

Santificando a una judía comunista: la reacomodación de la identidad brasileña en Olga (Monjardin, Brasil, 20004)

Tzvi Tal | Colegio Académico Sapir, Israel

Resumen

El éxito del film "Olga" en el público brasileño y las contrapuestas interpretaciones de la figura histórica de Olga Benario Prestes que su exhibición provocó, indican su relevancia en los procesos de la identidad brasileña actual. El artículo propone una lectura alegórica del texto cinematográfico, donde el vaciamiento ideológico y político del pasado de la militancia revolucionaria en un film producido por el complejo mediático Globo, representa el acomodamiento de la identidad brasileña ante la frustración de las expectativas históricas: la presidencia de "Lula" no pone en marcha un proyecto de justicia social alternativo al sistema neoliberal imperante.

Palabras clave: Alegoría, Brasil, Cine, Identidad, Olga Prestes,

Abstract

The conflicting interpretations of Olga Benario Prestes historic figure that the successful exhibitions of "Olga" caused, indicate the significance of her image in the processes of the present Brazilian identity. This article proposes an allegoric reading of the cinematographic text, where the ideological and politician asset stripping of Olga's revolutionary activism, in the film produced by the Globo media complex, represents the shifts of the Brazilian identity before the breach of the historic expectations: the presidency of "Lula" does not impulse a project of social justice alternative to the prevailing neoliberal system.

Key words: Allegory, Brazil, Cinema, Identity, Olga Prestes

Introducción

El 20 de agosto de 2004 salió a las pantallas brasileñas el film "Olga", dirigido por Jayme Monjardin y producido por el complejo mediático Globo. Los eventos que promovieron el film en las mayores ciudades del país, en presencia de celebridades políticas y culturales, fueron precedidos por una exhibición especial para el presidente

Luis Inácio "Lula" da Silva y su comitiva en el palacio de gobierno. "Olga" fue propuesta por Brasil como candidata al Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera, pero perdió la nominación ante "Diarios de la motocicleta" (Walter Salles), biografía juvenil parcial de Ernesto "Ché" Guevara. El notorio éxito de taquilla –un millón doscientos mil espectadores en las primeras dos semanas en pantalla y más de 3 millones hasta noviembre 2005-, señala la relevancia del film como foco de identificación[1].

El argumento de la película se basa en la biografía novelada de la militante comunista de origen judío alemán Olga Benario Prestes (1908-1942), best-seller de Fernando Morais publicado en 1985, que vendió 600.000 ejemplares y fue traducida a otros idiomas. Morais, que fue candidato a una banca en la Academia Brasileira de Letras, y del que varios de sus libros han sido adaptados al cine, participó en la promoción y declaró su satisfacción ante la versión cinematográfica, en la que Monjardin y la argumentista-productora Rita Buzzar introdujeron sucesos inexistentes en el libro [2]. El estreno de "Olga" fue acompañado por la reedición del libro de Morais, una estrategia de comercialización habitual en el mercado global, donde el éxito cinematográfico promueve ventas de otros artículos relacionados. Una obra de teatro sobre la vida de Olga Benario, escrita en 2002, obtuvo como secuela el subsidio oficial para ser puesta en escena en 2005[3].

Este artículo analiza "Olga" como texto alegórico. En lugar de proponer una la frecuente comparación entre la versión fílmica y la fuente literaria, o una búsqueda de las distorsiones del pasado registrado en la historiografía, intenta develar las improntas de los procesos sociales en el producto de la industria cultural que concentra la atención masiva. En mi lectura, el film santifica la memoria de Olga Benario Prestes, haciendo pasar a la heroína un proceso de redención cristiana que refuerza las relaciones de género tradicionales: de militante del Komintern a esposa, madre y mártir. Vaciando la imagen del pasado de ideología expresa y de proyecto político explícito, "Olga" alegoriza procesos identitarios de la sociedad que, habiendo elegido en 2002 como presidente al candidato de extracción obrera, militancia sindical y concepción socialista, debe transformar su voluntad de cambios reales en esperanzas de un futuro menos injusto, mientras la política económica continúa el proyecto neoliberal del anterior gobierno. La postura conservadora respecto a la posición de la

mujer es homóloga al discurso económico-social conservador de la hegemonía actual [4].

Identidad Judía y memoria

La película provocó agudas discusiones en el seno de la minoría étnica judía. La historiadora Anita Leocádia Prestes, hija única de Olga Benario Prestes, caracterizó a su madre como hija de una familia judía típica de Baviera, descripción no totalmente adecuada: el padre, Leo Benario, era un abogado afiliado al Partido Socialdemócrata, que defendía causas obreras en los tribunales y apoyaba con dinero de sus bolsillos a los necesitados. La madre, Eugenie Gutmann, provenía de la alta burguesía judía y no participaba en la preocupación social paterna que tempranamente influyó en Olga. Poco se sabe acerca de la vivencia judía de la familia; si participaba en la vida de la comunidad judía organizada, conservaba creencias y prácticas religiosas, o contactaba con intelectuales y artistas judíos.

Invitada a disertar en la Asociación Scholem Aleichem, institución cultural judía allegada al Partido Comunista, en conmemoración del 50º aniversario de la muerte de la madre en 1992, Anita Prestes censuró todo intento de "mancillar" la memoria de Olga asociándole la identidad judía. Las protestas del público, entre ellos veteranos activistas del partido, interrumpieron el acto. Paradójicamente, el presidente de la Asociación invocó en 2004 los mismos argumentos para censurar la apropiación de la memoria de Olga Benario por la Federación Israelita del Estado de Río de Janeiro cuando la película fue estrenada [5].

El rabino de la comunidad judía en San Paulo, que organizó una proyección especial para 2000 espectadores, sostuvo que la película es más importante para los no judíos que para los judíos, porque descubre las atrocidades cometidas por los nazis en Alemania y la simpatía de Getulio Vargas por el régimen nazi. Una revista judía se limitó a reseñar el film transcribiendo el material promocional provisto por la distribuidora y entrevistó al director, sin agregar ningún comentario esclarecedor acerca del judaísmo de la heroína. Por su parte, un conocido novelista y ensayista

brasileño judío define a Olga Benario como miembro de "un linaje de admirables mujeres judías revolucionarias", que incluye a la dirigente política alemana Rosa Luxemburgo, la anarquista feminista norteamericana Emma Goldman y la activista antinazi francesa Simón Weil, todas caracterizadas, a su entender, por "el fin trágico de sus vidas". Un estudio sobre las mujeres prisioneras del régimen nazi en el campo de concentración Ravensbruck menciona el origen de Olga en una familia judía asimilada y testimonia su combatividad: en pocas semanas se convirtió en la líder de la barraca, organizó cursos de idiomas, veladas literarias, gimnasia matutina y hábitos de higiene. Se condujo con heroísmo y dignidad femenina durante el cautiverio, pero no se recuerdan manifestaciones de identificación judía [6].

La única manifestación de judaísmo en el film transcurre en la escena inicial, cuando chicos juegan y entonan en hebreo la canción tradicional "David, Rey de los judíos", mientras Olga adolescente demuestra al padre su coraje saltando sobre la fogata. La puesta en escena sugiere que la heroína participó en una actividad juvenil institucional judía, de la cual los padres recogen a sus hijos. La canción facilita la identificación sionista al señalar al judaísmo como una soberanía política, pero la imagen es similar a actividades que también organizaciones no sionistas realizan. La canción entonada en el espacio diegético (el mundo de la ficción) a duras penas se escucha, pues la banda de sonido extradiegética (no proviene del mundo de la ficción, interpela al espectador) la sofoca bajo una melodía instrumental melodramática nostálgica. La diferencia de volumen entre los componentes de la banda de sonido expresa la supeditación de la voz étnica a los códigos generales, posibilitando a las personas e instituciones judías instrumentar la memoria de Olga en función de los procesos identitarios actuales, donde tanto sionistas como no-sionistas conservan peculiaridades judías congruentes con la brasilidad [7].

Brasil es una sociedad multicultural y multirracial, donde las leyes democráticas no logran contrarrestar efectivamente la discriminación de la población negra, y la tradición discursiva Verdeamarelista -según la cual la construcción de Brasil es efectuada por tres agentes exteriores a la sociedad: la Naturaleza, Dios y el Estado- continúa operando tras las políticas de desmovilización social [8]. Los grupos étnicos y raciales minoritarios configuran sus identidades en el proceso permanente de acomodamiento con el discurso hegemónico, sin entrar en enfrentamientos que movilizan a las personas en el ámbito público y político. Las diversas tendencias

operantes en el seno de la etnicidad judía se apropian de la memoria y la imagen de Olga Benario renovada por el film para reconstruir sus propias identidades dentro de los límites discursivos que la hegemonía establece mediante el texto cinematográfico.

Olga militante revolucionaria

Mientras Olga Benario es descrita por su hija como una joven internacionalista, idealista y dedicada a la causa, que posteriormente demostró una grandeza de sentimientos humanos contraria a la insensibilidad, intolerancia y frialdad que se atribuye habitualmente al estereotipo del comunista, los documentos que sólo luego de la desintegración de la Unión Soviética pueden ser consultados, la acreditan como militante profesional que gozaba de la confianza de la dirección del movimiento. Activa en la Juventud del Partido Comunista Alemán en Munich desde 1923, militó posteriormente en un barrio obrero en Berlín y trabajó en la representación comercial de la Unión Soviética, donde funcionaba la dirección del Partido. En 1928 encabezó una operación armada para liberar del tribunal que lo juzgaba por traición al militante y compañero íntimo Otto Braun. La represión policial que desató el suceso obligó al Partido a enviarlos clandestinamente a Moscú, donde la pareja se separó. Olga integró la Mesa Directiva del Quinto Congreso de la Internacional Juvenil Comunista y posteriormente se desempeñó como funcionaria del Consejo Ejecutivo. Fue preparada en idiomas europeos y realizó misiones partidarias en Alemania, Italia y Francia en 1931. Al año siguiente trabajó en la Cuarta Dirección (de Inteligencia) del Estado Mayor del Ejército Rojo y participó en cursos de pilotaje y paracaidismo de la fuerza aérea, que según su hija quedaron inconclusos cuando fue enviada en misión del Komintern a Brasil a fines de 1934 [9].

La dirección la designó responsable de la seguridad personal de Luis Carlos Prestes, tarea que culminó en relaciones íntimas y enlace matrimonial. Escapa al alcance y cometido de este artículo detallar la trayectoria de Prestes (1898-1990), oficial militar tenentista y líder de la rebelión conocida como La columna de Prestes, recordado

desde entonces como "el Caballero de la Esperanza". Se exilió en 1927, rechazó colaborar con el régimen de Vargas en 1930, fue invitado a Moscú en 1931 y se afilió al Partido Comunista, que le encomendó encabezar la revolución en su país. Luego del fracasado intento insurreccional de la Alianza Nacionalista Libertadora que Prestes encabezó en 1935, pasó gran parte de su vida en prisión, en la clandestinidad y el exilio. Fue líder del Partido Comunista pro-Moscú, al que abandonó en 1979 criticando la línea adoptada [10].

Olga participó en los preparativos de la frustrada insurrección en 1935. En 1936, fue detenida junto con su marido y deportada durante el séptimo mes de su embarazo a la Alemania nazi, pese a que el matrimonio le otorgaba la ciudadanía brasileña. Los medios de comunicación brasileños resaltaron en la información al respecto el judaísmo de Olga Benario Prestes y Arthur Ewert, otro enviado del Komintern implicado en los sucesos. Las elites brasileñas, temerosas del internacionalismo marxista, señalaban obsesivamente la "conexión judeo-comunista", y no faltaban iniciativas para limitar la inmigración de judíos que escapaban del régimen de Hitler [11]. Anita Leocádia, nacida en la prisión alemana unas semanas después, fue entregada en 1938 a la madre de Prestes, que encabezaba una campaña mundial por su liberación. Olga fue enviada al campo de concentración con trabajos forzados para presos políticos en Ravensbruck, y finalmente asesinada en la cámara de gas en 1942.

Imagen y memoria

Anteriores representaciones de la memoria de Olga expresaban el alza de la influencia de la izquierda durante el régimen populista de Goulart, como la biografía publicada en 1962 por Ruth Werner, que había conocido a Olga Benario durante su militancia en el Partido Comunista Alemán, o la protesta ante la persecución política por la dictadura, como la obra de teatro "Não há tempo para chorar" de Rachel Gertel, estrenada en 1965 [12]. El éxito editorial de la novela de Moraes expresa los procesos de cambio en la identidad con el retorno a la democracia en 1985, y las encontradas interpretaciones

actuales de la imagen de Olga Benario en el film expresan las tensiones que surgen en la reconstrucción de la memoria histórica y en las luchas simbólicas entre discursos políticos actuales, con un presidente obrero en tiempos de globalización. Las variadas interpretaciones de la imagen de Olga en los sitios web de agrupaciones políticas y sociales testimonian la profundidad de los conflictos que la película hace aflorar [13].

Anita Leocadia Prestes se vio obligada a refutar a principios de 2005 un artículo que acusaba al Partido Comunista de haber fomentado el olvido de Olga Benario en beneficio de la construcción del mito de Prestes. El artículo sostenía que Morais se había topado con obstáculos al recabar información para escribir la biografía novelada y que la memoria construida por el Partido olvidaba que Olga había defendido la vida de Prestes con su propio cuerpo, para no dejar malparado al líder, que en 1945 convocó públicamente a apoyar a Vargas. Anita sostuvo que su padre y el Partido no han desaprovechado ninguna oportunidad de exaltar el desempeño de su madre y denunciar la injusticia cometida, pero el sitio web del Partido Comunista Brasileño (PCB) no menciona a Olga en la historia de la organización y recuerda sólo una vez a Prestes, en relación con los hechos de 1935, una manipulación de la memoria que disminuye la importancia del líder que se apartó de las filas partidarias [14]

El portal Web Vermelho del Partido Comunista do Brasil (PCdoB), producto de la escisión en 1962 de la corriente que apoyaba la lucha armada, también reduce la significancia de Prestes, entonces líder de la fracción mayoritaria, pero glorifica la memoria de Olga, citando su imagen en la novela *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, publicada en 1955, en la película homónima de Nelson Pereira dos Santos (1984) basada en la novela, y la mención de Olga y Otto Braun como ejemplo de revolucionarios comunistas profesionales por el historiador Eric Hobsbawm [15]. Vermelho resaltó que la memoria de Olga era más intensa en Alemania Oriental que en Brasil, y publicó una alabanza de la actriz principal del film para los militares del Ejército brasileño, quienes proveyeron de centenares de soldados como extras en la filmación. La actriz descubrió en los militares la misma vocación de disciplina y sacrificio que caracterizaban a Olga, aunque en vida se les opuso [16]. La afirmación en boca de la artista expresa el pacto de olvido que contemporiza las relaciones entre la sociedad civil y el Ejército desde el retorno a la democracia, pero en las páginas digitales de Vermelho recupera la tradición del militarismo de izquierda, crítico del revisionismo y del oportunismo de derecha que el partido atribuía a la línea pro-

soviética, aunque es aliado del Partido Trabalhista de Lula desde 1989.

Olga es mencionada en el sitio web del "Núcleo Luiz Carlos Prestes", una fracción interna del Partido Democrático Trabalhista conducido hasta su muerte en junio de 2004 por el veterano Lionel Brizola, protagonista de los conflictos cívico-militares en los años sesenta y sucesor político de Getulio Vargas y João Goulart. El sitio del PDT define el suicidio de Getulio Vargas en 1954 como un sacrificio en favor de Brasil [17]. El paternalismo populista sigue latente en sus herederos políticos, que conciben a la mujer como inferior, mientras la fracción de izquierda resalta su diferencia recordando a Olga Prestes como esposa del líder admirado y víctima de la complicidad del régimen de Vargas con el nazismo [18].

El sitio web del periódico de izquierda independiente La Insignia felicita a Monjardin por recuperar la imagen de Olga combatiente, que, a diferencia de Prestes, nunca claudicó. Olga estaría "casada" con los intereses de los desposeídos y difícilmente aceptaría apoyar a Vargas, aunque los soviéticos se lo exigieran [19]. Esta visión de "Olga de los pobres", análoga a la interpretación de Eva Perón por sectores de la izquierda peronista argentina en los años setenta, fue también expresada por un sitio web identificado con el cristianismo evangelista, describiendo a ambas mujeres como santas que murieron, como Cristo, a los 33 años de edad [20].

La lectura de la novela de Morais por el periodista Paulo Francis, 15 años anterior a la película, sugería que Olga era agente de la OGPU (agencia secreta soviética antecesora del KGB), comisionada para evitar una eventual desviación trotskista de Luis Prestes, misión que el amor habría cancelado [21]. En cambio, la óptica trotskista actual del Portal Causa Operaria critica al film por difundir una imagen infantil de Olga, cuya militancia revolucionaria es contrapuesta a los sentimientos y las necesidades vitales del ser humano, incluyendo la sexualidad [22].

El portal comercial Bolsa de Mulher describe la historia de amor y revolución compartida por iguales, donde la maternidad es un frente de lucha femenino. Olga y Prestes organizaron la fracasada rebelión; Olga intentó evitar ser deportada a Alemania para salvar a su hijo, que sería clasificado como judío por las leyes nazis. El bebé nació sano y con buen peso, Olga logró conectarse con la embajada de Brasil en Alemania solicitando la ciudadanía para su hija y salvarla del destino judío. Finalmente, Prestes reconoció su paternidad desde la cárcel y Anita fue entregada a manos de la

madre del líder [23]. Esta narrativa, basada en la versión novelada de Morais, expresa la explotación del discurso feminista en la era neoliberal, donde muchos movimientos sociales de mujeres, atrapados en el proceso posmoderno que transforma energías emancipatorias en reguladoras, se transforman en ONG's que ofrecen servicios de salud y asesoramiento jurídico [24].

Entre tan contrapuestas imágenes no falta la versión islámica y antisemita de Ahmed Rami, expuesta en una "Pequeña lista de comunistas judías", para quien Olga Benario era una terrorista comunista alemana casada con Prestes [25].

Cambio social, Esperanzas y Realidad

Los combates simbólicos en torno a la imagen de Olga Benario y su memoria testimonian la heterogeneidad política y cultural de la sociedad brasileña y la omnipotencia de la hegemonía, de la cual Rede Globo es componente y portavoz. Brasil es una sociedad signada por los pactos entre elites, una pauta que se cumplió también cuando los medios dominados por Globo fomentaron la candidatura de Lula en 2002, expresando una nueva alianza entre el capital y el trabajo, a la cual no eran ajenas las dificultades financieras del Grupo Globo, que lo llevaban a buscar nuevos aliados y estar en buenas relaciones con el gobierno. El encuadramiento del discurso político en los medios de Globo durante la campaña electoral delineó la candidatura de Lula como moderada e incorrupta, mientras deslegitimó la discusión de alternativas al modelo económico neoliberal impuesto durante los períodos presidenciales de Cardoso (1995-2003) [26]. Los candidatos con mayores posibilidades de triunfo colaboraban con esta limitación ideológica al discurso. La proclama de "limpieza" era de gran importancia en una sociedad donde más del 80% de los ciudadanos consideraban corruptos a los funcionarios públicos y cerca de un 50% había perdido la confianza en el sistema democrático [27].

El neoliberalismo ha reforzado la estabilidad de los sistemas democráticos en América

Latina debilitando los movimientos de izquierda y organizaciones sindicales, y atenuando las demandas de reformas radicales [28]. El imperio mediático Globo, construido con el beneplácito de la dictadura militar, a la que sirvió de portavoz, contribuyó al triunfo electoral de Lula, reprimido por aquel régimen dictatorial. Ahora Globo reconstruye en el film la imagen de Olga adecuada al discurso neoliberal y la impone como punto de referencia en las polémicas, fijando la agenda discursiva de corrientes ideológicas y movimientos.

Esto sucede mientras comienzan a descubrirse casos de corrupción entre los dirigentes estatales del partido de gobierno y el vicepresidente de Lula, el industrial textil Alencar, del partido Liberal, lo acusa de mantener un "pacto con el diablo" al sostener las políticas anti-inflacionarias del anterior gobierno, una afirmación compartida, desde una óptica diametralmente opuesta, por representantes de intereses extranjeros, como el consejero jefe de la Oficina Económica y Comercial de España en São Paulo [29]. El potencial corruptivo de la economía neoliberal comienza a manifestarse en el modo de manejar los asuntos públicos, mientras que diversas voces denuncian la transmutación del Partido Trabalhista y su gobierno en neoliberales, incapaces de concretar los cambios sustanciales prometidos [30]. La incapacidad del gobierno de Lula de concretar un proyecto nacional alternativo es representada cinematográficamente en el vaciamiento ideológico de la militancia de Olga en el film y en la santificación que la redime devolviéndola al rol tradicional de esposa y madre.

Cine, telenovela y revolución

"Olga" comienza y termina en las últimas horas de la heroína, durante las que repasa momentos inolvidables de su vida. La breve escena saltando la fogata antes mencionada es el primer recuerdo. Su ubicación en el film anterior a la aparición de Olga adulta, establece una concatenación lógica: la rebelión contra el vínculo edipal y la feminidad tradicional, al desconocer la advertencia paterna y saltar sobre el fuego en

actitud masculina, fueron el momento inicial del curso de los sucesos que la condujeron a su situación actual. Esta afirmación se basa en que Olga ve de inmediato a otra prisionera bordando una manzana roja y a continuación el montaje introduce el flash back (recuerdo) de la acción para liberar a Braun en 1926, enfocando en primer plano una cesta de manzanas coloradas en la que Olga esconde una pistola. El símbolo bíblico del saber prohibido, el pecado original por el cual Adán y Eva fueron expulsados del paraíso, se une con el color emblemático del comunismo, mientras que la serpiente, un símbolo fálico habitual en el cine, es remplazada por el arma, que no sólo es un símbolo fálico, sino también de violencia. La rebelión contra los códigos paternalistas de la mujer que se asume como sujeto histórico dispuesto a ejercer la violencia política en aras de una revolución social utópica es un pecado del cual sólo la muerte redime.

El significado de esos primeros minutos es reiterado por el esquema narrativo del film. El final sabido de antemano anula la percepción lineal del tiempo que caracteriza el mundo real, reforzando el fatalismo y el sentido trágico [31]. Esto permite al espectador la sensación de "premonición", un atributo de "fuerzas superiores", que reivindica las conclusiones ideológicas sugeridas desde el principio y las transforma en una "lógica", según la teoría de la hegemonía de Gramsci, o las "naturaliza", en términos de la semiótica de Barthes [32]. Reproduciendo en la conciencia del espectador la resignación fatalista postulada por el discurso que insiste en la falta de alternativa al sistema neoliberal, la película alegoriza los procesos actuales.

Las escenas de la juventud presentan a una Olga enérgica, violenta, que vence en lucha callejera a un nazi de la SA sólo con sus manos, que ejecuta con precisión la acción armada en el tribunal y no vacila en golpear al juez. Desde estos momentos el film representa a Olga Benario restándole feminidad y descolorando el mundo de ficción. Este efecto, habitualmente usado para sugerir que vemos el pasado, tiene también consecuencias anímicas en el espectador: es un mundo triste. El film descalifica simbólicamente al comunismo, no sólo dejando la prédica en favor de la justicia social como una esperanza desvirtuada por los fracasados intentos de concretarla, sino también resaltando la equivalencia entre el rojo de los símbolos comunistas y nazis cuando Olga recuerda las luchas callejeras donde comenzó su militancia. La pérdida de la feminidad es acentuada por el uniforme militar y el corte de pelo varonil durante las escenas en la Unión Soviética. Pero esta imagen andrógina es atenuada otorgando

atributos de santidad cristiana: Olga rechaza la oferta de ser compañera permanente de Braun, su vida está dedicada a luchar del lado de la Revolución, sostiene, como haciendo votos de celibato sacerdotal.

El film desvirtúa el comunismo acentuando los aspectos militaristas, como la secuencia que presenta el entrenamiento militar mientras la banda de sonido emite "La internacional" en tono de marcha marcial. El himno de la solidaridad obrera sin fronteras es transformado en un recuerdo de los aspectos dictatoriales que la memoria brasileña atribuye a lo militar. En sentido inverso, "La internacional" se escucha en versión instrumental romántica cuando Olga toma noción de la existencia de Luis Prestes. La desvirtuación del símbolo es más importante en la era postmoderna del "fin de las ideologías" que la desvirtuación de la teoría comunista. Esta, simplemente, no existe en el film, ha sido aniquilada virtualmente.

La postura socialdemócrata paternal es censurada por Olga, pero la respuesta del padre, cuya imagen es simpática y despierta confianza, constituye un alegato en pro de la política como arte de lo posible, que critica la ruptura del orden social y los lemas revolucionarios imposibles de realizar. Bajo la filiación socialdemócrata del personaje se esconde el discurso neoliberal, una operación retórica no extraña en Brasil, donde el presidente Fernando Henrique Cardoso gobernaba en nombre del Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB). Mientras la madre censura a Olga y le torna la espalda, es el padre quien finalmente la comprende y apoya su punto de vista cuando abandona el hogar. En la imagen del padre se percibe la posición de las elites, concededoras de las demandas de justicia social, pero contemporizadoras con el orden económico.

La santidad de Olga está arraigada en el cristianismo y la sagrada familia. Cuando Braun le sugiere el deseo sexual, Olga afirma que la vida familiar no es apropiada a la militancia y que su lucha no tiene lugar junto a un hombre sino junto a la revolución, una dedicación a la causa análoga a los votos sacerdotales. El colorido comienza a penetrar en el mundo de Olga cuando simula ser la mujer de Prestes en el viaje a Brasil y en el camarote se perciben claveles rojos, en los que por primera vez el color deja de simbolizar proyectos políticos para retomar el sentido romántico. La santidad de Olga no es abstinencia sexual, sino vínculo matrimonial y espiritual. Momentos antes del primer encuentro sexual, Olga y Prestes declaman en conjunto un poema que leen de un libro en ruso, pero cuyo sentido es cristiano: "iluminar todo, hasta los últimos días

de la eternidad". Durante el viaje, la iluminación hace resplandecer a Olga con un aura similar a la de las imágenes santas, que el cine de Hollywood solía propinar a las estrellas y a los personajes que cumplían con los códigos morales del capitalismo americano. El primer beso es tierno, filmado en primeros planos extremos y acompañado por la misma melodía extradiegética que se escuchó cuando Olga salta sobre la fogata para preocupación del padre. De este modo, la banda de sonido devuelve a Olga a la jurisdicción de otro hombre, al sendero "correcto".

Durante el primer encuentro sexual, la pareja actúa con delicadeza, los movimientos son lentos, casi etéreos. La iluminación crea un ambiente de armonía y beatitud. El montaje de los planos mediante dissolve y la banda de sonido sugieren una experiencia más espiritual que corporal. La combinación de esas imágenes con el diálogo en que Prestes encuentra parecido entre Olga y su madre, con la actitud maternal de Olga cuando cubre con una manta a Prestes mientras duerme, cuando Olga encarcelada no percibe en sí misma los síntomas del embarazo, como si no tuviera conocimiento de las consecuencias físicas del amor sexual, le atribuyen espiritualidad y santidad imaginaria. Desde el escondite donde se ocultan de la policía, Olga contempla el desfile carnavalesco y llama su atención una mujer disfrazada de novia, a quién el film otorga el mismo halo de luminosidad que la heroína recibió durante el fingido viaje nupcial. Esta situación especular refleja el cambio interno en el personaje fílmico, que a partir de este momento comienza a actuar como esposa y amante en forma espontánea, ya no cumpliendo las órdenes partidarias. Esta escena está ubicada aproximadamente en la mitad del film, cumpliendo con los códigos de la mecánica del argumento apropiado al cine al estilo de Hollywood, en la cual todo personaje central debe vivir un proceso de cambio que lo lleva a terminar en un estadio superior al comienzo.

La muerte de Olga Benario es representada en el film como el sacrificio de una santa, provocando la catarsis imprescindible en el texto cinematográfico popular, pero que en las representaciones del Holocausto distorsiona la percepción histórica de la magnitud y la gravedad de los sucesos [33]. Desde la llegada al campo de concentración, Olga es llamada una única vez "cerda comunista", pero la lista de presas proclamada varias veces está compuesta por nombres judíos, así como el diálogo menciona que se encarcela a judíos en toda Europa. La persecución de otras minorías, disidentes políticos y comunistas no es mencionada. El portón del campo de concentración es fotografiado en forma que recuerda la entrada a Auschwitz, y resalta el cínico lema "el

trabajo libera", eufemismo de la explotación y el exterminio. El film recurre a la iconografía cinematográfica del Holocausto para recuperar la etnicidad de Olga, conectando la santidad con las raíces judeo-cristianas de la cultura hegemónica y aniquilando en forma definitiva la memoria de la militancia comunista.

Las facciones de Olga en el campo de concentración denuncian los malos tratos, la debilidad y el hambre. Manifiesta solidaridad con otras reclusas, pero de las diversas actividades de resistencia antes mencionadas, el film construye la imagen de su liderazgo convocando a las prisioneras a conservar la limpieza y la higiene, una preocupación tradicionalmente atribuida al género femenino. Cuando es azotada, la postura de su cuerpo recuerda al Crucificado y no emite ninguna queja, como los héroes de Hollywood. Su monólogo sostiene que sólo pretende iluminar como el sol, evocando más el apostolado cristiano que la resistencia política. La composición de los planos cuando marcha hacia el camión que la transportará a la cámara de gas construye una Vía Dolorosa que asocia a la heroína con la memoria de Jesús: revela a su paso mujeres desnudas flageladas, una mujer colgada, prisioneras marchando al trabajo y otras arribando al campo, todavía en vestimentas civiles y sometidas a la violencia de los guardias. Entre plano y plano la pantalla se ennegrece por instantes, creando la sensación de estaciones en la Vía Dolorosa. La beatitud que se percibe en los últimos primeros planos de Olga en la cámara de gas es la Gracia divina que la redime, cuando a su alrededor las otras asesinadas se sacuden en estertores de agonía.

En el cine brasileño reciente abundan los personajes femeninos que al asumir su subjetividad son castigados directamente mediante la violencia, o indirectamente por las consecuencias familiares, emotivas o afectivas, de la trasgresión de los códigos patriarcales. El precio que pagan los personajes femeninos por intentar independizarse de la supuestamente "natural" subordinación patriarcal, revela el profundo arraigo en la cultura de los códigos que construyen los géneros y sus representaciones [34]. La heroína de "Olga" paga el precio de su pecado comunista original recorriendo una vía dolorosa que la priva de su marido, de la maternidad y finalmente de la vida, constituyéndose en advertencia alegórica a quien intenta transgredir la supuestamente "natural" desaparición de la militancia revolucionaria.

Comentaristas han criticado el estilo de la fotografía del film, abundante en primeros planos, propio del género de la telenovela en la que el director ha hecho su carrera.

Esta postura elitista que desprecia el género popular no percibe la referencia intertextual a "La pasión de Juana de Arco" (Dreyer, Francia, 1928), un film de intensos y abundantes primeros planos de las facciones de la heroína, intentando transmitir el sufrimiento espiritual de la doncella combatiente, sacrificada por los intereses del poder y posteriormente santificada. "Olga" es una producción costosa que no practica el minimalismo ascético de Dreyer, pero recurriendo al mismo tipo de fotografía compenetra sentimentalmente al espectador con el sufrimiento de la heroína mientras vacía de significado ideológico y político su actuar. Esta estética fotográfica también optimiza al film para la pantalla televisiva y la comercialización en videocasete y DVD, confirmando que el neoliberalismo instrumenta lo real -las ansias de justicia social- y lo imaginario -la imagen de las luchas por la justicia social- para construir un estadio simbólico -las normas- que sustentan el orden existente.

Conclusión

El sistema neoliberal vigente ejerce un totalitarismo ideológico que sitúa al consumismo y la rentabilidad como valores supremos, mientras logra subvertir y corromper el aparato estatal, a los funcionarios y a los políticos. La santificación de Olga Benario Prestes en el film estimula la idolatría a quien sacrificó su vida en la causa revolucionaria, sin explicitar los principios ideológicos ni el proyecto que impulsaban la militancia comunista. La idolatría contribuye a vaciar la cultura de significado ideológico al mismo tiempo que la usufructúa económicamente, como se hace con la memoria del Ché Guevara, comercializada por la industria cultural en un sinnúmero de imágenes icónicas y en el film "Diarios de la motocicleta". La coincidencia temporal de la salida de ambos films manifiesta los procesos culturales mediante los que la hegemonía neutraliza la memoria y el significado de las luchas sociales nacionales y latinoamericanas contra el populismo y el neo-colonialismo, mientras vende con excelentes réditos a las masas necesitadas de justicia social los artificios textuales que nublan la percepción de los mecanismos de dominación.

[1] Folha online 20/7/2004
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u62558.shtml>;
<http://olgaofilme.blog.uol.com.br/listArchive.html>; Folha online 25/1/2005
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49023.shtml>; Id. 5/9/2004
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47170.shtml>

[2] Folha online 18/12/2003
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39830.shtml>

[3] http://www.famup.com.br/index.php?run=mostra_noticias&id=10839

[4] El estudio de las complejas relaciones entre el Cine y la Historia es un campo académico en permanente expansión. El común denominador de las diversas posturas es interpretar el film, que representa el pasado histórico como testimonio estético de los procesos sociales y culturales, ideológicos e identitarios, que se desarrollan durante el proceso de la producción. El análisis de estos documentos requiere una formación interdisciplinaria, que capacita al investigador para develar los significados implícitos en el lenguaje cinematográfico en general y en las opciones estéticas que caracterizan el texto fílmico en cuestión. Una concepción no restringida al "film histórico" permite un acercamiento histórico a todo texto cinematográfico, donde la lectura alegórica puede ser particularmente eficiente en el análisis de la producción social del pasado y en la construcción del sujeto crítico que produce esa lectura . Ver, entre otros,: Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne University Press, Detroit, 1986; Pierre Sorlin, *The Film in History - Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford, 1980; Robert Rosenstone, *Visions of the Past - The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1995; Ismail Xavier, "Allegory and History", in *A Companion to Film Theory*, eds. Robert Stam and Toby Miller, Oxford University Press, 1998, pp. 333-362; Tzvi Tal "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca y Kamchatka*", *Aisthesis* 38 (2005) 136-151.

[5] Anita Leocádia Prestes, Revista Nossa História, 1-9-2004,
<http://nossahistoria.net/Default.aspx?PortalId=-1&TabId=-1&MenuId=-1&pagId=ESICOKQK>; Marcos Chor Maio, "Judeus, Utopias Libertárias e a Metáfora do

DNA", [Revista Espaço Acadêmico](#) 44 (2005)

[6] "Olga retrata uma época conturbada", *Revista Judaica* 74, outubro 2004, http://www.judaica.com.br/materias/074_06e07.htm; Moacyr Scliar, "Olga e suas irmãs", http://agenciartamaior.uol.com.br/agencia.asp?coluna=visualiza_arte&id=2318; http://www.releituras.com/mscliar_bio.asp ; Rochelle G. Saidel, "**Olga Benário Prestes Deserves Better than a Romantic Tearjerker**"; <http://www.rememberwomen.org/Library/Films/prestes.html>; ver también: Id., *The Jewish Women of Ravensbrück Concentration Camp*, University of Wisconsin Press, 2004, pp. 41-45; Marcus Moraes, "Film introduces Brazil to Jewish communist Olga", *Jewish Telegraphic Agency*, <http://www.jewishaz.com/jewishnews/041001/brazil.shtml>

[7] La Identidad es aquí interpretada como un proceso dinámico permanente en el cual el Sujeto se reconstruye fijando posición frente a los discursos sociales y la Hegemonía ideológica. Las sociedades multiculturales aceptan la coexistencia del "Otro" étnico en el seno de la cultura nacional mientras su diferencia no amenaza a la hegemonía que produce la Identidad Nacional. La identidades étnicas no son homoéneas, también ellas están sometidas a conflictos internos de orden ideológico-político, cultural y genérico. Ver: Stuart Hall, *Introduction: Who Needs Identity?*, in: *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, SAGE, 1996, pp. 1-17; Nira Yuval-Davis, "Ethnicity, Gender and Multiculturalism", in: *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, eds. Pnina Werbner and Tariq Modood, Zed Books, 1997, pp. 193-207.

[8] Marilena Chauí, *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2000, pp. 31-45.

[9] Jeifets, Jeifets Lazar, Victor Lazar y Peter Huber, *La Internacional Comunista y América Latina Diccionario Biográfico*, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Moscú e Institut pour l'Histoire du Communisme (Ginebra), 2004, pp. 50-51.

[10] Durante los años veinte se expandió la agitación política entre la oficialidad militar de rango medio, fenómeno denominado *tenentismo*. Sobre la trayectoria de Prestes,, ver: Jeifets, Jeifets y Huber, *La Internacional Comunista y América Latina*, pp.

269-271.

[11] Jeffrey Lesser, *Brasil y "la cuestión judía"*, Editorial Empresas Universitarias, Tel Aviv, 1997, p. 99.

[12] "Olga Benário, para ver e esquecer", Brasil de Fato, <http://www.brasildefato.com.br>

[13] John Nerone, "Professional History and Social Memory", *Communication* 2 (1989): 89-104; Peter Burke, "History as Social Memory", in: *Memory, History, Culture and the Mind*, ed. Thomas Butler, Blackwell, Oxford, 1989, pp. 97-113; Luis Fernando Cerri, "*Olga*" (Review), manuscrito del autor de próxima publicación en EIAL.

[14] Betzaida Tavares, *Destaque* 59 (2004): 20-22; <http://www.sacrahome.net/v2/node/6056> ; http://www.pcb.org.br/historia_N.html

[15] Ramos, funcionario público y adherente con suspicacias al Partido, fue encarcelado en la ola de represión policial posterior a la fracasada rebelión de 1935. La novela relata la experiencia en las prisiones, construyendo una galería de cientos de personajes que representan al pueblo brasileño. Ver: Ricardo Ramos, *Graciliano: retrato fragmentado*, Editora Siciliano, São Paulo, 1992;.Carlos Pompe, "Algo de Olga: tristeza para os brasileiros, vergonha para os opressores", http://www.vermelho.org.br/diario/2004/0927/pompe_0927.asp?NOME=Carlos%20Pompe&COD=3770; Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: o breve século XX*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995, cap. 2, sub-cap. 3.

[16] http://www.vermelho.org.br/diario/2003/0711/0711_filme-olga.asp;
<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires19.asp>

[17] <http://www.nlcp.hpg.ig.com.br/PRESTES.HTM>;
<http://www.copppal.org.mx/brasil.htm>

[18] Cecília Macdowell Santos y Wânia Pasinato Izumino, "Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre os Estudos Feministas no Brasil", *EIAL* 1 (2005) 147-167.

[19] Luís Carlos Lopes, "*Olga*, o filme", *La Insignia*, Jornal independente

iberoamericano, http://www.lainsignia.org/2004/agosto/cul_071.htm

[20] Benedicto Ismael Camargo Dutra, <http://www.library.com.br/Economia/Cap223.htm>

[21] <http://hps.infolink.com.br/paulofrancis/pf4h90.htm>

[22] Portal Causa Operaria, "Olga Divulgação do socialismo pela burguesia?" http://www.pco.org.br/conoticias/cultura_2004/28ago_olga.htm

[23] Mariana Várzea, "Olga Benário Prestes: coragem feminine", http://www.bolsademulher.com/revista/go/id_secao/37/id_materia/1580

[24] María García Castro, "Engendering Powers in Neo-Liberal Times in America Latina", *Latin American Perspectives* 6 (2001) 17-37.

[25] <http://www.radioislam.org/islam/portugues/poder/comjud.htm>;
<http://rami.tv/juifs.htm>; <http://people.africadatabase.org/en/person/15883.html>;

[26] Acerca del proceso económico durante la presidencia de Cardoso, ver James Petras y Henry Veltmeyer, *Cardoso's Brazil: A Land for Sale*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2003; *Reforming Brazil*, eds. Mauricio A. Font et al., Lexington Books, Lanham, 2004.

[27] Emir Sader, "Brasil: una historia de pactos entre elites", *Tiempos Violentos - Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*, Atilio Boron, Julio Gambina, Naun Minsburg (org.); CLACSO., 1999; Luis Felipe Miguel, "A eleição visível: a Rede Globo descobre a política em 2002", *Dados Revista de Ciências Sociais* 2 (2003) 289-310; Cristiano Aguiar, "Análise de proposta de criação da Agência Nacional de Cinema e do Audiovisual", *EPTIC Revista de Economía Política de Información y Comunicación* 1 (2005) www.eptic.com.br; Damarys Canache and Michael Allison, "Perceptions of Political Corruption in Latin American Democracies", *Latin American Politics & Society*, 3 (2005) 91-111.

[28] Kurt Weyland, "Neoliberalism and Democracy in Latin America: A Mixed Record" *Latin American Politics & Society*, 1 (2004) 135-157.

[29] <http://www.mercopress.com/Detalle.asp?NUM=6574&Palabra=Lula;>

http://www.el-exportador.com/102005/imprimir/mundo_pais.htm

[30] Carlos Nelson Coutinho, "O PT está perdendo a identidade", <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=63>; Luiz Werneck Vianna, "O PT é quase um partido liberal", <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=228>; Antonio Piso, "Goodbye PT", *Espaco Académico*, 52 (2005) <http://www.espacoacademico.com.br/052/52piso.htm>

[31] Acerca de la manifestación de ideas filosóficas en la estética cinematográfica, ver: Henry Hunger, *Cine y filosofía*, Dvir, Tel Aviv, 1991, pp. 128-155 (Hebreo).

[32] **Antonio Gramsci**, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972; Roland Barthes, "A retórica da imagem". In: *O óbvio e o obtuso*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro:1990. p. 26-43.

[33] Ilan Avisar, *Screening the Holocaust*, Indiana University Press, Indianapolis, 1988, pp. 181-182; Nancy Wood, "The Holocaust: historical memories and contemporary identities", *Media, Culture and Society* 3 (1991) 357-379; Saul Friedlander, *Reflections on Nazism: An Essay on Kitch and Death*, Harper and Row, New York, 1984.

[34] David William Foster, *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*, University of Texas Press, 1999, pp. 70, 148.