

acontecimientos posteriores que marcaron la historia de los últimos cincuenta años del siglo XX en Argentina, resulta difícil conciliar estos altos ideales éticos con el afán de poder, el mesianismo, las graves violaciones a los derechos humanos, los negociados, el enriquecimiento ilícito y el asesinato propios de los gobiernos *de facto* que se alternaron al frente del país y que culminaron en las atrocidades del Proceso iniciado en 1976.

Sin embargo, salvo los filmes antes citados, que en todos los casos contaron con el beneplácito de la crítica y con gran adhesión popular, no se insistió en este tipo de cine. En las contadas ocasiones en que nuestra cinematografía se acercó a la historia nacional se prefirió acudir a acartonadas biografías de figuras señeras del pasado, como José de San Martín en *Nuestra tierra de paz* (1939, Arturo S. Mom) o Sarmiento en *Su mejor alumno* (1944, Lucas Demare); o a historias románticas en las cuales el período histórico servía como fondo y poco o nada tenía que ver con la acción. Un caso típico es la declamatoria biografía de Mariquita Sánchez de Thompson *El grito sagrado* (1954, Luis César Amadori) en la que se hace transitar a la heroína por distintos episodios de la historia argentina —las Invasiones Inglesas, la Revolución de Mayo, la creación del Himno Nacional, etc.— pero en la que el objetivo fundamental parece ser que la protagonista, encarnada por Fanny Navarro, actriz favorita del período peronista, pronuncie frases altisonantes sospechosamente parecidas a las de los discursos públicos de Eva Perón. De tal manera, el aparente retrato de una patriota de la época de la independencia se transforma en una suerte de prefiguración de la esposa del Presidente, muerta poco tiempo antes.

De igual forma, las escasas películas dedicadas a las instituciones militares continúan complaciéndose en mostrarlas como modelos de honradez e hidalguía. A este período corresponden *Crisol de hombres* (1954, Arturo Geminitti) sobre el ejército, y *La última escuadrilla* (1951, Julio Saraceni), sobre la Fuerza Aérea. Tanto una como otra adolecen de la misma simplificación y maniqueísmo. La primera presenta a un grupo de conscriptos de distintas clases sociales que se vinculan en ocasión de ser convocados para el servicio militar obligatorio; se muestran sus problemáticas personales y se los convoca en torno de un superior (Pedro Maratea) comprensivo y paternal, quien aporta soluciones y consigue transformarlos en «hombres útiles a la Patria». Hay música marcial, banderas desplegadas y conceptos apologéticos, pero se omite cuidadosamente cualquier mención a la arbitrariedad en el trato, el menosprecio a los soldados conscriptos por su condición de

civiles.—«civilacho» era uno de los epítetos más comunes en el trato de los oficiales hacia la tropa- y las pésimas condiciones de alimentación e higiene en que solía desenvolverse la vida en los cuarteles, en especial durante el período llamado «de instrucción», que se desarrollaba habitualmente a campo abierto, a despecho de las condiciones climáticas. Cuando los conscriptos recién incorporados debían hacer guardias nocturnas bajo la lluvia o soportando bajas temperaturas y realizar ejercicios bélicos arrastrándose sobre tierra o barro, todo lo cual servía para fortalecerlos y «hacerlos hombres». Nada de esto aparece en la película y, lo que es más grave, tampoco fue útil cuando la guerra dejó de representar un juego de roles y se transformó en un hecho dramático y real.

Por su parte, *La última escuadrilla* se ambienta en la escuela de Aviación Militar de Córdoba. Aquí reaparecen los mismos elementos de camaradería, amistad, subordinación al oficial, quien sabe ganarse el respeto de los cadetes por su coraje y por demostrar que, bajo su máscara de hombre rudo existe una persona con capacidad de ternura y comprensión. Es curiosa la aparición de un rasgo sutilmente discriminatorio: uno de los cadetes (Juan Carlos Barbieri) es presentado como sensible en exceso, y si bien esta condición no pone en juego su identidad sexual (en las Fuerzas Armadas argentinas esas cosas no suceden), sin embargo representa un factor de riesgo, pues se lo asocia con la cobardía. Como es lógico, el desarrollo argumental presenta una vuelta de tuerca por la cual el pseudo cobarde se revela, finalmente, capaz de inesperados actos heroicos, con lo que se logra una trasmisión sin mancha del mensaje buscado.

El contenido optimista y procastrense de estas historias merece ser contrastado con el siguiente comentario de José Pablo Feinmann:

«Así, la colimba siempre se planteó como un momento necesario en la vida de todo hombre, el momento de hacerse hombre. Y el método para acceder a ese estadio (la hombría) era el rigor. Ya se sabe: a golpes se hacen los hombres. La colimba era la expresión más perfecta y desaforada del machismo. El machismo es una filosofía que mide a los hombres por su resistencia al sufrimiento. El que más aguanta es el más macho, el mejor. Porque ser hombre es ser fuerte, físicamente fuerte, tolerar el rigor, soportar el dolor. No llorar jamás. Un hombre macho no debe llorar, dice un tango de Gardel. Nadie llora en la colimba. La colimba existe para que los hombres aprendan a no llorar. Para que los machos soporten todo sin quejarse, mordiéndose los labios, masticando una puteada, pero en silencio, enteros, sin quebrarse jamás. De aquí el exasperado machismo. Los valores de la colimba son la negación del mundo femeni-

no. Más exactamente: de eso que los machos creen y dicen que el mundo femenino es. Las mujeres lloran, los machos no. Las mujeres son débiles, los machos no. Las mujeres sufren, los machos no. Las mujeres hablan con voz suave, delgada, fina, los machos vozarronean, rugen. Todo esto –por decirlo de una vez y claramente– es nazismo puro»¹⁰.

La crudeza del texto exime de mayores comentarios al respecto.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los regímenes *de facto* que se impusieron adoptaron nombres rimbombantes que comunicaban al pueblo la idea de «refundación» del país. En cada ocasión, la toma del poder apareció justificada por la corrupción, la ineficiencia o la incapacidad de los gobernantes, fueran éstas reales o aparentes.

Pero la verdad pareciera residir en el ansia de los cabecillas de las insurrecciones por ocupar el espacio de poder vacante, y en el compromiso autoasumido por las Fuerzas Armadas, especialmente por el Ejército, de transformarse en celosos guardianes de un pretendido y difuso «ser nacional», cuyos alcance y características nunca han quedado del todo explicitados.

Empero, es curioso advertir que las campañas de difusión de su obra de gobierno, profusamente diseminadas por los medios de comunicación, en especial por la televisión y las revistas –recordar la actitud triunfalista desarrollada por el canal oficial ATC y por la revista *Gente* de Editorial Atlántida durante el conflicto bélico por las Islas Malvinas– no tuviera su correlato en la producción cinematográfica de las distintas épocas. En efecto, las Fuerzas Armadas sólo aparecen durante el Onganiato, reflejadas en tono de comedia en *Canuto Cañete, conscripto del 7* (1963, Leo Fleider, sobre argumento de Abel Santa Cruz) sobre las desventuras de un muchacho torpe en el servicio militar, filmada para lucimiento del cómico Carlos Balá; y en una lamentable «remake» de *La muchachada de a bordo* (1967, Enrique Cahen Salaberry) también con Balá, el cantante «pop» Leo Dan, y el detalle increíble de Tito Lusiardo interpretando ¡el mismo papel que treinta años antes! El resultado de este intento motivó el siguiente comentario irónico del crítico Jaime Potenze: «Sorprende la ligereza teñida de imprudencia, de las instituciones que en cierto modo lo han avalado, al permitir que se informe desde la pantalla que sin su colaboración el rodaje habría sido imposible»¹¹. El resto

¹⁰ Feinmann, José Pablo. La pedagogía del dolor. URL: <http://www.pagina12.com.ar/2001/supple/aniversario/pag07.html>

¹¹ Potenze, Jaime. En: La Prensa, citado por Raúl Manrupe y María Alejandra Portela en Un diccionario de films argentinos. Buenos Aires, Corregidor, 1995. p. 385.

de la filmografía argentina a lo largo de la década del 60 se diluye entre las comedias anodinas de Palito Ortega, la versión cinematográfica de algunos éxitos televisivos y algunas escasas obras de pseudodenuncia de lacras sociales tales como las drogas –*Los viciosos* (1962, Enrique Carreras), *Los hipócritas* (1965, Carreras), *Humo de marihuana* (1968, Lucas Demare)– o el comienzo de la actividad subversiva que alteraría radicalmente la estructura del país en la década siguiente *Los guerrilleros* (1965, Lucas Demare). Todas ellas adolecieron de los mismos mensajes finales moralizantes y una visión apologética de la Policía Federal y de la Gendarmería, cuya astucia y habilidad permitían en cada caso desbaratar las células delictivas. Sin embargo, es justo reconocer, en defensa de la comunidad cinematográfica, que la rigidez de las normas de censura imperantes en el momento imposibilitaban un tratamiento más sincero o adulto de los temas.

En 1959, un decreto del presidente constitucional Arturo Frondizi organizó la composición de una Comisión Asesora Honoraria. Sobre la base de esta Comisión se creó en 1968 el Ente de Calificación Cinematográfica, entre cuyos fundamentos figuraba que «(...) Las medidas de la presente ley son tomadas en resguardo de la salud moral del pueblo, de la Seguridad Nacional y de lo inherente a la preservación y funcionamiento de las características del estilo nacional de vida y de las pautas culturales de la comunidad argentina»¹².

La creación del citado organismo entronizaba la censura, si bien anteriormente ya se habían dado casos aislados de prohibiciones de películas por denuncias del Consejo Honorario o de particulares afectados.

La presión de la censura pareció aflojarse hacia 1971-72, cuando el general Alejandro Agustín Lanusse tomó el gobierno. Su período fue de una mayor liberalidad en la expresión artística, o tal vez lo pareciera en comparación con la rigidez manifestada durante el Onganiato hacia todo lo que representara una forma de disenso. No hay que olvidar que poco tiempo después de derrocar a Illia, en 1966, Onganía fue el inspirador de «la noche de los bastones largos», un allanamiento masivo realizado por las fuerzas de seguridad contra distintas facultades dependientes de la Universidad de Buenos Aires, que incluyó represión contra los estudiantes, detenciones a granel y motivó el exilio de numerosos profesores, en su mayoría acusados de no responder ideológicamente al régimen; o el cierre de la sede de la calle Florida del Instituto

¹² El Periodista de Buenos Aires n° 31, 12 al 18 de abril de 1985. P. 30.