dissertação (Mestrado em Comunicación y Cultura) – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: 2011.

LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. *Tomo III*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

MARRONE, Irene y MOYANO, Mercedes (orgs.). *Imágenes e imaginarios del Noticiario Bonaerense, 1948-1958*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires/Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2007.

_____. *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960).* Buenos Aires: Ed. del Puerto, 2006.

MESTMAN, Mariano. "Imágenes de un nuevo tango. 1973: La cámara de Santiago Álvarez en la asunción de Héctor Cámpora" en *Revista Tierra en Trance*, número especial dedicado a Santiago Álvarez. Buenos Aires: 2008.

VARELA, Mirta. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna*. Buenos Aires: EDHASA, 2005.

Volver al índice

Autores

Ana Laura Lusnich

Volver al índice

Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora independente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora adjunta en la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA). Dirige en esa institución el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Publicó los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Biblos, 2005), del cual fue editora y autora; *El drama social–folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Biblos, 2007), resultado de su tesis de doctorado; y *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)* (Nueva Librería, 2009 y 2011) y *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), de los cuales fue coeditora y autora. Fue directora y hoy es parte del comité editorial de la revista *Imagofagia*, publicación digital de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), es parte del consejo asesor y editor de la publicación digital *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, y también del consejo asesor de la revista digital *Cine Documental*.

Doutora pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisadora adjunta do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e professora adjunta da carreira de Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA). Dirige nessa instituição o Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Publicou os livros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Biblos, 2005), do qual foi editora e autora; *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Biblos, 2007), resultado de sua tese de doutorado; e *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)* (Nueva Librería, 2009 e 2011); e *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), dos quais foi coeditora e autora. Foi diretora e hoje é membro do corpo editorial da revista *Imagofagia*, publicação digital da

Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), faz parte do conselho assessor e editor da publicação digital *Afuera. Revista de Crítica Cultural* e, também, do conselho assessor da revista digital *Cine Documental*.

Andrea Cuarterolo Volver al índice

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Publicó diversos ensayos sobre fotografía y cine en libros y revistas especializadas del país y del exterior y es autora de *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografia en la Argentina (1840-1933)* (Ediciones CdF, 2013). Es directora de la revista *Vivomatografías*, subdirectora de la revista *Imagofagia*, miembro del comité editorial de la colección "Los ojos en las manos. Estudios de cultura visual" (Editora Vervuert, Madrid) y de la *Revista Ibero-americana de Ciências da Comunicação* (Editora Arca d'Água, Portugal). Su más reciente proyecto de investigación aborda el papel de la fotografía y del cine como auxiliares pedagógicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX.

Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires, é pesquisadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Membro da comissão diretiva da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Publicou diversos ensaios sobre fotografía e cinema em livros e revistas especializadas do país e do exterior e é autora de *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografia en la Argentina (1840-1933)* (Ediciones CdF, 2013). É diretora da revista *Vivomatografías*, subdiretora da revista *Imagofagia*, membro do comitê editorial da coleção "Los ojos en las manos. Estudios de cultura visual" (Editora Vervuert, Madrid) e da *Revista Ibero-americana de Ciências da Comunicação* (Editora Arca d'Água, Portugal). Seu mais recente projeto de pesquisa aborda o papel da fotografia e do cinema como auxiliares pedagógicos na Argentina de fins do século XIX e princípios do XX.

Clara Garavelli Volver al índice

Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Graduada en Estudios Latinoamericanos (University of London, Birbeck College) y Master en Estudios Latinoamericanos (University of Cambridge). Profesora titular de la University of Leicester (Reino Unido). Autora de *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica* (Eduntref, 2014). Desde el 2008 se dedica a la docencia universitaria, a la traducción-interpretación, y a la investigación en áreas relacionadas a los estudios visuales, estudios culturales y latinoamericanos – actividades que la llevaron a participar como expositora y coordinadora en múltiples congresos internacionales y a realizar publicaciones y trabajos editoriales dentro de esas temáticas. Miembro del Comité Editorial de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (UAM-Maia Ediciones).

Doutora pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Graduada em Estudos Latino-americanos (University of London, Birbeck College) e Mestre em Estudos Latino-americanos (University of Cambridge). Professora titular da Universidade de Leicester (Reino Unido). Autora de *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica* (Eduntref, 2014). Desde 2008 dedica-se à docência universitária, à tradução-interpretação, e à pesquisa em áreas relacionadas aos estudos visuais, estudos culturais e latino-americanos – atividades que a levaram a participar como expositora e coordenadora em múltiplos congressos internacionais e a realizar publicações e trabalhos editorias dentro dessas temáticas. Membro do Comitê Editorial de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (UAM-Maia Ediciones).

Daniela Gillone Volver al índice

Investigadora de cine con posdoctorado por el Departamento de Comunicaciones y Artes de la Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (ECA-USP) con apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Sus últimos trabajos se vuelcan hacia el cine latinoamericano, entre los cuales se destacan la coordinación de cursos de extensión universitaria promovidos por el Centro Brasileiro de Estudos da América Latina de la Fundação Memorial da América Latina (CBEAL), y la curadoría de muestras cinematográficas como la que realizó en el *Encontro com o Cinema Latino-Americano*, organizado por el Serviço Social do Comércio (SESC) y por la Escola Livre de Cinema de Santo André (ELCV).

Organizadora del libro *Cinema da América Latina* (Fundação Memorial da América Latina, 2014), que reúne textos del *Ciclo de debates sobre filmes latino-americanos*, realizado en Memorial con apoyo de ProAC – Programa de Acción Cultural de la Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Pesquisadora de cinema com pós-doutorado pelo Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (ECA-USP) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Seus últimos trabalhos se voltam para o cinema latino-americano, entre os quais se destacam a coordenação de cursos de extensão universitária promovidos pelo Centro Brasileiro de Estudos da América Latina da Fundação Memorial da América Latina (CBEAL), e a curadoria de mostras cinematográficas como a que realizou no *Encontro com o Cinema Latino-Americano*, organizado pelo Serviço Social do Comércio (SESC) e pela Escola Livre de Cinema de Santo André (ELCV). Organizadora do livro *Cinema da América Latina* (Fundação Memorial da América Latina, 2014), que reúne textos do *Ciclo de debates sobre filmes latino-americanos*, realizado no Memorial com apoio do ProAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

David Oubiña **Volver al índice**

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad, *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en la New York University y en la University of Berkeley. Profesor en la Universidad del Cine y en la New York University in Buenos Aires. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Fue colaborador regular de las revistas *Punto de vista*, *El amante* y *Babel*, entre otras. Actualmente integra el consejo de dirección de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)* y el comité editorial de *Cuadernos del caimán* (España). Fue becario de la Fulbright Commission, del British Council, de la Fundación Antorchas y del Fondo Nacional de las Artes. En el 2006, recibió la beca Guggenheim. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine* (Manantial, 2000. Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes), *El cine de Hugo Santiago* (Nuevos Tiempos, 2002), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (Paidós, 2003), *Estudio crítico sobre* La ciénaga, *de Lucrecia Martel* (Pic Nic Editorial, 2007), *Una juguetería filosófica. Cine,*

cronofotografía y arte digital (Manantial, 2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (Fondo de Cultura Económica, 2011).

Doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Foi professor na Facultad de Filosofía y Letras dessa universidade, *visiting scholar* na University of London e *visiting professor* na University of Bergen, na New York University e na University of Berkeley. Professor na Universidad del Cine e na New York University in Buenos Aires. Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto de Literatura Hispanoamericana da UBA. Foi colaborador regular das revistas *Punto de vista*, *El amante* e *Babel*, entre outras. Atualmente, integra o conselho de direção de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)* e o comitê editorial de *Cuadernos del Caimán* (Espanha). Foi bolsista da Fulbright Commission, do British Council, da Fundación Antorchas e do Fondo Nacional de las Artes. Em 2006, recebeu a bolsa Guggenheim. Seus últimos livros são: *Filmología. Ensayos con el cine* (Manantial, 2000. Primeiro prêmio de ensaio do Fondo Nacional de las Artes), *El cine de Hugo Santiago* (Nuevos Tiempos, 2002), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (Paidós, 2003), *Estudio crítico sobre* La ciénaga, *de Lucrecia Martel* (Pic Nic Editorial, 2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (Manantial, 2009) e *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (Fondo de Cultura Económica, 2011).

Gustavo Aprea **Volver al índice**

Investigador y docente en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Especializado en análisis semiótico de los lenguajes audiovisuales e historia de los medios de comunicación. Representante del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) en Argentina. Autor de *Cine y politicas en Argentina – Continuidades y descontinuidades en 25 años de democracia* (Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2008) y organizador de la compilación *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012).

Pesquisador e docente na Universidad de Buenos Aires (UBA) e na Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Especializado em análise semiótica das

linguagens audiovisuais e história dos meios de comunicação. Representante do Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL) na Argentina. Autor de *Cine y politicas en Argentina – Continuidades y descontinuidades en 25 años de democracia* (Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2008) e organizador da compilação *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012).

Irene Marrone **Volver al índice**

Historiadora y Magister en Ciencias Sociales. Profesora de Historia Social Argentina Contemporánea (carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales – UBA) y de la Maestría en Historia Económica y de las Políticas Económicas (Facultad de Ciencias Económicas – UBA). Investigadora Independente del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA): Archivo Audiovisual de copias. Directora del proyecto *Lo político y el documental cinematográfico en Argentina. Hacia una historia integral del documental cinematográfico en Argentina. 1897-2009* (2010-2012). Autora de *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y en el documental en el cine mudo en Argentina* (Biblos/AGN, 2003); coeditora y autora de *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años '60 y '90* (Biblos, 2011), *Imágenes e imaginarios del Noticiario Bonaerense. 1948-58* (Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2007), *Persiguiendo Imágenes. El noticiario cinematográfico, la memoria y la Historia (1930-60)* (Editorial Del Puerto, 2006), y *Cine e imaginario Social* (CBC-UBA, 1997).

Historiadora e Mestre em Ciências Sociais. Professora de História Social Argentina Contemporânea (curso de Sociologia, Facultad de Ciencias Sociales – UBA) e do Mestrado em História Econômica e das Políticas Econômicas (Facultad de Ciencias Económicas – UBA). Pesquisadora Independente do Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS- UBA): Archivo Audiovisual de copias. Diretora do projeto *Lo político y el documental cinematográfico en Argentina. Hacia una historia integral del documental cinematográfico en Argentina. 1897-2009* (2010-2012). Autora de *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y en el documental en el cine mudo en Argentina* (Biblos/AGN, 2003); coeditora e autora de *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años '60 y '90*

(Biblos, 2011), *Imágenes e imaginarios del Noticiario Bonaerense. 1948-58* (Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2007), *Persiguiendo imágenes. El noticiario cinematográfico, la memoria y la Historia. (1930-60)* (Editorial Del Puerto, 2006) e *Cine e imaginario Social* (CBC-UBA, 1997).

Ismail Xavier Volver al índice

Doctor en cine por la Universidade de São Paulo y por la New York University, donde también concluyó su posdoctorado en 1986. Profesor libre-docente en la Escola de Comunicações e Arte de la USP, fue profesor visitante en diversas universidades de los Estados Unidos y de Francia. Autor de *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues* (2003), *O cinema brasileiro moderno* (2001), *O cinema no século* (1996), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal* (1993), *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), entre otros, varios de ellos reeditados en Brasil y en el exterior. Viene publicando diversos artículos en revistas especializadas y periódicos desde los años 1970.

Doutor em cinema pela Universidade de São Paulo e pela New York University, onde também concluiu seu pós-doutorado em 1986. Professor livre-docente na Escola de Comunicações e Arte da USP, foi professor visitante em diversas universidades dos Estados Unidos e da França. Autor de *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues* (2003), *O cinema brasileiro moderno* (2001), *O cinema no século* (1996), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal* (1993), *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), entre outros, vários deles reeditados no Brasil e no exterior. Vem publicando diversos artigos em revistas especializadas e jornais desde os anos 1970.

Javier Campo Volver al índice

Investigador de cine, doctor por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor de Estética Cinematográfica en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Director de la revista *Cine Documental*. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y del Instituto de

Investigaciones Gino Germani (UBA). Compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Nuestra América, 2007), autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Imago Mundi, 2012) y coautor de *Una historia del cine político e social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)*, entre otros. Publicó artículos en las revistas *Cine Cubano* (Cuba), *Chasqui* (Ecuador), *Latin American Perspectives* (Estados Unidos), *Comunicación y Medios* (Chile), *Culturas* e *Imagofagia* (Argentina), entre otras.

Pesquisador de cinema, doutor pela Facultad de Ciencias Sociales (UBA) e bolsista do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Professor de Estética Cinematográfica na Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Diretor da revista *Cine Documental*. Membro do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) e do Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Organizador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Nuestra América, 2007), autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Imago Mundi, 2012) e coautor de *Una historia del cine político e social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)*, entre outros. Publicou artigos nas revistas *Cine Cubano* (Cuba), *Chasqui* (Equador), *Latin American Perspectives* (Estados Unidos), *Comunicación y Medios* (Chile), *Culturas* e *Imagofagia* (Argentina), entre outras.

Javier Cossalter **Volver al índice**

Licenciado en Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, con un proyecto sobre el cortometraje alternativo en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976). Es docente en la cátedra de Semiología del Programa UBA XXI y adscripto a la cátedra de Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y actualmente es miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Es coautor del libro *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las*

cinematografías de la región (Imago Mundi, 2014). Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales de cine, historia y cultura.

Graduado em Artes, orientação em Artes Combinadas, pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires. Doutorando na Facultad de Filosofía y Letras da UBA e bolsista CONICET com um projeto sobre o curta-metragem alternativo na Argentina e sua relação com a modernidade cinematográfica (1950-1976). Docente da cátedra de Semiologia do Programa UBA XXI e inscrito na cátedra de Introução à linguagem das Artes Combinadas do curso de Artes, FFyL, UBA. Faz parte do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Desempenha o papel de Secretário-geral da Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) e é, atualmente, membro da comissão diretiva da Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Coautor do libro *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014). Publicou artigos em diversas revistas nacionais e internacionais de cinema, história e cultura.

Joelma Ferreira dos Santos **Volver al índice**

Graduada en Historia por la Universidade do Estado da Bahia (UNEB, Campus IV Jacobina), especialista en Historia: Cultura Urbana y Memoria, por la misma universidad, y Magister por el Programa Oficial de Posgrado Máster Europeo en Estudios Latinoamericanos: Diversidad cultural y complejidad social de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), con una investigación sobre las representaciones de la masculinidad en el cine mexicano de los años 1990. Profesora de la UNEB desde el 2000, actúa en el área de Historia de América, Campus de Jacobina, donde desarrolla actividades de enseñanza, investigación y extensión. Coordinó el Colegiado del Curso de Historia, el Núcleo de Pesquisa e Extensão (NUPE) y, actualmente, coordina el Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade (NECC).

Graduada em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, Campus IV Jacobina), especialista em História: Cultura Urbana e Memória pela mesma universidade e Mestre pelo Programa Oficial de Posgrado Máster Europeo en Estudios Latinoamericanos: Diversidad cultural y complejidad social da Universidad Autónoma de Madrid (UAM), com investigação sobre as representações da masculinidade no

cinema mexicano dos anos 1990. Professora da UNEB desde 2000, atua na área de História da América, Campus de Jacobina, onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão. Coordenou o Colegiado do Curso de História, o Núcleo de Pesquisa e Extensão (NUPE) e, atualmente, coordena o Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade (NECC).

Jorge Sala Volver al índice

Graduado en Artes (orientación en Artes Combinadas) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de la cátedra Historia del cine universal de esa carrera. Fue becario de Doctorado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su tesis, en proceso de redacción, gira en torno a los cruces entre las prácticas modernizadoras del cine y el teatro argentinos en los años 1960. Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine (CIyNE) y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es coautor de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)*, y autor, además, de varios artículos sobre cine y teatro en diversos proyectos de investigación.

Graduado em Artes (orientação em Artes Combinadas) na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente da cátedra História do cinema universal desse curso. Foi bolsista de doutorado pelo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Sua tese, em processo de redação, gira em torno dos cruzamentos entre as práticas modernizadoras do cinema e o teatro argentinos nos anos 1960. Integra o Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre cine (CIyNE) e o Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). É coautor de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)*, e autor, ademais, de vários artigos sobre cinema e teatro em diversos projetos de investigação.

Juan Antonio García Borrero Volver al índice

Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/FIPRESCI) desde su creación, en 1999, y uno de los fundadores del Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica (Camagüey, 1993-2009), considerado el evento teórico más importante para especialistas en el país.

Presidente de la Cátedra de Pensamiento Audiovisual Tomás Gutiérrez Alea (2002), ganó en varias ocasiones el premio *Ensayo e Investigación* concedido anualmente por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y tres veces el Premio Nacional de la Crítica Literaria por los libros *Guía crítica del cine cubano de ficción* (2001), *La edad de la herejía* (2002), y *Otras maneras de pensar el cine cubano* (2009). Sus escritos aparecieron en diversas publicaciones nacionales (*Cine Cubano; La Gaceta de Cuba; Caimán Barbudo; Revolución y Cultura; Temas*, entre otras), así como en México, Estados Unidos, Argentina, Colombia, España, Francia y Perú. Actuó como jurado o especialista en diversos eventos nacionales e internacionales (España, Estados Unidos, Francia, Perú, Bolivia, Chile, Brasil). En el 2006, obtuvo una beca de la Fundación Carolina de España y, en el 2011 creó el blog *Cine cubano, la pupila insomne*, sobre cine cubano, su crítica y su público.

Membro da Associación Cubana de la Prensa Cinematográfica (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/FIPRESCI) desde sua criação, em 1999, e um dos fundadores do Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica (Camagüey, 1993-2009), considerado o evento teórico mais importante para especialistas no país. Presidente da Cátedra de Pensamento Audiovisual Tomás Gutiérrez Alea (2002), ganhou em várias ocasiões o prêmio *Ensayo e Investigación* concedido anualmente pela Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), e três vezes o Premio Nacional de la Crítica Literaria pelos livros *Guía crítica del cine cubano de ficción* (2001)**,** *La edad de la herejía* (2002) e *Otras maneras de pensar el cine cubano* (2009). Seus escritos apareceram em diversas publicações nacionais (*Cine Cubano, La Gaceta de Cuba, Caimán Barbudo, Revolución y Cultura, Temas*, entre outras), assim como no México, Estados Unidos, Argentina, Colômbia, Espanha, França e Peru. Figurou como júri ou especialista em diversos eventos nacionais e internacionais (Espanha, Estados Unidos, França, Peru, Bolívia, Chile, Brasil). Em 2006, obteve uma bolsa da Fundación Carolina de España e, em 2011, criou o blog *Cine cubano, la pupila insomne*, sobre cinema cubano, sua crítica e seu público.

María Berenice Fregoso Valdez **Volver al índice**

Graduada en Comunicación Social por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (Universidad La Salle Cuernavaca, México), donde también desarrolló su investigación de maestría en Historia del Arte, titulada *La*

imagen cinematográfica del zapatismo (1911-1949). Colaboró en projectos culturales y de desarrollo social. Trabajó con el fotógrafo Rodrigo Moya en la catalogación, ordenamiento y recuperación de su archivo, proyecto que culminó con la publicación del *Catálogo temático preliminar* (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Conaculta, 2009).

Graduada em Comunicação Social pelo Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (Universidad La Salle Cuernavaca, México), onde também desenvolveu sua pesquisa de Mestrado em História da Arte, intitulada *La imagen cinematográfica del zapatismo (1911-1949)*. Colaborou em projetos culturais e de desenvolvimento social. Trabalhou com o fotógrafo Rodrigo Moya na catalogação, ordenamento e recuperação de seu arquivo, projeto que culminou com a publicação do *Catálogo temático preliminar* (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Conaculta, 2009).

Natalia Christofoletti Barrenha **Volver al índice**

Doctoranda en el Programa de Pós-Graduação em Multimeios de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), donde desarrolla un proyecto sobre la ciudad en el cine argentino contemporáneo con apoyo de CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Autora de *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial/FAPESP, 2013), resultado de su tesina de máster, también realizada con beca CAPES. Coautora de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y *Los cines de América Latina y el Caribe – parte II (1970-2010)* (Ediciones EICTV, 2012). Productora cultural, fue curadora de la muestra *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo* (Caixa Cultural São Paulo, 2014). Miembro del comité editorial de la revista *Imagofagia*, publicación digital de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) y de *Cine documental*.

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde desenvolve um projeto sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo com apoio CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Autora de *A experiência do cinema de Lucrecia Martel:*

resíduos do tempo e sons à beira da piscina (Alameda Editorial/FAPESP, 2013), resultado de sua dissertação de mestrado, também realizada com bolsa CAPES. Coautora de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) e *Los cines de América Latina y el Caribe – parte II (1970-2010)* (Ediciones EICTV, 2012). Produtora cultural, foi idealizadora da mostra *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo* (Caixa Cultural São Paulo, 2014). Membro do corpo editorial da revista *Imagofagia*, publicação digital da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) e da *Cine documental*.

Pablo Piedras **Volver al índice**

Graduado en Artes Combinadas (UBA) y Doctor con un proyecto sobre cine documental argentino contemporáneo, con apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Codirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), especializado em el estudio del cine argentino y latinoamericano. Publicó diversos artículos sobre cine latinoamericano, es autor de *El cine documental en primera persona* (Paidós, 2014) y es coautor, entre otros, de *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Coautor y editor, junto a Ana Laura Lusnich, de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en Argentina*, (Nueva Librería, 2009 y 2011). Desde el 2006 es docente de la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras – UBA). Profesor visitante en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) entre el 2014 y el 2015. Codirige la revista virtual *Cine Documental* desde el 2010.

Graduado em Artes Combinadas (UBA) e Doutor com um projeto sobre cinema documentário argentino contemporâneo, com apoio do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Codirige o Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), especializado no estudo do cinema argentino e latino-americano. Publicou diversos artigos sobre cinema latino-americano e é autor de *El cine documental en primera persona* (Paidós, 2014), e coautor, entre outros, de *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Coautor e editor, junto a Ana Laura Lusnich, dos dois volumes de *Una historia del cine político y social en Argentina* (Nueva Librería, 2009 e 2011). Desde 2006 é docente da cátedra História do

cinema latino-americano e argentino (curso de Artes, Facultad de Filosofía y Letras – UBA). Professor visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) entre 2014 e 2015. Codirige a revista virtual *Cine Documental* desde 2010.

Paula Wolkowicz Volver al índice

Graduada en Artes (orientación en Artes Combinadas) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctoranda con apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con el proyecto *Revolución estética y política en el cine argentino de los años 1970*. Publicó varios artículos sobre cine latinoamericano y argentino. Es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)* y coeditora de *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (Libraria, 2007). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE).

Graduada em Artes (orientação em Artes Combinadas) na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA). Doutoranda com apoio do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), com o projeto *Revolución estética y política en el cine argentino de los años 1970*. Publicou vários artigos sobre cinema latino-americano e argentino. É coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)* e coeditora de *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (Libraria, 2007). Integrante do Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE).

Silvana Flores Volver al índice

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA) con una tesis sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Becaria de posdoctorado en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica con la investigación *Intercambios transnacionales en el cine clásico mexicano: el caso de los productores Calderón y su efecto en la región latinoamericana*. Fue también investigadora de posdoctorado en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), y autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración*

cinematográfica (Imago Mundi, 2013), coeditora de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969) – Volumen II (1969-2009)* (edición de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Nueva Librería, 2009 y 2011), entre otras publicaciones.

Doutora em História e Teoria das Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA) com uma tese sobre o Novo Cinema Latino-americano. Bolsista de Pós-Doutorado na Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica com a pesquisa *Intercambios transnacionales en el cine clásico mexicano: el caso de los productores Calderón y su efecto en la región latinoamericana*. Foi também pesquisadora de Pós-Doutorado no Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Membro do Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) e autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), coeditora de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) e coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volume I (1896-1969) – Volume II (1969-2009)*, entre outras publicações.

Zuzana Pick **Volver al índice**

Profesora titular en el programa de cine de la Escuela de Estudios de Arte y Cultura en Carleton University (Ottawa, Canadá). Invitada para impartir cursos sobre cine latinoamericano (específicamente mexicano) y canadiense en las universidades de Iowa, Albuquerque (New México) y Guadalajara. Doctora por la Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) con una tesis sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, orientada por Jean Mitry. Investigó sobre el cine chileno en el exilio, y publicó los resultados de este trabajo en revistas de Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá y Chile. Es autora de *Latin American Film Makers and the Third Cinema* (Carleton University, 1978-1979), *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (University of Texas Press, 1992) y de capítulos en antologías sobre cine latinoamericano, chileno y documental canadiense. Sus trabajos recientes sobre la representación cinematográfica de la Revolución Mexicana incluyen, además de su libro *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive* (University of Texas Press, 2010), capítulos en *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana* (organizado

juntamente con Ángel Miquel y Eduardo de la Vega Alfaro. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005), *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana* (organizado por Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. Arte e Imagen/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010) y *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (organizado por Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle. Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas, 2010). Actualmente, prepara un proyecto sobre la contribución del cine y otros medios de comunicación visual para la visualización de la modernidad durante la llamada "edad de oro del cine mexicano" (1935-1955).

Professora titular no programa de cinema da Escola de Estudos de Arte e Cultura na Carleton University (Ottawa, Canadá). Convidada para ministrar cursos sobre cinema latino-americano (especificamente mexicano) e canadense nas universidades de Iowa, Albuquerque (New México) e Guadalajara. Doutora pela Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) com uma tese sobre o Novo Cinema Latino-Americano, orientada por Jean Mitry. Pesquisou sobre o cinema chileno no exílio e publicou os resultados deste trabalho em revistas da França, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e Chile. É autora de *Latin American Filmmakers and the Third Cinema* (Carleton University, 1978-1979), *The New Latin American Cinema: a continental project* (University of Texas Press, 1992) e capítulos em antologias sobre cinema latino-americano, chileno e documentário canadense. Seus trabalhos recentes sobre a representação cinematográfica da Revolução Mexicana incluem, além de seu livro *Constructing the image of the Mexican Revolution: cinema and the archive* (University of Texas Press, 2010), capítulos em *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana* (organizado juntamente a Ángel Miquel e Eduardo de la Vega Alfaro. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005), *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana* (organizado por Fernando Fabio Sánchez e Gerardo García Muñoz. Arte e Imagen/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010) e *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine* (organizado por Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe e Friedhelm Schmidt-Welle. Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas, 2010). Atualmente, prepara um projeto sobre a contribuição do cinema e outros meios de comunicação visual para a visualização da modernidade durante a chamada "época de ouro do cinema mexicano" (1935-1955).

ISBN 978-987-3617-91-1

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires