

Gallo dirigió una *Camila O'Gorman* con Blanca Podestá; ya en el periodo sonoro, durante la época peronista de los años 50 hubo un intento de Luis César Amadori por filmar la historia, con Zully Moreno –estrella máxima de la época– como protagonista, pero por diversos factores no se llevó a cabo. En 1970, Juan Batlle Planas la incluyó como uno de los dos episodios de *El destino* –el restante trataba sobre el fusilamiento de Manuel Dorrego, otro momento oscuro de la lucha fratricida en la historia argentina– pero no pasó de ser una ilustración superficial y sin alma de los hechos narrados. Sólo en 1984, María Luisa Bemberg logra con *Camila* una obra que combina la emoción con la rigurosidad histórica y la alta calidad fílmica, y consigue un formidable éxito de crítica y público. *Camila* fue vista por más de 2.100.000 espectadores, fue candidata al «Oscar» a la mejor película extranjera de 1984 y, sin duda, a ello ayudó el hecho de que «fue uno de los filmes más importantes estrenados en los primeros tiempos de la presidencia de Raúl Alfonsín. Críticos y espectadores coincidieron, por ejemplo, en ver a *Camila* como una metáfora clara sobre la tremenda represión ejercida por la muy reciente dictadura militar»⁶. Una breve secuencia al principio de la película puede servir para ilustrar esta asociación. Camila y su hermano descubren que una gata de la casa ha tenido cría; juegan con los cachorritos pero son sorprendidos por su padre, símbolo de la autoridad represiva; el momento siguiente muestra a un criado negro llevando a los gatitos en una bolsa a la que carga con piedras a la orilla del río. Luego se interna en el agua y arroja la bolsa, que se hunde inmediatamente. La audiencia, sensibilizada por los horrores cotidianos que estaban saliendo a la luz, no pudo evitar relacionar el episodio con los detenidos-desaparecidos que eran arrojados al mar desde aviones durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Contrariamente a lo que podría suponerse, la presencia en el poder de gobiernos militares, varias veces reiterada entre 1930 y 1983, no alentó excepto en casos muy puntuales la filmación de argumentos que exaltarán hechos heroicos o definitorios del pasado histórico argentino, sino que prefirió centrar sus esfuerzos en producciones apologéticas de las propias instituciones castrenses. Tales los ejemplos de *La muchachada de a bordo*, sobre la vida de los marineros, filmada en Puerto Belgrano y con la flota en maniobras; *Cadetes de San Martín* (1937, Mario Soffici), una alabanza de la hidalguía, la camaradería y el sentido del deber y la subor-

⁶ Alberto Ciria: Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995, p. 162.

dinación entre los cadetes del Colegio Militar; *Alas de mi patria* (1939, Carlos Borcosque) sobre la Fuerza Aérea, y *Fragata Sarmiento* (1940, Borcosque), otra apología de la vida de los marinos, esta vez con el marco del famoso buque-escuela. Estas obras fueron filmadas durante la década de gobiernos promilitaristas que siguieron al golpe del general Uriburu. Dentro de la misma línea puede ubicarse a *Crisol de hombres* (1954, Augusto Gemmiti), un muestrario falaz de la camaradería y la solidaridad entre conscriptos y oficiales del Ejército, muy alejada de las vejaciones y arbitrariedades que se sufrían en la realidad, *La última escuadrilla* (1951, Julio Saraceni) sobre la Escuela de Aviación, rodadas durante el primer período peronista; y *Mi amigo Luis* (1972, Carlos Rinaldi) una nueva vuelta de tuerca, falsa y sentimentaloides, sobre la vida en el Colegio Militar, plagada de nobles sentimientos y grandes palabras, que pertenece al período de gobierno *de facto* del general Lanusse. Esta misma ausencia de la historia, con sus héroes conocidos o ignorados, hace que tuviera mayor trascendencia la filmación de *La guerra gaucha* y de *Su mejor alumno*.

La guerra gaucha (1942, Lucas Demare) «fue la versión de los relatos de Leopoldo Lugones sobre la lucha de los gauchos salteños que defendieron la frontera septentrional del país durante el período de la guerra de la independencia en que no hubo allí un ejército nacional organizado para pelear contra los españoles»⁷. Según palabras del mismo autor «*La guerra gaucha* transmitió con contagiosa vibración el fervor de la lucha por la libertad, puso en la pantalla un patriotismo electrizante y exaltó las virtudes humanas que exigen las horas supremas: valor, generosidad, sacrificio, integridad»⁸. Esta película se convirtió en un clásico del cine argentino, y en un paradigma al hablar de cine épico. Sin embargo, el riquísimo tema que representaba la guerra de guerrillas llevada a cabo por Güemes y sus montoneros en el norte del país, sólo volvió a ser encarado en *Güemes, la tierra en armas* (1972, Leopoldo Torre Nilsson). La película se filmó con generoso despliegue de medios materiales, elenco multiestelar y fue bien recibida por crítica y público. Lamentablemente, la fácil asociación entre los «montoneros» de Güemes y la organización armada «Montoneros», grupo de ultraderecha nacionalista que acababa de reconocerse responsable del secuestro y asesinato del teniente general Pedro Eugenio Aramburu

⁷ Domingo Di Nubila: Historia del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones Cruz de Malta, 1960, Tomo I, p. 203.

⁸ Di Nubila: Op. cit., p. 206.

(mayo de 1970), uno de los jefes de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, perjudicó su posterior difusión⁹.

El caso de *Su mejor alumno* puede ser leído, además del contenido cinematográfico, a la luz de los criterios de la historia oficial. Desde la particular tendencia a la antinomia que parece ser una de las características de la identidad nacional –civilización contra barbarie, peronistas contra antiperonistas, Capital Federal contra provincias, River contra Boca, etc.– Rosas representaba en los textos de estudio y en el imaginario popular la figura del tirano cruel y despiadado, y Sarmiento, su enemigo acérrimo, la voz de la libertad y el progreso. Aun sin desconocer los innegables excesos cometidos por Rosas en el ejercicio del poder –«La Mazorca» es un antecedente insoslayable del accionar de las fuerzas parapoliciales que asolaron a la ciudadanía indefensa en tiempos de la «Triple A» de José López Rega y durante el Proceso de 1976-83– una lectura imparcial de la historia hubiera debido aceptar que también en el prócer sanjuanino, a fuer de ser humano, existieron contradicciones y zonas oscuras; él fue, por ejemplo, uno de los que desde el exilio exigió el fusilamiento de Camila O’Gorman. Pero lo que en uno era atribuible a crueldad y falta de sentimientos, se excusaba en el otro por su carácter impulsivo y su valor inculdicable. Era, pues, perentorio que, dentro de ese marco ideológico, se filmara la biografía de Sarmiento.

Su mejor alumno (1944, Lucas Demare) toma su título de la relación de Sarmiento con su hijo adoptivo Dominguito, la cual representó una de las líneas argumentales del filme tomándolo desde sus días de estudiante hasta su muerte en la batalla de Curupaytí. Junto a este Sarmiento íntimo se desarrolló el otro aspecto de su personalidad, que sería la columna vertebral del argumento: su vida pública. El periodo escogido abarcó desde su llegada a Buenos Aires, a los 44 años, para luchar por la creación de escuelas, su carrera como senador, ministro, gobernador de San Juan, embajador en Washington, hasta su elección como presidente de la Nación (1868-1874); en el final «luego de ser investido de la primera magistratura y mientras escucha la ovación de los que siempre lo admiraron y los que antes lo vilipendiaron, un rayo de sol descende sobre él como un anticipo de gloria»¹⁰. Como se puede apreciar, la sintaxis cinematográfica coincidía a la perfección con el mensaje instituido por la historia oficial.

⁹ *Sobre el mismo tema hubo un intento intermedio, La fusilación o El último montonero (1963, Catrano Catrani), pero su estreno pasó prácticamente inadvertido y no tuvo trascendencia.*

¹⁰ *Di Nubila: Op. cit., Tomo II, p. 37.*

Salvo la ya mencionada *Nuestra tierra de paz, Su mejor alumno* representó la primera vez que el cine nacional afrontaba la tarea de presentar la vida de un personaje histórico trascendente. Más allá de sus cualidades formales, fue evidente el estilo en que estas biografías debían desarrollarse. Los héroes debían serlo en todo momento: los defectos y vacilaciones humanas les estaban vedados, debían actuar siempre con nobleza y propiedad, hablar con palabras altisonantes, como si ya estuviesen seguros de su destino histórico. Incluso su intimidad debía ser cuidadosamente soslayada. Esto fue evidente en *El santo de la espada* (1970, Leopoldo Torre Nilsson). Mónica Martín narra en su biografía del realizador: «El Instituto Nacional Sanmartiniano tenía, y tiene, poder absoluto sobre todo lo que se haga sobre el padre de la patria. Por otra parte, con el general Onganía a la cabeza del país fueron varias las pruebas que [Torre Nilsson] debió sortear para llevar adelante su propia gesta (...) Le exigieron que, en la escena de Guayaquil, San Martín no bajara la vista ante Simón Bolívar porque ese gesto podría ser interpretado como una humillación del héroe ante un extranjero. Mucho menos iban a permitir que Remedios de Escalada se mostrara embarazada o besara a su legítimo esposo en los labios. Pese a haber participado en innumerables batallas, un personaje de la altura de San Martín requería un uniforme impecable sin pizca de polvo ni arrugas»¹¹. Bajo estas restricciones y censuras, era imposible pretender que el retrato mostrara aristas o pliegues ocultos: el hecho de que San Martín fuese mujeriego, su relación con la actriz Rosita Campuzano, amiga de Manuela Sáenz, la compañera de Bolívar, o su afiliación a la masonería quedaron cuidadosamente silenciados. Sólo en los últimos años del siglo XX, *El general y la fiebre* (1993, Jorge Coscia) se atrevió a mostrar una faceta distinta, presentando un momento de la vida de San Martín, cuando, enfermo de gravedad, debió recuperarse en la provincia de Córdoba. En esta película «el general del título aparece en sus debilidades y sus enigmas, sus pasiones y hasta su erotismo insatisfecho»¹². El mismo Manrupe califica al filme como «Este San Martín es el más real (léase humano) que se llevó al cine»¹³.

El otro prócer máximo de la historia argentina, Manuel Belgrano, creador de la bandera nacional, también tuvo su momento de gloria cinematográfica. Apareció como figura secundaria durante el periodo silente en la ya

¹¹ Mónica Martín: *El gran Babsy*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 201-202.

¹² Alberto Ojam: en «La Razón» 13-8-1993, citado por Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra, op. cit., p. 248-249.

¹³ Raúl Manrupe: op. cit., p. 249.