

Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratistas de viñas en Historias de un hombre de 561 años.

Alvira, Pablo.

Cita:

Alvira, Pablo (2010). *Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratistas de viñas en Historias de un hombre de 561 años. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/700>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

Título: Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratistas de viñas en *Historias de un hombre de 561 años*

Autor: Pablo Alvira

CONICET / Universidad Nacional de Rosario

pabloalvira@yahoo.com.ar

Introducción

Como sabemos, el último medio siglo deparó una renovación en la historiografía, no sólo gracias a nuevos desarrollos teórico-metodológicos sino también porque tuvo lugar un significativo aumento de los temas de interés. Pero esta ampliación temática sólo fue posible por la incorporación de nuevos tipos de fuentes, antes marginadas o subestimadas: el folclore, los relatos orales, las representaciones artísticas, entre otras, debieron considerarse en pie de igualdad con las fuentes tradicionales para poder abordar temas como las mentalidades, la historia de las mujeres o la memoria. Entre estas nuevas fuentes, hay una a la que todavía le cuesta legitimarse como tal en algunos ámbitos académicos y que sin embargo es una de las más ricas: el cine. Por nuestra parte, consideramos que el cine se encuentra muy próximo a la historia social porque narra las vivencias de los seres humanos y, más allá de las convenciones acerca de *documental* o *ficción*, pone en escena las relaciones sociales en su despliegue cotidiano. Más allá de la intencionalidad del realizador y del contexto de producción, el texto y las imágenes de una película pueden convertirse en un instrumento para la historia social; específicamente, para conocer cómo hombres y mujeres *viven* los procesos históricos.

Con base en esta propuesta, en este trabajo se utiliza el film argentino *Historias de un hombre de 561 años* (Lucio Donantuoni, 1974) con el propósito de reconstruir las condiciones de trabajo y vida de los contratistas de viñas de la provincia de Mendoza, durante los estertores del llamado “modelo centenario” de la vitivinicultura mendocina, modelo que entraría en crisis en la década de 1970 y desembocaría en una profunda reestructuración del sector en las décadas siguientes. Se trata de reconstruir el ámbito de la experiencia inmediata de los sujetos: procesos de trabajo, condiciones de vida, imaginarios, así como las relaciones de solidaridad o conflictividad en su interacción cotidiana con los demás actores sociales, tanto con otros trabajadores vitivinícolas como con la burguesía agroindustrial.

Esta ponencia es un avance de una línea de investigación en desarrollo cuyo objetivo es hacer un aporte a la historia social de los trabajadores rurales argentinos en el siglo XX, utilizando como fuente privilegiada, aunque no única, al cine. En esta ocasión, se intenta apenas una aproximación a ese “mundo de los trabajadores” a través de la película, sugiriendo cuestiones sobre las que se debe profundizar. Se trata más bien de constatar la productividad de la convergencia entre cine e historia para esta problemática en particular y de sentar las bases para un estudio más intenso y completo. Con fines analíticos se separan ámbitos que están íntimamente vinculados y que forman parte del mismo “mundo de los trabajadores”: procesos de trabajo, vida cotidiana, conflictividad y solidaridad en la esfera de las relaciones de clase, relaciones desiguales de género.

1. Historia y Cine

Desde que Boleslaw Matuzweski,¹ aquel cameraman de Nicolás II que en 1898 publicó un tempranísimo manifiesto acerca de la potencialidad del cine como fuente; pasando por Sigfried Kracauer,² que en los años 1940 buscó los rastros ideológicos previos del nazismo en las producciones cinematográficas de la República de Weimar; hasta la aparición de los trabajos pioneros de Marc Ferro en los primeros setenta,³ pasaron ocho décadas para que las ciencias sociales, particularmente la historia, comenzaran a valorar gradual pero seriamente las posibilidades del cine para la investigación de las sociedades.⁴

En Argentina los desarrollos en este campo son recientes en relación a otras historiografías, como la europea, la estadounidense o la brasileña, sin embargo ya ocupan un importante espacio en jornadas, publicaciones y seminarios de posgrado. Estas nuevas investigaciones, siguen la premisa fundacional de Ferro cuando sostiene que no hay que buscar en las imágenes que ellas ilustren el conocimiento que nos viene de la tradición escrita, sino considerarlas por sí mismas como fuente para producir nuevos conocimientos. Los films observados no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto que va más allá de lo puramente cinematográfico. Que no cuenta, dice Ferro, “sólo por lo que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite. Así se explica que el análisis no contemple necesariamente al conjunto de la obra sino, sino que pueda basarse en fragmentos, examinar

¹ Su texto *Une nouvelle source de l'histoire* (1898), es el primer trabajo escrito que considera el valor del cine como fuente, a la vez que sugiere la creación de archivos filmicos.

² Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995.

³ Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 2002.

⁴ Para un conciso pero riguroso estado de la cuestión de los usos del cine para la investigación y reflexión histórica, ver Caparrós Lera, J. M., “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12813857715619384987213/028545.pdf

series, establecer relaciones.”⁵ Los más importantes trabajos de nuestro medio son de algún modo deudores de este enfoque, como los de Valeria Manzano, Mariano Mestman, Irene Marrone, Clara Kriger o Elina Tranchini.⁶ En ellos se abordan las formas en que los imaginarios sociales y los discursos ideológicos se hacen presentes en los filmes: desde el análisis de las representaciones del mundo del trabajo, hasta la relación del Estado con la producción cinematográfica, pasando por la construcción de narrativas nacionales. Lo que une estas investigaciones, en definitiva, es el análisis sociohistórico de los films para construir nuevos conocimientos, dando cuenta de aspectos del pasado que las fuentes tradicionales no pueden transmitir en toda su dimensión, como lo relacionado con el ámbito de lo simbólico.

Tampoco las fuentes tradicionales nos satisfacen cuando entramos en el terreno de la vida material y la experiencia de las clases subalternas. Por eso pretendemos -en un trabajo de largo aliento- atravesar el umbral de las representaciones como objeto de análisis, que es el que domina los estudios de cine e historia, y utilizar el cine para introducirnos de lleno en la vida de los trabajadores y trabajadoras. En palabras de Pierre Sorlin: “El cine pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos.”⁷

Es cierto que afrontamos un desafío importante relacionado con la cuestión metodológica, donde todavía hay un nivel de experimentación importante y donde, en definitiva, se pone en juego la validez misma del abordaje. En primer lugar, necesitamos descomponer y analizar minuciosamente cada secuencia del film e identificar todos los aspectos del problema sobre los cuales la película nos brinda información. En segundo término, contrastar estos elementos con otras fuentes, explicarlos con la teoría disponible, para arribar por último a la construcción de un relato que haga comprensible la problemática y la inserte en una interpretación más global del proceso histórico.

El uso del cine como fuente –al menos en los términos que nosotros lo planteamos- no puede ser autosuficiente, siempre debe hacerse cotejando y contrastando con otros tipos de fuentes, la reiterada “triangulación” de fuentes no excluye a los estudios de cine e historia. En segundo lugar, no se debe dejar de lado la teoría cinematográfica. Se debe trabajar sobre el

⁵ Ferro, p. 39.

⁶ Manzano, Valeria, “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938 – 1942”, en *La Ventana* nº 14, México, 2001; Mestman, Mariano, “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los Traidores (1973)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>, 2008; Marrone, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2000; Kriger, Clara, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009; Tranchini, Elina, “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *Entrepasados* Nº 18/19, 2000.

⁷ Sorlin, Pierre, “El cine, reto para el historiador”, *Istor* Nº 20, México, 2005, p. 9.

lenguaje cinematográfico del mismo modo que quienes utilizan relatos orales como fuente deben aprender primero las características de ese tipo de discurso. Si bien es cierto que cuando Marc Ferro, Pierre Sorlin y demás pioneros escribían sus primeros trabajos, subestimaban una teoría del cine paralizada bajo el dominio de los estudios estructuralistas, hoy la realidad de este campo se ha renovado y el abanico de vertientes teóricas es amplio, y algunas de ellas -como la feminista- han supuesto una renovación notable.⁸

Como no puede representar la realidad de manera literal, el cine –ni más ni menos que la historia escrita- narra a través de condensaciones, síntesis, simbolizaciones, con un lenguaje propio que ha tenido transformaciones en más de un siglo de existencia.⁹ Estas operaciones deben ser mínimamente decodificadas para evitar aquel error que los críticos de perspectivas como la nuestra dan por sentado que vamos a cometer: ver el cine como un vidrio transparente, tomar la imagen y el relato como *lo real* y no como lo que es, una representación. Esos *modos* históricos de representar tienen que ver tanto con opciones estético-narrativas como con opciones políticas y contextos socio-culturales, y deben ser investigados conjuntamente. Así, el estudio del *Modo de Representación Institucional* (MRI) tal como lo ha planteado Nöel Burch,¹⁰ es inseparable del modelo industrial impuesto por Hollywood y exportado a otros países. O como en el caso del presente trabajo, la particular ruptura con aquellos parámetros estéticos clásicos del MRI que es el Tercer Cine, se vincula necesariamente al contexto de surgimiento los movimientos de liberación nacional en el tercer mundo.

Por otra parte, en el intento de “reconstruir el ámbito de la experiencia de los sujetos”, asumimos la perspectiva de una historia “de abajo arriba”, expuesta por los historiadores marxistas británicos. Sobre todo, suscribimos la afirmación de E. P. Thompson acerca de que la explotación supone tanto causas subjetivas como objetivas, dejando claro que, más allá de sus implicaciones económicas, la explotación fue realmente *sentida* por quienes la experimentaron.¹¹

En un trabajo anterior, que iniciaba esta línea de investigación, pusimos prueba el método.¹² Al mismo tiempo que establecimos las coordenadas históricas estructurales, nos dejamos guiar por la progresión dramática del argumento de la película, tratando de

⁸ Ver Stam, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

⁹ Ver Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 59.

¹⁰ Burch, Nöel, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 19.

¹¹ Ver Thompson, Edward P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona, Crítica, 1989.

¹² Alvira, Pablo, “Infierno verde. *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)”, en *Navegamérica* n. 3, <<http://revistas.um.es/navegamérica>>, 2009.

reconstruir el proceso que se daba en la vida de los trabajadores desde que partían desde Posadas hasta que se morían o huían del yerbal. En medio, pudimos ver cómo trabajaban, sufrían, luchaban, cómo se relacionaban entre sí y con los patrones, y en qué depositaban sus esperanzas. Tratamos de comprender cómo vivían y cómo sentían los mensú. De reconstruir su *experiencia*. De todo, lo más satisfactorio es que pudimos comenzar a vincular aquellas estructuras específicas con la experiencia de vida de los hombres y mujeres que las sostenían. Cómo los mensúes *vivieron* la explotación sin la cual no hubiese existido aquel sistema productivo. Tratamos de inyectarle la *sangre* de la experiencia a las *venas* –imprescindibles pero vacías- de las estructuras.

2. El film

Películas cuyo relato esté vertebrado por personajes trabajadores y trabajadoras rurales son poco corrientes en el cine argentino, e incluso la presencia de los trabajadores en general es menor que en otras cinematografías. En los inicios del cine argentino, las clases subalternas rurales –indígenas, campesinos, peones- aparecen en el cine en el marco de una reconfiguración del imaginario rural, expresada en distintos tipos de discursos, que invierte la carga valorativa anterior del binomio civilización-barbarie (*Nobleza gaucha*, 1915; *El último malón*, 1918; *Juan sin ropa*, 1919).¹³ Luego adquieren centralidad en el período clásico, 1933 – 1956 (*Prisioneros de la tierra*, 1939; *Surcos de Sangre*, 1950; *Las aguas bajan turbias*, 1952), que en parte coincide con el peronismo, y en parte tiene que ver con la vigencia de una variante local de los esquemas clásicos del cine internacional, el “drama social folclórico”,¹⁴ con un fuerte énfasis temático en la injusticia, la conflictividad social, etc. Luego de una virtual desaparición en el período de surgimiento del “cine de autor”, vuelven los pobres del campo a la pantalla con el “Tercer Cine”, corriente estético-política que enmarca al film que abordamos aquí.

Historias de un hombre de 561 años fue realizada en Mendoza entre fines de los años sesenta y principios de los setenta.¹⁵ Basada en el poema “Ahí va Lucas Romero” de Armando Tejada Gómez, la película retrata la vida cotidiana de Juan Belmonte, su mujer María y su once hijos e hijas. Juan es un contratista de viñas del departamento mendocino de

¹³ Romano, Eduardo, *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.

¹⁴ Modelo estudiado por Ana Laura Lusnich en *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

¹⁵ Dirección: Lucio Donantuoni; guión: L. Donantuoni y Carlos Grassi sobre un poema de Armando Tejada Gómez; estreno: 6 de junio de 1974.

Luján de Cuyo, que hace dos décadas transita de contrato en contrato. *Historias...* situaciones reales a través de sus propios protagonistas mostrando el día a día de la familia: las labores de la viña, los trabajos domésticos, la ocasional recreación, las relaciones familiares, la vida comunitaria; del mismo modo, cede la palabra a los protagonistas – sobre todo a Juan, muy poco a María, nada a los niños y niñas- para que expresen sus vivencias: las condiciones del trabajo, las necesidades, las expectativas.

Podemos ubicarla, de modo general, dentro de lo que se llamó *Tercer Cine*, una de las dos tendencias en que se dividió la modernidad cinematográfica argentina, que en la década del sesenta rompió con los moldes del cine clásico.¹⁶ Este cine, según explican España y Manetti, “es un movimiento de lucha contra los otros: el primero, el cine hegemónico en sus fórmulas de industrialización; y el segundo el llamado cine de autor, en exceso individualista...”¹⁷ El Tercer Cine o “cine militante” es una combinación de experimentación estética e intervención política radical, en el contexto del surgimiento de diferentes vanguardias artísticas en torno a los movimientos de liberación del tercer mundo. Dentro de la corriente, el film de Donantuoni se distingue al no formar parte de un proyecto estético-político colectivo, característica de los films “militantes”, como por ejemplo aquellos realizados por Cine Liberación o Cine de la Base.

La película comparte con otras de la misma corriente una construcción en forma de *docudrama* o drama testimonial, ofreciendo un relato con pretensión de documentar, borrando las marcas de la puesta en escena o la ficcionalización.¹⁸ También comparte con aquellas un repertorio similar de música popular que tiene fuerte peso en el relato: canciones folclóricas vinculadas al “Nuevo cancionero” argentino, que refuerzan con sus letras el discurso visual. Otra característica notable, y que heredan del drama social del período clásico es lo que Lusnich denomina “la construcción de relatos enmarcados”.¹⁹ Mediante procedimientos como la *voz over* y carteles en distintas partes del relato se trata de fijar la perspectiva del meganarrador. Estos “marcos” funcionan de forma normativa, reflexiva o incluso expresiva, e introducen al espectador en el problema histórico y a la vez dando su perspectiva político-ideológica. Respecto de la función expresiva que mencionábamos, es notable como los

¹⁶ La otra tendencia es la llamada *Generación del 60*, fuertemente innovadora en lo formal y paradigma del “cine de autor”, entre cuyos representantes se puede nombrar a Lautaro Murúa, David Kohon, Manuel Antín, entre otros.

¹⁷ España, Claudio y Ricardo Manetti, “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, en J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina: arte sociedad y política*, vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 296.

¹⁸ Por ejemplo, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), de Gerardo Vallejo (Cine Liberación).

¹⁹ Lusnich, p. 170.

prólogos y epílogos condensan simbólicamente y metafóricamente los conflictos. Ambas películas contienen un epílogo similar: una suerte de anexo de corte periodístico, con entrevistas, datos e informes a través de los cuales la instancia narrativa realiza un balance del problema histórico y una prospectiva para el futuro.

3. La agroindustria vitivinícola y los contratistas de viña

El modelo de acumulación de la clase dominante mendocina en la etapa tardocolonial -las ventas de ganado, la alfalfa y los cereales- hizo crisis hacia finales de 1870, por varias causas, tanto internas al modelo como externas, entre ellas el desarrollo agrícola pampeano y la expansión del sistema ferroviario. Esto llevó a la burguesía, en un contexto de consolidación del poder estatal nacional y una particular inserción en la división internacional del trabajo, a una reorientación productiva hacia la agroindustria del vino. Actividad tricentenaria en la provincia, pero que se aceleraría desde los años 1880, transformando y especializando notablemente el espacio productivo y volcando a Mendoza (y San Juan) al mercado nacional. A partir de 1881, el Estado provincial eximió de impuestos a los viñedos que se implantaran de manera exclusiva y promovió la inclusión de inmigrantes y la difusión de información técnica, iniciando un proceso de transformaciones cuyas principales expresiones fueron “la mercantilización de la tierra, la movilización de la fuerza de trabajo y una estrecha relación de la agroindustria con los mercados productores de bienes de capital: Europa y EEUU”.²⁰

Por un lado, se constituyó una burguesía productora, cuyo núcleo coincidía con la vieja clase dominante, a la que se sumaban ahora algunos inmigrantes. La nueva actividad, además, determinó la formación de una clase de pequeños y medianos propietarios, mayoritariamente inmigrantes. Por otra parte, la intensificación que supuso el cultivo, el mantenimiento y fundamentalmente la cosecha de la vid, aumentaron notablemente la demanda de mano de obra en relación a la etapa anterior en que dominaba la agricultura y la ganadería. Desde finales del siglo XIX, el trabajo en los establecimientos rurales del oasis estaba a cargo de los peones permanentes, los temporarios y aquellos que hacían labores a destajo. Dentro de este último grupo adquirió fundamental importancia en el desarrollo de la agroindustria vitivinícola una figura clave: los contratistas de viña. Hubo tres tipos bien

²⁰ Campi y R. Jorba, p. 55.

definidos de contratistas: el *contratista de plantación*; el contratista de mantenimiento o *contratista de viñas*, y un tercer tipo que se podría llamar mixto.²¹

El contrato de viñas, fue un contrato entre el propietario de la tierra y un trabajador por un período de tiempo –generalmente entre tres y cinco años- realizaba todas las tareas necesarias y recibía a cambio una suma fija en dinero (generalmente) y un porcentaje de la producción. El contratista de viña, junto con su familia, se encargaba del mantenimiento de un viñedo de 10 a 15 ha. La importancia de este grupo de trabajadores en el modelo productivo ha sido objeto de controversias historiográficas, aún no resueltas.²² Sin embargo, hay acuerdo en su caracterización de clase. Si al contratista de plantación –quien podía recibir incluso un pedazo de tierra como paga- se le atribuyen rasgos empresariales, al contratista de viña se lo puede ubicar cercano al mundo de los trabajadores, o formando parte de él, junto con los jornaleros, el otro segmento importante de los trabajadores de la viña.

A lo largo del siglo y hasta la década de 1970, este modelo productivo llamado “centenario” no varió. Se mantuvieron, cuando no se acentuaron, muchos de sus rasgos negativos, no sólo aquellos vinculados al desarrollo de la agroindustria – gran producción de baja calidad, fuerte intervención estatal- sino también las condiciones de trabajo y vida de los trabajadores, contratistas y jornaleros. Como veremos más adelante, muchas de las consideraciones acerca de la situación del mundo del trabajo que observadores hicieron a principios del siglo XX, seguían vigentes más de medio siglo después.

La crisis iniciada en la década de 1970 perduró y se agravó hasta los comienzos de los años '90, cuando en la actividad vitivinícola argentina y en particular la mendocina comenzó un proceso de transformación que continúa hasta el presente. La crisis del sector vitivinícola llevó a la retracción de las hectáreas cultivadas y, paralelamente, se vivió un proceso de concentración de la propiedad en manos de grupos económicos nacionales y extranjeros, que dieron lugar a establecimientos de mayores dimensiones y que se involucraron en la producción de vinos finos. A la par, significó también un proceso masivo de proletarización

²¹ Ver Richard-Jorba, Rodolfo, “El mercado de trabajo vitivinícola en la provincia de Mendoza y los nuevos actores. El “contratista de viña”: una aproximación a un complejo sistema de empresarios y trabajadores, 1880-1910”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios Agrarios*, 18. Buenos Aires, 2003; y “El mundo del trabajo vitivinícola en Mendoza (Argentina) durante la modernización capitalista, 1880-1914”, *Mundo Agrario* nº 18, La Plata, 2009.

²² Distintas posiciones en Salvatore, Ricardo, “Control del trabajo y discriminación: el sistema de contratistas en Mendoza, Argentina, 1880-1920”, *Desarrollo Económico*, Vol. 26, 102. 1986, Buenos Aires; Richard-Jorba, R. “El mercado de trabajo...”; Beatriz Bragoni, “La Mendoza criolla. Economía, sociedad y política (1820-1880)”, en Roig, Arturo; Pablo Lacoste y María Satlari (comp.), *Mendoza a través de su historia*, Andino Sur, 2004.

de la población rural mendocina y la continuidad de rasgos del modelo anterior: una elevada estacionalidad y precariedad de los trabajadores.²³

4. Los Belmonte

Historias... nos introduce en el ámbito del trabajo, tanto en lo que respecta al proceso de trabajo mismo y las condiciones en que éste se desarrolla, como a la relación laboral, el contrato de viñas.

*La escena comienza con la voz en off de Juan Belmonte. Luego, PP de Juan en la viña.*²⁴

JUAN: Nosotros los contratistas de viña madrugamos, andamos de noche, pisando escarcha, llueva o no llueva, tenemos que andar trabajando en la viña, cuando nos toca el turno a la una, a las dos, a las tres de la mañana, tenemos que recibir el agua. En cambio ellos están durmiendo, en el cine o en el casino, pero eso no lo ven ellos. Ellos dicen que la plata la ponen ellos, pero ¿Qué plata ponen? Si ellos nos dan una miseria, una migaja, un 18 % y ellos se llevan el 82 %. Y ellos dicen que no tienen ganancia. Y eso no puede ser compañeros. Porque ya los contratistas de viña vamos a andar desnudos, vamos a andar descalzos, y posiblemente también nos vamos a morir de hambre, compañeros.

Juan Belmonte relata en el filme su itinerario como contratista de viña. El primer contrato fue por 8 ha, en el que sólo trabajaban él y María, recién casados y con un hijo pequeño. Ese contrato era bueno en sus términos, dice Juan, pero al cabo de siete años sólo habían podido cosechar tres años, porque cuando no eran las heladas era el granizo lo que se llevaba la producción. “Acobardado”, decidió dejar ese contrato. Pasó a otro de 12 has por cuatro años y luego a uno de 16 ha en la misma finca, en el que permaneció seis años más hasta que lo despidieron. Ahora hace un año que está aquí, hizo una cosecha y le va “más o menos”, pero quiere seguir “tirando otro año, puede que tengamos suerte”. Vemos que a lo largo de casi dos décadas Juan y su familia han ido migrando en busca de un contrato que les deje algún margen de beneficio, pero no lo han conseguido. Como afirma R. Jorba, lo único seguro con lo que el contratista contaba era con el pago mensual, mientras que su

²³ Para un análisis de los cambios y las continuidades con la transformación reciente de la vitivinicultura mendocina, ver Cerdá, J. M., “El trabajo en la vitivinicultura mendocina. Una historia de nexos entre pasado y presente (cc. 1900 y cc. 2000)”, en Actas de las *V Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios y Agroindustriales*, Buenos Aires, 2007.

²⁴ Los encuadres de la imagen son nombrados como sigue: PP: Primer plano; PM: Plano medio; PG: Plano general.

porcentaje de la cosecha quedaba sujeto a oscilaciones del mercado o a contingencias climáticas. Estas últimas podían implicar pérdidas totales.²⁵

Es notorio cómo la ampliación de la cantidad de hectáreas en los contratos está vinculada con el propio crecimiento de la familia: más bocas que alimentar a la vez que más brazos para trabajar. Según Juan Belmonte, un solo hombre puede trabajar 5 ha de viña, no más. Pero con 5 ha no se sostiene una familia como la suya.

Juan trabajando en el viñedo. Voz off de Juan.

JUAN: Así que de todas maneras yo tengo que agarrar un contrato por arriba de las 10 ha, para medio poder ir solventando los gastos económicos de la casa. Y tengo que trabajar con toda la familia, porque sólo no lo puedo hacer. Así que de todas maneras mi familia se puede decir que trabaja gratis. Porque usted ha visto que los chicos que los hijos de los contratistas, cuando ya tienen cinco, seis años, ya están en la viña trabajando. Cuando no es una cosa es otra, trabajitos que ya van haciendo, y se crían atrás de uno en la viña. (*Planos de un hijo de Juan en la viña, carpiendo con la azada*) Pero sin ninguna ganancia, porque en el contrato figura uno solo. Así que el resto de la familia que trabaja no figura. Así que por ejemplo yo, a mí me descuentan para la jubilación, así que el día de mañana me jubilo yo sólo. A mi familia no le corresponde en ese caso la jubilación, porque no figura. (*Plano general de Juan y tres hijos carpiendo la viña*) Uno sólo figura, y por ahí trabajan seis, siete de la familia en un contrato.

La importancia de la superexplotación del trabajo familiar, es decir, trabajo no pago de mujeres y niños ya era destacada por Bialet Massé a principios del siglo XX,²⁶ se acentúa a lo largo de todo el “modelo centenario”, y según estudios recientes, sigue siendo significativa en la actualidad.²⁷

Además del trabajo de la viña, realizado por Juan y sus hijos, hay otro trabajo que se hace visible en la película y que no es asumido como tal: el trabajo de María. Trabajo no remunerado que diversos autores ubican, recuperando la tradición marxista pero con diferentes matices, en una esfera de la *reproducción* que no está separada ni es autónoma de la *productiva*.²⁸

Plano de María sacando el pan del horno de barro, ayudada por uno de sus hijos. Voz over de María.

²⁵ R. Jorba, p. 10.

²⁶ Bialet Massé, *Informe del estado de las clases obreras argentinas* (1904), disponible en <http://www.trabajo.gba.gov.ar/informacion/masse/informacion/masse.asp> .

²⁷ Ver Cerdá, “El trabajo...”

²⁸ Ver Vázquez Laba, Vanesa, “Repensando la división sexual del trabajo familiar”, en *Trabajo y Sociedad* nº 11, Santiago del Estero, 2008.

MARÍA: No sé que voy a hacer, porque parece que ya va a llegar así y no sé qué va a decir, o si vamos a tener que hacer alguna otra cosa, sacarlo... Pero así como hemos criado a nueve tendremos que criar el otro. (*Planos de María pelando y cortando verduras, y metiéndolas a una olla*) Aunque siempre hemos tenido problemas con los chicos siempre los hemos criado. Aunque los otros más grandes ya están grandes y nos ayudan, pero... Siempre hay problemas con los chicos porque siempre los he tenido enfermos, y uno es diabético, pero... los tendremos que criar, qué le vamos a hacer.

Ante la llegada de otra criatura, María no parece tener opción, hay que tenerlo. María cocina, limpia y ha parido y criado once hijos. Las escenas de trabajo doméstico dentro y fuera de la casa, y la propia voz de María –mucho menos presente que la de Juan- nos introducen dentro del mundo de la división sexual del trabajo, en su lógica tradicional; y nos llevan a indagar en la forma en que se desempeña efectivamente en esta formación social específica, y dentro de la clase, el modelo de familia patriarcal. Estructuras familiares diferentes, acarrean diferentes configuraciones de las relaciones de género. En otras familias de trabajadores/as agroindustriales, como la de los zafberos migrantes hombres en Tucumán, las mujeres se quedan solas mucho tiempo a cargo de otras actividades, además de la crianza de los hijos, lo que incluso tiene un impacto comunitario importante.²⁹ El caso de la familia Belmonte nos muestra una realidad diferente que hay que indagar, ya María Belmonte cumple su rol subordinado en una estructura familiar estable, “atada a la tierra”.

Las otras mujeres que aparece en la película son las cosechadoras, muchas arrastrando sus hijos por la viña, completando el cuadro característico del trabajo femenino, marcado por “la invisibilidad, la estacionalidad, la precariedad, como así también la segregación ocupacional por género”.³⁰

Otro tipo de información que el film nos provee, además de las condiciones materiales, tiene que ver con las percepciones del mundo y de sí mismos que expresan estos/as trabajadores/as. Lo que Raymond Williams llamó “estructura de sentimiento”³¹: aquellos significados y valores que son propios de su experiencia pero que no necesariamente forman parte de un discurso político “cristalizado”. Una de las secuencias del film, construida mediante un *montaje paralelo* que acentúa el contraste, muestra por un lado la Fiesta de la Vendimia y por otro una celebración comunitaria en la zona rural, presumiblemente entre familias de contratistas y otros trabajadores.

²⁹ Ver Bidaseca, Karina, *Nómades sin tierra*, Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2002, disponible en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Publicaciones/tesis/bidaseca.pdf> .

³⁰ Vázquez Laba, p. 6.

³¹ Ver Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1980.

JUAN: A las reinas de la vendimia se las elegía en la cosecha, arriba de un banco, que es el banco que subimos cargados con el tacho al hombro, lleno de uva, ahí se elegía a la reina de la vendimia. Pero resulta que ahora ya todo eso ha cambiado. Ya nosotros ahora los contratistas de viña no podemos ir a la fiesta de la reina de la vendimia. Porque ahí se cobran entradas, bueno, un montón de cosas que nosotros no podemos. Eso, actualmente acá en Mendoza, lo hacen los grandes capitalistas (...) Incluso, las reinas de la vendimia son chicas estudiantes que no conocen el trabajo de la viña. No saben cómo se trabaja en la viña.

También nos presenta, y esto es importante, cuáles eran expectativas en torno a su situación y la de su familia en el futuro:

JUAN: Bueno, mis aspiraciones serían... en primer lugar comprarme una casita, para poder vivir el día de mañana, cuando ya llegue el momento que no pueda trabajar. Aparte de la casita, es muy lindo si uno tuviera la suerte de comprarse algún pedacito de tierra, para sembrar, cultivar 1 ha, 2 ha de viña, también, que sería una ayuda más. Serían esas mis aspiraciones.

Su horizonte de expectativas también nos habla de una adscripción de clase. Esas esperanzas están determinadas por las condiciones en que se desarrolla su trabajo y su relación con el capital. Evidentemente, no se trata de un arrendatario que está esperando la oportunidad de hacerse propietario.

Además de lo relativo a las expectativas, la película nos ayuda a recuperar en el discurso del contratista expresiones de solidaridad y de conflicto de clase. Los cosecheros son, en el relato de Juan, *trabajadores* como él, y son superexplotados por igual por la burguesía agroindustrial, lo que Juan llama repetidas veces “la patronal” o el “patrón”.

Vendimia. Mujeres y hombres cosechan. Voz over de Juan.

JUAN: Ellos dicen que cien pesos es mucho para los cosechadores. Pero yo saco la cuenta de qué son cien pesos, a las doce tiene que comprarse la comida. Doscientos todavía es poco por el tacho, de acuerdo a como están los artículos de primera necesidad, la comida mayormente. Pero usted sabe que desgraciadamente, los patrones vienen y nos hacen morir a los trabajadores... Y tampoco son capaces de enfrentarlos, porque muchos piensan que les van a sacar el tacho, y como está la situación, tan grave... Porque la patronal lo primero que hace es atemorizar a los trabajadores.

Vendimiadores y vendimiadoras hombreen y descargan sus tachos llenos de uva. Por cada tacho descargado les entregan un vale.

Aunque marginales en el relato, las referencias a los jornaleros –en este caso, cosecheros- son importantes. Por un lado, las escenas de vendimia nos muestran el tipo de trabajo, nos informan del valor de la remuneración y la forma en que ésta se estipula: el corte de los racimos y llenado de los “tachos”, el acarreo volcado de éstos y la entrega de “fichas”.³² Podemos ver además, una alta presencia de mujeres y niños en la cosecha.

Por otro lado, la voz de Juan Belmonte habla de la cercanía de dos segmentos de los trabajadores/as de la viña, jornaleros y contratistas. Habría que establecer en qué medida estos dos grupos –que ocupan ciertamente un lugar distinto en el proceso productivo aunque ambos vendan su fuerza de trabajo a la burguesía- experimentan unas condiciones materiales de existencia similares.

La *experiencia* es una experiencia de clase, y como nos ha demostrado E. P. Thompson, se expresa en términos culturales encarnada en “tradiciones, sistemas de valores, ideas y formación institucionales”.³³ Es interesante como el film nos ayuda a visualizar uno de los aspectos de ese proceso, a través del cual los contratistas de viña han materializado sus experiencias de clase en organizaciones. A la vez, la experiencia de la explotación y de la resistencia, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, generó un discurso manifiestamente clasista a la vez que se canalizó, entre otras cosas, a través de la organización sindical.

Hombres y mujeres se bajan de un tractor con acoplado. En la ciudad. Una voz en off convoca a una asamblea del Sindicato Único de Contratistas de Viñas y Frutales de Mendoza. Plano general del frente del sindicato. Del acoplado baja Juan, entre otros.

JUAN: prácticamente le estamos trabajando gratis a los patrones, y eso no lo agradecen ellos. Ellos nos agradecen con echarnos de una patada a la calle, compañeros. Y el salario familiar, ¿a quién no le corresponde? Al contratista de viña. Hay muchos compañeros que trabajan y tienen el salario familiar, y así por lo general. En cambio, trabaja el padre y no lleva los hijos por detrás de él a trabajar, y tiene el salario familiar, le corresponde. En cambio nuestros chicos cuando tienen cinco años ya andan trabajando por detrás de nosotros en la viña, y no tenemos derecho al salario familiar, y eso no puede ser compañeros.

La secuencia de la que forma parte la escena precedente -previa al epílogo- permite rastrear las demandas concretas de los contratistas de viña y como se canalizan en esta coyuntura particular, a través de su organización gremial, el Sindicato Único de Contratistas

³² La “ficha” es un comprobante que el cosechero canjea después por dinero, que suele ser liquidado semanalmente. Ver Sabalain, Cristina y Carlos Reboratti , “Vendimia, zafra y alzada: migraciones estacionales en la Argentina, *Cuadernos del CENEP* nº 18, Buenos Aires, 1980, p. 17.

³³ Thompson, p. 14.

de Viñas y Frutales de Mendoza, adherido a la CGT. En segunda instancia, esta secuencia nos acerca a un especial momento histórico y la forma en que la acción de estos trabajadores y su organización gremial actúan en ella. La articulación de trayectoria individual y experiencia colectiva en los procesos históricos se nos manifiesta aquí, donde los contratistas de viña reclaman el salario familiar y la relación de dependencia, entre otras cosas, en un contexto especialmente conflictivo, días antes de la revuelta social conocida como “el Mendozazo”, donde los contratistas de viña participaron junto con otros trabajadores.³⁴

5. Consideraciones finales

El análisis de estas dos películas su utilización como fuente, nos permitió un acercamiento al “mundo” de estos trabajadores y trabajadoras de Mendoza. *Esa puesta en escena* más o menos compleja de la vida que es la película estudiada, sus textos e imágenes, nos brindaron una información que como tal quizá no es nueva, pero que se nos presenta *cualitativamente* diferente. Esta aproximación apunta a cruzar la información con otros elementos, para tratar de comprender bajo qué condiciones y cómo se desarrollaron efectivamente las relaciones sociales en este espacio. De lograrse, daríamos pasos firmes en dirección del objetivo fundamental que nos propusimos: reconstruir el ámbito de la experiencia inmediata de los sujetos.

Esa reconstrucción sólo es posible en la medida que se logre entrelazar la interpretación histórica con la rica información que nos ofrece la película. Al dejarnos llevar por la propuesta estético-narrativa del autor y a la vez descomponer minuciosamente la película, cotejándola con fuentes de otro tipo, habríamos transformado el film en un documento valioso al mismo tiempo que intentamos construir un relato con sentido. Por eso, necesitamos acudir a otras fuentes: prensa, documentación sindical y estatal, relatos de observadores o testimonios orales. De la misma forma, si queremos estudiar condiciones de vida, no podremos dejar de revisar series históricas de precios y salarios, estadísticas sanitarias, etc. Por ejemplo, para establecer continuidades y rupturas respecto de otros períodos de la agroindustria vitivinícola. O, en un nivel sincrónico, para estudiar comparativamente con la realidad de otras agroindustrias.

Conscientes de eso, en esta primera aproximación creemos haber señalado varios aspectos sobre los que se deberá hacer trabajar más intensamente. *Historias de un hombre de*

³⁴ La rebelión popular conocida como “El Mendozazo” tuvo lugar el 4 de abril de 1972.

561 años nos introdujo en el mundo de los contratistas de viñas mendocinos en un momento histórico particular -hacia fines de la década del 1960 y principios de la siguiente-, a través de la narración de la vida de Juan Belmonte y su familia. Vemos a los Belmonte trabajando en la viña y en la casa, nos informamos de la dureza del proceso de trabajo y las condiciones en que éste se desarrolla: la remuneración y las formas del contrato, la arbitrariedad patronal; observamos la explotación no remunerada del trabajo familiar: los niños en la viña y María en la casa. Por otro lado, vislumbramos las expectativas, las “aspiraciones” de los contratistas en el discurso -dominante en la película- de Juan: tierra, casa propia, una vejez tranquila. En la voz de Juan también reconocemos una clara adscripción clasista: el contratista se considera -al menos en este momento- un trabajador, como el vendimiador, como el obrero de la bodega. Y como tales se organizan gremialmente e institucionalizan sus demandas, las cuales son explicitadas en la película.

Por supuesto que estas consideraciones no las exponemos en forma de conclusiones definitivas, sino más bien en carácter de indicaciones, de hoja de ruta para investigaciones más exhaustivas. Creemos que con este tipo de abordaje *se abren otras puertas*. Son varios los estudios que nos informan del deterioro de las condiciones materiales de existencia, de manera gradual pero sostenida en el tiempo, en el caso de los contratistas de viñas; del impacto desigual de estas condiciones en las mujeres; del desempleo; en fin, del deterioro social que la reestructuración productiva posterior no detuvo, más bien todo lo contrario. Sin embargo, el estudio atento de obras como *Historias de un hombre de 561 años* u otras que podamos abordar, en diálogo con otras fuentes, nos podrían aproximar a una dimensión difícil de asir: cómo sufrían, trabajaban, amaban, que deseaban y porqué luchaban estos hombres y estas mujeres.

Somos conscientes de que los intentos iniciales de una historia social de los trabajadores rurales argentinos, utilizando como fuente principal al cine, será inevitablemente fragmentaria, parcial y provisoria. Pero esperamos que puedan convergir con otros abordajes, y formar parte de un corpus de investigaciones en torno al uso de las imágenes para el estudio de la vida material de los espacios o grupos marginados -social e historiográficamente hablando-, apostando a una definitiva consolidación del cine como fuente para la historia contemporánea.

Bibliografía citada

- ALVIRA, Pablo. “*Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)”, en *Navegamérica* n. 3, en <http://revistas.um.es/navegamérica>, 2009.
- BIDASECA, Karina. *Nómades sin tierra*, Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2002, en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Publicaciones/tesis/bidaseca.pdf>
- BURCH, Nöel. *El tragaluces del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CAMPI, Daniel y Rodolfo RICHARD JORBA. "Transformaciones productivas, espaciales y sociales en la Argentina extrapampeana. Tucumán y Mendoza entre 1850 y 1890", en *Boletín Americanista*, Nº 54, Barcelona, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María. “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”, disponible en www.cervantesvirtual.com
- CERDÁ, Juan Manuel. “El trabajo en la vitivinicultura mendocina. Una historia de nexos entre pasado y presente (cc. 1900 y cc. 2000)”, en Actas de las *V Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios y Agroindustriales*, Buenos Aires, 2007.
- ESPAÑA, Claudio y Ricardo MANETTI. “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, en J. E. BURUCÚA (Dir.), *Nueva Historia Argentina: arte sociedad y política*, vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 2002.
- KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós, 1995.
- KRIGER, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folclórico*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MANZANO, Valeria. “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938 – 1942”, en *La Ventana* nº 14, México, 2001.
- MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- MESTMAN, Mariano. “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los Traidores (1973)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>, 2008.
- RICHARD JORBA, Rodolfo. “El mundo del trabajo vitivinícola en Mendoza (Argentina) durante la modernización capitalista, 1880-1914”, *Mundo Agrario* nº 18, La Plata, 2009.
- ROMANO, Eduardo. *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.

- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SABALAIN, Cristina y Carlos REBORATTI. “Vendimia, zafra y alzada: migraciones estacionales en la Argentina”, *Cuadernos del CENEP* nº 18, Buenos Aires, 1980.
- SORLIN, Pierre. “El cine, reto para el historiador”, *Istor* N° 20, México, 2005.
- STAM, Robert. *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- THOMPSON, Edward P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1989.
- TRANCHINI, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *Entrepasados* N° 18/19, Buenos Aires, 2000.
- VÁZQUEZ LABA, Vanesa. “Repensando la división sexual del trabajo familiar”, en *Trabajo y Sociedad* nº 11, Santiago del Estero, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1980.