

Memorias, representaciones y conflictos sociales en *Flores amarillas en la ventana*: entre la intertextualidad y la omisión

*Memories, representations and social
conflicts in Flores amarillas en la ventana: between
intertextuality and omission*

Paz Escobar

Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales - UNPSJB

escobar.pax@gmail.com

Resumen

La realidad material y las experiencias se traducen en discursos que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales, y el cine es uno de esos discursos, incluidas las disputas sobre el pasado. Si, por otro lado, entendemos que los sujetos sociales y sus identidades están en permanente proceso de conformación, en el que la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto, la utilización del cine como herramienta de investigación histórica se vuelve ineludible.

En este artículo presentamos el film *Flores amarillas en la ventana* (Víctor Ruiz, 1996), que ubica su relato en 1921. El período histórico al que refiere y el de su producción nos permiten reflexionar sobre dos momentos claves de la historia de la región: la segunda huelga de obreros en Santa Cruz, brutalmente reprimida, y la primera etapa neoliberal en Argentina (y América Latina).

Este film pertenece a la categoría de *ficción-histórica*, que comprende aquellos que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan en personajes reales, pero cuyo enfoque histórico no es riguroso ya que el pasado aquí es utilizado solo como marco referencial. Esta categorización general se complementa con la de *ambientación histórica*, donde se prioriza la reconstrucción material y fijación icónica —por lo que adquiere importancia la ambientación escenográfica— para que las formas de tiempos pasados aparezcan con inmediatez a partir del poder de las imágenes.

Palabras clave:

cine, representaciones, Patagonia.

Abstract

Material reality and experiences are reflected in discourses that are part of the battlefield of social relations, and film is one of those discourses, including disputes about the past. If, on the other hand, we understand that social subjects and their identities are in a constantly forming process, in which the representational symbolic mediation plays a specific role, the use of film as a tool of historical research becomes inevitable.

We present the film *Flores amarillas en la ventana* (Victor Ruiz, 1996), which places its story in 1921. The historical period of the film and that of its production allow us to reflect on two key moments in the history of the region: the second workers' strike in Santa Cruz, brutally repressed, and the first neoliberal stage in Argentina (and Latin America).

This film belongs to the category of *historical fiction*; that is, those films placed at some point in history or based on real people but whose historical approach is not rigorous since past here is used only as a time frame. This general categorization complements with that of *historical setting*, where the material reconstruction and iconic images are prioritized —thus scenography becomes important— so that the forms of the past appear with immediacy from the power of the images.

Keywords

film, representations, Patagonia.

Introducción

La realidad material y las experiencias se traducen en discursos que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales y el cine forma parte de esos discursos, incluidas las disputas sobre el pasado. Si por otra parte entendemos que los sujetos sociales y sus identidades están en permanente proceso de conformación, en el que la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto, la utilización del cine como herramienta de investigación histórica se vuelve ineludible.

Si consideramos quiénes, dónde y cómo se producen la mayor parte de las imágenes que consumimos, está claro que quienes detentan el poder están al tanto de la eficacia de las mismas como transmisoras privilegiadas de ideología y se han preocupado por guiar su difusión. Concebimos al cine como práctica cultural y síntoma de los procesos sociales. Entonces conocer la construcción histórica de Patagonia como región implica comprender el lugar que ocupan las representaciones en ella. En estas se encuentra el increíble poder moralizante, y por ende, ideologizante del cine, en tanto nadie asiste a una creación artística sin sentir. El poder de conmover, de generar empatías e identificaciones es parte de ese componente estético-ideológico que, debe haber tenido mayor o menor eficacia al concordar o no intención con resultados.

En este artículo presentamos *Flores amarillas en la ventana* que ubica su relato en 1921. El período histórico al que refiere y el de su producción, a mediados de la década del '90, nos permiten reflexionar sobre dos momentos claves de la historia de la región: la segunda huelga de obreros en Santa Cruz, brutalmente reprimida y la primera etapa neoliberal en Argentina (y América Latina).

Partimos de dos interrogantes: ¿En qué medida un film que narra una historia individual puede funcionar como representación de los procesos colectivos? ¿Con qué pasado nos comunican las películas filmadas en Patagonia? Para ello, el análisis textual y contextual se centra específicamente en tres ejes: las representaciones de género, de clase y de la región.

De la Historia a las historias

Antes de imbuirnos en las imágenes y sonidos brevemente reseñaremos algunas características del director de esta película, quien, al momento de filmarla, volvía de vivir en el exterior durante muchos años. Ruiz nació y se crió en la Patagonia, más precisamente en el pueblo cordillerano de Alto Río Senguer, provincia de Chubut. Este dato no es menor en tanto sus experiencias en el lugar fueron incorporadas a la diégesis del film. En varias entrevistas el director explicó que la película parte de imborrables recuerdos que le dejaron los relatos oídos durante su infancia: extranjeros que relataban terribles experiencias de la Segunda Guerra Mundial, cadáveres semienterrados, esposas “compradas” por terratenientes y que comenzaban en Patagonia una “vida de señora”, y complicados romances (que solo entendió con los años)¹. Estos relatos han permeado el imaginario que el realizador tiene sobre la región, el cual es proyectado en el film, a nivel narrativo y representacional.

Este film pertenece a la categoría de *ficción-histórica*, que comprende los que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan en personajes reales, pero su enfoque histórico no es riguroso ya que el pasado aquí es utilizado como marco referencial (Caparrós Lera, 1997, p. 24). Esta categorización general se complementa con la

de *ambientación histórica*, donde se prioriza la reconstrucción material y fijación icónica –por lo que adquiere importancia la ambientación escenográfica–, para que las formas de tiempos pasados aparezcan con inmediatez a partir del poder de las imágenes (Lusnich, 2007, p. 91).

Si bien Lusnich (2007) se centra en un corpus fílmico cuya periodización va de 1933 a 1955, es posible incorporar dentro de las variaciones de films de ambientación histórica a *Flores amarillas en la ventana*. Este se inscribiría dentro de lo que la autora denomina de “intriga sentimental y romántica”, aunque se entrecruza con la otra variación que es la de “conflictos de orden social y económico” ubicados en haciendas o estancias.

En otras palabras, como plantea Valentín Golzman (2014) el conflicto pasional que muestra el relato bien pudo transcurrir en cualquier otro espacio y tiempo. Pero al ser ubicada la trama en el marco de un proceso histórico de lucha de clases y en un espacio ocupado por el ejército en acción represora sobre trabajadores que luchaban, el drama pasional trocó en tragedia.

En *Flores amarillas en la ventana* la enunciación está subjetivada, ya que el relato es un largo *flashback*: en la década de los '90 una anciana, Margarita, cumple con los últimos deseos de otra y rememora en silencio los hechos del verano de 1921 durante el cual no solo fue testigo silenciosa, sino, en definitiva, desencadenante de la tragedia como final de un romance prohibido entre un peón y la hija de la dueña de una estancia.

El modo de representación de este film puede sintetizarse de la siguiente manera: estética naturalista, continuidad témporo-espacial entre los diferen-

tes planos, predominancia de planos semejantes a los que usa el cine norteamericano (planos largos, medios y americanos y profusión de los primeros planos, recurso asociado al género melodramático clásico), música extradiegética y una enunciación que borra la presencia de la cámara. La puesta en cuadro es dependiente de los contenidos y por lo tanto el espacio es dinámico-descriptivo y profundo. En cuanto al régimen de narración, siguiendo a Casetti y Di Chio (1991) es una *narración fuerte*: el énfasis está puesto sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas. La acción desempeña un papel fundamental; funciona como elemento constitutivo de una situación y también como medio de transición entre las situaciones. En cuanto al tiempo cinematográfico: en *Flores...* el tiempo es *circular*, porque al constituir la película un *flashback* el punto de partida y de llegada es el mismo, aunque la secuencia final avance respecto de la apertura del relato. El sentido de esta temporalidad es que la historia de amor trunco solo puede cerrarse cuando la protagonista vuelve, aunque muerta, para ser enterrada junto al hombre que amaba, quien fuera fusilado en ese lugar décadas atrás. El regreso a ese espacio patagónico se solapa con un regreso en el tiempo.

Mujeres: ese oscuro objeto de desorden

Amén del proceso histórico mostrado en que los personajes condensan sujetos sociales, el relato es vehiculado por personajes femeninos: Lucía, enamorada de Ricardo, alguien “socialmente inferior”; Teresa obsesionada por prohibir tal romance y Margarita, la sirvienta despechada, que con su delación provoca la muerte de los peones Helmut y Ri-

cardo, y que es además la narradora de los hechos mostrados en la película.

La preponderancia de estas mujeres también se expresa a nivel del estilo visual: son predominantes en la composición del cuadro, la cámara adquiere muchas veces sus puntos de vista y determina el ángulo con la que se observan entre ellas. Ahora bien, que las mujeres tengan roles importantes no es en sí mismo progresista, ni mucho menos, antipatriarcal.

En *Flores amarillas...* el relato comienza con la llegada de una mujer a la región: Lucía, hija de Teresa, quien vivió hasta el momento internada en un colegio religioso. A pesar de su estricta educación, se comporta como si desconociera las reglas que rigen su condición de clase y su género. Desconocimiento, ingenuo o desafiante, que –entre otras cosas– la lleva a confraternizar con los trabajadores, lo que la hace “merecedora” de unas cuantas bofetadas por parte de Teresa. Asimismo no duda en desairar, enérgicamente, las proposiciones de matrimonio de Raúl Pujana, hijo de una de las familias más ricas de la zona. Tampoco repara en observar a Ricardo, su enamorado peón, bañarse desnudo en el río, besarlo, ni en escaparse de la casa por la noche para encontrarse con él. Sus gestos, movimientos corporales y maneras de hablar parecen más propios de una adolescente contemporánea a la época de producción del film, que a la de una de principios de siglo xx, ya que nada de lo que hace o dice parece ser un acto de rebeldía contra el lugar asignado socialmente a las mujeres. No parece importarle el contexto en el que está inmersa –ni siquiera cuando escucha que van a declarar la huelga o que sería mejor que viajen a Río Gallegos porque la zona es peligrosa– salvo cuando el entorno le arrebatara su objeto de deseo. Sus

preguntas sobre qué es “sociedad obrera” o “quiénes son los rojos” las realiza con una ingenuidad tal que parece una nena curiosa ávida por saberlo “todo”.

Desde la llegada de Lucía, el objetivo que obsesiona a su madre es conseguirle “un buen partido” que según Teresa es Raúl Pujana por su nivel socioeconómico. Este es un personaje estereotipado que representa a lo largo de la película los intereses, temores y acciones de la clase terrateniente de la zona. A pesar del recelo de Frederik (“*Será un buen partido pero no me gustan nada los Pujana*” opinará en algún momento), Teresa no duda en hacer todos los arreglos para que su hija y el adinerado joven se conozcan y relacionen, y, a espaldas de Lucía, le garantiza a Raúl un inminente matrimonio.

El relato presenta un paralelismo entre el desarrollo del conflicto social y el amoroso. Cuando la huelga se declara y llega el ejército convirtiéndose la zona en un lugar “peligroso” (expresión que usarán tanto los trabajadores como los terratenientes, solo que por motivos opuestos), también se vuelve tenso el ambiente en la estancia Bremen. Cuando se pone en escena el nivel de conflicto entre trabajadores y terratenientes/ejército (la secuencia bisagra es cuando Ricardo encuentra un cadáver recién enterrado al ras del suelo, esta salida a la superficie metaforiza lo que se va develando en las historias), también se va develando para Teresa la relación amorosa y secreta que mantienen su hija y Ricardo. Teresa le pide a Frederick, que está por salir de viaje, que despidiera a Ricardo, y su marido le sugiere que “no pierda la cabeza” que a su regreso verán cómo arreglan el asunto. Sin embargo, a Teresa “la pierde” su obsesión por no permitir ese romance y le impide ver la

actuación del ejército en su propia estancia, a tal punto que no atina a defender a Helmut (aún sabiendo la relación de amistad que tiene con su marido), quien es el primero en ser llevado con el resto de los trabajadores detenidos. Luego apresan a Ricardo para que sea llevado con los demás. A pesar de las advertencias de su hija y de su sirvienta sobre el riesgo que corren de ser fusilados, ella no oye, grita que *“los militares son hombres de honor”*. En el desenlace cuando se da cuenta de las consecuencias de sus acciones –escape de Lucía y reprimenda de Frederick, quien no la deja subir al auto que los llevará hacia la estancia de los Pujana donde están Helmut y Ricardo– la observaremos correr en camión blanco a través del campo y la noche, con el pelo suelto, sin importarle que se vuele un chal que es su único abrigo. Parece ánima en pena, una aparición de las que hablan las leyendas populares, definitivamente es representada como alguien que perdió la razón.

Finalmente, el tercer personaje femenino es Margarita, la anciana que sobrevive a todos los protagonistas de la historia y es su recuerdo lo que observamos. Varias décadas antes de ser Doña Margarita, ella era una alegre y desinhibida joven española, sirvienta en la estancia Bremen. Se puede deducir que tiene algún tipo de relación amorosa con Ricardo, aunque es evidente que promovido por ella y aceptado por él, hasta que llega Lucía. A partir de allí veremos a una Margarita sufriente que llora en silencio y se enoja por el desprecio de quien hasta entonces era su posible pareja. Ella observa y es quien primero se da cuenta del romance, vemos que roba las flores amarillas que Ricardo deja en la ventana de Lucía, pero las escenas en que Margarita los delata ante Teresa están elididas. Otra vez la sin razón: es el

“despecho de mujer desairada” la que guía sus acciones, delación incluida, en pos de frustrar los planes de los amantes. Recién cambia de actitud cuando la tragedia le toca directamente, cuando Ricardo es llevado hacia donde están detenidos los trabajadores “huelguistas”, acusados por Teresa de querer secuestrar a su hija (información brindada por Margarita que roba una carta del cuarto de Lucía). Al “darse cuenta” del peligro inminente que corre su amado, prefiere ayudar a Lucía antes que dejarlo morir, la saca del encierro a la que su madre la sometía, le da su abrigo y le prepara un caballo para que Lucía “rescate” a Ricardo. Pero será demasiado tarde.

La mirada patriarcal sobre lo femenino se evidencia también en la sinrazón que predomina en las mujeres del film, ya sea por pasión, ambición o despecho. Aquí todas *“pierden la cabeza”* y actúan únicamente de acuerdo a sus intereses/deseos, absolutamente indiferentes de lo que sucede a su alrededor, hasta que el entorno las alcanza... trágicamente.

A pesar de que las mujeres transforman el universo diegético en el que se inscriben y en ese proceso también se transforman, esta movilidad no basta para deshacer un modelo de representación arquetípica de las mujeres: son esposas, madres, hijas, prostitutas, amantes. Contrasta la ingenua, buena y altruista (Lucía), con la mujer calculadora y seductora que utilizó su encanto para ascender socialmente (Teresa), pero todas aparecen como elementos desencadenantes de trágicos hechos en un mundo de hombres que civilizan/luchan/pelean por lo que creen. Lo arquetípico, sobre todo, está dado porque esa desestabilización es producida por su deseo/obsesión particulares que se presentan como opuestos a la razón y a los intereses co-

lectivos que los hombres representan (aunque la concreción de tales intereses no esté exenta de violencia).

La lucha de clases: entre la pasión y la masacre

Retomemos ahora el contexto en el que se ambienta *Flores amarillas...* para luego ver cómo ello permea el mundo representado. Entre 1880 y 1930, el Estado nacional se transformó en garante del mantenimiento y reproducción de la acumulación capitalista basado en actividades agrarias (Marcaida, Rodríguez y Scaltritti, 2006). A la vez, este gran período puede subdividirse, ya que, entre 1880 y 1916 junto con la expansión de la economía agroexportadora, la modernización económica y social, se consolida un régimen político oligárquico que le dio al Estado unas determinadas características. Entre 1916 y 1930, aparecen lo que historiográficamente denominamos las impugnaciones al régimen político oligárquico, cuya consecuencia fue, entre otras, la sanción de una nueva ley electoral (conocida como Ley Sáenz Peña). Así, dentro de este período llega a la presidencia el radical Hipólito Yrigoyen, quien gobierna durante dos mandatos (1916-1922 y 1928-1930). La Primera Guerra Mundial produjo además de un importante flujo migratorio, una importante recesión económica. En este marco es que estallan grandes conflictos sociales tanto en el campo como en las grandes ciudades que crecían al paso de la incipiente industrialización. El universo histórico de *Flores amarillas en la ventana* se da en el marco de uno de estos conflictos, dados a conocer tempranamente por José María Borrero en su libro *La Patagonia Trágica* y más tarde difundido a través de la investigación de Osvaldo Bayer en *Los vengadores de la Patagonia Trágica* y en 1974 a partir del film muy visto –tanto en la época de su estreno co-

mo inmediatamente luego de la última dictadura militar– y premiado *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera, 1974), película con clara intención de reconstituir la historia rigurosamente, para lo cual contó con la asesoría de Bayer².

En el período de referencia del universo histórico de *Flores amarillas...* entre la burguesía local cundió el miedo ante la posibilidad de una ola revolucionaria a partir de la revolución rusa, lo cual subrayó su comportamiento antide-mocrático. Esta actitud queda plasmada en el film en reiterados diálogos. Por ejemplo en la fiesta que Teresa brinda para “presentar en sociedad” a Lucía, los hombres presentes comentan: “*Me parece que estas ideas de la huelga vienen de Rusia, es como la peste bubónica pero mucho más contagiosa*”. El rubio Raúl Pujana (de ojos azules, peinado hacia un costado y con un bigote que a los espectadores contemporáneos no puede sino remitirnos al que hizo famoso Hitler) interviene: –“*Mi padre viajó a Buenos Aires a explicarle al gobierno que no podemos permitir que nos paren la esquila, que nos arruinen [...] El gobierno mandó al ejército, pero esta vez vamos a tener que ser muy duros y los militares van a tener que tomar su lugar y hacerse cargo del problema*”. Más adelante, los trabajadores de la estancia Bremen encuentran cuatro peones fusilados rematados de un tiro en la nuca. Cuando Frederick le recrimina a Pujana su complicidad, este replica: “*¿Y qué hay que hacer? ¿Dejar que pase lo que está pasando en Rusia? ¿Qué te quiten todo?*” A lo que Frederick responde: “*Estamos en la Patagonia, ¡aquí no hay ni gente! Y vos crees que esto es Rusia.*”

Los personajes hablan de la segunda huelga patagónica que aparece en la diégesis del film, caracterizada como

conspiración revolucionaria (porque recordemos que son dos huelgas, la segunda producida por el incumplimiento de los terratenientes del pliego negociado durante la primera) e ilustran el rol novedoso que el Estado le otorgó al ejército, que tendrá profundas consecuencias futuras: la de represión del conflicto social antes encomendada a la policía. Así, la representación del ejército como represor, será coincidente con la realidad histórica de ese momento.

Como ya planteamos anteriormente el conflicto de clases se expresa en los dos niveles de la historia: el de la trama central, una historia sentimental trunca da por las diferencias sociales de los amantes, y el de su contexto –conflicto de orden social y económico explícito por su grado de conflictividad–.

Para reflexionar como es representada la segunda huelga de 1921 es necesario pensar cómo son representados los trabajadores rurales en el film. A grandes rasgos podemos decir que hay dos grupos o tipos de trabajadores: los actores protagónicos por un lado y, por otro, un grupo numeroso de no actores que no cumplen papeles importantes en la narración y que solo aparecen en escenas de trabajo, las cuales son muy breves, y en las secuencias de los fusilamientos (aparecen para el sacrificio).

Los trabajadores rurales que vamos a ver a lo largo del film y que están contruidos con la intención de generar empatía con el espectador, son los ya nombrados Ricardo y Helmut, los dos únicos trabajadores de la estancia Bremen. Por el tipo de vivienda, la cantidad de trabajadores permanentes, la cantidad de ovejas, el tamaño de los galpones y otras instalaciones que presenta se colige que es una estancia pequeña.

Estos peones viven en una casa donde no pasan hambre ni frío, no les falta leña, ni combustible para alumbrarse, están vestidos prolijamente y tienen varias mudas de ropa, tienen tiempo para el descanso y para el estudio, leen, escriben y escuchan música clásica (incluso tienen un gramófono). Además son de tez blanca y el joven protagonista tiene ojos claros. Su situación de expropiados de sus condiciones materiales de existencia y, por lo tanto, vendedores de su fuerza de trabajo, obedece a situaciones individuales. En el caso de Helmut tiene que ver con una elección relacionada con sus principios libertarios (es amigo del dueño de la estancia y éste se encarga de aclarar que trabaja de empleado “*porque es un cabeza dura*”). Y en el caso del joven porteño, sí tiene necesidad de trabajar, pero la misma obedece a la muerte temprana de su padre, situación que lo ubicó como sostén de hogar.

Si bien tanto el ejército como la patrona, Teresa, denominan peones a estos personaje, no podemos considerarlos como tales si tenemos en cuenta el referente que son los trabajadores reales que conocemos desde la investigación historiográfica.

Por otro lado, tenemos otro grupo de personas que no son actores y que cumplen la función de extras o figurantes, por lo tanto, tampoco tienen parlamentos y no son importantes en el desarrollo narrativo de la historia. Físicamente se distinguen de Helmut y Ricardo, sobre todo, por el color de su tez y sus ropas más desprolijas y raídas. Además, cuando la cámara los toma en primeros planos o planos medios, sus caras son sumamente inexpresivas (incluso cuando están a punto de ser ejecutados). Esto es importante si tenemos

en cuenta que lo que se sabe y se piensa de las huelgas es informado a los espectadores casi exclusivamente por los dueños de las estancias o el ejército. No se les da voz a los trabajadores rurales excepto para informar, de unos a otros, que se va a declarar la huelga. Pero en ningún momento se explicitan los motivos o las reivindicaciones que llevan a la misma. En la única escena breve donde hay una discusión entre un trabajador de la estancia de los Pujana y Helmut, lo que aparecen como diferencias para estar de acuerdo o no con la huelga son las características individuales de sus respectivos patrones, como si los intereses de clase estuvieran subsumidos a las decisiones individuales de cómo se trata a los trabajadores. En una secuencia en la que transcurre una celebración en la estancia Bremen, los trabajadores de ambas estancias se encuentran y le comentan a Helmut que van a declarar una nueva huelga; este lo único que dice, a pesar de sus años y de su formación política anarquista es H:— *“Huelga no está buena ahora; los militares andan cerca”* a lo que otro responde R: — *“Vos decís eso porque tu patrón no es como el mío”*. Esto es todo lo que vamos a saber de lo que piensan/sienten los trabajadores respecto del conflicto que protagonizan. En cambio, sí vamos a tener escenas mucho más extensas en donde los patrones discuten los orígenes ideológicos, los alcances de la huelga y el rol que debe cumplir el ejército ante la misma. A nivel visual, la cámara queda anclada en el punto de vista de los terratenientes, porque además los portavoces de las distintas visiones del conflicto son dos terratenientes, Frederick y Raúl Pujana, que por tener versiones opuestas son contruidos en clara oposición maniquea.

Lo que sí vamos a saber, muy al pasar, es que esta huelga está ligada a una anterior y que aparentemente tiene que ver con el reclamo de liberación de los trabajadores que participaron en la misma. Pero nunca, en todo el film, se dice nada del pliego de reivindicaciones, ni del incumplimiento del acuerdo conquistado por los trabajadores durante la primera huelga, ni de las condiciones de vida de los peones y trabajadores en general. Sí conocemos, a través de los personajes que representan patrones o militares, la metodología de la huelga, siempre desde la óptica de las clases dominantes que hablan de “saqueos” y “toma de rehenes”. Este conflicto parece ser ajeno a los peones de la estancia Bremen que se solidarizan con los demás no delatando su paso por la misma o proveyéndoles comida cuando pasan por allí.

Lo que va cambiando a lo largo del film es la percepción, tanto para patrones como para obreros, de la peligrosidad del lugar, aunque por motivos opuestos obviamente (los primeros porque hay huelguistas “saqueando” y los segundos por la represión ejercida desde el ejército). En definitiva lo que se pone en escena sobre las huelgas son las brutales consecuencias represivas que tuvo y que, a su vez, va ser el desenlace del film, momento en que las dos historias, la de amor – individual – y la social – colectiva –, van a quedar entramadas en una sola a través del fusilamiento de Ricardo y de Helmut que caerán en una gran fosa común.

Otra cuestión respecto a la representación de los trabajadores rurales tiene que ver con algo que ya está presente en el film *La Patagonia Rebelde* pero que *Flores amarillas...* acentúa. Se trata de la separación entre trabajadores

anarquistas y los demás en cuanto al grado de conciencia, discursividad, origen nacional, entre otras cosas. En este sentido hay dos secuencias que pueden analizarse comparativamente. En la primera Helmut parodia un discurso propio del anarquismo (o más generalmente de la izquierda) al dirigírselo a las ovejas (“*compañeros: la burguesía quiere que actuemos como ovejas, que obedezcamos como ovejas, que trabajemos como ovejas, pero no somos ovejas ¿o sí?*”). Más adelante, Helmut concurre a una asamblea en Cañadón Seco (asamblea que también está representada hacia el final de *La Patagonia Rebelde*) en donde sabemos que votan la rendición; en esa secuencia se escucha la voz en *off* de un trabajador que, con acento extranjero, habla de la necesidad de construir una sociedad sin explotadores ni explotados mientras lo que vemos en las imágenes son primeros planos de trabajadores que escuchan el discurso apáticamente, casi con indiferencia o incompreensión. Es interesante destacar que quien habla es tan ajeno que ni siquiera se le otorga un cuerpo, quedando siempre fuera de campo visual. Y su voz sigue escuchándose mientras los trabajadores desconcentran (quedando suprimida la votación de la asamblea) como si su prédica fuese “en el desierto”. Es decir, aparecen dos mundos: el del anarquismo y el del resto de los trabajadores, que conviven en el espacio, pero de forma paralela. Así, se les resta a los peones cierto grado de conciencia de clase y se descarta la posibilidad de que, quienes hacen huelga por reivindicaciones muy precisas, puedan comprender que ese discurso tiene que ver con su propia experiencia e intereses como clase. Es decir, se sigue reproduciendo una visión hegemónica sobre los grados de conciencia y sobre la estrategia que adoptó la clase obrera en uno de

los conflictos más importantes de su historia.

La Patagonia: entre la intertextualidad y la tragedia

Diversas estrategias estilísticas del film, en parte, se explican a partir de la comparación con la ya mencionada *La Patagonia Rebelde*, porque *Flores amarillas...* profusamente acude a la primera para representar el conflicto y sus protagonistas. Para pensar el tipo de relación entre ambos textos filmicos es útil recurrir a la noción de intertexto. El mismo puede entenderse como la relación que un texto mantiene con otros, ya sean contemporáneos o históricos (el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso)³. En este caso el intenso grado de intertextualidad entre ambos films no es extraño si se tiene en cuenta que el de 1974 se transformó en un ícono del cine social y político argentino, pero que además –y esto es sumamente relevante a los fines de este artículo– también es un ícono en cuanto al éxito en la promoción de un corrimiento (ya iniciado desde la literatura por las obras de Borrero y Bayer) de las representaciones cristalizadas sobre la Patagonia⁴.

A nivel de la construcción de los personajes, por ejemplo, esta relación dialógica se observa en los actores que personifican a Helmut y al teniente Albornoz, en tanto ellos tienen características físicas, gestos y formas de hablar muy similares a los actores Pepe Soriano y Héctor Alterio que encarnan a Schultz y Zavala respectivamente en *La Patagonia...* Sin embargo, el personaje de Albornoz no tiene los matices y contradicciones que hacían de Zavala un personaje por demás

complejo. El teniente Albornoz está construido con una simplicidad maniquea que lo hace absolutamente malo.

Hay diálogos que son prácticamente idénticos. La escenografía y fotografía de la noche en que comienzan los fusilamientos en ambos films son muy similares. Están construidas fotográficamente a través de un juego de luces y sombras en donde sólo se oyen las órdenes y los disparos, ya que el foco de la cámara está adentro del corral (es el punto de vista de Helmut y Ricardo). Solución estética que evita caer en lo banal o lo abyecto a la hora de representar el fusilamiento de cientos de personas. Sin embargo, cuando llegan simultáneamente Lucía, Frederick y Margarita, en el momento exacto en que los soldados abren fuego sobre Ricardo, Helmut y otros dos trabajadores, la cámara se aleja en una panorámica ascendente que descubre la fosa común con cientos de cadáveres apilados que nos remiten a las peores experiencias de exterminio de la historia contemporánea mundial.

Para retomar el análisis de las representaciones de Patagonia, también es necesario recurrir a la relación entre *Flores amarillas...* y *La Patagonia Rebelde* porque es esta película, que como ya dijimos se convirtió en un ícono en varios sentidos, la que promovió un nuevo imaginario para la región: el de Patagonia trágica.

Este imaginario tiene connotaciones que se objetan entre sí. Por un lado, cuestiona la representación de la región como desierto, ya que aquí la Patagonia no solo está poblada y habitada por personas de diversos orígenes y culturas, sino que ellas también son alcanzadas por la lógica (capitalista) que rige en el resto del mundo. Lógica a partir de la cual las personas se

relacionan de manera desigual y contingente, luchan para hacer primar los intereses de unos en detrimento de los otros y, por lo tanto, como en todo proceso de lucha, hay vencedores y vencidos. Todo ello es representado en ambos textos filmicos.

Por otro lado, puede pensarse que en *Flores amarillas...* su dimensión trágica se despliega respetando las características del género dramático clásico: los protagonistas se enfrentan a su destino rebelándose contra una fuerza que finalmente se impone, a costa de la destrucción física o moral de los héroes o heroínas. Este imaginario es puesto en escena de dos maneras: todos los personajes vienen escapando de su destino trágico, que aquí adquiere la forma de la guerra, la pobreza y la prostitución. Esto trae aparejado que en la propia diégesis del film, la Patagonia aparece al principio como utópica en tanto la soledad que en ella prima –como sinónimo de inhabitado– no conlleva para estos personajes una dimensión negativa, sino todo lo contrario, implica una oportunidad, ya sea de paz, de trabajo o ascenso social. La Patagonia se presenta así plena de posibilidades para los personajes, pero el devenir del texto fílmico se encargará de cuestionar esta representación cuando la tragedia, que aquí adquiere forma de coacción violenta estatal, alcance a los personajes desbaratando sus proyectos y sus ideas previas de la región. A la vez, los habitantes del micro-mundo donde transcurre la trama principal del film –la “estancia Bremen”– actúan conscientemente tratando de evitar que los alcance el conflicto social que atraviesa la zona donde está radicada la estancia: las huelgas patagónicas. La relación entre Frederick, el dueño de la estancia y sus trabajadores es completamente armónica. Estos no carecen de comodidades materiales y son tratados

cordial y afectuosamente por su patrón. No adhieren a la huelga. En consonancia con esta situación, las mujeres se niegan a abandonar el lugar descreyendo de los dichos sobre la peligrosidad de la situación que describen quienes pasan por allí. Pero, a pesar de todo lo que hacen para que el conflicto no los alcance, este se hace presente literalmente con la llegada del ejército que utiliza las instalaciones para descansar y alojar cientos de trabajadores apresados que están siendo trasladados. Presencia que se entrelaza con el conflicto amoroso –la relación secreta entre Lucía y Ricardo– y que termina incidiendo fatídicamente sobre este.

En ese sentido entonces, recurrir a la tragedia como género le impone ciertos límites a un discurso que se erige como denunciante del rol represivo del Estado y reivindicatorio de la lucha de los obreros. Precisamente, la tragedia connota la imposibilidad de modificar el orden pre-establecido de las cosas. Y ese orden que se presenta como cuasi-natural –por inmodificable– beneficia a los intereses de la clase dominante. Así, los dos órdenes de la narración –el del conflicto individual-romántico y el del colectivo-social– implican un desafío que debe ser fatalmente castigado. Los repetidos planos a escala de campos larguísimos donde los personajes son apenas un punto en el paisaje, representan la exigüidad de esas desobediencias ante la magnitud del poder. De esta forma, la Patagonia se constituye como alegoría de la esterilidad de la lucha libertaria y de la imposibilidad de las clases subalternas de revertir su condición de oprimidas.

Como plantean muchos historiadores dedicados al análisis de films históricos, cualquier representación del pasado está relacionada con el momento en que fue producida. *Flores amarillas...* abunda en referencias a *La Patagonia Rebel-*

de y, como ya mencionamos, muestra al ejército como herramienta de represión del conflicto social y de defensa de los intereses de la clase dominante, aún a costa de fusilamientos, masacres y desapariciones de quienes amenazan esos intereses. Sin embargo, los distintos contextos de producción emergen en la pantalla, o como plantea Monteverde las películas están “subordinadas a la contemporaneidad de su producción/recepción y [...] por su carácter sólo puede aflorar en una operación hermenéutica, la que hemos denominado «lectura histórica»” (Monterde, 2001, p. 298).

En 1974, año de realización de *La Patagonia Rebelde*, la Argentina acababa de salir de una dictadura militar, sin embargo, se daban discusiones sobre el papel de las fuerzas armadas en las sociedades latinoamericanas, teniendo presentes la experiencia peronista y los contemporáneos procesos de Perú, gobernado por el General Velasco Alvarado, y de Bolivia con los gobiernos de los Generales Ovando Candía y Juan José Torres.

En cambio, en 1996, luego de la supresión del servicio militar obligatorio como corolario de un proceso de pérdida de legitimidad ante la sociedad y de poder material, el papel de los militares no era un tema de debate y su valoración era mayoritariamente negativa. Sin embargo, no es menor que en el año de realización de la película, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final de Alfonsín y las amnistías de Menem ya habían sido aplicadas. Estas políticas estatales promueven el olvido sobre los responsables de los crímenes perpetrados durante la última dictadura y corren el riesgo de ser lentamente borrados de la memoria. La recreación del pasado lejano, por parte de Ruiz, puede pensarse como un intento de de-

nunciar los antecedentes del terrorismo de estado y un llamado a evitar la desmemoria sobre las masacres y genocidios cometidos en nuestro país.

Por otra parte, en 1996 ya se habían extendido las políticas neoliberales privatizando o cerrando empresas que pertenecían al Estado, y había desaparecido el financiamiento a las industrias ligadas al mercado interno y, por ende, las empresas mismas. Los sectores más concentrados de la economía resolvieron la crisis mediante el aumento de la desocupación, la concentración económica en manos de los grandes capitales y la centralización financiera. Todo lo cual llevó a un disciplinamiento de la clase obrera y a un claro deterioro de sus condiciones materiales de existencia, a través de la pérdida de derechos históricamente conquistados.

Así, la Patagonia trágica se reeditó convirtiéndose en una realidad para miles de trabajadores y sus familias que perdieron sus empleos enfrentándose al desempleo, la precarización y la pobreza. La otrora región del “desarrollo nacional” se convirtió en “paraíso de aventureros”, en región *for export*, y sus historias trágicas o míticas, sus paisajes y su fauna pasaron a ser productos turísticos. Pero eso ya es otro arquetipo.

Notas

1 “«Desde chiquitito yo veía en ese pueblo desolado una especie de lugar maldito. Esa sensación se incrementó después con la gran cantidad de historias que contaban los extranjeros que venían a mi casa paterna y que se quedaban largas horas a la noche relatando sus vivencias de la Segunda Guerra Mundial», relató Ruiz. El realizador recordó que durante su infancia presencié historias muy

trágicas «de familiares y allegados que murieron asesinados o como consecuencia de un suicidio, es decir historias propias de lugares solitarios»” Ruiz citado en “«Flores amarillas» se filma en Esquel” en: *Ámbito Financiero*, viernes 5 de enero de 1996 (las cursivas nos pertenecen).

2 Existen numerosos trabajos que analizan distintos aspectos de este film, relacionados a los objetivos de la presente artículo *La Patagonia Rebelde* ha sido objeto de mi indagación en una investigación anterior. Véase Escobar (2007 y 2011).

3 Más ampliamente puede considerarse como la relación que diferentes enunciados mantienen entre sí. El término es generado por la teoría literaria, siguiendo a Mijail Bajtin y su noción de dialogismo (es decir, pluralidad de voces narrativas en una misma obra), que frecuentemente consideró que un texto nuevo se refiere a obras anteriores, en modos variables que incluyen la cita, el plagio, la parodia, el pastiche. Bajo el texto, siempre de manera explícita o implícita, hay –al decir de Julia Kristeva– textos incompletos, fragmentarios, difusos, precisos, alusivos (Aumont, 2006, p. 128). En este sentido amplio, el dialogismo intertextual refiere a posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de las verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación. (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 232).

4 Al respecto consideramos acertadas las reflexiones de Alejandro Gasel quien considera que “tras la matanza de los obreros en las conocidas huelgas del ‘20 llevada adelante por el Estado argentino se puede trazar una nueva forma de pensar los imaginarios sobre la Patagonia Austral. Nuevos imaginarios que



tienen un fuerte tono perlocutivo en la medida que son denuncialistas y reivindicativos y deben persuadir sobre los acontecimientos trágicos y hasta de genocidios que se realizan en estos territorios que son gobernados por un naciente Estado argentino. La escritura de Bayer marca una reconocible y fuerte inflexión respecto a esa inscripción de los viajeros al Estrecho de Magallanes, por un lado, y los proyectos del Estado nacional que busca sus límites, se organiza y pedagógicamente difunde las maravillas de este territorio, por otro. La película *La Patagonia Rebelde* es el ícono, en el sentido peirciano, de lo que significa este acontecimiento histórico y esta inflexión” (Gasel, 2012, p. 76).

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jaques y Michel Marie (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Caparrós Lera, José María (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, Paz (2007) “El espacio como alegoría del conflicto de clases. Análisis del filme *La Patagonia Rebelde*”. En *Pasado Por-venir. Revista de docentes, estudiantes e investigadores del Departamento de Historia*, Año 2 N° 2, pp. 43-62.
- Escobar, Paz (2011) *Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936-1976)*, Trelew: Jornada.
- Gasel, Alejandro F. (2012) *De cuerpos y territorios. Itinerarios de la Patagonia Austral en la narrativa argentina reciente (1982-2008)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.305/te.305.pdf>
- Golzman, Valentín (2014) “Aportes del cine a la historia de la lucha de clases”. En *Tesis 11*, número 108, Disponible en: <http://www.tesis11.org.ar/aportes-del-cine-a-la-historia-de-la-lucha-de-clases> [Fecha de consulta: 8 de agosto de 2014]
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Manrupe, Raúl y Alejandra Portela (2004). *Un diccionario de films argentinos 1996-2003*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marcaida, Elena et al. (2006). “Los cambios en el Estado y la sociedad Argentina (1880-1930)”. En Scaltritti, Mabel et al., *Pasados presentes: política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektik.
- Monterde, José Enrique (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Stam, Robert; Robert Borgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.
- Fecha de recepción: Agosto 28 de 2014.
Fecha de aprobación: Octubre 15 de 2014.