

Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico-industrial argentino: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia

Pablo Alvira

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Durante el auge de lo que se conoce como cine clásico-industrial en Argentina, entre las décadas de 1930 y 1950, una serie de películas constituyeron una tendencia crítica poniendo en escena la situación de las clases subalternas y sus conflictos, intentando contrarrestar las representaciones conformistas y complacientes de la sociedad predominantes en la denominada "época de oro" del cine argentino. En este artículo se analizan dos de aquellos filmes, *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici) y *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril), los cuales reconstruyen ficcionalmente las duras condiciones de vida y trabajo de los mensúes en el Alto Paraná. Partiendo de considerar que uno de los aspectos más notables que comparten ambas películas es la representación de la experiencia de los/as trabajadores/as, aquí se intenta situar dicha representación en un campo de tensiones, tanto en lo que refiere al contexto socio-político como al específicamente cinematográfico.

Palabras claves: Argentina, siglo XX, cine, mensúes

Abstract

During the apogee of classic-industrial cinema in Argentina, between 1930 and 1950, a series of films were part of a critical tendency which showed the situation of the subaltern classes and their conflicts, trying to counteract the conformist representations of society predominant in the "golden age" of Argentine cinema. This article discusses two of those films, *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici) and *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril), which reconstruct the harsh conditions of life and work of the *mensúes* in Alto Paraná region. Whereas one of the greatest virtues that both films share is the representation of the experience of the workers, this study seeks to put that representation in a field of tensions, both in terms of the socio-political context and the specific cinematographic.

Keywords: Argentina, XXth century, cinema, mensúes

Introducción

A lo largo de la historia del cine, la presencia de imágenes del mundo laboral o de la vida cotidiana de hombres y mujeres que trabajan ha sido bastante desigual, según qué períodos o cinematografías nacionales se tomen en consideración. La mayor parte de las veces han formado parte del “ambiente” donde tiene lugar el desarrollo de la historia y la intriga principal, pero en pocas ocasiones los trabajadores han sido el tema central de las películas. José E. Monterde ha sugerido que una de las posibles causas de esto estribaría en que, como industria del ocio que es, el cine apunta a un momento de distracción del público respecto de su tiempo de trabajo, siendo lógico abstraerse momentáneamente de lo laboral. Otra razón, señala el autor español, descansa en las relaciones de producción capitalistas que rigen la industria cinematográfica, ya que capital invierte en la producción cinematográfica como en cualquier otra industria, por lo que el punto de vista de clase del cine hegemónico no puede quedar marginado.¹

En general estas observaciones también son válidas para referirse a la producción fílmica argentina. No obstante, hay que señalar que la inquietud por abordar problemas sociales, incluyendo imágenes de trabajadores/as, fue expresada por algunos cineastas ya desde la época silente, con películas como *Nobleza Gaucha* (1915, Cairo, Gunche y Martínez de la Pera), *El último malón* (1917, Alcides Greca) o *Juan Sin Ropa* (1919, Georges Benoit y Héctor Quiroga). Más tarde, en el auge de lo que se conoce como cine clásico-industrial, una serie de películas pusieron en escena la situación de mensúes, zafreiros, hacheros y otros/as trabajadores/as, intentando contrarrestar las representaciones conformistas y complacientes de la sociedad predominantes en la denominada “época de oro” del cine argentino. Aunque minoritaria, esta tendencia crítico-realista dio lugar a algunas de las mejores películas del período, entre ellas las dos analizadas en este artículo: *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici) y *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril). Estas dos películas coincidieron en abordar a través de la ficción la situación de explotación de los mensúes en el Alto Paraná, y sus argumentos, aunque con diferencias, reconstruyeron el derrotero de aquel “infierno verde”.

Desde mediados de la década del setenta del siglo XIX hasta los años cuarenta del XX, grandes contingentes de trabajadores y trabajadoras del nordeste argentino, así como de Paraguay y Brasil, fueron reclutados para trabajar en los yerbales del denominado Frente Extractivo de la yerba mate e incorporados a la producción capitalista en condición de asalariados. En algunos centros urbanos, los trabajadores eran reclutados por los “conchabadores”, mediante un contrato fraudulento que no establecía ni la paga ni el tipo de trabajo a realizar, para embarcarlos luego hacia el Alto Paraná. Estos conchabadores -que además poseían

¹ Monterde, José Enrique. *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997, p. 12.

almacenes, hospedajes y burdeles que despojaban del dinero a los mensúes- utilizaban un anticipo en dinero como modo de captación y retención de la mano de obra. Una vez en el yerbal, los mensúes –hombres, mujeres y niños/as- eran organizados para el trabajo en comitivas vigiladas por los tristemente célebres *capangas* y bajo la mirada atenta del administrador o encargado. Obligados a cumplir con cupos de entrega y con la prohibición de abandonar la zafra, trabajaban de sol a sol en condiciones brutales, en un medio ambiente agresivo, con ritmos de trabajo agobiantes y realizando tareas por encima de sus posibilidades físicas. El trabajo, las malas condiciones de vivienda y una alimentación escasa y desequilibrada, dejaban su secuela de enfermedades y muerte entre los mensúes. Además de los bajos salarios, el yerbatero disponía de una serie de mecanismos destinados a minimizar los gastos relativos a la mano de obra, como el pago en vales sólo intercambiables en la proveeduría de la empresa, el engaño en el pesaje de la yerba, multas y otros instrumentos que situaban al salario del mensú debajo del límite de su subsistencia. La efectividad y la permanencia del régimen de explotación estaban aseguradas por la violencia, aplicada por el patrón como forma de retener y disciplinar a la mano de obra, y en última instancia contaba con el respaldo de los poderes públicos subordinados a los intereses patronales. El sistema funcionó de esta forma casi sin variantes hasta que desapareció, entrada la década de 1940, con el predominio definitivo de los yerbales de cultivo y ciertos cambios en las relaciones laborales en el país. Durante esas cinco o seis décadas, miles de hombres y mujeres dejaron su vida en los yerbales. Sólo contaron con la defensa quijotesca de algunos abogados, periodistas y legisladores sensibles a los problemas obreros. Sin embargo, aquellos trabajadores no sufrieron pasiva y resignadamente cada atropello de los patrones. En la medida que sus fuerzas lo permitieron, resistieron. Unas veces protestando, otras pocas rebelándose, y muchas huyendo.

De esta forma se puede sintetizar el funcionamiento de aquél régimen productivo, característico de una etapa de avance del capitalismo en territorio argentino. El análisis del contenido narrativo de *Las aguas bajan turbias* y *Prisioneros de la tierra* permite ir más allá de la simple descripción del proceso. A través del *universo diegético* de ambas películas, es posible acercarse a la dimensión múltiple de su experiencia: la esperanza de algunos y el escepticismo de otros al conchabarse en Posadas, el enganche por la fuerza, los atropellos que proseguían en el viaje río arriba y, ya en el yerbal, se aprecia la mala comida, los ranchos miserables y el trabajo extenuante. Las películas reconstruyen también las protestas ante las constantes estafas y su consecuente castigo, así como se advierte la esperanza depositada en la fuga, de la que la muerte era el corolario más frecuente. Se observa, en general, el clima de violencia constante de la vida en los yerbales, el uso de la fuerza o su amenaza permanente.

La representación de este espacio y estas relaciones sociales es vibrante y la minuciosidad de su reconstrucción así como su potencia dramática provoca un notorio efecto realista. Como lo hemos argumentado en otra oportunidad, la

Representaciones de trabajadores/as

representación cinematográfica parece entonces muy pertinente si lo que se busca es insuflar el hálito de *lo vivido* a las explicaciones del proceso histórico.² Sin embargo, si sólo nos quedáramos con esa información como transparente, seríamos víctimas de una “ilusión realista”: el cine no es un espejo de lo real, es una construcción estético-narrativa que transforma e interpreta aquello que toma del referente, por lo que es menester entonces situar estas representaciones en medio de una serie de presiones.

En este texto nos focalizamos en algunos aspectos de estas películas, aquellos que nos permiten situarlas en dicho campo de fricciones, tanto en lo que refiere al contexto socio-político como al específicamente cinematográfico. Se trata de una doble tensión. Por un lado, el ímpetu denunciante choca con ciertos límites: una relación problemática entre el referente “real” –la situación de los mensúes- tanto con algunos aspectos de la *diégesis* como con ciertas estrategias del discurso fílmico, y que está condicionada tanto por el contexto social y político como por las preocupaciones del colectivo realizador. Por otra parte, si bien es cierto que lo más notorio es la manifestación de divergencias temáticas o deslizamientos estilísticos respecto del cine hegemónico favoreciendo la comunicación de un relato crítico, está claro que en varios aspectos los esquemas del cine industrial se imponen provocando acomodamientos o adaptaciones, resultando en tópicos comunes y estereotipos que conspiran contra el potencial transgresor de las películas.

1. Acerca de los filmes

Independientemente de ciertos tópicos acerca del período de hegemonía del cine clásico-industrial (“edad de oro”, etc.), es cierto que es una etapa bien diferenciada.³ Estos años se corresponden con el desarrollo de la industria cinematográfica local como una de las más importantes de América Latina, y como en la mayoría de las cinematografías occidentales, es denominado *clásico* en tanto es la etapa de institucionalización de los modos de representación. Estos esquemas internacionalizados –principalmente, aunque no sólo, desde Hollywood- pueden encuadrarse en la formulación de Noël Burch *modo de representación institucional* (MRI).⁴ La condición material necesaria para el despliegue de estos modelos

² Alvira, Pablo. “Infierno verde: *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná, 1880-1940”, Revista *Naveg@merica*, n° 3, Murcia, 2009; “Cinema e reconstrução da experiência: os contratistas de viñas em *Historias de un hombre de 561 años*”, Revista *Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 3 n° 5, Sao Leopoldo, 2011.

³ En este sentido, adoptamos la periodización elaborada por Claudio España y su equipo de colaboradores, que diferencian tres ciclos o fases del cine argentino: el cine silente, 1896-1932; el período clásico, 1933-1956; y la irrupción de la modernidad y del cine de autor, desde 1956 al presente. El estudio fija como fechas límite para el segundo período la aparición de películas sonoras sin discos -1933- y la sanción de la ley de creación del Instituto Nacional de Cinematografía en 1956. España, Claudio (Comp.). *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

⁴ Véase Burch, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991.

estandarizados –cuya manifestación más clara es el sistema de géneros (*genre*)- fue la existencia de un sistema de producción industrial, además de la conformación de una masa crítica de espectadores constituida principalmente por trabajadores urbanos. Este salto a la industrialización tuvo lugar en la década de 1930 con el surgimiento de empresas que, sobre la base de una experiencia técnica y comercial previa, lograron poner en marcha una producción sostenida de películas, que hacia mediados de los años cuarenta había convertido a Argentina en el principal centro de producción y distribución de películas en idioma español. Este impulso industrialista se intensificó con la llegada del gobierno peronista en 1946, hasta decaer finalmente hacia mediados de los cincuenta.⁵

Aquellos modelos estético-narrativos no fueron exportados por las industrias estadounidenses o europeas y aplicados mecánicamente sino que, aquí como en otras partes, el resultado fue producto de su cruce con tradiciones presentes en la serie artística local. Varios estudios abordan distintas manifestaciones de esta convergencia, como la combinación de temas y procedimientos del realismo con elementos costumbristas, en el marco de la hegemonía del realismo en la literatura y el teatro locales, la pervivencia del criollismo a través del discurso fílmico e incluso la existencia de un modelo “social-folclórico” de representación del universo rural.⁶

En el marco de estas distintas tradiciones e influencias surgen una serie de filmes de pretensiones nítidamente críticas. Este carácter denunciante de varios filmes del período clásico, así como marcó un camino para las películas del cine militante de las décadas posteriores, cuenta también con antecedentes que se pueden rastrear hasta la época del cine silente argentino. Un equipo de investigadores encabezados por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras han estudiado esta tendencia a través de la historia del cine argentino, sugiriendo que hay un *crescendo* histórico en el desarrollo del cine político y social desde el cine silente, que comprende desde una serie de manifestaciones iniciales que privilegiaron dar testimonio de la conflictividad, hasta aquellas expresiones que más tarde se orientaron a la intervención directa en las coyunturas políticas y sociales, cuya cima es el cine militante de los años setenta.⁷

Durante la primera década del cine industrial, la presencia de los grupos subalternos urbanos y rurales en la pantalla grande se tornó central, ejemplo de lo cual son las películas de Manuel Romero y José Agustín Ferreyra. Por un lado, esto se correspondía con el creciente protagonismo que estos grupos comenzaban a tener en el escenario político y social; por otro, porque los principales consumidores de los productos industriales cinematográficos eran estos sectores

⁵ Específicamente sobre el período peronista, véase Kriger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

⁶ La pervivencia del criollismo a través del cine es propuesta por Elina Tranchini, en su texto “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *Entrepasados* Nº 18/19, Buenos Aires, 2000. Véase también Lusnich, Ana Laura. *El drama social-folclórico*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

⁷ Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (coord.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Representaciones de trabajadores/as

de la población. Sin embargo, en plena “década infame”, no se trataba de abiertos cuestionamientos al orden social vigente, sino más bien de una percepción de las injusticias y un reconocimiento de que estos nuevos sujetos sociales subalternos adquirirían importancia y de que el espacio social es un lugar de conflictos. Sin embargo, prima en estos filmes no sólo un dejo “reformista” sino que su estricto apego a las normas genéricas –tanto del MRI como del melodrama o el folletín– limita la representación de esas realidades complejas, en las cuales “dotados de una carga axiológica positiva, los trabajadores son nobles, laboriosos, solidarios, leales. A diferencia de la fría racionalidad de los ricos, en el pobre predomina el sentimiento, las nobles intenciones; sentido que se refuerza mediante una simplificación casi maniquea de poderosos y humildes.”⁸

Años después filmes como *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, sin embargo, introdujeron rupturas en un modelo institucional en pleno auge, ligadas a su vocación de denuncia o testimonio dentro de una tendencia que Octavio Getino y Susana Vellegia denominaron crítico-realista.⁹ La pretensión realista –que estas películas comparten con *dramas urbanos* del período como *Suburbio* (1951, León Klimovski) o *Deshonra* (1952, Daniel Tinayre)– excede los patrones naturalistas del MRI y “utilizan el discurso cinematográfico para mostrar el universo de lo real y producir con ello un punto de vista crítico”.¹⁰ Estos films, que apuntaban al cuestionamiento crítico de la realidad y del cine hegemónico, pusieron en juego no sólo nuevos temas y sujetos históricos, sino que provocaron quiebres en el modo de representación, respecto de parámetros establecidos en cuanto al espacio, la puesta en escena y los personajes. Casale y Kelly Hopfenblat señalan como una de sus características principales la existencia de un “impulso referencial”, mediante el cual se busca trascender la “verdad” interior al film y llevarla fuera del marco ficcional, “colocando al espectador, a través de un espacio que concilia lo real y lo ficticio, frente a conflictos reconocibles y anclados –en mayor o en menor grado– fuera del universo diegético”.¹¹

Estos directores se formaron y realizaron la mayoría de sus películas en el período industrial, e incluso se sentían a gusto con algunas de sus características, como una estructura comercial que les posibilitaba llevar a cabo proyectos de muy alto costo sin perder libertad creativa. Sin embargo, diferenciándose de un medio cinematográfico cada vez más conformista, expresaron a través de sus películas o de otras instancias públicas donde intervinieron unas ideas bastante definidas en

⁸ Stella, María Elena. “Trabajo urbano y trabajo rural. Sus representaciones en el cine de los años 30”, *Encuentro de Cátedras de Ciencias Sociales y Humanísticas para las Ciencias Económicas*, FCE – UBA, Buenos Aires, 2005.

⁹ Getino, Octavio y Vellegia, Susana. *El cine de las “historias de la revolución”: aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, 2002, p. 45. La expresión “crítico-realista” fue utilizada previamente por Peter Schumann, en su *Historia del Cine Latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

¹⁰ Kriger, Clara. *Cine y peronismo*, op. cit., p. 173.

¹¹ Casale, Marta y Kelly Hopfenblat, Alejandro. “La formulación del espacio en el cine clásico-industrial: el cine social y las alternativas al modelo hegemónico”, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social...*, op. cit., p. 190.

torno a lo que pensaban debía ser el camino a seguir para el cine argentino. Según Ana Laura Lusnich, tanto en Soffici como en Del Carril (y en Lucas Demare, agrega) lo primero que se destaca es el énfasis y la creencia en un “cine nacional”. Y en segundo lugar, la reflexión creciente sobre el lugar que ocupan los cineastas y sus películas en un contexto específico histórico-cultural, “aspecto que traza una cercanía notable de estos directores y las nociones de ‘testimonio’ y ‘compromiso’ legitimadas en textos posteriores”.¹² De modo que aún en lo heterogéneo de sus respectivas filmografías, sus realizaciones y las de sus equipos de trabajo – guionistas, sobre todo- estuvieron orientadas por la pretensión de retratar problemáticas sociales, muchas veces en espacios marginales y casi siempre protagonizadas por grupos sociales subalternos, programa del cual tanto *Prisioneros de la tierra* como *Las aguas bajan turbias* son dos de las mejores y más conocidas manifestaciones.

En agosto de 1939 se estrenó *Prisioneros de la tierra* con gran expectativa, tanto por la temática como por las características de su producción, en cuanto a costos y dificultades del rodaje. Precedida del éxito de *Viento Norte* y *Kilómetro 111*, el nuevo film de Soffici prometía mostrar, según el diario *La Nación*, la dura realidad de hombres y mujeres “en aquel olvidado pedazo de patria, castigado por los hombres y la naturaleza, adormecido en lluvias y en sol”, al que “por primera vez las cámaras vuelven sus lentes” (18/08/39). Rodado una parte en estudios en Buenos Aires, y los exteriores en Oberá y Posadas (Misiones), el filme es hoy uno de los más presentes en la memoria colectiva y uno de los más destacados por la historiografía. Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, fueron los responsables del guión de *Prisioneros de la tierra*, basado en cuentos del escritor uruguayo Horacio Quiroga, principalmente en “Los destiladores de naranjas”, “Un peón” y “Una bofetada”, incorporando elementos de “Los desterrados”, “Los precursores”, “Los mensú” y “Tacuara-Mansión”.¹³ En los cuentos de Quiroga, el ambiente de la selva misionera con su clima agobiante y sus peligros constantes son deliberadamente sobredimensionados, y sus personajes se ven casi siempre enfrentados al fracaso, la soledad y la muerte. Aunque el film introduzca un elemento clave en las preocupaciones del equipo realizador, la explotación de las personas en un régimen social injusto, la temática y el estilo de Horacio Quiroga permean el guión de Petit de Murat y Darío Quiroga.¹⁴

La acción del film transcurre en Misiones, hacia 1915. Korner (Francisco Petrone), encargado de la explotación de unos yerbales silvestres, viaja a Posadas en busca de mensúes. Luego de reclutarlos en un bar los embarca hacia el obraje.

¹² Lusnich, Ana Laura, “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes”, en Lusnich A. L. y Piedras, P. *Una historia del cine político...*, op. cit., p. 80.

¹³ Todos los cuentos están incluidos en Quiroga, Horacio. *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

¹⁴ Darío Quiroga era hijo del escritor uruguayo. Ulyses Petit de Murat, columnista de *Crítica* y miembro de la revista *Sur*, fue un colaborador frecuente de Soffici, además de haber escrito guiones para filmes de otros directores, como *La guerra gaucha* (1941, Lucas Demare) y *Su mejor alumno* (1944, Lucas Demare), ambos coescritos con Homero Manzi.

Representaciones de trabajadores/as

Lo acompañan un médico alcohólico, el doctor Else (Raúl de Lange), y su hija Andrea (Elisa Galvé). Durante el viaje en barco, Andrea y el mensú Esteban Podeley (Ángel Magaña) se relacionan, lo que provoca los celos del patrón, quien infringe un duro castigo físico al peón, como era habitual. En el yerbal, crece la enemistad personal entre Korner y Podeley al tiempo que se acentúan las injusticias y abusos contra todos los trabajadores. La película finaliza trágicamente: durante la rebelión de los mensúes, Podeley mata a Korner, Andrea es atacada por su padre en un delirio alcohólico, matándola, y Podeley es asesinado por los capangas del yerbal.

Como en los cuentos en los cuales se basa, *Prisioneros de la tierra* construye su historia con la premisa de que el espacio, más que las relaciones sociales, 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”.¹⁵ La tierra acaba por vencer a cada uno de los personajes, más allá de las luchas que entablen entre sí, dando un inusual tono de tragedia que el propio Jorge Luis Borges destacaba en un comentario sobre la película en la revista *Sur* al momento del estreno.¹⁶

En octubre de 1952, Hugo Del Carril estrenó *Las aguas bajan turbias* conjugando éxito de público y aclamación crítica. Producida por Lina de Machinandiarena y escrita por Eduardo Borrás, *Las aguas bajan turbias* es un drama poderoso, que presenta en la pantalla la violencia y la brutalidad de la vida en el yerbal, despojado de todo pintoresquismo. Su argumento se puede resumir como sigue: en un arrabal de la ciudad de Posadas un grupo de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, son contratados para ir a cosechar en los yerbales del Alto Paraná. Entre ellos, los hermanos Santos (Hugo Del Carril) y Rufino Peralta (Pedro Laxalt). Una vez en el yerbal, luego de un viaje en vapor subiendo el Paraná, los mensúes deben soportar durísimas condiciones de vida y trabajo, que incluyen estafas permanentes y hasta castigos físicos por parte del patrón y los capataces. Allí, Santos conoce a una mujer Amelia (Adriana Benetti), que fue a trabajar acompañando a su padre. Una noche Amelia es violada por un *capanga* que la perseguía. Santos se entera pero decide aguantar su furia hasta que se presente la oportunidad de hacer justicia. En tanto, un grupo de mensúes, prefiriendo morir a seguir esclavizados, deciden fugarse. El odio acumulado de los Peralta explota al conocerse que los compañeros fugados han sido asesinados, y ambos desatan una rebelión que culmina con la muerte del patrón y el incendio de la administración del yerbal, y el escape definitivo de Amelia y Santos por el río Paraná.

Como el de *Prisioneros de la tierra*, el guión de *Las aguas bajan turbias* está basado en una obra literaria anterior. En este caso se trató de la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, a la que muchos consideran una obra clave del realismo

¹⁵ Sala, Jorge. “La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino”, en Lusnich, Ana Laura. *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*, Fundación Carolina, 2012, p.62.

¹⁶ Borges, Jorge Luis. “*Prisioneros de la tierra*, film”, *Sur* n° 60, 1939.

social latinoamericano.¹⁷ *El río oscuro* se publicó en 1943 y está centrada en las condiciones de vida y trabajo de los mensúes de la región altoparanaense compartida por Argentina, Paraguay y Brasil. Esa temática ya estaba presente en algunos cuentos de Horacio Quiroga, como los adaptados por Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga para la película de Mario Soffici, sin embargo la novela de Varela reforzó el tono de denuncia a la vez que introdujo importantes novedades formales. Antes que otros escritores argentinos y latinoamericanos, Varela opera una fractura en el relato, que se descompone en tres líneas narrativas que confluye hacia el final, el cual sugiere un futuro esperanzador simbolizado en la tenue luz del primer sindicato de los mensúes. También de forma innovadora, la novela intercala fragmentos de crónicas periodísticas y declaraciones de trabajadores, de carácter estrictamente testimonial, anclando inequívocamente en el tiempo y el espacio la situación injusta que se denuncia.¹⁸

La influencia de *Prisioneros de la tierra* en *Las aguas bajan turbias* es evidente desde las primeras escenas, como el propio Hugo Del Carril lo ha reconocido.¹⁹ Al igual que el film de Soffici, *Las aguas bajan turbias* representa las terribles condiciones de vida y trabajo de los mensúes, pero a diferencia de aquél, el film de Hugo Del Carril cuando hace foco en el conflicto no caben explicaciones por fuera de lo social. Intenta comunicar, a diferencia del fatalismo naturalista de *Prisioneros de la tierra*, la idea de que la historia la hacen los propios hombres y mujeres, y que los héroes son más colectivos que individuales. Al igual que en *Prisioneros de la tierra* no hay lugar para conciliación alguna entre explotados y explotadores, pero mientras en ésta nada salva a los trabajadores de su explotación y la crítica se torna en tragedia, en *Las aguas bajan turbias* existe, tras la lucha, un horizonte posible y esperanzador.

2. Estrategias críticas

¹⁷ Alfredo Varela fue miembro del Partido Comunista Argentino y formó parte desde muy joven de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), fundada en 1936 y dirigida por Aníbal Ponce. A fines de la década de 1930 viajó a Misiones y recorrió varios meses la provincia junto con el dirigente comunista de los trabajadores yerbateros Marcos Kaner. La investigación que realizó fue publicada en forma de crónicas y entrevistas en el periódico del PC *Orientación*, la revista *La hora* y el diario *Crítica*. Aquella investigación fue la materia para la escritura de *El río oscuro*.

¹⁸ La decisión de filmar *El río oscuro*, no obstante, implicó serios obstáculos de para el equipo. La oposición de Raúl A. Apold -el influyente Subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación- a que se filmara la obra de un reconocido escritor comunista, obligó a Hugo del Carril, enemistado con Apold desde tiempo antes, a buscar el apoyo explícito del propio Perón. Complicaba el proceso de elaboración del guión, además, el hecho de que Varela estaba preso en la cárcel de Devoto, presumiblemente por alguna razón relacionada con su militancia comunista, aunque es algo que no está esclarecido. Véase España, Claudio, "Prólogo", en Borrás, Eduardo. *Las aguas bajan turbias*, Buenos Aires, Biblos/Argentores, 2006, p. 23.

¹⁹ En una entrevista inédita de Carlos Landini y Miguel Angel Rosado, citada por Claudio España, Hugo del Carril declaraba que Soffici "Era un hombre que amaba profundamente nuestra cinematografía y *Prisioneros de la tierra* me convulsionó. Dejó en mí huellas muy importantes, como otras películas de don Mario (...) Cuando leí *El río oscuro*, me deslumbré y mi mente corrió enseguida a *Prisioneros de la tierra*. Eran temas bastante similares, sólo que a mi juicio, *Prisioneros* no refleja el tema con toda la necesaria crudeza." España, Claudio. "Prólogo", op. cit., p. 14.

Representaciones de trabajadores/as

Pasado y presente

En películas como éstas, con semejante carga testimonial, un aspecto problemático es la relación entre el referente, la realidad externa, y el *universo diegético* que construyen.²⁰ Tanto en *Prisioneros de la tierra* como en *Las aguas bajan turbias* esta relación está atravesada por debates ya referidos en otras ocasiones: la dicotomía pasado-presente respecto del universo ficcional de las películas y la “ideologización” atribuida los realizadores en desmedro de la verosimilitud. En este sentido, uno de los aspectos usualmente señalados sobre los dos filmes es la explícita advertencia de que hechos como los que la película relata pertenecen al pasado, lo que ha sido objeto de controversia especialmente con respecto al film de Hugo del Carril. La prevención al público, no obstante, se manifiesta en los planos iniciales de ambas:

[*Prisioneros de la tierra*]

Sobre el fondo de un plano general de un río, sobre el que se ve un cielo de pesadas nubes, se lee un cartel: MISIONES, retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de los bosques sin fin y ríos profundos, en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la PAZ y el TRABAJO. No siempre fue así. Antaño cruzaron las rojas encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva hombres de rostros marcados por el destino que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y de alcohol. A esos días turbios y extraños, nos lleva nuestra historia.

[*Las aguas bajan turbias*]

Plano general de yerbales. Una voz over narra:

El Alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos, suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza. El río es hoy un camino de civilización y de progreso. Pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y de castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre. (*Primer plano de un cuerpo flotando en el río*) El Paraná traía en su amplio regazo la terrible carga que vomitaba el infierno verde.

Las películas están separadas por trece años (1939 y 1952), sin embargo los avisos se expresan en términos muy similares. Esta es una característica de muchas películas del período clásico: su propósito es fijar la perspectiva del meganarrador y, a la vez, de la instancia narrativa propiamente dicha, que incluye al grupo realizador pero que lo excede, mediante procedimientos como la *voz over*

²⁰ Más amplio que la *historia* entendida como trama, el *universo diegético* o *diégesis* comprende la serie de acciones en la que se ven involucrados los personajes, así como el marco (histórico, geográfico, social) y la estructura de sentimiento que las condicionan. Véase Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 114.

y carteles al principio y al final del relato.²¹ Descontando su eficacia para el desarrollo de la estructura narrativa, ya que explican lo que no se ve del universo diegético y focalizan en un aspecto de la historia, estos “marcos” proporcionan casi siempre el signo ideológico de los relatos y promueven valores y modelos de identificación. Esto se observa en *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*: ambos films abren y ocuyen el relato con narraciones en voz over (apertura y cierre en *Las aguas bajan turbias*) o carteles (apertura en *Prisioneros de la tierra*), introduciendo al espectador en el problema histórico y a la vez dando su perspectiva político-ideológica, y cerrando los relatos con la confirmación de que lo justo se impone en última instancia, apoyando así la resolución del conflicto dramático.

En este punto, nos planteamos dos interrogantes. Primero, ¿qué correspondencia tiene con el proceso histórico esa ubicación tajante de la historia narrada en el pasado? En segundo lugar, si bien en términos formales esta marca “didáctica” parece cumplir la regla de fijar una posición clara de la instancia narrativa frente a los hechos que se relatan, ¿qué peso realmente tienen estos ‘marcos’ en relación con el contenido narrativo de los filmes y, en definitiva, con la representación que finalmente construyen de aquellos sujetos históricos, los mensúes?

En los prólogos de una y otra película se sostiene que la historia contada allí sólo pudo suceder en el pasado, pero como lo demuestran las fuentes y los estudios disponibles, es evidente que tales enunciados eran exagerados. Con seguridad no se correspondían con la realidad en 1939, y debían ser por lo menos matizadas para el contexto de principios de 1950. Ciertamente la situación laboral en los yerbales era algo distinta en la década de 1940 respecto de lo que sucedía a principios de siglo. Las transformaciones acaecidas tenían principalmente dos causas: en primer lugar, la desaparición de la explotación extractiva por el triunfo final de los yerbales de cultivo, proceso que se venía dando desde la primera década del siglo; por otro lado, un relativo impacto de los cambios en las relaciones laborales y la mejora general de la situación de los trabajadores promovidos por los gobiernos nacionales posteriores a 1943. Sin embargo, ese proceso de cambio fue mucho más lento de lo que se suele pensar y dejó en pie muchas de las condiciones propias del régimen de semiesclavitud del frente extractivo.

Durante el primer cuarto del siglo XX la economía basada en los yerbales silvestres cedió paso a una basada en el cultivo. Esta transformación aseguró a Misiones un dominio cada vez mayor del mercado interno argentino y convirtió a la agroindustria yerbatera en una de las más importantes del nordeste del país. A mediados de siglo XX en el territorio misionero había 40.000 colonos, de los cuales el 25 % eran yerbateros, con 60.000 hectáreas cultivadas, 1.200 secaderos, 29 molinos y unos 55.000 trabajadores.²² Las iniciativas estatales o privadas de

²¹ En su estudio del drama social folclórico, Lusnich denomina a esta operación como “construcción de relatos enmarcados”. *El drama social folclórico*, op. cit., p. 170.

²² De Sagastizábal, Leandro. *La yerba mate y Misiones*, Buenos Aires, CEAL, 1984, p. 11.

Representaciones de trabajadores/as

colonización estuvieron dirigidas a radicar inmigrantes europeos, posibilitando el acceso a la pequeña propiedad, en gran parte dedicadas al cultivo de yerba mate. Entre las exigencias para el acceso a la propiedad se establecía la constitución de una familia con hijos aptos para el trabajo agrícola, además de un mínimo capital en dinero y herramientas. Ambos requisitos, parentales y económicos, que ni los indígenas ni la mayoría de los criollos del nordeste estaban en condiciones de cumplir.²³

La expansión del cultivo se hizo sobre la base de la propiedad familiar de las colonias yerbateras, pero el sistema se volvió hegemónico con la llegada de nuevos capitales y la reconversión de algunos establecimientos extractivos. La colonización y el desarrollo de la agricultura yerbatera fueron delineando una serie de cambios en las condiciones de los trabajadores, pero las jornadas laborales seguían siendo de 12 a 14 horas, los salarios bajísimos y el trabajo temporario, como todo trabajo de cosecha. El reclutamiento de mano de obra seguía bajo la misma lógica, una parte era local, y otra de provincias vecinas como Chaco y Corrientes o de países limítrofes, especialmente paraguayos. El diputado socialista Juan Antonio Solari, que recorrió la provincia a principios de los años treinta, observaba que las condiciones en que vivían y trabajaban los obreros de los yerbales de cultivo, sobre todo en algunos establecimientos, no eran muy superiores a las del Alto Paraná:

He tenido ocasión, sobre todo, de comprobar la violación de las leyes del trabajo; he podido apreciar en pueblos cercanos a Posadas los hechos que voy a señalar y a probar. No hay descanso dominical. La ley de accidentes del trabajo no se aplica, ni tampoco la que reglamenta el trabajo de las mujeres y menores, ni de la jornada legal del trabajo, ni la de contralor de las agencias particulares de territorios, ni la número 11.278, de pago del salario en moneda nacional (...) Los que están todo el año en la misma empresa, se refugian en ranchos bajos y destartalados con sus mujeres e hijos; he visto viviendas semejantes en uno de los establecimientos que se presentan como modelo, a media hora de Posadas. En la época de cosecha los obreros son destinados a un largo galpón con techo de cinc –todo un progreso–, pero a cuyos costados ni una miserable lona los cubre de la intemperie; allí, en una forma lamentable, se hacina a los trabajadores.²⁴

Sin embargo, los patrones ya no contaban con el aislamiento de la selva para ocultar sus crímenes. Y es evidente que la conciencia de los peones acerca de sus reivindicaciones ya era diferente:

(...) las nuevas condiciones, al aproximar físicamente a las grandes peonadas sometiéndolas a la misma explotación exhaustiva, favorecen su agrupamiento y organización. Y ya durante las grandes huelgas del 18 y 19, y en 1928 y después,

²³ Echeverría, Mirta. "Reclutamiento y fijación de la fuerza de trabajo en los yerbales de Misiones 1900-1943", en *Cuadernos de Historia Regional*, N° 2, Buenos Aires, EUDEBA, 1985, p. 41.

²⁴ Solari, Juan Antonio. *Trabajadores del Norte Argentino*, Buenos Aires, 1937, p. 27.

sus estallidos de cólera sacuden a los flamantes negreros, haciéndoles comprender que también por el dominio del *che rubichá* [patrón] comienza una nueva época.²⁵

Junto con la definitiva hegemonía de los yerbales de cultivo, que fueron escenario de los primeros intentos de sindicalización en los años veinte, acontecieron otros cambios hacia mediados de la década del cuarenta. Hasta ese momento, el Estado argentino había pretendido regular las relaciones obrero-patronales, pero su intervención se había concretado sólo cuando los conflictos amenazaron alterar el orden social, y en esos casos, se inclinó a reprimir a los trabajadores. Con la llegada al poder del gobierno militar surgido de la “Revolución” de junio de 1943, se generaron expectativas en amplios sectores de los trabajadores respecto de transformaciones socio-laborales, buena parte de las cuales se cumplieron y luego se consolidaron con el ascenso del coronel Perón y su posterior consagración como presidente.

Con relación a los trabajadores temporarios, el primer avance data de finales del período conservador: la ley 12.789 de 1942, conocida como “Estatuto de los Conchabadores”, que otorgaba ciertos derechos y garantías para los trabajadores rurales temporarios. Luego, la etapa peronista trajo más legislación protectora e impulsó la sindicalización. Si bien los trabajadores asalariados transitorios no dispusieron de decretos que los beneficiaran en forma inmediata, sino sólo el comienzo del estudio de su problemática que recién se materializaría en la legislación con la sanción de la ley 13.020 de 1947 por una parte y en la fundación de la Federación Argentina de Trabajadores Rurales y Estibadores (FATRE) ese mismo año por otro, comenzaron a tener un poder de negociación frente a los sectores patronales rurales, desconocido hasta ese momento.²⁶ FATRE y la Federación Argentina de Seccionales Agrarias de Misiones (FASAM) se convirtieron en las dos federaciones sindicales más importantes de la provincia, nucleando a sindicatos de la yerba mate con un importante número de trabajadores afiliados. El intento reformador de la legislación laboral peronista destinada al ámbito rural fue resistido por los colonos misioneros, que percibían a los nuevos derechos como artificiales y recelaban del poder que comenzaban a adquirir los sindicatos, provocando numerosos conflictos entre obreros y patronos.

Sin embargo, el balance del período peronista se torna ambiguo: por un lado, un alto nivel de agremiación que continúa el crecimiento iniciado a principios de los cuarenta. Por otro, diversos estudios muestran un éxito muy pobre de las nuevas regulaciones en eliminar los abusos y los mecanismos de superexplotación del trabajo heredados de fines del siglo XIX.²⁷

²⁵ Varela, Alfredo. *El río oscuro*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008, p. 254.

²⁶ Lattuada, Mario. *La política agraria peronista (1943-1980)*, Buenos Aires, CEAL, 1986, p. 51.

²⁷ Abínzano, Roberto. *Procesos de integración en una sociedad multiétnica: la provincia argentina de Misiones*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla (Inédito), 1985; Rau, Víctor. “Los mensú o la prehistoria de la fracción obrera rural yerbatera”, en *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Córdoba, 2003. Más aún, en las décadas posteriores al peronismo las condiciones laborales y de vida de los trabajadores de la yerba mate volvieron a niveles muy bajos en términos relativos,

Representaciones de trabajadores/as

Este acercamiento rápido a la situación de los/as trabajadores/as de la yerba a mediados del siglo XX muestra que los problemas sociales y laborales de los mensúes distaban de estar saldados, tal como advierten al comienzo los filmes. La escasa correspondencia entre esos enunciados y la situación “real”, y lo que es más interesante aún, la tensión entre los prólogos y el propio desarrollo del relato, remiten indudablemente a la cuestión de la censura. Existe cierto consenso acerca de que las advertencias agregadas a los films responden a un condicionamiento, ya sea de carácter oficial (el estado, la industria) explícito o implícito, ya sea auto-censura. En lo que no suele ahondarse, sin embargo, es en el efecto de ese gesto censor sobre la narración y su impacto en términos de transmitir aquella “verdad” contemporánea.

Cuando *Prisioneros de la tierra* fue filmada a fines de la década de los treinta, la grave situación de los mensúes todavía era objeto de continuas denuncias, como las realizadas por el diputado Solari en su informe, por Alfredo Varela en sus notas de *La hora* y *Crítica*, y por los corresponsales de más de un periódico de izquierda. El cartel del prólogo parece haber sido elaborado para sortear los controles, que si bien no eran sistemáticos estaban presentes desde mediados de la década cuando desde el Estado se intentó regular por primera vez la producción cinematográfica.

Entre 1930 y 1943, la alianza conservadora que gobernó el país no sólo promovió la restauración del orden político previo a la Ley Sáenz Peña, sino que los valores enarbolados por la burguesía más concentrada, los militares y la Iglesia Católica también proyectaron su sombra sobre el ámbito de la cultura. Estos grupos dominantes intentaron intervenir por primera vez en el medio cinematográfico, desvelados por la idea de que el cine proyectara una imagen “adecuada” de la Argentina. La figura principal de esta empresa conservadora y nacionalista fue el senador Matías Sánchez Sorondo, que creó el Instituto Cinematográfico del Estado en 1936 con el objetivo de regular la actividad cinematográfica. El instrumento más efectivo de censura estuvo dado por un decreto que establecía que debía someterse a revisión y aprobación por una comisión especial cualquier filme que abordara “total o parcialmente asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional”.²⁸ Los ataques en nombre de la moral burguesa y nacional-católica estuvieron dirigidos principalmente contra la representación de los sectores populares, sobre todo la exaltación del arrabal y el tango que hicieron algunos directores, entre ellos Manuel Romero, cuya película *Tres anclados en París* (1938) fue modificada por la imagen negativa de la argentinidad que transmitían los personajes principales. El propio Mario Soffici sufrió una intervención en 1937 cuando debió cambiar el

lo que durante la dictadura de 1976-1983 fue agravado por el ataque directo a las organizaciones gremiales, entre ellas las obrero-rurales de la provincia nucleadas en FATRE.

²⁸ Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Trombetta, Jimena. “Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional”, en Lusnich, A. L. y Piedras, P., *Una historia del cine político y social*, op. cit., p. 256.

argumento de su película *Cadetes de San Martín*, que relacionaba la institución militar con el golpismo. Pero estos condicionamientos no se limitaban a la intervención estatal, también un sector de la prensa ejercía fuertes presiones en este sentido, muchas veces antes que la acción oficial. Ejemplo de ello son los articulistas de las revistas especializadas *Cinegraf* y *Cámara* o del diario *Crítica*, abogando por la defensa de la “integridad nacional” en las películas.²⁹

No obstante, esta autocensura –o si se quiere ver de otro modo: este recurso para evitar la censura- sólo se manifiesta en el cartel del comienzo, sin que se vuelva a hacer alusión a ello, ni tampoco hay indicios que lo refuercen en el resto de la película. Su efecto probablemente fue marginal, ya que el contenido de la película produjo un gran impacto en una época de crisis y fuerte descontento social, pero donde imágenes como las que presentaba el filme sino estaban explícitamente vedadas sí eran inusuales en el cine.

Trece años después, cuando se estrenó *Las aguas bajan turbias*, también podían existir razones para verse obligados a incorporar un aviso en la escena inicial, aunque aquellas eran claramente diferentes. Sobre la cuestión de la censura reposa uno de los lugares comunes más arraigados acerca de la relación peronismo y el cine. Un cierto “sentido común” sobre el cine del peronismo enlaza de manera directa la cinematografía del período con la propaganda partidaria y la censura política. Desde las repetidas tesis de Domingo Di Núbila –que llegó a comparar el uso del cine que hizo Perón con el que hicieron los regímenes totalitarios europeos- hasta estudios recientes que han supuesto acercamientos más complejos, se hizo hincapié en el exacerbado proteccionismo y la fuerte censura, que habían provocado la decadencia de la industria y la realización de un cine anodino y pasatista. Sin embargo, la actuación estatal no incidió significativamente en las formas y contenidos del amplio y heterogéneo corpus de largometrajes de ficción. En cambio donde la política cinematográfica adquirió centralidad es en el desarrollo de la actividad industrial: leyes, regulaciones y medidas proteccionistas. Clara Kriger ha demostrado que, en contra de lo que se sostiene habitualmente, esa intervención estatal fue construyéndose entre las partes interesadas, en un escenario de permanente negociación, donde el producto final –las películas- estaba condicionado por una lógica comercial tanto o más que una lógica política o de acumulación cultural.³⁰

Más allá de una fuerte pero efímera injerencia de la Iglesia Católica, no se encuentra durante el período más censura que la que era habitual en el resto de las industrias cinematográficas occidentales.³¹ No hubo un aparato burocrático

²⁹ Entre ellos Carlos Alberto Pessano, que de influyente cronista cinematográfico de *Criterio* y *Cinegraf* pasó a ser en 1936 en el primer Director del Instituto Cinematográfico Argentino creado por Sánchez Sorondo. Véase Spadaccini, Silvana. “Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión”, *Imagofagia* n° 5, 2012.

³⁰ Kriger, Clara. *Cine y Peronismo*, op. cit., p. 249.

³¹ Varios films sufrieron algún nivel de censura, pero por motivos morales o religiosos y no “políticos” en sentido estricto, como *Apenas un delincuente* (1949, Hugo Fregonese), *Se llamaba Carlos Gardel* (1949, León Klimovsky) y *Esperanza* (1949, Francisco Mugica y Eduardo Boneo).

Representaciones de trabajadores/as

dedicado a la censura, ni tampoco hubo censura previa, ya que tanto el otorgamiento de créditos como la calificación se realizaban sobre películas terminadas. En ese contexto, hubo casos excepcionales, como ocurrió con *Barrio Gris* (1954, Mario Soffici) y *Facundo, el tigre de los llanos* (1952, Miguel P. Tato) que se vieron afectadas por sus perspectivas sociales e históricas, no coincidentes con lo que proponía el peronismo, y en algún sentido, lo que ocurrió con *Las aguas bajan turbias*.

Como se ha sugerido frecuentemente, pudo haber pesado la influencia de algunos funcionarios, principalmente de la Subsecretaría de Informaciones, para que en el prólogo y epílogo utilizaran expresiones inequívocamente peronistas, junto a la aclaración temporal. El propio Alfredo Varela lo recordaba así, como una imposición del “dictador de los massmedia” Raúl Alejandro Apold, funcionario que además estaba personalmente enfrentado con Hugo del Carril.³² Apold fue una figura clave de la relación entre Estado y cinematografía a partir de 1949, pero su actuación, aunque a veces se le adjudique un poder exagerado, debió desenvolverse dentro de la política general del peronismo hacia el cine. Esta política comprendía aspectos tanto artísticos como industriales, pero sólo en estos últimos se centró la acción estatal, mientras que en lo artístico la producción del cine nacional no fue orientada mediante políticas explícitas durante el período peronista. Desde el estado no se promocionó ninguna corriente, no se privilegió realizaciones ni realizadores que obedecieran determinados cánones estéticos ni se sancionó a aquellos que los transgredieran.

De modo que lo sucedido con *Las aguas bajan turbias* puede en un sentido considerarse un caso muy especial, marcado por la intervención personal de Apold visto el peligro de la conjunción Del Carril-Varela, pero cuyo episodio más determinante en términos de censura no es a nuestro juicio la imposición de un prólogo sino la retirada abrupta de de la película de la cartelera luego de varias semanas en las que fue un verdadero éxito de público y crítica.³³

La película de Hugo del Carril se presenta como denuncia y como reivindicación de la necesidad la organización de las clases subalternas, aquellas masas que sostenían con su trabajo el proyecto oligárquico. De esta forma, se inserta activamente en el *tempo* político, en sintonía con el programa del primer peronismo. En las películas de intertexto social es notable como los prólogos y epílogos, cuando existen, tienen una clara función expresiva: condensan simbólica y metafóricamente los conflictos. El extenso cartel al principio de *Las aguas bajan turbias* no sólo presenta el contexto histórico “real” y las premisas del conflicto dramático, sino que anticipa la potencia audiovisual que desarrollará la película, mostrando las situaciones límite a que se ven sometidos los mensúes.

Clara Kriger señala con acierto que visualmente el prólogo no contiene ningún indicio que corrobore el tiempo pasado que usa la voz *over*. Al contrario, la presencia de gente del lugar y las alusiones a las actitudes de estos/as pobladores,

³² La expresión es de Varela, citada en España, Claudio. “Prólogo”, op. cit., p. 18.

³³ Ídem, p. 22.

especialmente las lavanderas, no hacen sino reforzar la verosimilitud de imágenes que pertenecen a la actualidad o a un tiempo muy cercano. Por otro lado, si bien utiliza este recurso para denunciar un inicuo pasado pre-peronista y anuncia el venturoso presente de la patria, “lo que resulta distintivo, en este caso es que el sensible texto verbal adaptado de la novela descansa sobre la fuerza de unas imágenes realistas y truculentas que cambian absolutamente el eje de la atención”.³⁴ Ya que si aceptamos la existencia de un discurso normativo “peronista”, frente a esas imágenes de cuerpos descompuestos río abajo aquél pierde sentido: “lo verbal se resiente frente a estas imágenes pregnantes acompañadas por una música que favorece el estremecimiento”.³⁵

Conflicto, organización y resistencia

Otro aspecto problemático en la relación entre ese universo diegético y el pasado/presente histórico de los yerbales en el caso del filme de Hugo Del Carril es la alternativa de organización gremial que los mensúes de la película vislumbran como esperanza. Aunque esto se aborda en una sola escena de toda la película, su disposición en el relato, reforzada con una cuidada puesta en escena y didácticos pero poderosos diálogos, es determinante en el desarrollo dramático del último cuarto de la película. En dicha escena, un grupo de mensúes está reunido alrededor del fuego, discutiendo sobre la posibilidad de fugarse. Uno de ellos saca una carta enviada por su hermano desde “el sur” y se la entrega a Santos Peralta, al parecer el único alfabetizado del grupo: “Querido hermano: acá estamos muy contentos. Nos tratan bien y no es como en el Alto Paraná (...) Ni los patrones ni los capangas se atreven a matar a nadie, ni siquiera a castigar a los peones porque saben que el sindicato saldría a pelear. Acá ya dejamos de ser esclavos. Somos hombres como los otros.” Ante la pregunta acerca de qué es eso del sindicato, otro de los mensúes explica, tratando de levantar un tronco: “Este lapacho yo solo no puedo ni moverlo. Pero todos juntos sí podemos ¿verdad? Ése es el sindicato. Un sólo hombre no puede nada, pero todos juntos sí.”

Ha sido fácilmente atribuido el énfasis en la organización sindical manifestado en la escena anterior de *Las aguas bajan turbias* a la conocida adscripción peronista del director, subrayando que se trata de un forzado anacronismo. Pero lo obvio no siempre es lo más importante: más allá de la imputación a las necesidades políticas de la hora, lo realmente interesante de esta escena es que indica un horizonte de expectativas de los trabajadores del frente extractivo, una posibilidad que iba tomando forma desde la década del veinte y de la que dejó constancia Varela en los materiales que sirvieron de base a su novela y posteriormente a la película. Son los yerbales de cultivo, con sus sindicatos, el “sur” (de Misiones) al que se refieren los mensúes.

³⁴ Kriger, Clara. *Cine y Peronismo*, op. cit., p. 191.

³⁵ Ídem.

Representaciones de trabajadores/as

En el ámbito del frente extractivo la resistencia de los mensúes se expresaba principalmente en las fugas, y en mucha menor medida, en revueltas y motines. Pero con el cambio en la organización productiva también cambiaron las estrategias de resistencia y defensa de sus intereses por parte de los/as trabajadores/as, mutando el carácter de la conflictividad rural en Misiones que pasó a estar dominada por las acciones sindicales. Fue en las grandes plantaciones a principios de los años veinte cuando la organización gremial se constituyó como la forma privilegiada de lucha, con la huelga como su instrumento principal. Lo que puede considerarse también como los primeros indicadores del proceso de formación de de clase de los asalariados yerbateros, o mejor dicho, su constitución como una fracción de la clase obrera.³⁶

La organización sindical en Misiones estuvo muy influenciada por los tripulantes de los vapores que recorrían el Paraná desde Buenos Aires hasta los puertos del litoral, nucleados en la Federación Obrera Marítima (F.O.M.). En 1917 se fundó la primera sociedad obrera en Posadas, pero llevó un tiempo lograr las primeras organizaciones de los trabajadores de la yerba. Bajo la influencia anarquista y comunista, los primeros sindicatos de cosecheros de yerba se crearon en los años treinta, motorizados principalmente por Marcos Kaner, como el Sindicato de Tareferos de San Ignacio y el Sindicato de Peones y Tareferos de Oberá. Aunque es probable, según Víctor Rau, “que con anterioridad los obreros hayan comenzado a utilizar los llamados ‘pliegos de condiciones’ y que se hayan practicado modalidades de boicot a la patronal”.³⁷ El sindicato era un horizonte posible bastante antes de 1946, y la película sigue en ese sentido lo establecido por *El río oscuro*.

Está claro que el carácter testimonial, la verosimilitud y el poder de denuncia que acarrea están más ligados a la reconstrucción de las condiciones de trabajo y vida en los yerbales que a la resolución del conflicto social-laboral. Sin embargo las tentativas ensayadas por la película –siguiendo a la novela- no dejan de mostrarse como un contenido conflictivo en el contexto peronista de los cincuenta, ya que los mensúes, cuando piensan en organizarse en sindicatos o cuando se rebelan violentamente, actúan de forma independiente sin que se destaque ninguna referencia a legislación ni haya indicios de estímulo o promoción desde alguna instancia estatal: “en el sur los mensú han formado sindicatos para poder defenderse”.

El épico cierre de la película contiene otra secuencia que se torna inquietante: una revuelta liderada por los hermanos Peralta culmina en la destrucción del “Central” (la administración del yerbal) y la muerte del patrón Aguilera y varios de sus capangas, posibilitando la fuga de los mensúes. En la

³⁶ Rau, Víctor. “La Formación de una Fracción Obrera Rural en la Provincia de Misiones”, en *actas de Terceras Jornadas Interdisciplinarias de Estudios agrarios y agroindustriales*, Buenos Aires, 2003, p. 5.

³⁷ Rau, Víctor. “Los mensú...”, op. cit., p. 426.

última escena, vemos la huida final de Santos y Amelia, y las llamas devorando el Central, mientras se oye la *voz over*:

El grito de libertad fue extendiéndose de lugar en lugar como el canto de los pájaros libres de la selva. La muerte Báez, de Rufino Peralta y de tantos otros, no había sido inútil. Su sangre había regado los yerbales, se había mezclado con el agua del río y había sido fecunda como una semilla plantada en el corazón de los mensús, dejando su herencia para los hijos de un mañana mejor. Era la promesa de una patria grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos.

Este epílogo de *Las aguas bajan turbias* contiene expresiones que remiten fuertemente al discurso peronista, como “una patria más grande y más justa”, “un mañana mejor”. Pero el final es problemático. Es feliz desde el punto de vista de los estándares del cine clásico, en tanto la pareja protagónica logra la libertad: Santos y Amelia huyen en una balsa salvándose juntos del infierno verde. Pero claramente el conflicto social no se ha resuelto, no hay ningún indicio -más allá de los slogans mencionados- de que el violento y perturbador final haya desembocado en un cambio del orden existente, ni sugiere que los eventos se incardinan en una coyuntura de conflictividad que ha sido cerrada, perteneciendo al pasado.

Es posible, como sostiene Clara Kriger, que la abrupta aparición de la rebelión final “sólo es eficaz para hablar simbólicamente de la destrucción del sistema laboral que se denuncia, pero no resulta verosímil si se la intenta leer, con una lente realista, como parte de un proceso de lucha”³⁸. En términos históricos no es totalmente inconsecuente con lo que sucedía en el frente extractivo, que como hemos visto en el capítulo anterior, si bien con menor frecuencia que las fugas, se habían producido esporádicas revueltas o motines. Pero más allá del ajuste con el proceso histórico, es en esa eficacia para simbolizar la destrucción del régimen donde a nuestro juicio radica el carácter perturbador de la secuencia de la revuelta, insertándose problemáticamente entre las imágenes aceptadas tanto por la industria como por el ideario político dominante.

A priori, podría decirse que el film parte de una confrontación entre el presente, la etapa peronista, y un pasado inmediato caracterizado por la explotación y la injusticia. Sin ser totalmente incorrecta, es una afirmación demasiado simplista, ya que las estrategias visuales y narrativas a través de las cuales la película plantea el contraste, lejos de menguar su potencia narrativa o ideologizar su denuncia, más bien le otorgan actualidad.

En *Prisioneros de la tierra* la resolución del conflicto (el social y el dramático) es trágica, tanto en la línea narrativa sentimental como en la que enfrenta al explotador Korner con el mensú Podeley: luego de que Podeley mata al patrón, Andrea muere a manos de su padre alcohólico, y habiendo asistido al entierro de su amada Podeley es capturado y asesinado por los capangas que lo perseguían. El anticlímax y el desenlace fatal de la historia coloca al film en abierta

³⁸ Kriger, Clara. *Cine y peronismo*, op. cit., p. 196.

Representaciones de trabajadores/as

ruptura con los patrones del cine clásico asumidos en la mayoría de filmes del período, incluso si se la compara con *Las aguas bajan turbias*. La incomodidad de las últimas escenas fue resaltada favorablemente por Borges en su conocida crítica de la película:

No recuerdo, en tanta sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de *Prisioneros de la tierra*, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otro film, ese 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 (...) Otro memorable momento es aquel en que uno de los ‘capangas’, desde el caballo, mata al ‘mensú’ de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer; otra, la fuga apasionada de la mujer por la temblorosa noche del monte.³⁹

Pero a pesar de su transgresión a los cánones del cine institucional, la resolución negativa expresada en ese final cuestiona las alternativas de resistencia colectivas para los/as trabajadores/as de los yerbales. Y en ese aspecto su potencial subversivo –en términos de su lectura de lo social– aparece mucho más menguado que en la película de Hugo del Carril, en tanto el énfasis en la disputa personal entre los dos individuos –el antihéroe mensú vs. el patrón despiadado– oscurece las relaciones sociales subyacentes y las posibilidades de transformación, imponiéndose –a modo de *clausura*– la ley fatalista de la tragedia por sobre la incertidumbre propia del conflicto social.

3. Variaciones

La narración

La segunda dimensión conflictiva que debe analizarse, en términos del modo de representación, es la relación de estas películas con el cine argentino hegemónico. En términos generales, los dos films adhieren a un esquema que los sitúa directamente en la tradición del cine clásico norteamericano: una concepción hegemónica de la narración que define una organización y funcionalidad precisas para cada una de las partes que la componen. No obstante, el realismo en su orientación crítica no puede ser sostenido sólo desde lo temático-diegético, y para ser eficaz debe introducir variaciones o rupturas con el modelo hegemónico, tanto desde lo narrativo como de la puesta en escena y el diseño de los personajes.

La narración clásica define como principios la construcción de un mundo cerrado y ordenado de forma lógica y el supuesto de que la acción surge principalmente de personajes individuales que actúan con motivaciones claras. La mayoría de las películas argentinas del período sigue este sistema formal,

³⁹ Borges, Jorge Luis. “*Prisioneros...*”, op. cit. p. 92.

cumpliendo con una serie de rasgos generales en lo que respecta a la estructura del relato: criterio casi único en el desarrollo de la narración (linealidad y causalidad en los acontecimientos) y una estructura estándar compuesta por comienzo, desarrollo y desenlace, cuyo proceso dramático se puede desglosar casi invariablemente en las fases de *presentación*, *giro inicial*, *punto de ataque*, *crisis*, *giro segundo*, *clímax* y *resolución*. Sin embargo varias películas del período industrial introducen, progresivamente, variaciones en este diseño narrativo y dramático.

Un aspecto disruptivo tiene que ver con tendencias que le dan complejidad a la trama, complicando la o las líneas de acción principales. Estas complicaciones que interrumpen, desvían o postergan el desarrollo de la acción principal, perturban la homogeneidad y estandarización en la organización de los textos fílmicos del modelo institucional. Esta estrategia adquiere centralidad en el desarrollo de la intriga sentimental en *Prisioneros de la tierra* y en *Las aguas bajan turbias*. Para los/las protagonistas de estas dos historias, en un entorno tan hostil, la relación amorosa es no sólo contención sino también futuro, cuyo resolución positiva está ligada, sobre todo en la película de Hugo del Carril, a la liberación de la explotación. Principalmente en *Las aguas bajan turbias*, como en sucede también en su contemporánea *Deshonra* (1952, Daniel Tinayre), se yuxtaponen dos líneas argumentales: la melodramática y la vinculada a la denuncia de la explotación, y ambas se interpenetran volviéndose imposible desligar a una de las líneas de la suerte de la otra.

También complejiza la trama, pero por el camino del hiato, la introducción del “sintagma descriptivo”, forma narrativa que dilata el desarrollo del relato y retrasa la resolución del conflicto, pero que además suele presentar información vital acerca de la experiencia de los sujetos de la historia contada. Presente en gran parte las producciones argentinas, el sintagma descriptivo aparece, de acuerdo a Lusnich, en una serie de “escenas y/o secuencias que, intercaladas en distintas secciones del relato, se dedican exclusivamente, a través de situaciones de canto, baile, juego y trabajo cotidiano, a la presentación del entorno, los hábitos y el estilo de vida rural”.⁴⁰ En *Las aguas bajan turbias* se apela a esta estrategia, con los actos musicales del propio Hugo del Carril. Más allá de sus escenas de trabajo cotidiano, que son consustanciales al desarrollo de la acción, en *Las aguas bajan turbias* las canciones cumplen las funciones de solidarizar y concientizar a los mensúes.

La alteración más notable del proceso dramático estándar se produce en *Prisioneros de la tierra*, que reemplaza de forma extraordinaria el clímax (y su resolución positiva) por el anticlímax: “En estas ocasiones, los protagonistas no sólo fracasan en su encuentro con el oponente sino que este enfrentamiento implica la muerte y el aislamiento”.⁴¹ Rompiendo con lo prescripto por el modelo institucional y desafiando las expectativas del público de la época, la huida del verbal por parte del mensú Podeley y su compañera se ve frustrada por la muerte

⁴⁰ Lusnich, A. L., *El drama social folclórico...*, op. cit., p. 118.

⁴¹ Ídem, p. 98.

Representaciones de trabajadores/as

de la mujer a manos de su padre alcohólico. Podeley se queda y asiste al funeral, pero es descubierto por los capataces y lo matan. Una resolución trágica que supone una ruptura narrativa de importancia, pero cuyas implicancias ideológicas, como se ha visto en el apartado anterior, son por lo menos ambiguas.

El espacio diegético

Más allá de estas variaciones, no es en lo narrativo donde ambas películas producen grandes novedades respecto del modelo hegemónico. En cambio, la tensión de estos filmes con los cánones del cine clásico sí se resuelve en abierta ruptura en lo relativo a algunos aspectos de la puesta en escena y del sistema de personajes. Generalmente, en el cine clásico se relegó la filmación en locaciones reales, naturales, privilegiando la reconstrucción en estudios aún cuando el guión requiriese exteriores “exóticos”. En los casos en que sí se utilizaron locaciones naturales, se apeló al paisaje como un fondo, como escenario pintoresco o idílico donde transcurre la acción. En las películas de la tendencia crítico-realista, en cambio, dado el activo rol del espacio en la historia o diégesis, este carácter pintoresco e ingenuo es suprimido en favor de un rol activo y crítico.⁴² Yendo más allá de objetivos puramente plásticos o informativos, tanto en *Prisioneros de la tierra* como en *Las aguas bajan turbias* se eliminaron los rasgos “pintoresquistas” del paisaje, introduciendo elementos disruptivos que “confieren mayor ‘realismo’ a la artificialidad propia del espacio cinematográfico”⁴³, y que además hacen énfasis en la particularidad de ese espacio referido respecto de otros, a partir de las relaciones sociales concretas que allí tienen lugar. La conflictividad permanente y las relaciones de explotación en los yerbales representadas en ambas películas quiebran cualquier posibilidad de mostrar un espacio rural como el del Alto Paraná armónico o con rasgos bucólicos. El espacio interior a la diégesis insiste en anclarse en el mundo real, mostrándose como opresivo. Como bien señalan Casale y Kelly Hopfenblatt, los mecanismos de explotación/opresión “planteados a nivel del sistema de personajes, hallan su correlato en espacios inarmónicos e inquietantes”.⁴⁴ Los escenarios por donde transitan los mensúes, tanto los yerbales como Posadas y su Bajada Vieja, son lugares sórdidos.

En relación a esto, las diferencias entre una y otra película, sin embargo, son notorias y han sido destacadas en muchas oportunidades. En *Las aguas bajan turbias* el espacio no adquiere una dimensión opresiva y trágica por sí mismo, sino como escenario del conflicto social y de las relaciones sociales, las cuales sí se pueden caracterizar como opresivas e incluso derivar luego en tragedia para los

⁴² Un temprano antecedente lo encontramos en *Nobleza Gaucha* (1915, Cairo, Gunche y Martínez de la Pera), donde ya se advierte que el espacio rural pampeano no es el decorado idílico de un romance campestre, sino que se torna un ámbito problemático atravesado por la conflictividad social. Alvira, Pablo y Man, Ronen. “Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha*”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 23, 2012.

⁴³ Casale, Marta y Kelly Hopfenblatt, Alejandro. “La formulación del espacio...”, op. cit., p.192.

⁴⁴ Ídem, p. 193.

protagonistas. En *Prisioneros de la tierra*, sin embargo, el espacio se convierte en un personaje central, como se manifiesta en un diálogo del Dr. Else con su hija Andrea: “Pronto comenzarán las lluvias. El eterno clima, siento como si la lluvia me amortajara. Hace veinticinco años que estoy envuelto en un sudario húmedo, aprisionado por esta tierra. Hasta Korner siente que él mismo, como los mensúes o el doctor, es un prisionero: “Esta tierra es invencible, Else. Hay que dominarla a machetazos, pero por un rato, después es ella la que nos derrota”.

La geografía es un factor importante en algunos de los films de reconstrucción histórica del período clásico, como la frontera del llamado “desierto” en *Pampa Bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese) o el monte santiagueño en *Malambo* (1942, Alberto De Zavalía), en las que la relación entre el medio natural y la acción humana son muy importantes para la diégesis. Pero en ninguna lo es tanto como en *Prisioneros de la tierra*: la resistencia de la naturaleza, su influencia permanente en la conducta de los personajes, se torna decisiva. La selva con sus alimañas, el calor agobiante y la lluvia persistente, parecen conducir a la violencia, el alcoholismo y la muerte. El papel del entorno natural en la película de Mario Soffici es lo que, desde el nivel semántico, marca una diferencia fundamental con *Las aguas bajan turbias*. En el film de Hugo del Carril adquieren centralidad las relaciones sociales y sus antagonismos, que emergen como condicionantes de la acción del protagonista y de la resolución del conflicto dramático. Si bien los efectos del ambiente natural sobre las condiciones de vida y de trabajo de las personas no son escamoteadas, el hambre, el dolor, el sufrimiento, y la enfermedad *En las aguas bajan turbias* tienen un origen inequívoco: la explotación de unos seres humanos por otros.

Estas diferencias son especialmente reforzadas por la dirección de fotografía. Mientras los claroscuros cuasi expresionistas de Pablo Taberero acentúan el ambiente asfixiante de *Prisioneros de la tierra*, la iluminación naturalista de José María Beltrán para *Las aguas bajan turbias* se orienta a producir ese *plus du réel* vinculado con la estética neorrealista.

Personajes

En el entorno de los personajes principales de los films del cine clásico, especialmente los de ambientación rural-histórica, no sólo encontramos a la naturaleza/paisaje sino también a otros personajes secundarios -o “colaboradores” en términos semióticos-, cuya escasa complejidad y/o autonomía sirve para confirmar e incluso resaltar las características del personaje principal. En *Las aguas bajan turbias*, en cambio, el entorno social (los demás trabajadores) ayuda a construir el itinerario del protagonista, que conoce, duda, se transforma y decide de acuerdo a la experiencia vivida con los demás. Esto ya sucedía en la anterior película del director, *Surcos de Sangre*, donde el rol de la comunidad era central en ese proceso.

Representaciones de trabajadores/as

Los estereotipos también dominan la construcción de los antagonistas en la mayor parte del cine de reconstrucción histórica del período, siguiendo una tradición del género épico: “la imagen que se construye de ese ‘otro lado’ adopta como rasgos y procedimientos generales la simplicidad y la estilización y, (...) localiza la resistencia en el exterior del sujeto”.⁴⁵ Así sucede con los soldados realistas en *La guerra gaucha* (1942, Lucas Demare) y con el cacique Huincul en *Pampa Bárbara* (1945, L. Demare y H. Fregonese), aunque con una diferencia importante: en la primera es todo el sistema colonial el oponente, aunque un personaje central haga de vocero (un jefe realista); en la segunda, el antagonista está mucho más individualizado: el mítico cacique, invisible, fuerte, resistente, y sin embargo previsiblemente destinado a un final trágico. Como los empresarios ingleses y los acopiadores en *Kilómetro 111*, los patrones Korner y Aguilera en *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* respectivamente, son antagonistas que forman parte de un sistema inicuo de explotación que incluye al Estado, al capital extranjero, y a sus colaboradores locales (concesionarios, contratistas y capataces). Una sensible variación la podemos detectar en la construcción más compleja del feroz pero opaco Korner, el patrón en *Prisioneros de la tierra*: es despiadado y violento con los mensúes, melancólico aficionado a la música clásica, y amoroso y desinteresado pretendiente de Andrea, el personaje femenino. Pero aún así, tanto Korner como Aguilera son “patrones” en sentido genérico, como representantes de un régimen infame pero sin que se precise su lugar – ¿propietario, habilitado, concesionario, gerente?- en la organización capitalista.

Un aspecto destacable es que, aún sin salirse del todo del *star system*, los personajes disminuyen considerablemente, cuando no lo pierden, el *glamour* propio del estereotipo del héroe o heroína impuestos en el cine clásico. En el cine crítico-realista los personajes principales masculinos –y más aún los secundarios– aunque estén interpretados por actores reconocidos pueden ser incorrectos, desprolijos y hasta desafiantes, como sucede con los hermanos Peralta o Esteban Podeley. En estas películas, de la misma forma que en la mayoría del cine crítico-realista, “la pérdida del aura está al servicio de un tratamiento de la imagen que acentúa su referencialidad, cuestionando al mismo tiempo el sistema de estrellas vigente”.⁴⁶ Esta construcción está matizada en los personajes protagónicos femeninos, que si bien como hemos visto sufren en carne propia la realidad del yerbal, están delineados de modo más convencional y conservan parte de esa aura propia del cine clásico.

En la mayoría de los films clásicos, el trayecto de los personajes es bastante lineal. En cambio en estos dos films al igual que en otros del período que se centran en conflictos sociales –como *Kilómetro 111* y *Surcos de sangre*, de Soffici y Del Carril

⁴⁵ Lusnich, A. L. *El drama social folclórico*, op. cit., p. 138.

⁴⁶ Casale y Kelly Hopfenblatt retoman la expresión “aura” utilizada por Walter Benjamin, como “manifestación irrepetible de una lejanía” para caracterizar un aspecto de los personajes en el cine institucional, estereotipados como bellos e inalcanzables. Casale, Marta y Kelly Hopfenblatt, Alejandro. “La formulación del espacio...”, op. cit., p. 194-196.

respectivamente- su itinerario es variable y hasta cierto punto más imprevisible, ya que los personajes son indisciplinados respecto del *statu quo* y su acción se ve obstaculizada por oponentes a priori de mayor envergadura que ellos. Existe una búsqueda que se aparta de la segura construcción de protagonistas sólidos y estables, vinculables a la tradición del héroe clásico, y que de manera opuesta “cercena esta seguridad y opera alterando el funcionamiento de los procedimientos que habitualmente designan al héroe”.⁴⁷ En algunas películas del género épico-histórico contemporáneas como *Pampa bárbara* y *La guerra gaucha*, los personajes que se convierten en héroes por sus desempeños en el ejército y también por sus rasgos morales. Los protagonistas de ambos films de Lucas Demare son figuras militares que trazan un paralelo con los héroes de la patria, y que logran conseguir legitimación institucional y social. En *Las aguas bajan turbias* y *Prisioneros de la tierra*, en cambio, los protagonistas son complejos e inestables: su carácter va cambiando a medida que se desarrolla la acción y demoran hasta conseguir la armonía y el equilibrio que les permita resolver los conflictos y superar el destino trágico. Santos y Rufino Peralta (*Las aguas bajan turbias*) luchan con las estrategias más disímiles y a veces desesperadas, sobreponiéndose a las vejaciones infringidas por el patrón y sus esbirros. *Prisioneros de la tierra* marca una ruptura aún mayor: “Por sobre todas, la secuencia de los latigazos con que el mensú Podeley se arroja sobre el cuerpo de Korner, el patrón, hasta dejarlo exhausto sobre el oleaje del río, adquiere sentido de tragedia (...) el raro caso del héroe ‘cruel’”.⁴⁸ Esteban Podeley luchará contra todo y no conseguirá más que la desgracia.

Una visible concesión al modelo narrativo hegemónico es el realce de la virtud de uno de los personajes principales. Establecer y comunicar con claridad un sistema de personajes a los espectadores habituados a la narración hegemónica es vital para la comprensión de la diégesis, lo que lleva especialmente a recortar nítidamente unos personajes más complejos y empáticos por sobre otros. En *Las aguas bajan turbias*, los hermanos Peralta se distinguen entre la masa de mensúes, ya que no beben, son rústicos pero amables con las mujeres, están alfabetizados – Santos lee la carta que habla de los sindicatos- y por sobre todo, se rebelan ante la injusticia.

La capacidad de levantarse contra la autoridad también la posee Esteban Podeley en *Prisioneros de la tierra*, más distanciado aún de los demás peones porque lee libros. En el primer encuentro entre ambos, Podeley está leyendo un ejemplar llamado “El dolor del mensú”, lo que ya provoca la desconfianza de Korner: “Tené cuidado con los libros, trastornan la cabeza.”

Bajo la influencia normativa de la narración clásica, los personajes principales están claramente diferenciados del resto en cuanto a su construcción,

⁴⁷ Lusnich, A. L. *El drama social folclórico*, op. cit., p. 126.

⁴⁸ España, Claudio y Manetti, Ricardo. “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, en Burucúa, J. E. (Dir.), *Nueva Historia Argentina: arte sociedad y política*, Vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 262.

Representaciones de trabajadores/as

no desaparecen en la masa como sucede -por citar un ejemplo de cine político- en buena parte del cine soviético de la década de 1920. No obstante, se trata de conflictos llevados adelante colectivamente y de dramas sufridos como un colectivo, y el/los personajes principales funcionan en parte, para que sea posible la causalidad narrativa que se sostiene de manera individual, de acuerdo a la intriga, y en parte son representación de demandas y reivindicaciones y gestos políticos de un grupo, en los casos analizados aquí de trabajadores rurales.

La representación de las mujeres trabajadoras

La teoría fílmica feminista muestra cómo el tratamiento de las mujeres en el discurso fílmico dominante se ha correspondido con los estereotipos más tradicionales de la acerca de la construcción social de lo femenino. Esto ha sucedido principalmente en la representación clásica que “hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia: expuesto a la mirada, aislado, embellecido, a la espera del desenlace, el cierre final”.⁴⁹ La reproducción y amplificación de esos estereotipos fue favorecida por uno de los pilares del cine industrial, el *star system*, que promovió el consumo de un producto industrial-cultural fuertemente estandarizado: el de la mujer-objeto.

Como lo ha resaltado Laura Mulvey, la representación de las mujeres en el cine clásico se ha hecho a través de la mirada masculina, desde la cual a nivel diegético accedemos a lo que se narra, y cuyo control del relato permite establecer la dicotomía entre la posición activa y determinante masculina y una situación de pasividad, prudencia y extrema paciencia asociada a la (buena) mujer.⁵⁰ Salvo contadas excepciones, esto se aplica a la generalidad de las películas producidas en Occidente, que presentan esquemas de mujeres angustiadas, asumiendo roles de víctimas pasivas atrapadas en las redes de una cultura predominantemente patriarcal y machista y “que tienen como base de sus preocupaciones existenciales la privación de su pareja sexual o la pérdida del amparo masculino en el hogar o en la sociedad seres homogeneizados que viven al margen de los cambios sociales de su tiempo y sólo interesados en cumplir sus roles y funciones tradicionales”.⁵¹

Como también sucedió en México u otras cinematografías hispanohablantes, en el cine argentino industrial los estereotipos de los personajes femeninos oscilaron entre los dos figuras antagónicas constituidas por la mujer decente (novia o/y madre) y la mala mujer (la prostituta o “mujer fatal”).⁵² Estos esquemas permearon tanto al melodrama tanguero y popular de los treinta cuya figura más

⁴⁹ Colaizzi, Giulia. “El acto cinematográfico: género y texto fílmico”, *Lectora* n° 7, Universidad de Valencia, 2001, p. 9.

⁵⁰ Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, London, Palgrave Macmillan, 1989.

⁵¹ Pérez Villarreal, Lourdes. “Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latinoamericano”, en *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America (AEA)*, 2000, p. 1574.

⁵² Para el caso mexicano, véase Tuñón, Julia. “Cuerpo y amor en el cine mexicano de la Edad de Oro”, *Encuadre*, Caracas, 1995.

representativa era Libertad Lamarque hasta el posterior “cine de teléfonos blancos” encarnado en estrellas como Zully Moreno, incluyendo también a las comedias interpretadas por Niní Marshall. Con variaciones, estas representaciones reforzaban los mandatos patriarcales vigentes, que implicaban que la principal aspiración femenina debía ser esposa y luego madre, y sólo excepcionalmente una profesional.⁵³

Por otra parte, Valeria Manzano ha observado que en el cine de los años treinta la alteridad a esas heroínas novias/madres no estaba constituida sólo por la prostituta sino también por las mujeres que trabajan, “híbridos inasibles” que hacían estallar las tensiones en torno a las representaciones de la mujer en el modelo institucional.⁵⁴ Filmes como *Mujeres que trabajan* (1938, Manuel Romero), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942, Manuel Romero) o *La maestría de los obreros* (1942, Alberto de Zavalía), si bien eran un indicio de los tímidos cambios sociolaborales de la Argentina pre peronista, ofrecían una figura antagónica –la trabajadora- que servía para la construcción de la representación ideal de la mujer: madre y esposa.⁵⁵

Aunque acabe trágicamente, es evidente el encaje del personaje femenino de *Prisioneros de la tierra* en el modelo de heroína clásica, ya que su trayectoria está marcada por esa actitud de espera, pasiva, mientras a su alrededor se desatan tempestades provocadas por los roles activos “masculinos”, tanto su padre alcohólico al borde del delirio como los dos antagonistas que pelean por su amor: el mensú rebelde y el patrón despótico. Fuertemente condicionado por la imagen de Elisa Galvé, joven estrella emergente, el personaje de Andrea no tiene absolutamente nada que ver con lo laboral, aunque esté en el medio del Alto Paraná rodeada de gente que trabaja de sol a sol.

En *Las aguas bajan turbias*, en cambio, se verifican los moderados cambios en la representación de las mujeres congruentes con el contexto del peronismo, momento en la percepción del trabajo y las trabajadoras empezó a cambiar. Aún bajo los grandes esquemas narrativos clásicos, desde la segunda mitad de los años cuarenta “el cine operará en función de otros materiales y la dignificación del trabajo, partiendo del discurso oficial, hará posible la construcción narrativa de la mujer trabajadora”.⁵⁶ Si bien la caracterización de las dos mujeres más importantes de la historia parte de los dos polos estereotípicos del melodrama –la prostituta (Flor de Lis) y la hija/novia/futura madre (Amelia)- tienen roles bastante más activos en la trama que lo que era habitual en la narración hegemónica. También el diseño de estos personajes rompe en parte con la barrera

⁵³ (Barrancos, 2008)

⁵⁴ Manzano, Valeria. “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938 – 1942”, *La Ventana* n° 14, México, 2001, p. 272.

⁵⁵ En el mismo sentido, Julieta Di Corleto observa que durante el período industrial del cine argentino las representaciones de las mujeres delincuentes operaron como modelos antagónicos para la construcción de un ideal de mujer como esposa y madre, aún cuando existiese una mirada crítica sobre la falta de oportunidades de quienes delinquirían. Di Corleto, J. “Flor de fango: La mujer delincuente en el cine argentino (1930-1950)”, *Imagofagia* n° 6, 2012.

⁵⁶ Manzano, Valeria. “Trabajadoras...”, op. cit., p. 289.

Representaciones de trabajadores/as

observada por Manzano en películas de las décadas anteriores, en tanto Amelia y Flor de Lis pueden considerarse mujeres y trabajadoras, ganándose la vida trabajando sin ser “desfeminizadas” o deserotizadas a través de procedimientos melodramáticos o cómicos.

4. Consideraciones finales

Intentamos en este artículo analizar la representación de los/las trabajadores/as rurales, específicamente mensúes del Alto Paraná, realizada por dos conocidas películas del período clásico-industrial que forman parte de una tendencia preocupada por la denuncia social. Si algo caracteriza a estos dos filmes, es el énfasis en la reconstrucción de las condiciones de vida y trabajo de los/las trabajadores/as de la yerba mate, ofreciendo un cuadro bastante vívido de la *experiencia* de aquellos hombres y mujeres. Dicha representación, no obstante, tiene lugar bajo una serie de tensiones: por un lado, las divergencias temáticas con el cine hegemónico concurren con deslizamientos respecto del modo de representación institucional favoreciendo la comunicación de un relato crítico, pero al mismo tiempo los esquemas institucionales se imponen en muchos aspectos provocando acomodamientos o adaptaciones, resultando en tópicos comunes y estereotipos que conspiran contra el potencial transgresor de las películas. Por otro lado, este ímpetu denunciante de las películas crítico-realistas debe lidiar con los condicionamientos del contexto social y político del momento de realización.

Si bien en la primera mitad del siglo XX el régimen productivo se había transformado, con la hegemonía de los yerbales de cultivo y la desaparición del frente extractivo, los problemas sociales y laborales de los mensúes distaban de estar resueltos entre 1940 y 1950. En los prólogos, las dos películas informan que los hechos relatados pertenecen al pasado. Por lo que los prólogos de advertencia de las películas (“esto ocurrió en otra época”) es muy probable que hayan sido impuestos por circunstancias externas. En *Prisioneros de la tierra* como una forma de autocensura preventiva, teniendo en cuenta la presión que había existido sobre algunos filmes contemporáneos. Mientras que en *Las aguas bajan turbias* muchos elementos nos hacen pensar que fue exigencia de la instancia política, posiblemente la Subsecretaría de Informaciones peronista. Pero este acto de censura está circunscripto a esta sola evidencia, y lo más importante es que tiene un efecto mínimo si se compara con la potencia crítica de los relatos. A fines de los años treinta, en una época marcada por la crisis y descontento social, las imágenes de *Prisioneros de la tierra* impactaron en los espectadores y la crítica, ya que eran inusuales en el cine de la época y con seguridad no eran aceptables para la ideología oficial conservadora y nacionalista. En el caso de la película de Hugo del Carril, el descarnado realismo de sus escenas saca del eje de atención las referencias verbales a un pasado pre-peronista y un presente dichoso. Las estrategias visuales y narrativas de *Las aguas bajan turbias* refuerzan la

verosimilitud de unas imágenes que pertenecen a la actualidad o a un tiempo muy cercano, sin que existan indicios en sentido contrario.

También en *Las aguas bajan turbias* se torna polémica la alternativa de organización gremial en la que los mensúes de la película depositan alguna esperanza. Aunque se ha repetido el lugar común de calificar esta secuencia como anacrónica e “ideologizada”, es un hecho que el sindicato era un horizonte posible bastante antes de 1946, ya que la legislación laboral y el impulso a la sindicalización promovidos por el peronismo fueron precedidos por luchas y organización encabezadas por anarquistas y comunistas en los yerbales de cultivo. Más aún, la presentación del sindicato como una organización autónoma e independiente, siguiendo lo establecido en la novela *El río oscuro*, introduce un planteo que más que pro-peronista es conflictivo con las ideas oficiales acerca de la organización sindical.

La resolución del conflicto social difiere en ambas películas y tiene importantes implicancias. En *Las aguas bajan turbias* la verosimilitud y el potencial crítico reside más en la reconstrucción de las condiciones de trabajo y vida en los yerbales que en la forma en que plantea la resolución del problema social-laboral, tanto en lo mencionado respecto de la organización de los trabajadores como respecto a la revuelta final, que aúna desenlace del conflicto dramático y resolución del conflicto social. Es un final problemático, ya que su final positivo para la pareja sentimental protagonista se adapta a los parámetros del cine clásico, y sin embargo es muy violento y perturbador tanto para los estándares de la industria como para lo que podían aceptar las ideas dominantes. En el caso de *Prisioneros de la tierra*, lo social al estar condensado en el enfrentamiento entre Korner y Podeley queda subsumido al trágico final. Ciertamente el desenlace fatal de la historia transgrede el modelo institucional, pero pone en cuestión las alternativas de organización y resistencia colectivas, menguando su potencial subversivo. En este caso, el fatalismo acaba con lo incierto y ambiguo de las relaciones sociales y el conflicto, evidenciando, a nuestro entender, una de las mayores diferencias existentes entre ambas películas.

El modo de representación es otro campo de fricciones, donde las rupturas como los acomodos al canon hegemónico alternativamente dan énfasis o reducen el potencial crítico de la representación. Porque no basta con un universo diegético “político” que involucre nuevos sujetos y temas sociales para que la crítica realista sea eficaz, sino que se deben introducir cambios al modelo institucional. Algunos desplazamientos en la estructura narrativa, como ciertas alteraciones del proceso dramático estándar y la complejización de aspectos de la trama cobran sentido en tanto favorecen la interpenetración de la intriga sentimental y los conflictos personales con el desarrollo del conflicto social, vinculando la suerte de ambas líneas argumentales, así como también posibilitan la reconstrucción de la vida y el trabajo en los yerbales. Menos novedoso es el esquema general de personajes, que se adapta a las convenciones de la narrativa clásica, especialmente las melodramáticas, lo que favorece la empatía con espectadores/as habituados/as a

Representaciones de trabajadores/as

la narración clásica. El mejor ejemplo es la distancia ética e intelectual que se les asigna a los personajes principales respecto de los demás, que están divididos entre antagonistas crueles (patrones y capangas) y la masa indiferenciada de mensúes. No obstante se encuentran variaciones en este sentido: como la crueldad y violencia que pueden llegar a ejercer los protagonistas masculinos, principalmente Esteban Podeley, algo reñido con el *star system* de la época. También es importante para el énfasis social que a los personajes principales, aún cuando su carácter (masculino) se recorte nítidamente, se les asigne el peso de llevar adelante de conflictos y dramas colectivos, además de la intriga sentimental/psicológica.

La representación de las mujeres también evidencia una relación ambivalente con el modelo institucional. En *Prisioneros de la tierra* el personaje de Andrea cumple rigurosamente con el modelo femenino clásico: pasiva, sufriente y tolerante mientras a su alrededor se desatan tormentas provocadas por los enfrentamientos -decisivos para la historia- entre los personajes masculinos. En cambio en *Las aguas bajan turbias*, a pesar de mantenerse dentro de los estereotipos melodramáticos, se les atribuye roles algo más activos en la trama que lo que era habitual en la narración hegemónica, principalmente porque son representadas como mujeres y trabajadoras a la vez, lo que sin duda está relacionado con una nueva percepción del trabajo durante el peronismo.

Unos de los cambios más importante respecto de la institución cinematográfica es la nueva condición del espacio interno del universo diegético, que intenta anclarse permanentemente en el “mundo real”, fortaleciendo la búsqueda realista y la pretensión de denuncia. En los filmes de Del Carril y de Soffici, como en otras películas de la tendencia crítico-realista, el rol activo del espacio en la historia lleva a suprimir completamente el carácter pintoresco que habitualmente poseía el paisaje, en favor de un rol activo y crítico donde tienen lugar relaciones sociales conflictivas basadas en la explotación.

En resumen, las estrategias llevadas adelante por estos dos filmes implicaron, respecto del cine dominante, un cambio en la representación de las clases subalternas y los/as trabajadores/ en particular. Y es importante destacar que, aún con sus límites, la búsqueda de una verdad que trasciende el marco de la diégesis, “que está ahí fuera”, vincula directamente a una serie de películas de la que forman parte *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* con el cine militante o cine de “intervención política” de las décadas siguientes. Los grupos de cineastas como Cine Liberación o Cine de la Base, entre otros, reivindicaron ese legado: testimoniar y denunciar, mostrando temas, sujetos y espacios poco o nada transitados por el cine hegemónico, y en buena medida la conciencia de la necesidad de realizar rupturas formales para lograr esos objetivos.