

# Del sertão a la ciudad utópica en tres filmes

La primera mitad del siglo XX en Latinoamérica constituyó un periodo de vastos cambios estructurales, manifestados principalmente en la modernización e industrialización de los grandes centros urbanos. En un país eminentemente rural, como fue Brasil, el esfuerzo de los sectores burgueses de la sociedad por fomentar la urbanización, acentuada por los movimientos migratorios, tuvo como resultado una imitación de esquemas europeos que reformulaban metrópolis como Río de Janeiro, São Paulo y, posteriormente, el diseño de la ciudad de Brasilia. La aspiración a un avance tecnológico que permitiera un crecimiento 'civilizatorio' generó, en los países latinoamericanos, la necesidad de transformar la mentalidad de sus habitantes, lo cual causó el desplazamiento de las costumbres y valores originarios hacia una nueva perspectiva promovida por los modelos culturales de naciones extranjeras.

Aquello que desde el ámbito de la economía empezó a establecerse como un estado de subdesarrollo, debido a la intrusión del capital foráneo y la dependencia que creó para el avance de las instituciones e industrias correspondientes, tuvo su correlato en el espacio cultural. El arte latinoamericano del siglo XX tampoco se abstuvo de prestar atención a las innovaciones estéticas provenientes de Europa, en especial de los movimientos de vanguardia que revolucionaron la concepción sobre la obra artística.

Gran cantidad de escritores y pintores originarios de Latinoamérica han desarrollado sus habilidades expresivas en una suerte de combinación de temáticas de índole local o nacional con las novedades estéticas de corrientes

artísticas europeas. Así, pintores como el brasileño Cândido Portinari (con su readaptación del *Novecento* italiano<sup>1</sup>) o escritores como Jorge Luis Borges (que trasladó a Argentina sus experiencias en el movimiento ultraísta<sup>2</sup>) han demostrado en las primeras décadas del siglo XX una tendencia a volcar su mirada hacia las influencias foráneas.

Teniendo en cuenta este panorama, podríamos afirmar que durante todo el siglo pasado dominó una circunstancia en apariencia paradójica, consistente en la pretensión de los artistas latinoamericanos de reivindicar, a través de sus obras, la identidad nacional, valiéndose de algunos recursos inspirados parcialmente en el arte extranjero.

Esto puede resumirse en la clásica polarización entre modernidad y tradición, que no sólo se refleja en los vínculos entre lo autóctono y lo extranjero, sino también entre los elementos de un mismo territorio nacional. El cine latinoamericano de los años sesenta, aun cuando no estuvo exento de esta mirada exógena, especialmente en lo que respecta a la adquisición de recursos estilísticos europeos, ha hecho énfasis en plasmar los aspectos supeeditados a la propia realidad. En el presente artículo nos proponemos analizar las tensiones entre la modernización cosmopolita en la cultura y las condiciones de marginalidad social en los individuos, mediante el estudio de

tres filmes de la década de 1960, centrados en los movimientos migratorios dentro de un mismo país, con el fin de encontrar un nuevo espacio contenedor y provocador de un pretendido progreso.

Las películas en cuestión, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *La tierra quema* (1964), de Raymundo Gleyzer, y *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, tematizan aspectos relacionados con la coyuntura sociopolítica de la región semidesértica del nordeste de Brasil, conocida como *sertão*.<sup>3</sup> En ella, los campesinos son la clase excluida, ignorada y, por lo tanto, imposibilitada para integrarse al ideal de modernización urbana propuesto por el país a partir de la segunda mitad del siglo XX.

#### BREVE ITINERARIO ESTÉTICO DEL SERTÃO

En el cine de los años sesenta, el protagonismo del nordeste brasileño y las vivencias de miseria y explotación sufridas por sus habitantes no fue accidental. Desde principios del siglo XX, a partir de la publicación de la novela *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, se gestó un imaginario social sobre esa particular región del país, configurada gracias al intertexto literario y pictórico.

Con el paso de los años, eran más recurrentes en Brasil obras de arte que retrataban, ya sea a manera de ilustración de lo autóctono o como testimonio sociopolítico, esta confluencia entre la aspiración a la modernización y la imposibilidad de escapar de la pobreza. El *sertão* empezó a instituirse como un emblema de lo nacional, en especial por la influencia del escritor pernambucano Gilberto Freyre, autor de una serie de ensayos escritos en la primera mitad del siglo XX, tales como el *Manifiesto regionalista* (1926), *Casa grande y senzala* (1933) y *Nordeste* (1937). Con la aparición de la novela *Menino do engenho* (1930), de José Lins do Rego,<sup>4</sup> el imaginario nostálgico del paisaje nordestino fue consolidándose aún más.

1 El *Novecento* italiano fue un movimiento desarrollado entre 1922 y 1933, que se contrapuso a las corrientes estéticas de vanguardia contemporáneas, proponiendo un retorno al Renacimiento. Estuvo conformado por una serie de artistas liderados por la crítica de arte Margherita Sarfatti, quien fue amante de Mussolini. Portinari se familiarizó con los principios estéticos de este movimiento durante su estadía en Europa entre 1929 y 1931.

2 El ultraísmo, nacido a fines de 1918 en España, fue un movimiento literario de vanguardia que se forjó con base en las reuniones presididas por el escritor Rafael Cansinos Assens en un café de Madrid. Su propuesta apuntaba a poner fin a la era del modernismo de Rubén Darío y tuvo gran vinculación con otros movimientos contemporáneos como el futurismo y el dadaísmo.

3 *Vidas secas* es un largometraje de ficción, mientras que los otros dos son documentales. Si bien Gleyzer y su equipo eran argentinos, *La tierra quema* fue filmada en Brasil y responde a parámetros estéticos y temáticos similares a los ejemplos citados.

4 En 1970, el realizador cinemanovista, Walter Lima Jr., dirigió una transposición cinematográfica de esta novela bajo el mismo título.



*Retirantes* (1944). Óleo: Cândido Portinari.

La llegada a la presidencia de Getúlio Vargas,<sup>5</sup> quien en 1937 instituyó el *Estado novo*,<sup>6</sup> afianzó el surgimiento de una nueva perspectiva sobre la región, la cual, con obras como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, y *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, instaló una visión social crítica en los años de esplendor del *cinema novo*<sup>7</sup> (específicamente a través de la figura del realizador bahiano Glauber Rocha).

Uno de los tópicos de este intertexto es el éxodo del campo a la ciudad. Las familias de campesinos que buscan un medio de subsistencia debido a la falta de agua

5 Getúlio Vargas fue presidente de Brasil en cuatro ocasiones. Primero entre 1930 y 1945, durante tres periodos consecutivos divididos por diferentes estadios de consolidación del gobierno que puso fin a la República Velha (1889-1930), y después, entre 1951 y 1954, periodo que culminó con su suicidio.

6 El *Estado novo* fue un periodo gubernamental implantado en Brasil entre 1937 y 1945, durante la presidencia de Getúlio Vargas, que combinó medidas autoritarias y de corte populista. Este régimen terminó con un golpe de Estado perpetrado por los sectores militares.

7 El *cinema novo* consistió en un periodo de renovación de la cinematografía brasileña, que comenzó a desplegarse a mediados de la década de los cincuenta con el estreno del filme *Río, 40 Graus* (1955), de Nelson, hasta principios de los años setenta. Podemos dividirlo en cuatro etapas: la neorrealista (1955-1961), el Ciclo del Nordeste (ca. 1961-1964) —donde podemos ubicar los títulos aquí analizados—, el Ciclo urbano (1964-1968) y, finalmente, la fase tropicalista o canibalista (ca. 1968-1972). Para mayores detalles sobre este fenómeno cinematográfico, véase Amar Rodríguez, 1994, y Xavier, 2001.

y los abusos de sus capataces son un tema central en la referida novela de Graciliano Ramos, *Vidas secas*, así como también en dos célebres cuadros de Portinari, *Criança morta* y *Retirantes*, ambos de 1944. El motivo central de estas obras pictóricas son las familias de *retirantes*<sup>8</sup> desfigurados por el dolor y el hambre. Para representarlas, Portinari escogió tonos oscuros que denotan el estado de ánimo de los personajes. En la primera de estas pinturas, la desolación es acentuada por las exacerbadas lágrimas de consistencia sólida de los campesinos; mientras en el centro del cuadro la figura esquelética de un niño muerto es sostenida por el padre de la familia, quien, a su vez, mira hacia la tierra. *Retirantes* posee características similares: ahí figuran seres con evidente desnutrición, ubicados en un paisaje circundado por cuervos.

Las películas que aquí analizaremos han adquirido de estas obras plásticas el ímpetu testimonial, basado en el desarrollo de la problemática de la migración como perspectiva de progreso, así como también el establecimiento de un universo estético común, manifestado en la elaboración del espacio visual y de la psicología de sus personajes, en concordancia con el determinismo social y geográfico del nordeste.

Tanto las obras pictóricas y literarias como las cinematográficas muestran aspectos semánticos y estilísticos que serán ejes de análisis de los filmes aquí referidos. En primer lugar, encontramos en el flujo migratorio de los campesinos que pueblan esas obras un énfasis en la presentación del universo popular, no tanto como un exhibicionismo folclórico, sino más bien como la afirmación de un testimonio crítico sobre la realidad nacional, cuyo carácter radical varía de acuerdo con la inscripción ideológica de cada filme.

8 Ése es el término utilizado para describir a las familias que migraban de un sitio a otro en busca de nuevas tierras dónde trabajar, generalmente huyendo de la sequía.

En segundo lugar, notamos en estas producciones la confrontación de espacios —específicamente el campo y la ciudad— asociados a su vez a las diferencias clasistas, propias de las reminiscencias del sistema latifundista. De la representación audiovisual del sertão y sus problemáticas se desprenden ciertos rasgos narrativos y espectaculares que dan cuenta de la coyuntura sociopolítica en la que los filmes fueron realizados.

Por último, podemos vislumbrar el modo en que estos relatos establecen un nuevo registro de los valores modernizadores insertos en un espacio subdesarrollado, y sus limitaciones de implementación histórica sobre las bases de un sistema de desigualdad socioeconómica. Así, las películas aquí analizadas ponen en debate, por medio de sus personajes en constante traslado intraterritorial, los ideales de desarrollismo y progreso provenientes de los gobiernos latinoamericanos de aquella época.

#### DE LO POPULAR IDEALIZADO A LA DENUNCIA SOCIAL

El filme de Nelson Pereira dos Santos *Vidas secas* relata el periplo sufrido por una familia de retirantes (Fabiano, Vitória y sus dos hijos pequeños), en procura de un lugar donde asentarse y progresar económica y socialmente. La narración es abordada, al igual que la novela que la origina, desde una subjetivación de las vivencias de cada personaje. La película carece de música extradiegética, dando a entender, desde su inicio, que la elaboración de las experiencias de los personajes está lejos de realizarse de manera idealizada y edulcorada, sino que más bien apunta a establecer un proceso de identificación reflexiva en el espectador. De hecho, uno de los presupuestos ideológicos del cine latinoamericano de los años sesenta fue despojar al espectador de toda actitud pasiva, impulsando, de una movilización proyectada

en la sala cinematográfica, la acción del individuo en la misma realidad histórica.<sup>9</sup>

Una de las cuestiones propuestas como elemento crítico y reflexivo en estos filmes es la manifestación del carácter de mercancía de los trabajadores, más aún si tenemos en cuenta la adscripción o simpatía a movimientos de izquierda por parte de sus realizadores.<sup>10</sup> En *Vidas secas*, Fabiano anuncia la llegada de la familia al rancho con un grito similar al utilizado en el arreo de bueyes. En su dicha por encontrar un nuevo lugar para asentarse, los migrantes ignoran que su arribo a esa tierra es equiparable, desde la perspectiva del latifundista, a la adquisición de nuevas reses que le otorgarán más ganancias exclusivas. Precisamente, tanto la novela como la película insisten en la comparación de los campesinos con los animales, con el fin de que aquéllos reflexionen sobre su estado de conciencia política adormecida.

El filme de Nelson Pereira se articula concretamente en la experiencia de la cultura rural. La descripción de creencias y costumbres de los campesinos, particularmente en la secuencia en la que la familia pasa una jornada en el pueblo, responde al imaginario propio del nordeste, con sus danzas populares, la devoción religiosa, la llegada de bandidos y las evidencias del sistema económico latifundista, denunciado como una plataforma de explotación de los trabajadores, al que se suma el autoritarismo de las fuerzas policiales.<sup>11</sup> En medio de este panorama, no hay espacio en ellos para los valores asociados a la educación y la cultura. Se destaca, en este sentido, la escena en la que Fabiano ingresa a la casa de su patrón para recibir su paga: mientras busca la libreta

9 Los realizadores latinoamericanos del periodo se adscribieron, en gran parte, a las teorías sobre el montaje ideológico del ruso Sergei Eisenstein. Para mayores detalles acerca del concepto, remitirse a Eisenstein (2006).

10 Nelson Pereira dos Santos militó en el Partido Comunista durante su juventud (al igual que Graciliano Ramos), mientras que Geraldo Sarno fue participante de las actividades de los Centros de Cultura Popular (CPC), que funcionaron en Brasil entre 1961 y 1964, conformados por intelectuales y artistas de izquierda. Raymundo Gleyzer, por su parte, fue integrante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y fundador del Grupo Cine de la Base, que trabajó en vinculación con el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), brazo armado del PRT.

11 Véanse al respecto las escenas de enfrentamiento entre Fabiano y un soldado que intenta provocarlo, y logra encarcelarlo por supuesto desacato ante la autoridad policial.

de anotaciones del capataz, es distraído por el sonido de un violín que interpreta una música elitista, completamente ajena a su conocimiento. Ese universo ignorado por Fabiano instala el debate acerca de las diferencias de clase y corresponde a las experiencias culturales del espacio urbano al que nunca podrá acceder. Tal inviabilidad es reforzada por el abuso económico de su patrón, poseedor de las leyes y la verdad, todo lo cual induce a que Fabiano no proteste, alegando su propia ignorancia y analfabetismo.

En el medimetraje de Raymundo Gleyzer, *La tierra quema*, los títulos iniciales nos introducen en una similar descripción iconológica del espacio nordestino. Mientras desde la banda sonora se entona un canto popular-regional, las imágenes muestran unas vasijas, portadoras del alimento de los trabajadores. Podría tratarse de una exhibición documental del universo cotidiano de los habitantes de esa zona, tal como ha sido frecuente en los filmes realizados en Brasil bajo el auspicio del Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).<sup>12</sup> Sin embargo, el objetivo de esta película no es meramente informativo y educativo, sino que pretende denunciar una situación socioeconómica silenciada que, en esta primera instancia se resume en la aparición de recipientes vacíos,<sup>13</sup> testimonio de la devastación provocada por la sequía y reforzada por las políticas gubernamentales de desigualdad social.

A continuación, una voz *over* enumera datos estadísticos de Brasil, para dar cuenta de la explotación y la marginación de los campesinos del nordeste, quienes —en medio de sus esforzadas tareas manuales, filmadas por el realizador— encuentran sus labores infructíferas y despojadas de proyecciones a futuro. El discurso del narrador no describe una experiencia exógena, sino una contradicción interna de Brasil, extensible a toda Latinoamérica, donde abunda la pobreza, pese a estar favorecido por un gran cúmulo de riquezas naturales.

12 El INCE fue un órgano gubernamental fundado en 1936 con el fin de promover la producción de filmes educacionales. Tuvo como ideólogo al antropólogo Edgard Roquette Pinto, quien asumió la dirección del Instituto hasta 1947. En 1966 su denominación cambió por la de Instituto Nacional de Cinema (INC).

13 Estas imágenes aparecen contextualizadas en una posterior escena del filme, en la que se describen las tareas domésticas de la mujer nordestina.

Las primeras imágenes de *La tierra quema*, al igual que las de los otros filmes analizados, poseen un impacto visual comparable al producido años atrás por las célebres Brasileñas, de Humberto Mauro, una serie de cortometrajes filmados entre 1945 y 1956,<sup>14</sup> que representan una especie de oda cinematográfica al espacio rural brasileño y sus tradiciones. Mauro filmó las labores de los campesinos, así como el paisaje de la región, de manera nostálgica e idílica. La película de Raymundo Gleyzer, lejos de poseer esta motivación, agrega a la representación del ámbito rural la denuncia política abierta, proponiéndose revelar un aspecto hasta entonces desconocido por la sociedad, y ausente en las pantallas cinematográficas.

Por su parte, el documental *Viramundo* tiene un enfoque testimonial. Inicia con un cartel explicativo con el cual se inserta al filme en un contexto de investigación facilitado por el trabajo conjunto de individuos provenientes del ámbito académico. De este modo, la información desplegada se enmarca por la exhibición de imágenes cotidianas sobre las costumbres y creencias populares, y por una figura de autoridad que inscribe al filme como una especie de ensayo social.

Geraldo Sarno emplea como elemento de documentación la tradición pictórica reciente e incluye la mencionada pintura de Portinari, *Retirantes*. La cámara se acerca a ella y encuadra detalles de los rostros de los personajes; mientras desde la banda de sonido emerge una canción popular en la voz del Gilberto Gil. La secuencia de los créditos iniciales se intercala progresivamente con un trayecto en tren a la ciudad de São Paulo, en el que, con probabilidad, el espectador se

14 Las Brasileñas consistieron en cortometrajes marcadamente educativos compuestos por los siguientes títulos: *Chuá-chuá e Casinha Pequena* (1945), *Azulão O Pinhal* (1948), *Aboios e cantigas* (1954), *Engenhos e usinas* (1955), *Cantos de trabalho* (1955) y *Manhã na roca-carro de bois* (1956).

identificará con el punto de vista de los eventuales pasajeros. La voz *over* informa que en el ferrocarril se transporta a los migrantes provenientes del nordeste. *Viramundo*, por tanto, resume en este primer tramo los diversos engranajes que permiten desentrañar los aspectos sociales, culturales y económicos de los exilios intraterritoriales que aquí estudiamos: de la investigación académica a la representación pictórica, y de esta última a una imagen inscrita en la realidad misma.

Al testimonio social sobre los modos de vida de la población de bajos recursos económicos, *Viramundo* añade las variadas experiencias religiosas del universo popular-regional. Allí desfilan ministros católicos y protestantes recibiendo a multitudes en actos públicos, así como participantes de ceremonias *umbanda*, cuyos respectivos rituales se exhiben en la segunda mitad del filme, gracias al montaje que alterna estas imágenes con otras secuencias, lo cual permite entablar un cuadro sincrético de las diversas creencias de los sectores sociales coexis-

tentes en la ciudad. La película, en concordancia con una serie de producciones contemporáneas —*A opinião pública* (1967), de Arnaldo



*Apunte* (2003). Tinta sobre papel: Jesús A. Martínez.

Jabor, y los largometrajes de ficción, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, y *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra—, propone una reflexión crítica sobre el vínculo entre alienación y pobreza. En este mismo sentido apunta Gleyzer en la última secuencia de *La tierra quema*, en la que utiliza música extradiegética de tema religioso mientras se ve a un niño sentado, junto al cual una mujer deposita un icono bidimensional del Sagrado Corazón de Jesús; en seguida, el niño se incorpora y, en una acción de rechazo, vuelve el rostro de Jesucristo contra la pared, lo cual muestra la voluntad del director por concientizar políticamente a los campesinos.

De este modo, observamos cómo el cine latinoamericano de los años sesenta, con la aparición de un nuevo conglomerado de películas vinculadas al ambiente altamente politizado, abordó el universo popular desechando la tentación de conectarlo con elementos conciliadores propios de la tradicional imagen sublimada del campo como espacio armónico. Tal como afirmó Raymond Williams (2001), la visión acerca del campo como un territorio plagado de virtudes y paz tiene su origen en épocas muy remotas. Aquí, la concepción de lo rural empieza a ser despojada de ese simbolismo tradicional y devela, por medio de la aparición de controversias socioeconómicas, una cualidad conflictiva que obliga a sus habitantes a abandonar ese territorio.

#### CAMPO Y CIUDAD: DOS EXPRESIONES DE UNA MISMA REALIDAD

El comienzo de *Vidas secas* confecciona el modelo de la representación espacial que da lugar a la descripción de las problemáticas sociales del nordeste brasileño y sus moradores, ello ocurre también en los otros filmes que nos ocupan. El plano general de un paisaje de arena y sol acompaña los créditos, mientras la banda sonora resalta un estridente y continuo sonido de bocina, que estará presente a lo largo de toda la narración. Lejos de la representación institucional propia del cine clásico de Hollywood, el inicio de la película establece el punto de referencia a partir del cual son interpretadas las vivencias de los campesinos del nordeste. Ese espacio devastado por la sequía será poblado por la familia de retirantes, que inician un

peregrinaje en pos de mejores condiciones de vida.<sup>15</sup> Sin embargo, como podemos comprobar en la secuencia final, se trata de un trayecto cíclico, con escasas probabilidades de culminar en la meta soñada: comenzar a “ser gente” (como expresa la protagonista femenina) y vivir una vida decente en la ciudad.

La extensa y agotadora caminata de la familia bajo el ardiente sol del sertão comparte la representación audiovisual de varios filmes contemporáneos, entre ellos, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha. Fabiano, su esposa Vitória y los dos niños de ambos manifiestan un comportamiento hosco, hablan poco y reaccionan con desesperación ante el hambre: sacrifican una de sus mascotas, un papagayo que, según la mujer, “no servía para nada”, ya que no sabía hablar,<sup>16</sup> y celebran exasperadamente que la perra Baleia capture a un roedor.

La cámara en mano sigue por momentos la trayectoria de los personajes, esto produce el efecto de identificación del receptor con las vivencias de aquéllos, del tal modo que los acompaña en su éxodo como un retirante más. La cámara también enfoca el punto de vista de cada uno de los integrantes de la familia, con el fin de contagiar al receptor el agotamiento de los migrantes. El propósito de esta clase de películas será alejar al “espectador de su posición de contemplador y darle también un cuerpo capaz de sufrir” (Da Costa, 2000: 65). Por tanto, asistimos no solamente a un largometraje de ficción, sino a una realidad que se inscribe —por medio de una iluminación que resalta el efecto del sol sobre los personajes, el encuadre vacío y la subjetivación del punto de vista— en la propia experiencia cinematográfica del destinatario. Esta asimilación narrativa y audiovisual se instala a lo largo del filme, donde destaca

15 El ingreso de los personajes al cuadro se realiza desde el fondo del encuadre y no desde el primer plano. De esta manera, la familia es introducida en su carácter de fusión con el espacio circundante, que los determina.

16 De alguna manera, el ave imposibilitada para hablar remite a las vidas de los integrantes de las familias de retirantes, en particular desde su autodefinición como seres ignorantes, comparables a los animales. Esa figura aparece continuamente en la novela de Graciliano Ramos y es retomada en los escritos de Franz Fanon (1983), textos contemporáneos al filme; tanto en aquélla como en éstos, la imagen aparece como una denuncia de la estigmatización del individuo colonizado como alguien inferior.

la secuencia en la que el hijo mayor observa el sertão y su mirada (a través del punto de vista subjetivo de la cámara) resemantiza el mundo circundante asociándolo con el infierno.<sup>17</sup> En estas instancias, la concepción sobre la ‘bestialización’ de los campesinos es revertida, debido a la capacidad del personaje de calificar simbólicamente al paisaje y su propia inserción en él. El niño, en su calidad de observador, se erige no sólo como protagonista de la experiencia de condenación elaborada por él, sino también como un comentarista crítico. Así, continuamente, el filme busca que el espectador establezca con los retirantes una relación de empatía orientada políticamente a partir de la resignificación establecida por los propios campesinos.

*Vidas secas* presenta al espacio rural y la naturaleza como antagonistas de la explotación social. Al optar por no seguir a un grupo de bandidos sociales, Fabiano sólo utiliza su arma para disparar a las aves, culpables de beber el agua que mantiene con vida al ganado, fuente de su subsistencia. El sol, a su vez, funciona simbólicamente como factor amenazante sobre los personajes, con su fulgor capaz de encender el fuego destinado a los condenados en ese infierno terrenal. La agonía de los animales, especialmente la muerte de Baleia, también constituye una metáfora de las condiciones de vida de los campesinos. De hecho, la cámara capta la agonía de la perra, cuyo deceso se equipara al de un integrante de la familia, lo cual reduce las posibilidades de progreso. Salir del hogar ya no sería más una esperanza, sino una huida.

La descripción iconográfica del espacio es similar a la del filme de Gleyzer, en el cual son enfatizados los efectos devastadores de la naturaleza como un aspecto más de la batalla

17 Esta escena en particular representa el momento más notorio de la influencia que ha tenido el ensayo de Fanon (1983) sobre el filme, especialmente en la autodenominación del niño como condenado.

cotidiana de los campesinos. El documental establece que los factores de carácter socioeconómico contribuyen a la exacerbación de la miseria, por lo cual el éxodo sólo prolonga el estado de marginación.

*La tierra quema*, como cine de militancia, también ejerce un efecto de identificación entre el receptor y los personajes. Pero, a diferencia de *Vidas secas*, la resignificación de la experiencia social de la familia nordestina se realiza por medio del testimonio directo de los pernambucanos,<sup>18</sup> quienes también recorren el espacio rural de modo cíclico y realizando esfuerzos que derivan en la misma muerte. Además, los campesinos conocen de antemano el carácter inaccesible del espacio urbano y carecen del ímpetu utópico de los personajes Fabiano y Vitória. Sólo les resta continuar sobreviviendo entre el trabajo duro y la mendicidad.

#### PROGRESO Y MODERNIZACIÓN: ENTRE EL SUEÑO Y LA RESIGNACIÓN

En la transición de los años cincuenta a los sesenta, los gobiernos de Argentina y Brasil aspiraron a elevar sus respectivas naciones al nivel de supremacía económica y cultural de los países desarrollados. Las políticas aplicadas por los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962) en Argentina y de Juscelino Kubitschek (1956-1961) en Brasil se basaron en la procura de una industrialización veloz y un “espíritu modernizador” (Terán, 2004: 74), que abarcó las diferentes áreas de la cultura. El desarrollismo latinoamericano impulsó el ingreso de capitales extranjeros a las economías domésticas, ejerciéndose así una situación de dependencia que alcanzó también a las manifestaciones estéticas. El afán por el progreso estuvo asociado

18 Aun así, como ocurre en gran parte de los documentales militantes argentinos del periodo, el testimonio de la voz narrativa, identificada con la instancia de producción, es pregnante en las significaciones plasmadas en el filme.

a la idea de apertura de los países de Latinoamérica al resto del mundo, pero generó ciertas contradicciones internas, como la adquisición de costumbres sociales y de técnicas de crecimiento económico incompatibles con las tradiciones e infraestructura nacionales.

*Vidas secas* elabora una perspectiva crítica sobre los valores modernizadores vinculados a la experiencia urbana, a través de los sueños de progreso de Fabiano y su mujer. La mirada perdida de ambos en un momento de reposo revela, por un lado, los anhelos de un trabajo que les facilite su desarrollo en el ámbito urbano, y por el otro, el flagelo del hambre provocador de su desgaste corporal. La figura de su antiguo patrón, el señor Tomás, representa el modelo y el referente para el avance familiar: Vitória aspira a tener una cama de cuero como la de él, Fabiano elogia sus dotes intelectuales, y ambos proyectan sobre sus hijos la añoranza de otorgarles una educación.

*La tierra quema* también relata, por el testimonio de la voz narrativa, la necesidad imperiosa del éxodo de los campesinos. Sin embargo, a diferencia de *Vidas secas*, la esperanza no apuesta al progreso localizado en la ciudad, sino al sueño de una lluvia que no llega, lo cual trae consigo un fatal e irreversible destino. El plano general del esqueleto de una res, seguido por el plano detalle de su cabeza,<sup>19</sup> funciona como metáfora del fin que los campesinos podrían alcanzar debido a la cíclica figura de la migración. La muerte en el filme es, además de un aspecto simbólico, un dato estadístico y la vivencia real de la familia elegida como ejemplo para este testimonio crítico-social.

Los retirantes del filme de Gleyzer comparten similitudes iconológicas y de costumbres con los personajes de Fabiano y Vitória: ropa deshinchada y pies descalzos (con el agravamiento de niños totalmente desnudos en *La tierra quema*), gente comiendo con la mano, así como el interior de la casa despojada de mobiliarios. Si bien se trata de un documental, Gleyzer introduce una escena ficcionalizada, en la que los protagonistas reales de esas vivencias pronuncian un diálogo, como lo han hecho tantas veces, al igual que la familia de *Vidas secas*:

19 Imágenes similares aparecen también en la secuencia inicial de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), de Glauber Rocha, filme contemporáneo al de Gleyzer.

“Vámonos de aquí”. Por tanto, observamos la puesta en marcha de una estructura dramática en la que Gleyzer exhibe el movimiento migratorio en busca de un cambio (o más bien, procurando la supervivencia al menos). Esta combinación entre el documental y el cine de ficción alude a la funcionalidad del arte cinematográfico de esos años como instrumento de movilización social o política. Gleyzer hace partícipe al espectador de la intimidad de una familia, cuyas experiencias son inscritas en un marco de identificación reflexiva: al tiempo en que espiamos a través del ojo de la cámara una vivencia reconstruida somos conscientes, por el artificio de la voz *over* que guía el relato, de estar presenciando un acontecimiento real, cuyo desenlace es previsible. Aunque parezca que Fabiano y Vitória creen en la remota posibilidad de progreso, estos seres históricos saben de antemano que seguirán topándose a cada paso con la muerte.

El viaje representa el culmen del mensaje ideológico-político del filme, mediante un procedimiento irónico, común en gran parte del cine militante latinoamericano: uno de los niños se levanta de su cuna hecha de cartón (imagen simbólica de un ataúd, que fuera el destino de siete de sus hermanos) y emprende la retirada arrastrando



Retrato #3 (2005). Transfer: Jesús A. Martínez.

la caja con una cuerda. Se trata de su única pertenencia, que podría significar también el eventual juguete de una infancia inexistente. Un plano detalle revela la inscripción “Alianza para el Progreso”,<sup>20</sup> que descubre en esta paradoja un mecanismo de dominación política denunciado por Gleyzer, y según el relato de la voz narrativa, productor de un “nordeste descalzo para vergüenza de América”.

En *Viramundo*, la aspiración por el progreso es resumida con la presencia del tren, medio de transporte utilizado por los campesinos para llegar a la gran metrópolis de São Paulo, y espacio de transición de sus anhelos por el cambio. Como símbolo de modernización, el ferrocarril divide dos universos: el signado por la pobreza (representada por los rostros curtidos del cuadro de Portinari) y el que promete un avance con el acceso a medios de trabajo calificado e industrializado. Este documental, a diferencia de los otros dos filmes analizados, testifica acerca de la experiencia de aquellos nordestinos que finalmente lograron acceder al espacio urbano. Si Fabiano y Vitória, y la familia de *La tierra que ma*, tenían pocas posibilidades de escapar de la sequía y las grandes extensiones de arena bajo el sol del sertão, la multitud de campesinos de *Viramundo*, sin embargo, logrará cruzar la frontera entre ambos territorios. El determinismo social y geográfico del campo se transformará, en las aspiraciones de los nordestinos, en una oportunidad de acceder a la vida urbana.

Teniendo en cuenta estas perspectivas (o ilusiones), el mediometrage de Sarno introduce un debate acerca de las contradicciones sociales evidenciadas por estos movimientos migratorios: los trabajadores rurales, acostumbrados a

20 La Alianza para el Progreso (Alpro) fue un programa económico puesto en marcha en 1961 por el gobierno de Estados Unidos, promovido por el entonces presidente John F. Kennedy (1961-1963). Promulgaba la asistencia social a los países de Latinoamérica y tuvo un carácter fuertemente polémico en el contexto de los movimientos revolucionarios existentes por entonces en la región.

la actividad agrícola-ganadera, deben adaptarse a formas modernizadas de trabajo; a ello se suman el analfabetismo y la mendicidad, que siguen siendo prominentes en contraposición a la propuesta de progreso que representa la migración. Por último, el sueño de conseguir mejores condiciones de vida choca con el abaratamiento de los salarios.<sup>21</sup>

*Viramundo* culmina con el movimiento contrario al presentado al inicio de la película. De la misma manera que los campesinos llegaron a la ciudad, así también se marchan de regreso a su lugar de origen, desencantados por la falta de trabajo. La misma canción de los títulos de presentación y el mismo tren, alejándose esta vez de la estación, marcan la frustración ante las proyecciones de progreso que los llevaron a migrar. Sin embargo, una nueva camada de campesinos seguirá emprendiendo el éxodo a la ciudad. Así queda trazado el círculo vicioso de una migración improductiva, por las dificultades de inserción cultural y laboral.

## CONCLUSIÓN

En estos tres ejemplos cinematográficos observamos de qué manera la década de 1960 fue un periodo dotado de fuerzas en pugna: el sueño y la frustración se sucedieron de manera continua, dejando un margen muy breve entre el uno y la otra. Así como Latinoamérica se constituyó en esta época en un espacio altamente politizado y promotor de una revolución socialista que proponía el fin de la dependencia económica y cultural de los países centrales, esa misma aspiración de liberación ocurría también en una dimensión individual, a través de la presencia de grupos familiares buscando su propia emancipación.

21 Estas conclusiones se establecen por medio de una serie de entrevistas realizadas a los propios trabajadores en el filme.

Los filmes aquí analizados conducen al espectador, por medio de sus diferentes registros y posturas ideológicas, a una conciencia utópica, en la que los campesinos mantienen la esperanza de reintentar su movimiento migratorio salvador, aun cuando las condiciones sociales marcan una barrera infranqueable.

El cinema novo brasileño y el cine militante argentino, movimientos que gestaron las películas aquí abordadas, se caracterizaron por una actitud de choque contra circunstancias de adversidad política; sin embargo, al igual que las familias incluidas en estos filmes, que emigran para sobrevivir, han debido desplegar también herramientas que permitieran su permanencia como productos artísticos en pugna con la represión ideológica. Desde la clandestinidad hasta el exilio de los cineastas, o el uso de un lenguaje alegórico o metafórico, el cine latinoamericano de la década de 1960 supo mantener vigentes en la sociedad las problemáticas de individuos relegados, conservando así el ímpetu de lucha al margen de los ideales de modernización propuestos por las políticas universalistas de sus respectivos gobiernos.LC

## REFERENCIAS

- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson.
- Da Costa, Cláudio (2000), *Cinema brasileiro (Anos 60-70). Dissimetria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora (Letras).
- Eisenstein, Sergei (2006), *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores.
- Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, FCE.
- Gleyzer, Raymundo (dir.) (1964), *La tierra quema*, documental, cinta cinematográfica, Argentina.
- Pereira dos Santos, Nelson (dir.) (1963), *Vidas secas*, cinta cinematográfica, Brasil, Pathé Contemporary Films.
- Ramos, Graciliano (2001), *Vidas secas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Sarno, Geraldo (1965), *Viramundo*, cinta cinematográfica, Brasil, Thomaz Farkas.
- Terán, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Williams, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.
- Xavier, Ismael (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra.

SILVANA FLORES. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Miembro integrante de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Asaeca) y del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Ciyne).