

Las uvas de la ira. Crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante

Pablo Alvira (UNR / Udelar / ANII)

Resumen

Los estudios sobre el cine político argentino ocupan un lugar importante en esa vasta área de interés de la historia sociocultural que son “los sesenta” argentinos. Sin embargo, restan muchos aspectos por esclarecer o aún por descubrir. Este artículo pretende reflexionar sobre una de las películas menos conocidas de aquel movimiento diverso que se da en llamar “cine militante” argentino: Historia de un hombre de 561 años, filmada en Mendoza entre los años 1969 y 1972 por el grupo Nuevo Cine, y que relata la historia de una familia de contratistas de viñas. El énfasis de este texto está puesto en examinar tanto la relación del filme con el corpus del cine político argentino y latinoamericano, así como indagar en su posible aporte a la comprensión de aspectos del proceso histórico que desembocó en la rebelión popular conocida como Mendozazo.

Palabras claves: Cine argentino, Lucio Donantuoni, años 60/70, Mendoza, contratistas de viña

Abstract

Studies on the Argentine political filmmaking feature prominently in this vast field of interest for sociocultural history which are "the sixties" in Argentina. However, many aspects remain to be clarified or still undiscovered. This article aims to reflect about one of the lesser known films that diverse movement called "Argentine militant cinema": Historia de un hombre de 561 años, filmed in Mendoza between 1969 and 1972 by the Grupo Nuevo Cine, which tells the story about a family of vineyard workers. The focus of this paper is on examining both the relationship of the film with the corpus of Argentine and Latin American political filmmaking, as well as investigate its potential contribution to the understanding of aspects of the historical process that led to the popular uprising known as Mendozazo.

Keywords: Argentine cinema, Lucio Donantuoni, 1960s and 1970s, Mendoza, vineyards workers

1. Hacer películas para *intervenir*

En los últimos años, la producción del cine militante argentino de los años 1960/70 se ha difundido y los estudios que involucran filmes emblemáticos como *La hora de los hornos* o *Los traidores* son numerosos. Si bien restan muchos aspectos por esclarecer, se puede decir que el cine militante argentino tiene un lugar para nada despreciable en esa vasta área de

interés de la historia sociocultural que son “los sesenta” argentinos. En este texto, sin embargo, quiero abordar una de las películas menos conocidas de aquel movimiento diverso que se da en llamar “cine militante” argentino: *Historia de un hombre de 561 años*, filmada en Mendoza entre los años 1969 y 1972. Basada en el poema *Ahí va Lucas Romero* del escritor mendocino Armando Tejada Gómez (1988) y dirigida por Lucio Donantuoni, la película sigue la vida cotidiana de Juan Belmonte, su mujer María y sus once hijos e hijas, una familia de contratistas de viñas mendocinos. Aunque hoy sea un filme prácticamente desconocido, se pudo estrenar comercialmente en junio de 1974 en el Auditorio Kraft en Buenos Aires, y su presentación tuvo una moderada repercusión reflejada en la prensa gráfica, tanto en ocasión de su estreno como mientras se realizaba el rodaje. Aquellas notas y comentarios sirven para reconstruir, en parte, las condiciones de producción de la película.

El personaje principal es Juan, un contratista de viñas del departamento mendocino de Luján de Cuyo, que hace dos décadas transita de contrato en contrato. Con una estrategia que mezcla registro documental y ficcionalización, idéntica a la que utilizan varios filmes contemporáneos, especialmente *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* de Gerardo Vallejo, *Historia* reconstruye situaciones vividas por los propios protagonistas, mostrando el día a día de los/las integrantes de la familia: las labores de la viña, los trabajos domésticos, la ocasional recreación, las relaciones familiares, la vida comunitaria; del mismo modo, cede la palabra a los protagonistas para que expresen sus vivencias: las condiciones de trabajo, las necesidades, las expectativas. El filme, explicaba Donantuoni durante el rodaje, “abarca nueve meses de la vida de esa familia, el tiempo requerido para que madure la uva al tiempo que se cumple la gestación de un hijo más de Juan, el hijo cuya llegada acompañará la toma de conciencia del trabajador”.¹

Me interesa una recuperación que, lejos de cualquier vindicación puramente cinefílica, haga hincapié en la significación del filme tanto por su relación con el corpus del cine político así como por su propia contribución a la comprensión de aspectos del proceso histórico que desembocó en la rebelión popular acaecida en la provincia de Mendoza en 1972. En el primer sentido, porque es una película claramente alineada con las propuestas del cine de intervención política argentino y más ampliamente del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.² En la otra dirección, porque su énfasis en la *experiencia*³ de

¹ *Confirmado*, 29/08/1972.

² Aquí tomamos la expresión Nuevo Cine Latinoamericano (en adelante NCL) según ha sido utilizada por la investigadora Zuzana M. Pick (1993), refiriéndose a un movimiento de alcance continental, de características heterogéneas en lo que respecta a la propuesta estética de sus diversos integrantes, pero que ha tenido una concordancia en la orientación social y política de sus films, antiimperialista y anticapitalista, bajo el influjo fundamental de la Revolución Cubana y las ideas revolucionarias de contemporáneos como Ernesto Che Guevara y Frantz Fanon. Otros autores que comparten esta convicción son Gumucio Dargón (1979), Avellar (1995), Elena y Díaz López (2003), Vellegia (2009) y, más recientemente, Silvana Flores (2013). No

los contratistas de viñas brinda un cuadro rico y complejo de cómo una parte de los trabajadores vivió aquel período de crisis, lucha e incertidumbre.

En buena parte de América Latina, volver la vista hacia el período 60-70 implica observar un encuentro explícito entre arte y política, una “fusión de ambos campos, en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se articulan y se confunden” (Longoni, 1997: 323).⁴ En este sentido, es adecuado utilizar la categoría “cine de intervención política” tal como la plantean Octavio Getino y Susana Vellegia, que aluden específicamente a una producción que instalaba la propuesta de intervención del medio cinematográfico en la realidad histórica. Si bien desde una perspectiva amplia todo filme puede ser considerado “político” en tanto construye un discurso sobre el mundo, los autores precisan que en este caso “se trata de aquella que expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto del cine hegemónico” (2002: 14).

En el caso específico argentino, a partir del golpe de del general Onganía en 1966 se aceleró el proceso de resistencia y movilización social, que incluyó la aparición de tendencias sindicales anticapitalistas y el surgimiento de agrupaciones políticas de izquierda –marxistas y peronistas- varias de las cuales impulsaron organizaciones armadas entre fines de los sesenta y principio de los setenta.⁵ Es en este contexto, donde los nuevos sujetos políticos debían invariablemente definirse entre capitalismo/imperialismo o revolución socialista, que surgieron grupos como Cine Liberación o Cine de la Base, las dos experiencias orgánicas más estables y reconocidas, pero de ningún modo las únicas. Hubo otros grupos y realizadores, como Donantuoni y Nuevo Cine, que produjeron importantes materiales, la mayoría en la clandestinidad.⁶

Tiempos revueltos

Para contextualizar al sujeto histórico filmado por *Historia*, cuyo derrotero está condensado en la familia Belmonte, es necesario remontarse brevemente a la Mendoza de fines del XIX. En las últimas décadas de aquel siglo, la crisis de la

obstante, hay quienes piensan que dicho concepto unificador debe ser revisado (Paranaguá, 2000; Tal, 2005; Cavallo y Díaz, 2007).

³ Utilizo *experiencia* de acuerdo a lo propuesto por E. P. Thompson (1989).

⁴ Acerca de las relaciones entre artistas/intelectuales y política en los años sesenta argentinos, ver Terán (1993), Longoni y Mestman (2000), Giunta (2001), Gilman (2003) y Redondo (2004).

⁵ La bibliografía sobre la resistencia a la dictadura y el auge de la movilización política entre 1966-1973, desde los conatos insurreccionales conocidos como los “azos” hasta lucha armada, es considerable. Podemos destacar Balvé y Balvé (1989 y 2005), James (1990), Gordillo (1996), Brennan (1994), Anguita y Caparrós (1997-98), Pozzi y Schneider (2000), Brennan y Gordillo (2008), Carnovale (2009), Dawyd (2011) y Pasquali (2013), entre otros.

⁶ Como el grupo Realizadores de Mayo (*Argentina, mayo 1969: Los caminos de la liberación*, 1969), Enrique Juárez (*Ya es tiempo de violencia*, 1969) y Jorge Cedrón (*Operación Masacre*, 1972), entre otros.

actividad ganadera llevó a la burguesía mendocina, en un contexto de consolidación del poder estatal nacional y una particular inserción en la división internacional del trabajo, a una reorientación productiva hacia la agroindustria del vino. La entrada plena al capitalismo transformó la economía y sociedad mendocinas en torno a la producción vitivinícola, de modo que la estructura social se complejizó y consecuentemente las relaciones sociales que tuvieron lugar. Así como se constituyó una burguesía productora cuyo núcleo coincidía con la vieja clase dominante y se formó una clase de pequeños y medianos propietarios u arrendatarios,⁷ también el mundo del trabajo se transformó. La intensificación que supuso el cultivo, el mantenimiento y fundamentalmente la cosecha de la vid, aumentaron notablemente la demanda de mano de obra en relación a la etapa anterior en que dominaba la agricultura y la ganadería.⁸

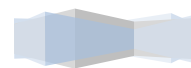
Desde finales del siglo XIX, el trabajo rural estaba a cargo de los peones permanentes, los temporarios y aquellos que hacían labores a destajo. Dentro de este último grupo, adquirió fundamental importancia en el desarrollo de la agroindustria vitivinícola una figura clave: los contratistas de viñas. La palabra contratista la asociamos usualmente a la figura del intermediario, presente en muchos espacios regionales, encargado de reclutar mano de obra para determinadas actividades productivas estacionales, especialmente la cosecha. Aunque el contratista de trabajadores también existió en Mendoza, el contratista vitivinícola pertenece al mundo del trabajo y es específico de este régimen productivo.⁹ El contrato de viñas era un contrato entre el propietario de la tierra y un trabajador por un período de tiempo –usualmente entre tres y cinco años– durante el cual éste realizaba todas las tareas necesarias y recibía a cambio una suma fija en dinero (generalmente) y un porcentaje de la producción. El contratista de viñas, junto con su familia, se encargaba del mantenimiento de un viñedo de 10 a 15 ha.¹⁰ La importancia de este grupo de

⁷ Richard-Jorba (2001) repasa ese espectro de actores sociales: viñateros, productores agroindustriales, industriales bodegueros, bodegueros integrados, comerciantes extrarregionales, integrados en relaciones fuertemente asimétricas, conformaban el universo social burgués que convirtió al sector vitivinícola en el motor del crecimiento económico de Mendoza.

⁸ El impacto de las labores del nuevo modelo agroindustrial se refleja en los datos censales: el aumento de la población rural en Mendoza de un 54 % entre los Censos de 1869, cuando todavía la economía estaba dominada por actividades ganaderas y cerealeras, y 1895, en plena expansión vitivinícola, donde los distintos trabajos demandaban y movilizaban considerables contingentes de mano de obra, principalmente temporaria (Richard-Jorba, 2001).

⁹ De acuerdo a Richard-Jorba (2010), por lo menos durante la primera época, hubo tres tipos bien definidos de contratistas: el *contratista de plantación*; el contratista de mantenimiento o *contratista de viñas*, y un tercer tipo que se podría llamar mixto. Pero el contratista de plantación, encargado de sólo del cultivo inicial, desapareció en pocos años, cuando el sector fue madurando y la expansión del cultivo se hizo más lenta. Los contratistas de viñas, en cambio, se convirtieron en elementos imprescindibles para hacerse cargo de miles de explotaciones, hasta que la gran crisis del viejo modelo vitivinícola iniciada a fines de la década de 1970 y los cambios tecnológicos y de gestión empresaria actualmente en curso han reducido abruptamente la presencia de esta figura emblemática.

¹⁰ Para una descripción del trabajo del contratista de viñas a principios del siglo XX, así como de la vendimia, ver Biale Massé (2010 [1904]) y Huret (1986 [1911]).



trabajadores en el modelo productivo ha sido objeto de controversias historiográficas, aún no resueltas.¹¹ Sin embargo, podemos acordar en su caracterización de clase: si al contratista de plantación –quien podía recibir incluso un pedazo de tierra como paga- se le atribuyen rasgos empresariales, al contratista de viña se lo puede ubicar cercano al mundo de los trabajadores, o formando parte de él, junto con los jornaleros, el otro segmento importante de los trabajadores de la viña.

La agroindustria vitivinícola, de modo similar a la azucarera, contó con políticas de protección y promoción desde su rápida expansión a fines del siglo XIX, y hasta mediados del siglo XX ese fue el ámbito privilegiado de injerencia estatal: promoción, regulación, incentivos, etc.¹² Recién la legislación laboral durante el período peronista significó una intervención efectiva sobre el mundo del trabajo vitivinícola. El estatuto del contratista, sancionado en 1946 luego de un largo proceso de protesta llevado adelante por los contratistas de viñas, normalizó las prácticas que se habían ido configurando desde fines del siglo XIX, jugando un rol central en el modelo de organización del trabajo que caracterizó a las zonas vitivinícolas de Mendoza hasta principios de los años noventa del siglo XX.¹³ Entre ellas, estipula que el trabajador tiene derecho a una vivienda en la propiedad agrícola. Lorena Poblete destaca el hecho de que la casa y el trabajo formen una entidad indivisible estructurante de las relaciones laborales, ya que la subordinación de la residencia al trabajo fue clave para la fidelización de la mano de obra: “Esta forma de organización y regulación del trabajo, caracterizada por la permanencia espacial y temporal, fue funcional a un sistema de producción relativamente estable dada la participación del Estado en la regulación del mismo” (Poblete, 2012: 2). Sin embargo, muchos de los derechos y procedimientos fijados por el estatuto fueron desconocidos por la patronal, que en virtud de su particularidad laboral consideraba al contratista un actor empresarial. La reivindicación de sus derechos como trabajadores – salario familiar, relación de dependencia- se convirtió en bandera de lucha de los contratistas en la coyuntura de principios de los setenta, cuando transcurre la acción de *Historia de un hombre de 561 años*.

Luego de la caída del gobierno peronista en 1955, las políticas económicas nacionales implementadas hicieron hincapié en la racionalización y modernización, tanto de las industrias como del Estado, beneficiando en la práctica al capital más concentrado y perjudicando notablemente a los asalariados. El programa de contención de salarios y de reorientación de los

¹¹ Distintas posiciones sobre este tema en Salvatore (1986), Richard-Jorba (2002 y 2003) y Bragoni (2004).

¹² Sobre las relaciones entre Estado y empresarios del vino durante las primeras décadas del siglo XX, ver Barrio de Villanueva (2010) y Olguín (2012). Acerca de la intervención estatal luego de la crisis del '30 ver Ospital (2009). Sobre las políticas del primer peronismo, ver Hirschegger (2012).

¹³ Sobre los trabajadores mendocinos durante el peronismo, entre ellos los vitivinícolas, ver Garzón Rogé (2008 y 2010).

recursos provenientes de las exportaciones del agro y de aquellos destinados a servicios y a las economías regionales subsidiadas, tuvo efecto en la actividad productiva mendocina. Los sucesivos gobiernos provinciales de Mendoza impulsan el modelo, acentuando el énfasis durante las intervenciones del gobierno militar de la Revolución argentina. Esto implicó que a partir de 1966 se dieron en la provincia de Mendoza profundos cambios en el sector vitivinícola. Según Gabriela Scodeller, “el proceso de concentración económica se expresa en la asociación de un sector de terratenientes y bodegueros que desplaza al sector de la oligarquía tradicional mendocina que ha dominado la vitivinicultura en la etapa anterior” (2009: 45). Un proceso donde decayeron o dejaron de existir las empresas que dominaron el mercado y la producción vitivinícola en décadas anteriores, mientras que el control de la industria fue asumido por nuevas y poderosas bodegas.

No obstante la concentración económica, hasta avanzada la década de 1970 - cuando se inició una reconversión que finalizaría a fines de los noventa- este modelo productivo llamado “centenario” no varió.¹⁴ Peor aún, se acentuaron muchos de sus rasgos negativos, no sólo aquellos vinculados al desarrollo de la agroindustria –gran producción de baja calidad, fuerte intervención estatal- sino también las condiciones de trabajo y vida de los trabajadores, sean contratistas o jornaleros. Al punto de que muchas de las consideraciones acerca de la situación del mundo del trabajo que observadores hicieron a principios del siglo XX, seguían vigentes más de medio siglo después.

Por otra parte, las políticas desarrollistas, llevadas adelante por gobiernos electos o de facto, no se desplegaron sin conflictos. Numerosas huelgas y planes de lucha con tomas de fábricas jalonaron los años sesenta, pero el momento de mayor radicalización e intensidad de la protesta se va a dar a principios de los años setenta. En este contexto, los contratistas de viñas se sumaron a las luchas contra la política económica y social del gobierno, encabezadas por el politizado movimiento estudiantil y sindicatos como los docentes y los trabajadores de la salud. Al común reclamo por salarios y condiciones laborales, el gremio de Contratistas de Viñas y Frutales le agregó la específica reivindicación de ser reconocidos como trabajadores dependientes, enfrentándolos no sólo a la patronal, sino también al gobierno identificado plenamente con los intereses de la burguesía vitivinícola. Hacia 1971, estaba avanzado el proceso de conformación de una fuerza social,

¹⁴ La crisis iniciada en la década de 1970 perduró y se agravó hasta los comienzos de los años '90, cuando en la actividad vitivinícola argentina y en particular la mendocina comenzó un proceso de transformación que continúa hasta el presente. La crisis del sector llevó a la retracción de las hectáreas cultivadas y, paralelamente, se vivió un proceso de concentración de la propiedad en manos de grupos económicos nacionales y extranjeros, que dieron lugar a establecimientos de mayores dimensiones y que se involucraron en la producción de vinos finos. A la par, significó también un proceso masivo de proletarización de la población rural mendocina y la continuidad de rasgos del modelo anterior: una elevada estacionalidad y precariedad de los trabajadores. Para un análisis de los cambios y las continuidades con la transformación reciente de la vitivinicultura mendocina, ver Cerdá (2007).

articulada por distintos sectores, que a pesar de su heterogeneidad pudo unificarse en su oposición a la dictadura, dinámica que desembocó en el Mendozazo, las jornadas de lucha callejera de abril de 1972.¹⁵

Un “acto de comunicación”

En este contexto es que un grupo de cineastas de Buenos Aires se traslada a Mendoza y entre 1969 y 1972 realiza *Historia de un hombre de 561 años*. El guión de Donantuoni y Carlos Grassi está inspirado en el poema de Tejada Gómez, el cual en torno a un personaje llamado Lucas Romero recrea poéticamente las penurias y esperanzas de los contratistas. El resultado cinematográfico, no obstante, es la combinación del guión previo con los meses de compartir con la familia Belmonte:

Del guión primitivo a los hechos que encontramos hubo muchas similitudes, por lo cual resultó fácil adaptarse a la realidad. La película sigue todo el ciclo de la uva en un año. La roturación, la cosecha, la fiesta de la vendimia (...) Su vida es dramática, desarraigada. Viven pendientes de un telegrama. Del patrón que los desaloja. De un lugar que han trabajado por años, deben mudarse en busca de otro contrato.¹⁶

La familia Belmonte que protagoniza el filme vivía en Carrodilla, departamento de Luján de Cuyo, a pocos kilómetros de la capital mendocina. Juan y María habían emigrado a Mendoza desde Catamarca a principios de los años cincuenta buscando mejores condiciones de vida. Luego de varios contratos de trabajo y mudanzas, los Belmonte habían recalado en esa localidad. Donantuoni y su equipo viajaron varias veces desde 1969 y convivieron con ellos/as durante meses, hasta que concluyeron el filme a mediados de 1972.

El equipo de realización era reducido. Se hizo cargo de la dirección Lucio Donantuoni, nacido en Buenos Aires, que ya contaba en su haber con el mediometraje *Desprendimientos*, protagonizada por Federico Luppi y Beatriz Mata.¹⁷ La fotografía fue responsabilidad de Jorge Surraco, y la producción estuvo a cargo de Raúl Aguilar y Rolando Pirovano. El grupo, que ya contaba con experiencia en documentales y publicidad, se constituyó en cooperativa para la realización de la película, denominada Grupo Nuevo Cine. Como era de esperar en 1970 para una película de ese carácter, se hizo de manera totalmente independiente de la industria o cualquier apoyo oficial, con un presupuesto muy modesto. No obstante, para Donantuoni esto respondía a una cierta coherencia, en tanto que todos los condicionamientos sufridos generaban una estética propia, “como resultado de considerar los elementos técnico-

¹⁵ Sobre el Mendozazo, ver Scodeller (2003 y 2009) y Rodríguez Agüero (2013).

¹⁶ *La Opinión*, 05/07/1972.

¹⁷ La obra literaria de Donantuoni es más conocida que la cinematográfica. Entre sus novelas se destacan *Carne de cañón* (1988), *Juan Juanes y Coroneles* (1998) y *Moreno, tiempo de Revolución* (2010).

artísticos con que contamos no como una limitación sino como parte de nuestra realidad.¹⁸ La convivencia de distintos tipos de registros, características estéticas de buena parte del NCL, también se ligaba a las limitaciones de producción. Ante la interrogación acerca de si lograrían la unidad fílmica apelando a distintos estilos, conscientes de la escasez de medios asumían la responsabilidad: “filmamos con lo mejor que podemos hacerlo y enfrentamos un tema que creemos ayudará a mejorar nuestro país. Es por eso que si pensamos que para esta parte hace falta estilo periodístico, lo usamos; si hace falta el estilo documental, filmamos como se filma un documental; si esta secuencia es de ficción y narrativa, armamos una escena en el mejor estilo posible y rodamos. Creemos que esto, más que una obra estética, es un acto de comunicación.”¹⁹

Comunicar, según los realizadores, cosas de la vida de los/las trabajadores/as que la mayoría del país desconoce. Más que contar una épica alrededor del trabajo en las viñas, intentaban construir un relato “con hechos pequeños y muy concretos”.²⁰ Como otros filmes del NCL, lo hicieron utilizando formatos y equipos fáciles de mover y abaratando costos, resultando en una estética reconocible en otros filmes gracias al uso de cámara en mano, la filmación en 16 mm y la utilización de sonido directo. La búsqueda de una “verdad” en ese registro se acentúa con la participación exclusiva de actores no profesionales (los/las mismos trabajadores/as), y una puesta en escena desprovista de artificialidad, como lo ejemplifican en la iluminación: “Quisimos trabajar con luz natural, aún de noche, en que se utilizaron los ‘sol de noche’, ya que intentábamos eludir los artificios por todos los medios posibles. Por lo tanto, nos dijimos: si éste este es el sistema de iluminación que se emplea en la zona desde hace años, ¿por qué no habríamos de utilizarlo también nosotros?”²¹ Al momento del estreno, lo que buscaba transmitir el grupo Nuevo Cine a través de la película parece haber sido bien comprendido, incluso por la crítica especializada de los medios de prensa masivos, ajenos al ambiente militante.

Un valioso documento sobre la dura vida del contratista en los viñedos mendocinos, con ciertos elementos conceptuales que lo ubican en la línea del elogiado *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, es este film que dirigió Lucio Donantuoni, con la fotografía de Jorge Surraco. Se trata de una muestra del nuevo cine latinoamericano, que despojado de la tecnología del cine comercial, sale en busca de la realidad y sus protagonistas, se aleja de los estudios y la ficción y parte de una estructura en cierto modo periodística para plasmarse en cine-documento.²²

¹⁸ *La Nación*, 07/06/1974.

¹⁹ *Mendoza*, 19/07/1972.

²⁰ Ídem.

²¹ *Mendoza*, 19/07/1972.

²² *La Razón*, 09/07/1974.



Donantuoni reivindicaba explícitamente para su película la línea trazada por *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, *Nosotros los monos* (1971, Edmund Valladares) o *El familiar* (1972, Octavio Getino), producida por Cine Liberación: “Es el único cine posible. Un cine de cara al país. Cuando nos fuimos de Mendoza, después de la reunión del sindicato para procesar las 5 horas de película que teníamos, pensamos que allí tenía que pasar algo, que todo era una calma aparente”.²³ Estaban en lo cierto: a la semana ocurría el Mendozazo, la rebelión popular que tuvo lugar el 4 de abril de 1972, de la que los contratistas de viñas participaron activamente.



Casa de los Belmonte en Carrodilla



Juan trabajando en la viña

2. Los Belmonte

La imagen es una foto fija tradicional de una familia numerosa, en el frente de una casa modesta. Sobre ese plano inmóvil, un narrador explica:

Esta es la familia de Juan Belmonte, contratista de viñas y frutales, y de su mujer María. Desde que nació el primer hijo, pasaron quince años. Quince años maduró la uva en los surcos, se endurecieron las manos de Juan Belmonte, y once veces maduró la María. Los hijos sumaron manos para trabajar la tierra.

Tras esta presentación, inmediatamente la película nos introduce en el ámbito del trabajo del contratista. Mientras la imagen muestra a Juan trabajando en la viña, su propia voz *over* explica: “Nosotros los contratistas de viña madrugamos, andamos de noche, pisando escarcha, llueva o no llueva, tenemos que andar trabajando en la viña, cuando nos toca el turno a la una, a las dos, a las tres de la mañana, tenemos que recibir el agua. En cambio ellos están durmiendo, en el cine o en el casino”.

Juan Belmonte comienza a contar su itinerario como contratista de viñas. El primer contrato fue por 8 ha, en el que sólo trabajaban él y María, recién

²³ *Clarín*, 16/07/1972.

casados y con un hijo pequeño. Ese contrato era bueno en sus términos, dice Juan, pero al cabo de siete años sólo habían podido cosechar tres años, porque cuando no eran las heladas era el granizo lo que se llevaba la producción. “Acobardado”, decidió dejar ese contrato, y a partir de allí a lo largo de casi dos décadas años la familia ha ido migrando en busca de un contrato que les deje algún margen de beneficio, pero no lo han conseguido. Porque lo único seguro con lo que el contratista contaba era con el pago mensual, mientras que su porcentaje de la cosecha quedaba sujeto a oscilaciones del mercado o a contingencias climáticas, y estas últimas podían implicar pérdidas totales (Richard-Jorba, 2010: 167).

La ampliación de la cantidad de hectáreas en los contratos está vinculada con el propio crecimiento de la familia: más bocas que alimentar a la vez que más brazos para trabajar. Según Juan Belmonte, un solo hombre puede trabajar 5 ha de viña, no más, pero con eso no se sostiene una familia como la suya. Mientras vemos planos de un hijo pequeño de Juan carpiendo en la viña, él explica: “Así que de todas maneras yo tengo que agarrar un contrato por arriba de las 10 ha (...) Y tengo que trabajar con toda la familia, porque sólo no lo puedo hacer. (...) mi familia se puede decir que trabaja gratis. Porque usted ha visto que los chicos que los hijos de los contratistas, cuando ya tienen cinco, seis años, ya están en la viña trabajando”.²⁴ Los que van a la escuela, que no son todos, ni pueden hacerlo siempre, trabajan la otra mitad del día en la viña. “Y a veces”, dice Juan mientras vemos a sus hijos desayunar y luego tomar el camino hacia la escuela, “uno los hace faltar a la escuela a los chicos, por falta de calzado o de ropita, porque no alcanza para comprarla. Porque si uno le compra la ropa a los chicos o calzado, ya posiblemente no nos alcanza para comprar alimento para la casa”. Ciertamente muchos de los contratistas, que los patrones consideraban “socios”, vivieron siempre con limitaciones, pero luego de la recuperación de mediados de siglo, durante los años sesenta una gran mayoría volvió a caer al límite de la subsistencia. Hacia fines de la década esa década el costo de vida aumentó para todos los trabajadores, y para 1971-72 el poder adquisitivo del salario se había erosionado especialmente para los trabajadores agrícolas, tanto contratistas de viña como peones rurales (Scodeller, 2009: 337).

La importancia otorgada a la “familia” –cuanto más numerosa, mejor- del contratista, también queda manifestada al presentar otro personaje, el único que aparece en el filme fuera de los Belmonte: el “compadre” Giménez, un ex contratista de viñas que se gana la vida como jornalero. Las familias de Belmonte y Giménez se conocen desde hace mucho tiempo, buena parte los cuales tuvieron contratos colindantes, y su relación se afianzó al punto de ser

²⁴ La importancia de la superexplotación del trabajo familiar, es decir, trabajo no pago de mujeres y niños ya era destacada por los algunos observadores a principios del siglo XX (Bialet Massé, 2010: 344) y se acentuó a lo largo de todo el “modelo centenario”, y según estudios recientes, sigue siendo significativa (Cerdá, 2007).

mutuamente padrinos y madrinas de sus hijos/as. Pero ahora, Giménez hace muchos años que no consigue contrato porque una vez que sus hijos se casaron y se fueron de la casa, quedaron sólo él y su esposa. Sin hijos que puedan trabajar con él en la viña, Giménez tiene que rebuscárselas empleándose por día o haciendo pequeñas changas.

Además del trabajo no remunerado de la viña realizado por los hijos varones, hay otro tipo de trabajo que hace visible en la película y que tampoco tiene compensación: el trabajo de María.²⁵ Aunque nunca se la vea en la viña, a María se la ve en varias escenas haciendo distintos trabajos dentro del ámbito tradicionalmente llamado doméstico.²⁶ Las escenas de trabajo dentro y fuera de la casa, y la propia voz de María –mucho menos presente que la de Juan- nos introducen dentro del mundo de la división sexual del trabajo, en su lógica tradicional; y nos dan indicios de la forma en que se desempeña efectivamente en esta formación social específica, y dentro de la clase, el modelo de familia patriarcal.

Se sabe que estructuras familiares diferentes, acarrearán diferentes configuraciones de las relaciones de género. En otras familias, como por ejemplo la de los zafreiros migrantes hombres en Tucumán, las mujeres se quedan solas mucho tiempo a cargo de otras actividades, además de la crianza de los hijos, lo que incluso tiene un impacto comunitario importante (Bidaseca, 2002). El caso de la familia Belmonte nos muestra una realidad diferente, ya que María Belmonte cumple su rol subordinado en una estructura familiar que debe permanecer lo más estable posible, porque de ello depende la consecución y mantenimiento de los contratos. La unidad familia/trabajo/residencia de los contratistas fue uno de los pilares del modelo vitivinícola que existió hasta fines de los setenta (Poblete, 2012). No sólo estabilidad del núcleo familiar, también la cantidad de brazos es importante. Ante la llegada de otra criatura, María no parece tener opción, “hay que tenerlo”, dice resignada, luego de haber parido y criado once hijos e hijas.

Las otras mujeres que aparecen en la película son las cosecheras, muchas arrastrando sus hijos por la viña, completando el cuadro característico del trabajo femenino rural, marcado por la invisibilidad, la precariedad, la estacionalidad y la segregación ocupacional por género.

²⁵ Trabajo no remunerado que diversas autoras ubican, recuperando la tradición marxista, en una esfera de la *reproducción* social que no está separada ni es autónoma de la *productiva*. Ver Benería y Sen (1982) y Narotzky (1995). Sobre la relación trabajo-familia en el ámbito rural del norte argentino, especialmente el rol de las mujeres, ver Vázquez Laba (2008).

²⁶ Como señala Lourdes Benería, “En la medida en que el trabajo agrícola no remunerado de la mujer está muy integrado en las actividades domésticas – por ejemplo, los cultivos alimenticios, el acarreo de leña, el cuidado de los animales y otras muchas tareas –, la distinción entre las clasificaciones tradicionales del trabajo familiar (en la agricultura) y el trabajo doméstico es sutilísima y resulta difícil trazar una línea divisoria clara. En la práctica, se suele infravalorar el trabajo que desempeña la mujer en la producción de subsistencia siempre que se clasifica como trabajo doméstico” (1999: 4).

Hay otro tipo de información que el filme nos provee, además de las condiciones materiales, se trata de las percepciones del mundo y de sí mismos que expresan estos/as trabajadores/as. Lo que Raymond Williams (1980) llamó “estructura de sentimiento”: aquellos significados y valores que son propios de su experiencia pero que no necesariamente forman parte de un discurso político “cristalizado”. Una de las secuencias del filme, construida mediante un *montaje paralelo* que acentúa el contraste, muestra por un lado la Fiesta de la Vendimia y por otro una celebración comunitaria en la zona rural, visiblemente entre familias de contratistas y otros trabajadores. Mientras se ven planos generales de la Fiesta de la Vendimia (fuegos artificiales, desfile de carrozas y reinas), la voz over de Juan se lamenta: “A las reinas de la vendimia se las elegía en la cosecha, arriba de un banco, que es el banco que subimos cargados con el tacho al hombro, lleno de uva”. Pero ahora, continúa, todo eso ha cambiado: “Ahora los contratistas de viña no podemos ir a la fiesta de la reina de la vendimia. Porque ahí se cobran entradas, bueno, un montón de cosas que nosotros no podemos. Eso, actualmente acá en Mendoza, lo hacen los grandes capitalistas”. Peor aún, las reinas de la vendimia son estudiantes que no conocen el trabajo de la viña: “ya prácticamente se han olvidado a las hijas de los contratistas, trabajadores de la viña”.

Si bien la instauración de la Fiesta de la Vendimia por parte del gobierno provincial en 1936 distaba de ser una iniciativa surgida del “pueblo”, era propuesta por la burguesía vitivinícola como el encuentro armónico de los actores sociales que sostenían la actividad, por lo que los grupos subalternos de la actividad podían sentirla como propia.²⁷ Los reinados eran un elemento clave desde los comienzos, porque aunque eran decididos por un grupo de notables, en el desfile y la elección “El pueblo presente, deseoso de participar activamente en esta crucial decisión, desde un principio realizará su propia elección haciéndosela saber al jurado, prorrumpiendo en aplausos y vivas por su candidata favorita” (Belej *et al.*, 2005: 60).²⁸ Pero más allá de la su construcción mítica acerca del origen de las fiestas y la procedencia de las reinas, al señalar lo impropio de la elección de una reina de belleza ajena al mundo del trabajo, es posible que Juan esté expresando un malestar respecto de la realidad de un mundo vitivinícola en el que los contratistas ya no ocupan un lugar preponderante, y que está a las puertas de una reconversión conducida por el capital más concentrado.

²⁷ La creación de la Fiesta de la Vendimia en los años treinta se comprende como en el marco de las iniciativas de intervención estatal orientadas a paliar la crisis en que estaba sumergida la agroindustria en esa década. Además, señala Silvia Ospital, “La instalación de un festejo de magnitud, movilizador de ‘fuerzas vivas’ en toda la provincia, intentaba reforzar consensos entre poder político y sociedad civil y construir algún tipo de legitimidad para la autoridad provincial en una época de cuestionamientos más o menos encubiertos al funcionamiento del sistema electoral” (2009: 9).

²⁸ Sobre los significados en torno a las reinas de belleza en la Argentina del siglo XX, ver el volumen dirigido por Mirta Lobato (2005), *Cuando las mujeres reinaban*, del que forma parte el citado trabajo de Cecilia Belej, Ana Laura Martín y Alina Silveira.

Por otra parte también presenta al espectador, y esto es importante, cuáles eran expectativas de Juan Belmonte en torno a la concreta situación suya y la de su familia en el futuro. Mientras se suceden las imágenes de la modesta vivienda de los Belmonte, Juan habla de sus aspiraciones: “en primer lugar comprarme una casita, para poder vivir el día de mañana, cuando ya llegue el momento que no pueda trabajar”. Pero aparte de eso, sigue, sería “lindo si uno tuviera la suerte de comprarse algún pedacito de tierra, para sembrar, cultivar 1 ha, 2 ha de viña, también”. Su horizonte de expectativas también nos habla de una adscripción de clase. Esas esperanzas están determinadas por las condiciones en que se desarrolla su trabajo y su relación con el capital. Evidentemente, no se trata de un arrendatario que está esperando la oportunidad de hacerse propietario. Más bien parecen estar ligadas a acabar con la incertidumbre, estado en el que se encuentran hace veinte años: “porque es muy triste vivir en la casa de otros, o sea de los patrones”, dice Juan Belmonte, “porque usted ha visto que cualquier cosa que no les gusta dicen ‘yo no lo quiero tener más’ y uno se tiene que ir”. Este “sueño” del contratista se trasluce en los versos de “El verde coraje”, de Tejada Gómez, incluido en *Ahí va Lucas Romero* (1988):

Si le dieran un palmo,/ un territorio suyo,/ si él pudiera ganarle al jornal
rengo y magro/ el tranco necesario,/ digamos media legua,/ si le fuera
posible,/ si le dieran el trecho de la sombra de un árbol,/ si de pronto los
amos lo amaran y quisieran,/ si quisieran dejarse de incubar la
violencia,/ si no lo acorralaran/ contra la piel raída de su piel de miseria;/
si él pudiera moverse a partir del lucero/ y penetrar al día con los ojos
abiertos,/ qué flor,/ qué tallo dulce crecería en el aire/ qué paz,/ qué vida
enorme vendría de la tierra!

Además de lo relativo a las expectativas, la película ayuda a recuperar en el discurso del contratista expresiones de solidaridad y de conflicto de clase, aportando un elemento más a la ya mencionada discusión sobre su caracterización. Los cosecheros son, en el relato de Juan, *trabajadores* como él, y son superexplotados por igual por la burguesía agroindustrial, lo que Juan llama repetidas veces “la patronal” o el “patrón”. Sobre un plano general de hombres y mujeres yendo y viniendo en la vendimia, se escucha over a Juan: “Ellos dicen que cien pesos es mucho para los cosechadores. Pero yo saco la cuenta de qué son cien pesos (...) Doscientos todavía es poco por el tacho, de acuerdo a como están los artículos de primera necesidad, la comida mayormente”. Mientras Juan habla, la cámara se planta ante una fila continua de vendimiadores y vendimiadoras que hombreadan y descargan sus tachos llenos de uva. Por cada tacho descargado les entregan un vale -la ficha- y luego vuelven a la vid. Juan continúa: “desgraciadamente, los patrones vienen y hacen morir a los trabajadores. Y tampoco son capaces de enfrentarlos, porque muchos piensan que les van a sacar el tacho (...) Porque la patronal lo primero que hace es atemorizar a los trabajadores.”

Aunque marginales en el relato, las referencias a los jornaleros –en este caso, cosecheros- son relevantes. Por un lado, las escenas de vendimia muestran el tipo de trabajo, informan del valor de la remuneración y la forma en que ésta se estipula: el corte de los racimos y llenado de los “tachos”, el acarreo y volcado de éstos y la entrega de “fichas”.²⁹ Se observa además una alta presencia de mujeres y niños en la cosecha. Los cosecheros, personal temporario, eran en muchos casos trabajadores golondrinas que viajaban por todo el país en busca de las distintas zafras. Pero también una parte de quienes realizaban la vendimia estaba compuesta por los contratistas y los miembros de su familia. Todavía hoy, explica Lorena Poblete, “una vez que cumplieron con las tareas correspondientes a la propiedad que tienen a su cargo, los contratistas y sus familias trabajan como obreros temporarios en otras propiedades con el objetivo de generar ingresos durante el período en el que no cobran la mensualidad” (2011: 43).

El último tramo de *Historia* nos ayuda a visualizar uno de los aspectos del proceso a través del cual los contratistas de viñas han materializado sus experiencias de clase en organizaciones. La experiencia de la explotación y de la resistencia, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, generó un discurso manifiestamente clasista a la vez que se canalizó, entre otras formas, a través de la organización sindical. Una de las últimas escenas abre con un plano general que nos muestra a hombres y mujeres, entre ellos Juan, bajando de un tractor con acoplado frente al Sindicato mientras una voz *off* convoca a una asamblea. Poco después, el propio Juan pasa al frente de sus compañeros/as, toma el micrófono y pregunta si es justo que al único que no se le pague salario familiar es al contratista de viña, mientras que en el caso de otros trabajadores “trabaja el padre y no lleva los hijos por detrás de él a trabajar, y tiene el salario familiar, le corresponde. En cambio nuestros chicos cuando tienen cinco años ya andan trabajando por detrás de nosotros en la viña, y no tenemos derecho al salario familiar, y eso no puede ser”. Y pide finalmente: “vayamos todos unidos compañeros, y que si tenemos que salir a la calle salgamos todos compañeros. Nada más.”

Toda la secuencia de la que forma parte la escena precedente -previa al epílogo- permite escudriñar las demandas concretas de los contratistas de viñas y como se expresan en esta coyuntura particular, a través de su organización gremial, el Sindicato Único de Contratistas de Viñas y Frutales de Mendoza. A pesar de que en el aspecto interno la actividad del sindicato había sido escasa desde su intervención en 1966, en febrero de 1972 los trabajadores dieron inicio a un plan de lucha que incluye una movilización de la que participan 1.500 contratistas y una audiencia con el Poder Ejecutivo

²⁹ La “ficha” era un comprobante que el cosechero canjeaba después por dinero, que solía ser liquidado semanalmente. Ver Sabalain y Reboratti (1980: 17).



Provincial para expresarle las demandas (Scodeller, 2009: 105).³⁰ El reclamo que motorizaba las luchas de los contratistas en estos años era su reconocimiento como trabajadores dependientes y los derechos laborales derivados de esa relación, y dejar de ser considerados autónomos. Según Gabriela Scodeller, “la defensa de conquistas logradas a lo largo de años los enfrenta no sólo a la patronal, sino a un gobierno que es fiel representante de los intereses de la burguesía vitivinícola” (2009: 71).³¹ Existía el Estatuto de los Contratistas de Viñas y Frutales de Mendoza, que los define como “todo trabajador agrícola que tenga a su cargo el cuidado y cultivo de una fracción de terreno plantada con viñas o frutales, recibiendo por su trabajo una remuneración determinada conforme a esta ley”, estableciendo también un sueldo por ha y por año y un porcentaje del producto de la cosecha. Fijaba además la indemnización por despido en caso de no renovación injustificada del contrato y los contratistas habían logrado otros derechos laborales. Sin embargo, varias decisiones judiciales contrarias los situaban como “autónomos”, y en la práctica los empresarios no reconocían la relación de dependencia de los contratistas que se desprendía de los artículos del estatuto, replicando que el porcentaje sobre el producto de la cosecha que recibían los hacía socios del capitalista. Momentos como el mostrado por la película en el local sindical, vivido realmente por Juan Belmonte, fueron claves en la participación del sindicato en las luchas del período y la consecución de sus reivindicaciones específicas, alguna de las cuales van a conseguir mucho tiempo después.³²

Esta secuencia nos acerca a un especial momento histórico y la forma en que la acción de estos trabajadores y su organización gremial actúan en ella. La capacidad cinematográfica para la mostrar la articulación entre trayectoria individual y experiencia colectiva en los procesos históricos es manifiesta aquí, donde Juan Belmonte junto con los demás contratistas expresa sus reivindicaciones, en un contexto especialmente conflictivo, días antes de la revuelta social conocida como el Mendozazo”, las jornadas de lucha callejera de abril de 1972 donde los contratistas de viñas participaron activamente a la

³⁰ En 1968, el de Contratistas de Viñas y Frutales fue uno de los sindicatos que formó la CGT de los Argentinos en Mendoza, a la vez que integró el Movimiento Intersindical Provincial (MIP) alineado a nivel nacional con el Movimiento Intersindical Nacional que lideraba Agustín Tosco (Scodeller, 2009: 98). Sobre la CGTA en Mendoza, ver Emili (2010).

³¹ Algunos medios denunciaban las estrategias de desinformación llevadas adelante por los representantes del capital vitivinícola, entre ellas la publicación de “costosas solicitadas, para revelar cuánto ganan en realidad 20 o 30 contratistas, que no son los 17 mil que hay en la provincia. Esas solicitadas no hablan de las taperas en que viven, de los agujeros en los techos, ni de las manos moradas por el frío de los niños pequeños atando vides” (*Claves*, 26/05/72).

³² Apenas ocurrido el Mendozazo, los contratistas tuvieron que hacer frente a 3000 telegramas de despido. La principal demanda, la de ser reconocidos como dependientes, se logró a través de una ley nacional recién en 1974.

par de otros trabajadores, del movimiento estudiantil y buena parte de la población mendocina.³³

Esta reconstrucción es muy vívida y ciertamente transmite de modo notable aspectos de la experiencia de estos sujetos en un momento tan singular. No obstante la efectiva potencia testimonial de estas representaciones, para poder comprenderlas en toda su complejidad me interesa revisar en el último apartado algunos de los procedimientos a través de los cuales se construyeron, las búsquedas estéticas y políticas que las orientaban y las interferencias y determinaciones del contexto cultural y político en su proceso de producción.



María Belmonte



Vendimiadores/as con sus "tachos"

3. La "doble radicalidad". Algunas observaciones

Uno de los aspectos más destacados en las investigaciones sobre la politizada producción cinematográfica de los años sesenta y setenta es lo que Ana Laura Lusnich (2012: 13) refiere como su doble radicalidad, en tanto estos films además de destacar nuevos sujetos históricos establecieron programas narrativos concretos, cuyo punto de partida fue el rechazo al viejo cine a imagen y semejanza de Hollywood, un modelo en crisis pero que todavía era dominante.³⁴ Los llamados "nuevos cines" de los años sesenta promovieron, además de formas de producir alternativas a la industria, modos de representación superadores de los cánones institucionales, constituyéndose en abanderadas de una *modernidad* cinematográfica.³⁵ Su rasgo más significativo

³³ Sobre los distintos actores sociales que participaron, ver Scodeller (2003 y 2009) y Baraldo y Scodeller (2006).

³⁴ Hay que recordar que desde los comienzos del cine sonoro hasta los años cincuenta, el cine latinoamericano había estado dominado por un discurso fílmico elaborado de acuerdo a los cánones de lo que Noël Burch (1991) denominó Modo de Representación Institucional (MRI), principalmente en aquellos países donde pudo desarrollarse un sistema industrial de producción de películas: México, Argentina y en menor medida Brasil. En Argentina, esa hegemonía del MRI se corresponde con la llamada "edad de oro" del cine nacional.

³⁵ Monterde *et al.* (2001) denominan a esta modernidad Modo de Representación Moderno (MRM), que suman al modo de representación institucional y al modo de representación

tal vez sea la *autoconciencia* expresiva, negando la transparencia narrativa, un supuesto básico del cine clásico. Aspectos como la autoconciencia eran especialmente aptos para un cine que se proponía intervenir políticamente, como el NCL, ya que implica subrayar su condición de discurso, que se asume orientado hacia la construcción de precisos sentidos políticos. Pero no es el único: también se practicaron rupturas en la enunciación, en la construcción de los personajes o sujetos filmados, así como aparecen nuevos temas en el contenido de los filmes, producto de la particular coyuntura histórica que los vio surgir.

Historia está construida a partir de una diversidad de registros, voces y yuxtaposiciones de imágenes y sonidos, rompiendo con las convenciones acerca de lo que es *documental* y lo que es *ficción*.³⁶ Y como otros filmes del NCL, *Historia* otorga centralidad a los grupos subalternos, a quienes se les había cercenado el derecho a la imagen en el cine hegemónico. Aquella rehabilitación tuvo por objetivo principal situarlos como sujetos activos de un proyecto de transformación social del que los grupos de cineastas formaban parte y promovían. Sin embargo, no está demás reiterar que estas películas no nos presentan lo “real” sin más, evidente por sí mismo, sino que lo hacen a través de procedimientos estéticos y narrativos específicos. Las armas del cine militante son las de la modernidad cinematográfica con sus particularidades regionales y locales: vanguardia política y vanguardia estética (cinematográfica) se unen, así, en un lugar no exento de tensiones.³⁷ Es decir, la representación del mundo de los trabajadores en esta película, como en buena parte del cine militante, está marcada por el modo en que se resuelve la

primitivo (MRI) enunciados por Burch. Sugieren también los modos de representación Alternativo (vanguardias de los años 1920) y Posmoderno. Con todo, los nuevos cines no deben ser identificados mecánicamente con “modernidad”, por varias razones: en primer lugar, su surgimiento responde a circunstancias socio-históricas específicamente nacionales o regionales, no sólo estéticas; segundo, la modernidad está presente en cineastas de décadas anteriores; y por último, hay obras y realizadores de estas corrientes que significaron renovación temática, más no estético-narrativa.

³⁶ Si desde los años 1920 lo documental como algo separado de lo narrativo-argumental ha sido objeto de una clasificación “persistente y lábil” (Aprea, 2004: 2), el uso de esa distinción en muchas películas del cine militante es poco productivo, ya que los dos estilos están deliberadamente mezclados y ni la reconstrucción ficticia ni el registro documental son dominantes.

³⁷ En el campo artístico, la definición más aceptada de vanguardia implica un arte distinto a la forma de expresión burguesa consolidada, hegemónica, y que se caracteriza por sus rasgos anticipatorios. El ejemplo son las vanguardias históricas europeas: el expresionismo, el surrealismo o el cubismo. Sobre los alcances del concepto, ver Giunta (2001: 34-35). Respecto del arte argentino, Ana Longoni señala que en el contexto internacional de los 60 autodenominarse de “vanguardia” podía resultar anacrónico, sin embargo una serie de razones ayudan a explicarlo: “Una, la reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que ‘hace avanzar’ las condiciones para la revolución (artística y/o política). Dos, la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Tres, la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política” (2007: 62).

fricción permanente entre la pretensión de documentar y la fuerte intervención de la instancia narrativa³⁸, entre el registro testimonial y la manifestación de una “tesis” social y política que responde tanto a las preocupaciones del grupo realizador como las determinaciones del contexto sociocultural en el que se produce la obra.

La narración transparente del cine hegemónico, que generaba en el espectador una “ilusión de realidad”, tenía consecuencias políticas en tanto que los filmes naturalizaban un mundo ordenado y homogéneo. La propuesta depurada y homogénea del cine institucional (coherente con su “clasicismo”), ese cine “perfecto” y “casi siempre reaccionario” que impugnaba el cubano Julio García Espinosa (1988 [1969]), era incapaz de mostrar la dinámica de la vida real y menos aún de movilizar e impactar al espectador. Para poder representar a los grupos subalternos y denunciar un orden social injusto, una práctica cinematográfica radical debía romper con esa construcción dominante. Por eso, una serie de encuadres y movimientos de cámara rompen con el pacto realista propuesto por el modo de representación institucional, instaurando un nuevo tipo de verosímil, sostenido por otra clase de procedimientos y acuerdos con el espectador. La cámara al hombro, práctica posibilitada por las livianas cámaras de 16 mm domina la mayoría de secuencias de la película. Esta modalidad es especialmente utilizada en los documentales del período, incluyendo “escenas que sostienen su autenticidad en la inestabilidad de una cámara de rápidos desplazamientos o en el temblor de la (cámara en) mano como documento del tipo de filmación de que se trata” (Mestman, 2010a: 10), pero también en la ficción político-social la cámara al hombro es utilizada con frecuencia buscando otorgar espontaneidad e inmediatez.³⁹ Gracias a ese desplazamiento, no observamos como *voyeurs* la forma en que viven y trabajan -posición que reclama el cine hegemónico-, sino que nos desplazamos *con* ellos/as: cuando la cámara sigue a Juan Belmonte por la viña o en los lugares que habitualmente trabajadores/as como ellos/as transitan diariamente.

La premisa del rodaje en locaciones naturales como alternativa a la artificialidad de los escenarios del sistema de estudios, propuesta por el neorrealismo y asumida como un credo por la *nouvelle vague*, más la fuerte

³⁸ Preferimos hablar de *instancia narrativa* en lugar de “autor”, concepto cada vez menos usado por encerrar el lenguaje cinematográfico en el campo de la psicología y lo consciente. De acuerdo a Aumont *et al.*, la instancia narrativa es aquel lugar abstracto donde se realizan las elecciones para la conducción del relato y la historia y donde son jugados los códigos fílmicos, que en el cine clásico se tiende a borrar al máximo (Aumont *et al.*, 1996: 111).

³⁹ Mariano Mestman (2010a) señala la influencia del *cinema vérité* en la búsqueda de lograr este “efecto directo”. A su vez, Robert Allen y Douglas Gomery recuperan el testimonio del célebre director de fotografía de Hollywood, James Wong Howe, indicando las consecuencias estéticas del uso de cámaras de 16 mm durante la 2ª Guerra Mundial, un obligado *estilo* de cinematografía bélica cuyas imágenes borrosas desiguales e inestables eran sinónimo de realismo para el público. Según estos autores estadounidenses, es posible que este tipo de registro “ayudara al público a aceptar cualidades similares del *estilo vérité* veinte años después y sirviera para otorgar a los films *vérité* un aire de autenticidad que las películas de Hollywood no podían compartir” (1995: 278-279).

influencia de tradiciones como el cine etnográfico y el *cinema verité*, fue un pilar del NCL y del cine militante argentino. *Historia* está íntegramente rodada en locaciones naturales, ya no sólo exteriores de la viña o el sindicato, sino también los interiores: la misma casa de los Belmonte. Los movimientos de cámara que penetran ese entorno en la búsqueda de autenticidad, se complementan con uso reiterado de determinados encuadres destinados a comunicar precisas ideas acerca de estos sujetos. Uno de ellos es el punto de vista o *plano subjetivo*, que muestra alguna acción o algún escenario vistos desde los ojos de un personaje. Junto con este expresivo encuadre, en la película hay un recurso constante al *primer plano* (PP). No obstante había sido explotado desde el cine silente, las películas del NCL lo utilizan para mostrar a los hombres y mujeres a los que el cine hegemónico les había escamoteado su presencia en las imágenes, y menos aún a través de primeros planos. En *Historias* abundan los PP de los personajes, tanto de Juan y María como de sus hijos/as y hasta del compadre Giménez. Con los mismos objetivos: denotar la experiencia encarnada en sus rostros y manos de trabajadores/as. En la película de Donantuoni, además, el uso de este recurso expresivo se combina con un encuadre generalmente utilizado con fines opuestos, el *plano general* (PG). En *Historia* los PG tienen mucho protagonismo, ligado al realce que “la tierra” –esa que Juan aspira a tener algún día- y el particular paisaje vitivinícola adquieren tanto en el testimonio de los personajes como en la construcción general de la película.

También es una característica de la modernidad cinematográfica la implosión del esquema de personajes tal como lo presenta el MRI, sostenido en un rígido diseño psicológico de personajes enfrentados en un conflicto central, ayudados u obstaculizados por personajes secundarios. En los nuevos cines europeos, sin embargo, con frecuencia ese desplazamiento redundó en una exaltación del individuo y sus problemas existenciales. En cambio en el NCL los personajes frecuentemente eran más importantes como condensación de una experiencia colectiva, como portadores de rasgos atribuibles al “pueblo” latinoamericano.⁴⁰ En *Historia* esto se refuerza ya que los personajes no están contruidos *ex nihilo* sino que los “actores” ofrecen el material y actúan su propia vida en la película. Esos personajes del pueblo tienen, claro está, uno o varios antagonistas, pero son de un orden diferente al del cine hegemónico. En *Historia* el antagonista está físicamente ausente, aunque forma parte del universo diegético, ya que repetidamente se menciona amargamente a “los patrones”, los dueños de los viñedos, como los responsables de la situación de los trabajadores. Pero la caracterización expresa del oponente del pueblo y los/as trabajadores/as queda a cargo del narrador extradiegético, en diversos tramos de la película, pero muy especialmente al final. En el NCL el

⁴⁰ Acerca del “pueblo” en el cine militante, ver Cristiá (2013), mientras que en el libro compilado por Mestman y Varela (2013), varios textos discuten este esquivo concepto y su relación con el cine y la televisión.

imperialismo y los capitalistas locales son los enemigos de los personajes, de los trabajadores históricos y de los propios cineastas. Finalmente, hay que destacar que la generación de empatía o afinidad del/la espectador/a con los personajes no radica en estandarizadas características psicológicas ni en el arduo camino que realizan para conseguir algún fin, como en sucede en el MRI, sino que el mecanismo de identificación funciona en virtud del reconocimiento de una situación de opresión, explotación o marginación, que el observador se sienta en la necesidad de hacer algo para transformarla.

Respecto del modo de organización del relato, si bien hay una manifiesta voluntad de organizar la estructura en prólogo, capítulos de desarrollo y epílogo, esta tiene más que ver con la estrategia de presentación de una tesis social que con seguir un proceso dramático estándar. Hay una explícita ruptura de la linealidad y de la causalidad narrativa: aquellas secuencias de acontecimientos que componen la historia o diégesis, están dispuestas en un relato fragmentado, en el que una escena no precede dramáticamente a la siguiente ni está justificada por una anterior. La historia no somete al discurso, como sucede en el MRI, mientras que la coherencia interna del relato responde a otra lógica: la del despliegue de la vida diaria de los personajes y sus problemas, una épica cotidiana en contextos de crisis, llena de momentos inconexos, imprevisibles y dramas no resueltos. Por otra parte, hay una renuncia al clímax, como en muchas de sus contemporáneas. Esto no significa que no exista un moderado *crescendo* en el desarrollo dramático, pero dicha evolución no desemboca en la resolución de un conflicto propio del universo diegético como en el cine hegemónico, sino orientado a la concientización de los sujetos y del espectador, que es explícita en las escenas finales. Por lo tanto no hay una resolución narrativa, sino una apertura (“final abierto”). En este caso, dicha apertura narrativa es idéntica también a la apertura hacia una (nueva) historia *por hacer* por parte de las masas trabajadoras.

Además los procedimientos mencionados, en su mayoría deudores de una modernidad cinematográfica más amplia, en el NCL se ponen en práctica otras estrategias vinculadas a la politicidad derivadas de sus objetivos específicos. Por ejemplo, en esta película múltiples aspectos de la experiencia son presentados -el trabajo (y la falta de él), los quehaceres cotidianos, las condiciones de vida, la recreación, las expectativas de los sujetos- de modo aparentemente fragmentario, no lineal, pero cuya unidad y validez está dada por la fuerza del *testimonio* de los/las protagonistas, emitido por ellos/as mismos/as y en los lugares donde viven o trabajan. La enunciación partiría desde abajo según las premisas del NCL y el discurso resultante estaría empapado de las vivencias de los subalternos. En este sentido, Silvana Flores resume la propuesta del NCL en “la preeminencia de la intencionalidad por cambiar el eje tradicional de la emisión de los discursos políticos” (2011: 02). El cine militante cumpliría el rol de comunicar, a través de la presencia física y la voz de los sujetos marginados por los medios hegemónicos (incluido el cine

dominante), las demandas de esos sujetos. Así lo asumía el propio Lucio Donantuoni, que consideraba que *Historia* más que una obra estética era “un acto de comunicación”.

Este impulso de recuperar la experiencia a través del testimonio excede al campo cinematográfico y es posible encontrarlo en distintas disciplinas artísticas a partir de mediados de la década del sesenta y con más fuerza en los años setenta en toda América Latina: en entrevistas, crónicas, investigaciones periodísticas, novelas, etc., el testimonio se erigió como forma de expresión de los grupos subalternos e instrumento para construir una versión alternativa al relato oficial (Graselli, 2008: 114). No obstante, no escapaba a los/as cineastas del NCL que existía una barrera cultural, a veces incluso de clase, y casi siempre una distancia en la formación política que los separaba de los sujetos que filmaba y que ponía en cuestión su capacidad de identificación con ellos/as. Asumían que debían luchar contra eso, y los propios miembros de Cine Liberación consideraban que no sólo la cinematografía debía descolonizarse, sino también los cineastas: “La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro contra el enemigo que está en el seno de cada uno” (Solanas y Getino, 1988 [1969]: 48)”. En muchos casos, una de las estrategias para poder librarse de preconcepciones, sumergirse en la vida y la cultura de los grupos subalternos y sentir sus demandas como propias, fue la convivencia con las personas filmadas. El grupo Nuevo Cine pasó largas temporadas en Mendoza, intentando compenetrarse con la vida cotidiana de las personas que iban a filmar, no sólo para conocer su modo de vida sino también para menguar el efecto invasivo que suponía el trabajo cinematográfico sobre la vida real de esos hombres y mujeres.⁴¹

El cine etnográfico, desde los trabajos pioneros del británico Robert Flaherty hasta los del argentino Jorge Prelorán en los años sesenta, había establecido la necesidad de convivir previamente con los sujetos del filme, para que esa cultura se encarne en los realizadores, no tanto para inteligir la realidad sino para “sentirla profundamente, con toda su carga de dramatismo” (Colombes, 1984: 27). La premisa de identificación que adopta *Historia* es similar a este cine etno-biográfico, pero el acercamiento parecido a los sujetos no implica un resultado idéntico: lo que ellos buscan es que la voz de los subalternos y la denuncia de su miseria y explotación muevan al espectador a la transformación. Aunque Donantuoni se interesa por la autenticidad del registro de las condiciones de vida y los aspectos socioculturales, su intervención está

⁴¹ No obstante, en general los cineastas eran conscientes de la mediación que significaba su propio trabajo. Mariano Mestman transcribe un fragmento de una entrevista de 1971 dada por Gerardo Vallejo en ocasión de la presentación de *El Camino hacia la muerte del Viejo Reales* en el Festival de Pesaro: “Tratamos de transcribir con el film una imagen menos mitificada de las existentes, aunque sin haber alcanzado a transmitir la *imagen real* del pueblo, porque será el pueblo mismo, cuando alcance su liberación, quien constituirá su propia imagen verdadera (2010b: 323).

orientada políticamente. Por ejemplo, escenas de la vida cotidiana donde tienen lugar momentos lúdicos, recreativos, asociados con prácticas culturales de las clases subalternas: hay una secuencia completa dedicada a una festividad comunitaria, donde el atractivo central es el baile folclórico que además bailan los propios personajes. No es la única: coincidente con el eje que hace en la “familia” del contratista de viñas, en *Historia* se repite la escena del almuerzo o la cena con todos/as sentados/as a la mesa hablando de cosas triviales (no-dramáticas). Las escenas y/o secuencias intercaladas en distintas secciones del relato no tienen una función dramática, pero tienen otra que es central: muestran situaciones monótonas de trabajo, alegres de cantos, bailes y juegos, así como de relaciones afectivas entre los personajes, con el objetivo de *contrainformar* acerca de la dimensión más cotidiana de la experiencia, la cual ha sido generalmente escamoteada en el cine hegemónico y que el espectador ahora debe conocer.

Es claro que la potencia testimonial de *Historia* reside fundamentalmente en la reconstrucción de la vida cotidiana, el trabajo y los imaginarios de estos trabajadores/as, por medio de un guión construido con el material que proviene de la experiencia histórica, “real”, de estos hombres y mujeres. La verosimilitud y legitimidad de dichas representaciones están reforzadas en última instancia por las palabras de los sujetos filmados. Sin embargo, aunque pueda parecer a primera vista que se trata de una cesión plena de la voz a los subalternos y de una presentación prístina de su situación de miseria y explotación, el problema es más complejo. No sólo por la mediación que significa la representación artística, algo ya descontado, sino por la existencia de algunas tensiones derivadas de la misma radicalidad de su proyecto estético y político.

Paradójicamente, el gesto radical de poner en evidencia la instancia de enunciación pone en cuestión la autonomía de la voz “cedida” a los subalternos, que deben convivir con una voz de autoridad que se introduce: la de la instancia narrativa, ligada íntimamente a los intereses del grupo realizador. Suprimida la vieja ilusión de transparencia, es ahí, en el discurso que se muestra como tal, donde se juega explícitamente la tensión: voz sujetos subalternos vs. voz autoridad de la instancia narrativa real. La apuesta militante de “dar la voz al pueblo” o a “aquellos que no tienen voz”, programa que acompañó la radicalización de la arte durante los sesenta y que tan notablemente fue puesto en práctica por el cine de intervención política, no ha estado exenta de problemas. La existencia de un narrador *over* extradiegético, que interviene varias veces, pero especialmente en el cierre, es sin duda el principal contrapeso al gesto de “ceder la voz” a los explotados. Pone en evidencia los objetivos políticos ulteriores de la película, y aunque exprese una fuerte identificación con las luchas de los sujetos filmados está subrayando también una instancia de enunciación presente y decisiva de principio a fin. La relación entre los cineastas (u otros artistas/intelectuales) y las clases subalternas es complejo, y las operaciones de selección u omisión, así como

los preconceptos, pueden ir en un sentido u otro. De ello resultan, señala Fabiana Grasselli, discursos heterogéneos y contradictorios: “Mientras que el informante legitima su discurso por la propia experiencia, el intelectual lo legitima poniendo su capital cultural en función de la construcción del relato” (2008:118). Por otra parte, como ha indicado Mariano Mestman refiriéndose a *La hora de los hornos*, los propios testimonios pueden funcionar como prueba de la argumentación que en distintas partes de los filmes –especialmente al final- reaparece en la voz *over*. En cierta forma la autoridad textual de la película se desplaza hacia los sujetos sociales, cuyos comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Los testimonios de los personajes y de otros sujetos son incorporados y articulados por la argumentación ofrecida a través de comentarios efectuados fuera del campo visual: “De este modo, sea a través de la voz del narrador o de la de los realizadores, las voces de otros quedan casi siempre entrelazadas, y en gran medida subordinadas, en una lógica textual persuasiva que las orquesta en el sentido de las tesis del film” (Mestman, 2010a: 4).

En este sentido, se puede identificar dos elementos orientados a hacer explícito el mensaje de la instancia narrativa. Uno son las canciones utilizadas, que se identifican con las reivindicaciones de los/as trabajadores y a la vez las refuerzan. Una pieza musical que es también voz *over* -que no es la de los trabajadores ni del conocido narrador extradiegético- cumpliendo la función de dar cierta cohesión a la diversidad de testimonios individuales, añadiéndole además la épica de la poesía popular del Nuevo Cancionero argentino, entre ellas las canciones escritas por el propio Armando Tejada Gómez. Silvana Flores señala que “de hecho, la utilización de una voz *over* con estas finalidades responde a un plan de ocultar y reemplazar la dirección ideológica del film por medio de la instalación de un narrador que no sea identificable con la instancia de producción” (Flores: 2011: 27), es decir, con el grupo realizador.

El otro procedimiento narrativo, sin duda más marcado, para fijar la perspectiva política promovida por el grupo realizador, muy extendido en el cine militante y de gran importancia en *Historia*, es la introducción de “marcos” que orientan la construcción de sentido que hará el espectador. Estos paratextos (prólogos, epílogos y declaraciones), según Nuria Girona Fibla (2000), dan marco a la voz testimonial, a la vez aclaran su construcción textual, y evidencian que la voz antes silenciada ha sido recuperada gracias a una mirada o escucha no subalterna, dado que forma parte de un discurso intelectual/artístico. Mediante procedimientos como la voz *over* y carteles en distintas partes del relato se trata de fijar la perspectiva una perspectiva que no dé lugar a ambigüedades. En *Historia* luego de los títulos un cartel sobre negro explica cómo a la llegada de los españoles en el siglo XVI, los huarpes que vivían en la región fueron sometidos a trabajar en las encomiendas, provocando en poco más de un siglo su extinción. La segunda escena describe someramente la explotación que padecen actualmente los contratistas, para luego en una tercera escena, unir

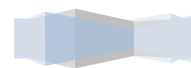
en una línea histórica a los indios huarpes con los contratistas de viñas -los nuevos encomendados- través de la poderosa voz *over* de un hombre (el de 561 años). Mientras que en el otro extremo del relato, el epílogo se distancia de la diversidad estilística que caracteriza al resto del metraje, dominando en cambio un registro asociado a la modalidad documental expositiva (Nichols, 1997: 68), en una mezcla de resumen histórico y crónica periodística. A través de estos comentarios al espectador la instancia narrativa realiza un balance del problema histórico y una prospectiva para el futuro. El breve epílogo de *Historia* se compone de un anexo documental que a través de PP de las tapas de los diarios y fotos fijas, construye una crónica acelerada de los hechos del Mendozazo, desde el 26 de marzo de 1972, fecha real de la asamblea de los contratistas de viñas en la que habla Juan Belmonte, hasta el 7 de abril, día en que la represión a la rebelión popular deja muertos y heridos.⁴²

Finalmente, quiero referirme a cómo se muestran *las* subalternas en esta película, lo que me lleva a hablar del NCL en general. La representación de la mujer en el cine ha sido históricamente construida desde una mirada masculinizada, como lo han señalado Laura Mulvey (1989) y otras teóricas feministas, en correspondencia con los estereotipos más tradicionales de la acerca de la construcción social de lo femenino. Esto ha sucedido principalmente en el cine clásico-industrial, que hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia, mientras reproduce y amplifica los estereotipos (buena mujer/mala mujer) a través del *star system*.⁴³ El cine militante -el NCL en general- rechazó explícitamente los patrones estéticos y narrativos del “viejo cine”, así como sus implicancias políticas. Sin embargo no rompió con esta mirada masculina, desde la cual a nivel diegético accedemos a lo que se narra. Más aún, el control del relato por parte de esa mirada permite que subsista – como en el MRI- la dicotomía entre una posición activa y determinante del hombre y la situación de pasividad y paciencia asociada a lo femenino. En el NCL la imagen de la mujer deja de ser un objeto de consumo, ciertamente, pero se extiende otra: la de la víctima pasiva, indiferenciada dentro de la subalternidad. El problema de la invisibilización, más la dificultad para desnaturalizar las relaciones desiguales de género existentes al interior de las clases trabajadoras, hacen que la representación de la subalternidad se vea limitada por este sesgo en la mayoría de filmes militantes, incluido *Historia*.

Tzvi Tal (2001) ha analizado la metáfora familiar que vertebra los relatos en tres películas de Cine Liberación, en las que hay una reapropiación de dicha

⁴² El último plano es un cartel sobre fondo negro: “4 de abril de 1972. Nueve días después de realizada la asamblea sindical, estalla la mayor insurrección popular en la historia de la provincia. Se la conoce como el Mendozazo. Cuatro días dura la revuelta popular. El ejército ocupa militarmente la ciudad. El gobernador y sus ministros renuncian. Los contratistas no fueron los únicos protagonistas pero formaron parte de la masa de hombres y mujeres que lucharon en las calles provocando los movimientos que poco a poco terminaron con la dictadura.”

⁴³ Abordo esta cuestión en un texto sobre dos filmes argentinos del período clásico-industrial (Alvira, 2014).



metáfora muy frecuentada por el discurso hegemónico, pero con el objeto de caracterizar al peronismo en una coyuntura de búsqueda de unidad popular y organización política. Sin embargo, las construcciones familiares de las tres películas dejan en un lugar muy subordinado a las mujeres -madres, hijas, hermanas o esposas- apenas visibles y casi nunca con voz. Estas imágenes de mujeres cuya práctica social era apoyar la lucha de los hombres, mantener el hogar y cuidar a los hijos, “irradiaban una cierta ‘seguridad’ de lo conocido, lo ‘familiar’, ante los cambios profundos en el orden establecido que el discurso exigía” (Tal, 2001: 16). En *Historia*, la construcción de la figura de la mujer es ligeramente diferente. Por una parte, aparecen otras mujeres que son mostradas exclusivamente como *trabajadoras*, las vendimiadoras, que aunque anden con sus hijos a costas realizan un trabajo que realizan en condición –si bien precaria y estacional- de asalariadas. Respecto a los personajes principales, si bien el protagonista excluyente es Juan Belmonte, María está presente en una gran cantidad de escenas, y su actividad está visibilizada e incluso resaltada, al punto de que se la muestra haciendo -menos los de la viña- distintos trabajos, muchas veces filmada en primeros planos. No obstante, el rol de María es subordinado y circunscripto a la esfera doméstica, y las expectativas puestas en las hijas de los contratistas no parecen ser diferentes para el futuro: las hijas de Juan y María le ayudarán a ella en “la cocina, a barrer, esas cositas que hay que hacer en la casa”, para luego, más temprano que tarde, casarse como la propia María hizo con Juan.

El problema de las relaciones de género en el cine militante no se puede desligar de cómo se trataba esta cuestión al interior de gran parte de izquierda latinoamericana y especialmente de la Nueva Izquierda argentina, de la cual los cineastas formaban parte, para la cual la discusión acerca de la desigualdad u opresión de las mujeres no era algo urgente, o peor aún, a veces era considerado un factor de desviación de la lucha primordial que era la de liberación nacional. Ante los cuestionamientos feministas, muy visibles ya para los años sesenta y setenta, las vanguardias políticas (encabezadas mayoritariamente por hombres) asumieron el problema de la subalternidad específicamente femenina como parte de las contradicciones sociales que la revolución acabaría por resolver indefectiblemente.⁴⁴ Mientras tanto, la tradicional división sociosexual del trabajo (de la militancia) se reproducía al interior de muchas de las organizaciones de la izquierda. Sus discursos sobre el género y la sexualidad reproducían varios tópicos conservadores, como los mandatos monogámicos y heterosexuales, mientras que se promovía una

⁴⁴ Catalina Trebisacce (2013) indica que la primera mitad de los setenta presencié una primavera del feminismo en Argentina, con el surgimiento de varias organizaciones. En ese contexto, matiza la “imposibilidad” del diálogo entre izquierda y feminismo, analizando la experiencia del FIP (Frente de Izquierda Popular), perteneciente a la llamada izquierda nacional, que fue la única agrupación de izquierda que formó un frente femenino autodenominado feminista. Sobre la relación entre feminismos y nueva izquierda en argentina, ver Rodríguez Agüero (2010), Gramático (2005) y Vasallo (2005).

“nueva moral sexual” más ocupada en la crítica a la hipocresía burguesa que en la liberación real de vida personal. El consenso sobre la figura de la “pareja militante” ocultaba mal que en la práctica “hablaba el marido” (Tal, 2001; Nari y Feijoó, 1996).

Este sesgo que impregnó el cine militante argentino también puede reconocerse en la generalidad de las corrientes del NCL, con algunas excepciones. Entre ellas, varias se produjeron en Cuba, como *Lucía* (1965, Humberto Solás), *Retrato de Teresa* (1979, Pastor Vega) y casi toda la obra de Sara Gómez, especialmente su última película, *De cierta manera* (1974). La importancia de este filme de Gómez no se debe sólo a que sea una “mujer cineasta” –la mirada masculina también atraviesa muchas a directoras mujeres– sino porque en pleno desarrollo de una revolución social explora el problema de las relaciones de género tomando como eje la relación de una pareja heterosexual, atacando el persistente machismo de la sociedad cubana y problematizando el rol de las mujeres en la Revolución.⁴⁵ Vale la pena mencionar este ejemplo para constatar que el planteo de esta problemática ya cabía dentro del horizonte de una perspectiva estética y política emancipadora y señalar el sesgo provocado por estas ausencias no es un anacronismo.



Los Belmonte junto a otros trabajadores en un baile en la comunidad



Juan toma la palabra en la asamblea del sindicato

Para cerrar: en *Historia* la representación de las clases subalternas, específicamente de los contratistas de viñas, está determinada por esa “doble radicalidad” que caracterizó al cine de intervención política argentino y latinoamericano. Así, el grupo realizador de *Historia* parte de una clara posición política respecto al proceso político y social en curso a fines de los años sesenta y principios de los setenta, y del rol de los cineastas y sus películas en la lucha por la liberación. Mixtura el registro documental y la recreación ficcional para mostrar la *experiencia* de los contratistas de viñas, poniendo en práctica

⁴⁵ Para un análisis feminista de la película *De cierta manera* ver el texto de Sandra Álvarez Ramírez (2007: 7).



diferentes estrategias que permiten un valioso acercamiento, uno de nuevo tipo, a la situación de estos hombres y mujeres en un momento de su historia, condensada en la experiencia de la familia elegida como protagonista. Esa potencia reside fundamentalmente en una reconstrucción hecha a partir del material que proviene de la experiencia histórica de estos hombres y mujeres, verosimilitud y legitimidad reforzadas por las palabras de los sujetos filmados. Ahora bien, la cuestión no es simple, ya que otras operaciones, muchas derivadas de la misma radicalidad de su proyecto estético y político, pueden limitar esa potencia y producir tensiones.

Reconocer estos límites, sin embargo, no quita validez a lo que la película nos ofrece. Por el contrario, es el conocimiento de las condiciones de producción, que comprenden tanto las determinaciones sociopolíticas e ideológicas como la incidencia de programas estéticos y narrativos, el que nos permite obtener un acercamiento libre de la “ilusión de verdad” que puede provocar la imagen cinematográfica. Solo así se está en condiciones de dimensionar tanto la significación de *Historia de un hombre de 561 años* para la historia del cine político argentino como su importancia para el conocimiento del proceso y los sujetos históricos que intentó retratar.

Bibliografía

ÁLVAREZ RAMÍREZ, Sandra (2007). “De cierta manera feminista de filmar”, *La Jiribilla* dossier nº 39, disponible en <http://www.jiribilla.co.cu>

ALVIRA, Pablo (2014). “Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico-industrial argentino: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia”, *Páginas* Nº 10, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín (1997-98). *La Voluntad*, tomos I, II y III, Buenos Aires, Norma.

APREA, Gustavo (2004). “Los documentales y la noción de dispositivo”, *Jornadas de Política y Cultura*, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.

BALVÉ, Beba y BALVÉ, Beatriz (1989). *El 69, huelga política de masas*, Buenos Aires, Contrapunto.

----- (2005) *Lucha de calles, lucha de clases: elementos para su análisis, Córdoba 1971-1969*, Buenos Aires, CICSO/ Razón y Revolución.

BARALDO, Natalia y SCODELLER, Gabriela (2006). “La fuerza de las bases. El Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (SOEP)”, en BARALDO, N. y SCODELLER, G. (Comp.). *Mendoza '70. Tierra del sol y de luchas populares*, Buenos Aires, Manuel Suárez Ed.

BARRIO DE VILLANUEVA, Patricia (2010). *Hacer vino: Empresarios vitivinícolas y Estado en Mendoza (1900-1912)*, Rosario, Prohistoria.

BELEJ, C., MARTIN, Ana L. y SILVEIRA A. (2005). "La más bella de los viñedos. Trabajo y producción en los festejos mendocinos (1936-1955)", en LOBATO, Mirta (Ed.) (2005). *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos.

BENERÍA, Lourdes (1999). "El debate inconcluso sobre el trabajo no remunerado", *Revista Internacional del Trabajo*, vol. 118, núm. 3.

----- y SEN, Gita (1982). "Desigualdades de clase y de género y el rol de la mujer en el desarrollo económico: Implicaciones teóricas y prácticas", *Sociedad, Subordinación y Feminismo*, Bogotá, ACEP.

BIALET MASSÉ, Juan (2010 [1904]. *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas*, Vol. I y II, La Plata, Ministerio de Trabajo de la Provincia de Buenos Aires.

BIDASECA, Karina (2002). *Nómades sin tierra*, Tesis de maestría, UBA, disponible en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Publicaciones/tesis/bidaseca.pdf>

BRAGONI, Beatriz (2004). "La Mendoza criolla. Economía, sociedad y política (1820-1880)", en ROIG, Arturo, LACOSTE, Pablo Lacoste y SATLARI, María (comp.), *Mendoza a través de su historia*, Mendoza, Andino Sur.

BRENNAN, James (1994). *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba*, Buenos Aires, Sudamericana.

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

CARNOVALE, Vera (2009), *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI.

CAVALLO, Ascanio y DÍAZ, Carolina (2007). *Explotados y Benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago de Chile, Uqbar Editores.

CERDÁ, Juan Manuel (2007). "El trabajo en la vitivinicultura mendocina. Una historia de nexos entre pasado y presente (cc. 1900 y cc. 2000)", en *Actas de las V Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios y Agroindustriales*, Buenos Aires.

COLOMBRES, Adolfo (comp.) (1985). *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol-FLACSO.

CRISTIÁ, Moira (2013). "El pueblo en imágenes. Representaciones gráficas y cinematográficas del sujeto popular de la izquierda peronista (Argentina, años sesenta y setenta)", *Rúbrica Contemporánea* n° 3.

DAWYD, Darío (2011). *Sindicatos y Política en la Argentina del Cordobazo. El peronismo entre la CGT de los Argentinos y la reorganización sindical. 1968-1970*, Buenos Aires, Pueblo Heredero.

ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (Eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza.



EMILI, Marcela (2009). "El Plan de Acción de febrero a marzo de 1967 de la CGT mendocina, ¿síntoma de la crisis del vandomismo?" *Actas XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, Bariloche.

----- (2010). "Alcance y prácticas de la CGT de los Argentinos en la provincia de Mendoza", *Actas IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*, Mendoza.

FEIJÓO, María del Carmen (1990). "Las trabajadoras porteñas a comienzos del siglo", en ARMUS, Diego (comp.), *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires, Sudamericana.

----- y NARI, Marcela (1996). "Women in Argentina during the 1960s", *Latin American Perspectives*, nº 88.

FLORES, Silvana (2011). "Sujetos en la historia: el Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad de su discurso", *Perspectivas de la comunicación* Nº 4, Temuco.

----- (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, Buenos Aires, Imago Mundi.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1988 [1969]). "Por un cine imperfecto", en *Hojas de Cine*, Vol. 3, México, Fundación Mexicana de Cineastas/UAM.

GARZÓN ROGÉ, Mariana (2008). "La experiencia sindical de los trabajadores vitivinícolas durante el peronismo", *Actas XXI Jornadas de Historia Económica*, Buenos Aires.

----- (2010). "Fragmentación y unidad de las organizaciones obreras mendocinas en 1945", *Quinto Sol*, nº 14.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002). *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.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GIRONA FIBLA, Nuria (2000). "Ver, oír y escribir. La ficción de transparencia en el relato testimonial", en MATTALIA, Sonia y ALCÁZAR, Joan (coord.), *América Latina: literatura e historia. Entre dos finales de siglo*, Valencia, Ediciones del CEPS.

GIUNTA, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

GORDILLO, Mónica (1996). *Córdoba en los '60: la experiencia del sindicalismo combativo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

GRAMMÁTICO, Karen (2005). "Las 'mujeres políticas' y las feministas en los tempranos setenta: ¿un diálogo (im)posible?", en ANDÚJAR, Andrea et al., *Historia, Género y Política en los 70*, Buenos Aires, Feminaria.

GRASELLI, Fabiana (2008). "Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en *La patria fusilada* de Francisco Urondo" en *Revista Claroscuro*, nº 7, Rosario.

GUMUCIO DARGÓN, Alfonso (1979). *Cine, censura y exilio en América Latina. México-Bolivia*, La Paz Film/Historia.

HIRSCHEGGER, Ivana (2012). "Políticas estatales y su repercusión en la vitivinicultura de la provincia de Mendoza y del municipio de San Rafael, 1946-1955", *América Latina en la historia económica*, vol. 19 n° 3.

HURET (1986). *De Buenos Aires al Gran Chaco*, Madrid, Hyspamérica.

JAMES, Daniel (1990). *Resistencia e Integración*, Sudamericana, Buenos Aires.

KING, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.

LOBATO, Mirta (Ed.) (2005). *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos.

LONGONI, Ana (2007). "Vanguardia y revolución, ideas-fuerzas en el arte argentino de los 60/70", *Revista Brumaria* n° 8, Madrid.

----- y MESTMAN, Mariano (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

MESTMAN, Mariano (2009). "Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo", *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 29.

----- (2010a). "Testimonios obreros, imágenes de protesta: el directo en la encrucijada del cine militante argentino", *Cine Documental* n° 2, disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_01.html

----- (2010b). "Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político", en ORQUERA, Fabiola (coord.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción.

MONTERDE, José E., MASOLIVER, Marta y SOLÁ ARGUIMBAU, Anna (2001), *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal.

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

NAROTZKY, Susana (1995). *Mujer, mujeres, género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

OLGUÍN, Patricia (2012). "Estado, empresas y regulación. La experiencia de las entidades reguladoras del mercado vitivinícola de Mendoza (Argentina), 1914-1943", *Revista de Historia Industrial*, n° 49.

OSPITAL, María Silvia (2009). "Modernización estatal y regulación económica en provincias vitivinicultoras: Mendoza, 1936-1946", *Mundo agrario*, n° 18.

PARANAGÜÁ, Paulo Antonio (2000). *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan.

PASQUALI, Laura (2013). "Memorias de la lucha armada en Argentina. 1969-1976), *Antíteses* n° 11.

PICK, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, University of Texas Press.

POBLETE, Lorena (2011). "El colectivo como vía de acceso al trabajo: el caso de los trabajadores vitícolas de Mendoza, Argentina (1995-2010)", *Sociedade e Cultura*, n° 14.

----- (2012). "De trabajadores inamovibles a trabajadores móviles. El caso de los contratistas de una región vitícola de Mendoza, Argentina (1995-2010)", *Cuadernos de Relaciones Laborales*, n° 30.

POZZI, Pablo y SCHNEIDER, Alejandro (2000). *Los setentistas. Izquierda y clase obrera: 1969-1976*, Buenos Aires, Eudeba.

REDONDO, Nilda (2004). *Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión*, Buenos Aires, Amerindia, Santa Rosa.

RICHARD-JORBA, Rodolfo (2001). "La modernización vitivinícola en Mendoza (Argentina). Desarrollo del mercado de trabajo libre y emergencia de nuevos actores, 1870-1905", *Primer Congreso de Historia Vitivinícola*, Montevideo.

----- (2002). "El mercado de trabajo rural en Mendoza. Un panorama sobre su formación y funcionamiento entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Coacciones, regulaciones y trabajo libre". *Población y Sociedad*, Número 8-9.

----- (2003). El mercado de trabajo vitivinícola en la provincia de Mendoza y los nuevos actores. El "contratista de viña": una aproximación a un complejo sistema de empresarios y trabajadores, 1880-1910". *Revista Interdisciplinaria de Estudios Agrarios*, n° 18.

----- (2010). *Empresarios ricos, trabajadores pobres. Vitivinicultura y desarrollo capitalista en Mendoza (1850-1918)*, Rosario, Prohistoria.

RODRÍGUEZ AGÜERO, Eva (2010). *Sobre la recepción de las ideas feministas en el campo político-cultural de los 70: intervenir desde los márgenes*, Tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

RODRÍGUEZ AGÜERO, Laura (2013). *Ciclo de protestas, experiencias organizativas y represión paraestatal. Mendoza, 1972-1976*. Tesis doctoral, UNLP.

SABALAIN, Cristina y REBORATTI Carlos (1980). "Vendimia, zafra y alzada: migraciones estacionales en la Argentina", *Cuadernos del CENEP* n° 18, Buenos Aires.

SALVATORE, Ricardo (1986). "Control del trabajo y discriminación: el sistema de contratistas en Mendoza, Argentina, 1880-1920", *Desarrollo Económico*, Vol. 26, 102. Buenos Aires.

SCHUMANN, Peter (1987). *Historia del Cine Latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires.

SCODELLER, Gabriela (2003). "El mendocinazo. Ruptura y construcción de relaciones sociales durante la década del 70", *Razón y Revolución* n° 11.

----- (2009). *Conflictos obreros en Mendoza [1969-1974]: cambios en las formas de organización y de lucha producto del Mendozazo: Un análisis del 'borramiento' del conflicto como política de la memoria de la historiografía regional*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-

TAL, Tzvi (2001). "Inclusión política y exclusión genérica: metáfora familiar en las películas de Grupo Cine Liberación", *Taller* nº 17.

----- (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere.

TEJADA GÓMEZ, Armando (1988). *Ahí Va Lucas Romero*, Buenos Aires, Torres Agüero.

TERÁN, Oscar (1993). *Nuestros Años Sesenta*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

THOMPSON, Edward P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica.

TREBISACCE, Catalina (2013). "Un fantasma recorre la izquierda nacional. El feminismo de la segunda ola y la lucha política en Argentina en los años setenta", *Sociedad y Economía*, nº 2, Cali.

VASSALLO, Marta (2005). "Las Mujeres dicen basta: Feminismo y movilización política de los 70", en ANDÚJAR, Andrea *et al.*, *Historia, Género y Política en los 70*, Buenos Aires, Feminaria.

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.

Recibido con pedido de publicación 10/03/2015

Aceptado para publicación 15/04/2015

Versión definitiva 02/05/2015

