

Cine, política y clases populares en *Los inundados* de Fernando Birri.

Carolina Bravi ¹

Resumen: Dos puntos de partida orientan el desarrollo de esta propuesta. Uno de ellos es la relación entre la producción cinematográfica y el contexto histórico y cómo este vínculo se plasma en el desarrollo narrativo y expresivo del film. El otro punto es analizar cómo lo popular es abordado por el cine universitario de los '60 y cómo en él se constituyen los márgenes de lo decible (Alabarces, 2008), atendiendo a la afirmación de Michel De Certeau respecto de la censura que sufre la cultura popular al convertirse en un objeto de estudio. Desde esta perspectiva, se analiza la representación de los inundados en el film, identificando qué aspectos fueron posibles de ser dichos por la cultura hegemónica de ese momento y cómo se configuró el límite entre lo expresado y lo silenciado.

Palabras Clave: Birri, cine argentino, clases populares, década del '60, política.

Abstract: This article is based on the convergence of two kinds of research. On the one hand, the relationship between cinematic production and historical context in the narrative and aesthetic development of cinema. On the other hand, the typical approach of Argentine university cinema of the 1960s to popular culture, in order to define the limits of what could be said (Alabarces 2008), based on Michel De Certeau's views about the censorship popular culture was subjected to as it became the object of research. This joint perspective allows us to analyze the representation of the victims of the flood, to identify which aspects could be articulated by the hegemonic culture of the period, and to determine what could be expressed and what was to remain silenced.

Keywords: Birri, Argentinean cinematography, popular classes, 60's decade, politics.

Cine, política y clases populares en *Los inundados* de Fernando Birri.

Carolina Bravi

Fernando Birri y el cine de los ´60

“De la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa.” Michel De Certeau (1999)

Para el cine argentino la sanción del decreto ley N° 62 de 1957 fue un punto de inflexión que permitió el acceso de los intelectuales al ámbito de la producción cinematográfica, antes reservada a emprendimientos comerciales. En él se promovía la creación del Instituto Nacional de Cinematografía y se establecían nuevas reglamentaciones respecto de la producción, la distribución y la exhibición de films tendientes a la protección del cine nacional. Bajo el amparo de esta ley, como afirma Silvina Díaz (2005), se gestó el “nuevo cine argentino”, denominación que incluía a directores que compartían únicamente la necesidad de renovar el cine nacional y la admiración por el cine europeo (Birri, Torre Nilsson, Antín, Murúa, Kohen, Kuhn, Favio). Desde posiciones ideológicas diferentes todos ellos desarrollaron propuestas estéticas que, innovando el lenguaje cinematográfico, abordaron temas vinculados a situaciones propias del tiempo presente.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral fue creado en 1956. Fernando Birri fue una figura determinante en la organización y gestión del Instituto (IC-UNL) y de la Escuela Documental de Santa Fe. Compartió con la generación del ´60 la búsqueda de renovación y la orientó, en lo formal hacia el documental, bajo la influencia italiana, y en lo temático hacia la situación de los sectores mas desprotegidos (villas miseria, inundados, inquilinatos). Su formación neorrealista y su posición personal frente a la problemática del subdesarrollo definieron la orientación ideológica y estética de toda la producción del Instituto. Los fundamentos de esta propuesta, basada en una mirada crítica sobre la realidad inmediata, están expresados en el manifiesto de la Escuela Documental de Santa Fe elaborado por Birri en 1962. En él se señala la importancia del cine documental en

los países subdesarrollados como medio para contrarrestar la “imagen falsa de la sociedad y del pueblo” que dan los filmes no documentales o comerciales y como una herramienta para recuperar los “valores positivos de esa sociedad, (es decir) los valores del pueblo”.



En los años '50 paralelamente al desarrollo de las teorías de cine europeas, como la teoría de los autores o la fenomenología del cine, en el tercer mundo la escritura sobre cine se solidificó en una teoría cohesionada conocida como el “tercer cine”. Proveniente del término Tercer Mundo, surgió para designar a la producción cinematográfica de naciones colonizadas (definidas a partir de la dominación económica estructural) e inspirada por inquietudes nacionalistas. Como afirma Robert Stam (2001), en Latinoamérica, el tercer cine se

vio posibilitado en un primer momento por la popularidad del neorrealismo italiano y por las similitudes de las situaciones en uno y otro continente. Bajo la influencia Gramsci, a principios de los '50, creadores latinoamericanos como Alex Viani, Nelson Pereira dos Santos y Fernando Birri comenzaron desde sus escritos a proponer un cine nacional y popular. En este sentido la película *Los inundados* presenta ambas características, por un lado aborda la problemática de las clases populares apelando a la identificación con los personajes y por el otro muestra una situación típica del litoral argentino desde el punto de vista del damnificado. Por ello, esta propuesta estética puede vincularse con las corrientes nacionales que desde

fines de los '50 trataron de recuperar la memoria histórica popular para reconstruir, a partir de ella, una identidad cultural propia.

La historia de los inundados

La película *Los inundados* está basada en el cuento de Mateo Booz publicado en 1934 en el libro "Santa Fe, mi país". Fue realizada por estudiantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y contó con un aporte parcial del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue la única película de la Escuela Documental de Santa Fe de ficción y, sin abandonar el planteo testimonial y crítico de la realidad, e incorporando la experiencia previa del cortometraje *Tire dié*, logró llegar a un público más amplio y fue vista en los cines comerciales.

Los inundados cuenta la historia de una familia que vive en un rancho ubicado sobre el valle fluvial del río Salado, en el extremo sur de la ciudad de Santa Fe. El padre, don Dolorcito Gaitán, es changarín, la madre, Óptima, es empleada doméstica. El relato comienza cuando la creciente del río inunda el barrio y la familia y sus vecinos, deben abandonar sus viviendas para ser trasladados a los vagones ferroviarios en un predio cercano al centro de la ciudad. Pero, al poco tiempo de instalados, se los quiere llevar a vivir a las comisarías porque el campamento inundado afea el centro de la ciudad (en el cuento, porque se necesitan los vagones para la cosecha). La familia Gaitán se niega a ser nuevamente trasladada con el resto de las familias inundadas y, por error, su vagón es enganchado en una formación ferroviaria que se dirige hacia el norte.

En la segunda parte de la historia, que se desarrolla solamente en la película y en el cuento apenas se la menciona, el tren de los Gaitán es detenido en un pueblo a la espera de la autorización de la empresa ferroviaria para retornar a Santa Fe. A su regreso, la familia vuelve al punto de partida, al lugar donde estaba ubicado su rancho para reconstruirlo junto a las demás familias inundadas. Se cierra así una historia circular que se arma a partir de eventos que determinan sucesivos traslados de la vivienda para retornar al punto de partida.

La película agrega una historia romántica de carácter secundario que es el noviazgo de Pilar, la hija mayor, con Raúl, que no se vincula directamente con la problemática central de la historia (inundación – viaje en tren) pero que ayuda a cerrar el relato con el reencuentro de los amantes.

Cómo se cuenta la historia

La renovación del lenguaje cinematográfico que propuso el “nuevo cine argentino” de los ´60 giraba, según Mario Berardi (2006), en torno a dos cuestiones. Una de ellas es la liberación de la cámara ya sea para filmar “cámara en mano” o para crear planos atípicos y desestabilizados que permitían construir imágenes oníricas o recuerdos borrosos. En *Los inundados* no se usaron estos recursos ni ningún otro mecanismo retórico que altere el significante porque lo que se perseguía era el “efecto de verdad”. En este sentido la formación neorrealista de Birri en Roma determinó que la estética de los films del IC -UNL estuviera orientada a lograr un efecto de realismo dejando de lado las búsquedas formales que se alejaran de él.

La otra característica era el distanciamiento, es decir la aparición de elementos que indicaban que se trataba de un discurso personal sobre el mundo y no un pedazo de realidad. Birri empleó este recurso en las miradas a cámara de los personajes y en el empleo de la voz en *off* en el prólogo y en el final del film, donde se hace evidente que lo que se va a ver o lo que se vio, es un relato que realiza el personaje principal, don Dolorcito.

Prólogo: Voz en off – don Dolorcito Gaitán:

“Yo voy a contar la historia mía y de tantos otros. La historia de mi familia...”

El distanciamiento en este caso opera de dos formas, por un lado deja claro desde dónde se narra la historia, desde el punto de vista del inundado. Pero, por otro lado, lejos relativizar el valor de esta mirada parcial, la legitima para presentarla como la verdadera. Para ello, apela a la construcción de una retórica del realismo que elabora a partir de la manipulación de elementos propios del lenguaje cinematográfico como los movimientos de la cámara subordinados a la acción, los

encuadres determinados por la forma en que se perciben las cosas en la realidad, respetando siempre la altura del observador, el empleo de la voz en *off*, de actores del medio local que usaban expresiones propias del lugar y una rigurosa reconstrucción de los escenarios. En este planteo no había lugar para distorsiones de la imagen, ni para abundantes apelaciones al espacio en *off*, ni para largos planos subjetivos, ni *crescendos* musicales, ni montajes en continuidad ya que lo que se intentaba era establecer una congruencia completa entre la representación de la realidad y la experiencia vivida que, según Bill Nichols (1991), es el modo en que el neorrealismo arma el nexo afectivo entre el espectador y los personajes.

Esta retórica de realismo, sustentada por un exhaustivo trabajo documental, le permitió a Birri dar cuenta con precisión de un problema social, creando un fuerte vínculo, no sólo, con los personajes sino, también, con el ambiente local que fue más allá del testimonio y que resultó determinante de la configuración formal del film, otorgándole una coherencia estilística regional.



La historia desde adentro: el clientelismo y la sátira

La crítica social es incorporada en clave de sátira, sin dramatismo, uniendo la denuncia y la picaresca criolla. Birri (2007) apela al recurso de la picardía, en contraposición al humor burgués porque lo considera un elemento propio de las clases populares, que actúa como defensa frente a lo impuesto y activa un pensamiento anticonvencional. Por otra parte, le permite descargar la historia del peso dramático de la pérdida y desplazar la atención de la narración a los personajes, que son el eje central del relato. A su vez, se constituye en el elemento

que facilita la incorporación de la reflexión y de la mirada crítica sobre la realidad, dentro de un film pensado para ser exhibido en cines comerciales.

El personaje principal, don Dolorcito, es quién lleva adelante la sátira. Despeinado, con su vestimenta descuidada, su forma de hablar típica del litoral, sus gestos, sus miradas a la cámara lo convierten en un personaje gracioso y expresamente pícaro. Pero no es el único. Como decía la propaganda de la película, ésta es “una historia de pícaros donde todos son pícaros”. El clientelismo, que moviliza tanto a los políticos como a los inundados, establece un doble juego de intereses que se pone en evidencia en la secuencia del acto político, en los diálogos con el periodista y en la escena en el comité. Antes de las elecciones, los candidatos prometen a los inundados dejarlos permanecer en el predio del ferrocarril, pero cuando asumen al gobierno, son desalojados. Del mismo modo, don Dolorcito toma las provisiones que le son entregadas pero se niega a ser trasladado. La pregunta latente es: quién usa a quién, quién es más pícaro, ¿el inundado o el político?

Tanto la película, como el cuento de Booz son una crítica al clientelismo y exponen abiertamente las relaciones de dependencia entre políticos y este sector de las clases populares. Durante toda la historia, la familia inundada reconoce en esta situación la oportunidad para obtener lo que en circunstancias normales le es negado. Para ello, transforman su estigma (haberse inundado) en emblema (“soy inundado”). Éste le permite, en desigualdad de condiciones, negociar con los políticos, con la prensa, con sus patrones para sacar el mayor rédito. La escena con los dos hombres en el predio ferroviario da cuenta de ello:

Hombre 1: ¿Recién se levanta?

Don Dolorcito: Desde las cinco que estoy mateando (peinándose, con cara de dormido) Como pa´ dormir con esta desgracia.

Hombre 2: Hemos venido a ofrecerle una changa para descargar esos cajones.

Hombre 1: Se puede sacar unos buenos pesos.

Don Dolorcito (tomando mate): Pero hoy no va a poder ser don, además yo soy inundado, sabe?

Hombre 2: No les importa nada, ni el país ni nada!

El personaje de don Dolorcito en este diálogo, en el que se niega a trabajar argumentando “soy inundado”, pone en evidencia su posición subalterna destacando lo que lo constituye como tal y potenciando, a la vez, su reclamo de asistencia hacia la clase dominante. Esta actitud, que disuelve su capacidad para intervenir activamente y cambiar su situación, es el elemento clave que permite narrar el conflicto desde la sátira. Es decir, la picardía aparece cuando don Dolorcito acepta su situación subordinada y se da cuenta de cómo puede mejorarla (no cambiarla) siguiendo el juego planteado por la política.

El conflicto entre clases

El film plantea una polaridad entre la clase urbana y los inundados sin elementos o personajes que medien entre ellas. Están por un lado, el gobierno, los candidatos, el procurador Canudas, la patrona de doña Óptima, y están por el otro, los inundados. Esta visión polarizada es acentuada por la vestimenta, los modos de hablar y los escenarios donde cada grupo se mueve. El contraste es muy claro al comparar las viviendas de unos y otros: mientras que la vida de los inundados se desarrolla en un ambiente semi rural, a la vera del río, con animales, en contacto con la naturaleza, las clases no inundadas viven en la ciudad, en un ambiente urbano enfatizado por la reiterada propaganda de los nuevos departamentos en torre que se escucha en varios momentos del film, o por las escenas en la peatonal con los bares, los negocios, carteles y vidrieras.

El conflicto entre ambos grupos surge a partir del traslado de los inundados cerca del centro, “frente al modernísimo edificio de correos”, como dice la carta de lectores que lee el patrón de Óptima, en la cual se solicita que “esta pobre gente” sea ubicada en otro ámbito porque el campamento construido en el predio ferroviario, junto a los vagones, presenta una imagen poco atractiva de la ciudad. Por otra parte, esta misma clase urbana, en una actitud asistencialista, realiza colectas y donaciones para ayudar a los “pobres inundados”, colocándolos en un lugar pasivo a la vez que evidencia su influencia dentro del ámbito de la ciudad.

El problema de los inundados aparece cuando los quieren trasladar a las comisarías y con ello ven empeorar sus condiciones de vida, ya, de por sí, deficitarias. Para evitarlo, buscan a alguien que los defienda de lo que consideran un atropello, en este caso le piden colaboración al doctor Benítez, candidato a concejal. Pero, a pesar de las promesas del político, el gobierno finalmente los desaloja y la mayoría de las familias termina obedeciendo la ley.

Por otra parte, la solución del conflicto central del film –la inundación- viene de la mano de la propuesta del mismo candidato con la obra pública: un tajamar que proteja a las viviendas de la costa de las crecientes. Los inundados, por su parte, no proponen ninguna alternativa, ni piden un tajamar, ni piden no inundarse, piden asistencia. Lo que muestra, una vez más, la polaridad con que se presentan las dos posiciones diferentes sin elementos contundentes que alcancen a mediar entre ellas salvando las distancias.

Como se afirmaba anteriormente, el conflicto planteado gira en torno al acontecimiento de la inundación, más puntualmente, en torno a las prácticas clientelares que ella genera entre la clase dirigente y un sector de las clases populares: los inundados. Tanto el cuento como el film se centran en este hecho y no avanzan en una mirada más amplia del problema de los asentamientos informales ni de la pobreza. La mirada crítica sobre las injusticias sociales y sobre las relaciones de dominación se circunscribe a un grupo particular en una situación especial, que, si bien no alcanza a dar cuenta cabalmente de las transformaciones sociales en la Santa Fe de los ´60, elabora una mirada reflexiva de las prácticas sociales derivadas de la inundación tomando en cuenta el punto de vista de los menos favorecidos.

En la presentación de la historia, el clientelismo y la pobreza son considerados como productos del asistencialismo pero esto no implica que el Estado se desentienda de su responsabilidad hacia los más pobres o necesitados sino que interviene de otro modo: con la obra pública, evitando la inundación y, por consiguiente, la ayuda social directa. Estos dos modos diferentes de acción del Estado respecto del problema de la inundación aparecen expresados en el final del film en las posiciones de don Dolorcito y su mujer. Ella manifiesta un malestar

relacionado con la necesidad de asentarse en un lugar definitivo y no volver a mudarse más:

“Que quiere que le diga, es mi casa y es todo, aquí he pasado toda mi vida. Pero no me hallo. No es por pretensión... no sé que me pasa.”

Lo que avala el tajamar como una obra que finalmente resuelve el conflicto, es decir que evita que estas familias tengan que reconstruir una y otra vez sus viviendas. En cambio, él espera ansioso la próxima inundación y termina el film mirando a cámara y diciendo:

“Ahora vaya a saber cuándo será la próxima inundación”

Es decir, espera la próxima oportunidad de volver a obtener asistencia. Este contrapunto de voces en la pareja, aparece en otros momentos del film por ejemplo cuando ella le insinúa que vaya a trabajar y él responde con ironía:

Él: Y cuánto te dijeron que pagan la bolsa?

Ella: Hasta 70 \$ y puedes recoger hasta 10 bolsas por día

Él: Ajá? (irónico)

Por otra parte, el personaje de Óptima desarrolla el vínculo de la familia con el pasado y el futuro a través de la relación con su madre fallecida y con su hija, lo cual se pone en evidencia cuando reza junto a la foto de su madre y en el monólogo en el pueblo mientras Pilar mira las fotos de una novia en una revista (*¡Ojalá se encuentre un muchacho bueno...!*). Esto le confiere al personaje una dimensión histórica y una riqueza narrativa ausente en su cónyuge, que la contrarresta con la picardía y el humor.

Óptima se presenta, entonces, como la voz de la clase media urbana (insistiendo para que su marido trabaje, reprochándole por tomar de más, preocupándose del futuro de sus hijos) y Dolorcito es la representación que esa

misma clase hace de la voz popular (vago, borracho, pícaro, viviendo de la asistencia). Ni uno ni otro personaje desarrollan su reclamo en relación a la participación política o a la acción directa para cambiar la situación, ellos solamente reclaman asistencia para mejorar sus deficitarias condiciones de vida.

La historia desde afuera

La cultura popular supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Michel De Certeau (1999)

El Instituto de Cinematografía de la UNL (1957) surgió a partir del proceso de normalización y de desperonización de la universidad iniciado después del golpe del '55 y se constituyó en el ámbito de trabajo de un grupo de intelectuales que trató de vincular la universidad con las problemáticas locales. Como explicaba Ángela Vera (2009), directora del Instituto Social (luego Departamento de Extensión Universitaria) organismo del cual nace el IC-UNL: *“Buscamos a través del Instituto de Cinematografía una **nueva** forma de comunicación con nuestro pueblo en su dimensión real.”* Esta **nueva** forma de comunicación, se inscribía en el nuevo proyecto desarrollista que se estaba llevando adelante en el país. La película *Los inundados* (1961) puede entenderse como una producción cultural propia de los años que siguieron a la caída de Perón en el marco de esta nueva política de desarrollo.

La herencia dejada por el peronismo, sobre todo el imaginario arraigado en las clases populares, fue una de las preocupaciones de los gobiernos posteriores al '55. Como afirma Felipe Martínez (1997), a finales de los '50, el ámbito de lo simbólico fue un objetivo a conquistar por parte de la nueva clase dirigente para apropiarse del vacío de poder dejado por la ausencia de Perón. Para ello se intentó, por un lado, presentar una continuación con el peronismo y, por el otro, imponer concepciones propias del imaginario social creado las décadas anteriores, redefiniendo los símbolos peronistas de acuerdo a las necesidades. En el caso de *Los inundados* aparecen tanto elementos de continuidad, como por ejemplo el nombre del hijo menor de los Gaitán, Juan Domingo, o la canción con la melodía peronista que

cantan en el camión que los traslada hacia el campamento, como redefiniciones de los símbolos peronistas, la apelación recurrente a la argentinidad con la frase “*somos todos argentinos*”.

En el film analizado, tal como en los noticieros cinematográficos de fines de los '50 estudiados por Felipe Martínez (1997), el imaginario peronista dejó paso a otro semejante pero con una carga ideológica diferente. La “clase trabajadora” se transformó en la “familia argentina”, la “justicia social” se convirtió en “solidaridad” o en “paz social”, los trabajadores pasaron a ser “ciudadanos” o simplemente “argentinos”. Esto puede apreciarse en el prólogo del film donde don Dolorcito afirma: “*Esta es la historia de familias argentinas*”, en el acto político en el cual se reparten víveres se ve un cartel que dice: “*Jornada de la Solidaridad Social. Día del Inundado*”.

Respecto de la relación del film con el momento histórico, sobre todo, teniendo en cuenta el énfasis en el carácter testimonial del mismo, es interesante observar que los personajes y las relaciones entre ellos no alcanzan a dar cuenta cabalmente de las transformaciones sociales, económicas, culturales, sucedidas durante los años que median entre el libro de 1934 y el film de 1961. Es decir, que a pesar de la adaptación realizada, se siguen manteniendo algunas caracterizaciones de los personajes y algunas de las relaciones entre ellos tal como eran en la década del '30. Por ejemplo el doctor Canudas, el político que pretende ayudar a los inundados (de hablar pausado y remarcando la pronunciación, con un lenguaje pomposo completamente distinto al de ellos y totalmente ajeno a sus desdichas cotidianas) responde al estereotipo del caudillo conservador. Por otra parte, los inundados son presentados como ingenuos y fácilmente manipulables, no del todo concientes de sus derechos, como lo muestra la secuencia en la cual van a ver al candidato (doctor Benítez) al diario y son engañados por el oficinista, que alude a ellos como “*esta pobre gente*”.

La adaptación del cuento al presente incorporó vestimentas, canciones, expresiones del hablar cotidiano, pero no alcanzó a plasmar totalmente las transformaciones que en las clases populares provocó el peronismo. El cuestionamiento que, a partir del '45, se instaura en la escena social de los

supuestos concernientes a la relaciones sociales, las formas de deferencia y los acuerdos que reconoce Daniel James (1998), no son puestos de relieve en esta historia, así como la recuperación del orgullo y la autoestima de las clases populares. Es más, los inundados no se reconocen a sí mismos como “clase”, son un grupo de vecinos sin organización interna que no tienen empleos formales. Por lo tanto, al momento de actuar y reclamar, lo hacen como atomizados ciudadanos individuales, ya que ninguna institución media entre ellos y el Estado (solo lo hace, el caudillo político, si con ello obtiene algún beneficio).

Las escasas menciones al peronismo que incorporó Birri no resultaron un problema para la política antiperonista de la época, sobre todo, teniendo en cuenta que, por otra parte, el film incorpora un tratamiento de las clases populares que redefine los términos del imaginario peronista desvinculándolos de los aspectos partidarios y abriendo su significado hacia el conjunto de todos los ciudadanos argentinos, independientemente, de su filiación política.

Los inundados en el cuento y en el film

A diferencia del film, el cuento *Los inundados* no plantea la polaridad de clases ni los conflictos entre ellas ya que es un relato centrado en la familia Gaitán, con muy pocas referencias a otros personajes que se agregan en la película. Por otra parte, el personaje central, don Dolorcito, en el cuento no es presentado como un vago sino como un buscavidas, que, como última instancia, recurre al clientelismo, tampoco es tan ingenuo ni manipulable y no depende en todo momento de las acciones de otro para lograr lo que quiere. Esto se pone en evidencia en el diálogo con el policía cuando lo quieren desalojar del vagón ferroviario:

Él: Conozco mi derecho y no me van echar!

A diferencia del anterior, el personaje de Óptima en el film crece en importancia y es clave en el desarrollo de la historia, dejando de ser secundario para ponerse a la par de su cónyuge. La resolución final, también, difiere en uno y otro, en

el cuento, la familia recibe una indemnización del ferrocarril por haberlos desalojado y vuelven a su rancho, en términos de Booz, “más lucios y pelechados” mientras que, en la película, regresan al mismo lugar sin más que el recuerdo y la experiencia de haber viajado.

Las adaptaciones realizadas por Birri tendieron, por una parte, a incorporar al relato la presencia de la clase media, ya sea en la carta de lectores, en las colectas de las jóvenes por la peatonal, en los patrones de Óptima, y en su propia voz, que, en la historia original, es paralela a la de su cónyuge; y por la otra, a dar un nuevo giro al final del relato.

En la última parte del film, cuando el vagón de la familia Gaitán es detenido en un pueblo a la espera de la autorización para regresar, se arma un escenario diferente. El pueblo vinculado a la explotación agropecuaria, se presenta como un lugar próspero, con vecinos solidarios, bien vestidos y aseados que integran rápidamente a la familia a la vida de la comunidad (“*Don Gaitán ya es uno de nosotros*”). No sólo no se presenta ningún conflicto de clases - de hecho las relaciones entre los personajes muestran una comunidad homogénea - sino que, este ámbito parece tener la capacidad de limar asperezas familiares, la madre ya no grita sino que habla, de inculcar buenos hábitos, por ejemplo, se muestran los hijos yendo a la escuela, y de corregir los defectos que la ciudad y la política ocasionaría en las clases populares. Esta visión idílica de la vida en el campo tiene su punto culminante en la escena de la comida familiar, la noche previa al regreso, donde los Gaitán tienen todo: comida, armonía, paz familiar.

Esta identificación de los inundados con el ambiente rural podría entenderse a la luz de lo expresado por Michel De Certeau (1999) quien afirma que la vinculación que se plantea de lo popular con lo campesino, en relación al folclore, es consecuencia de la amenaza que avanza desde las ciudades: las clases trabajadoras. De esta forma, se separa lo popular – campesino, por un lado y lo urbano – proletario, por el otro. Allí en medio de la pampa húmeda, rodeados de plantaciones, cosechadoras y animales, la familia Gaitán descubre lo grande y lo rico que es el país y también descubre una unidad familiar desconocida. Esto es posible lejos del ambiente urbano, de los políticos, de los vecinos del centro y, a la vez, de

todo aquello que pueda evocar el reclamo de las clases populares por ocupar un lugar más activo en la construcción de su propio destino y participativo a nivel social.

A partir del agregado que incorpora Birri sobre el final de la historia, se desprende una reflexión sobre las caracterizaciones de criollos e inmigrantes. A principios de siglo, buena parte de la producción cultural de nuestro país destacaba las virtudes del gaucho (criollo) como una respuesta ante el aluvión inmigratorio, que, en el caso de provincia de Santa Fe, fue un importante aporte de mano de obra para el trabajo rural. En los ´60, cuando la integración entre unos y otros ya se había efectuado y el modelo de país agroexportador había dado paso a la industrialización, Birri, un descendiente de europeos, invierte los términos y presenta las virtudes del lado de los campesinos en contraposición a los criollos, en este caso, los inundados. Tanto el nacionalismo de principios del siglo XX, como esta propuesta de los ´60, recurren a la visión de un pasado rural idealizado como expresión de lo nacional pero, a diferencia del primero, las transformaciones operadas en el mercado y en el agro con la introducción de nuevos cultivos, la tecnificación, la expulsión de mano de obra, fueron cambiando el valor simbólico del “campo” dentro del imaginario colectivo, alejándolo de las clases populares, que, en su mayoría, fueron a poblar las periferias de las grandes ciudades. Por lo tanto, la visión idílica de la vida rural que plantea Birri al final del film, responde más a una acción creativa del director para potenciar su propuesta y darle fuerza expresiva que a un relevamiento documental basado en situaciones verídicas.

Fin

Los inundados de Birri son personajes que presentan un alto grado de credibilidad respecto de su imagen, sus gestos, sus ropas, pero no son la encarnación de la voz popular. La narración de la historia, tanto en el cuento como en el film, no está poniendo en escena la propia voz de las familias más pobres de la costa del litoral argentino. Como afirma Michel De Certeau (1999), a la cultura popular ha sido necesario censurarla para poder estudiarla, por lo tanto, lo que presenta el film es una voz que media entre la cultura popular del inundado y la

interpretación que realiza un cineasta universitario como Fernando Birri comprometido con las problemáticas de los más humildes.

Por otra parte, los personajes mantienen algunas características presentes en el cuento original de 1934 que no alcanzan a dar cuenta de las transformaciones sociales sufridas en nuestro país después del '45, como el desarrollo del sentido del respeto y del derecho que el peronismo había desarrollado en las clases populares. Pero esto no aleja la historia de la realidad ni impide que resulte verosímil. El exhaustivo trabajo documental realizado por Birri y el compromiso social presente en todo el planteo de la Escuela Documental de Santa Fe, otorgan al film un valor y una fuerza poética propia que le da unidad, coherencia y que lo diferencia de otras propuestas del mismo momento histórico. En este sentido, es de destacar el hecho de que se haya logrado realizar una película para ser exhibida en los cines comerciales, que aborda una problemática de las clases populares con precisión documental, proponiendo una reflexión crítica y cuestionadora sobre la realidad. Para lograrlo, Birri, apela a la sátira y a una retórica del realismo que, en el planteo general no resulta arbitraria ni impuesta ni, tampoco, desapegada ni distante, sino que se constituye en el elemento expresivo central que es lo que potencia la fuerza poética del film.

Bibliografía:

Alabarces, Pablo y Rodríguez, María (Comps.) (2008) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Archetti, Eduardo (2003), "O "gaucho", o tango. Primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina", en Revista *Mana* 9 (1) :9-29

Berardi, Mario (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, El Jilguero.

Birri, Fernando (2008) *La escuela documental de Santa Fe*, Rosario, Prohistoria Ediciones e Instituto de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.

Birri, Fernando (2007) *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires, Aguilar.

Calistro, Mariano (1992) “Aspectos del nuevo cine”, En *Historia del Cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

De Certeau, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel) (1999) “La belleza del muerto: Nisard”, En *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Díaz, Silvina (2005) “La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la generación del 60 y el cine de los 90”, En Lusnich, Ana (ed) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.

Grimson, Alejandro y Varela, Mirta (1999) “Recepción, culturas populares y política. Desplazamientos del campo de comunicación y cultura en la Argentina”, En *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

James, Daniel (1998) *Resistencia e integración*, Buenos Aires, Sudamericana.

Martínez, Felipe y otros (1997) “La Revolución Libertadora y el intento por eliminar al Peronismo del imaginario de los trabajadores”. En Mallimacci Fortunato y Marrone Irene (Comps.) *Cine e imaginario social*, Oficina de Publicaciones CBC UBA, Buenos Aires.

Nichols, Bill (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós,

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

Stam, Robert (2001) *Teorías del cine*, Buenos Aires, Paidós.

Vera, Ángela (2009) “Haciendo historia. La década del 50. De la inestabilidad política a la recuperación de la Universidad autónoma”, En *El Paraninfo* Nro. 58, Año 7, Julio 2009, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Todas las imágenes son del film *Los inundados* (1961) de Fernando Birri.

¹ Arquitecta y Licenciada en Artes Visuales, Universidad Nacional del Litoral. Doctorando en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Productora de contenidos del programa de TV por cable “A Ciencia Cierta” (2003 – 2007) programa ganador del premio ATVC 2003 -programa

educativo. Docente ordinaria de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral.