

La ausencia de la historia argentina en el cine nacional

José Fuster Retali

¿Por qué razón la cinematografía argentina, que fuera tan poderosa como industria entre 1930 y 1970, y que alcanzara a vastos auditorios, tanto en su propio país como en el resto de América Latina, ha sido y es sistemáticamente reacia a presentar su historia como argumento de sus películas? Esto llama poderosamente la atención, sobre todo por tratarse de un país donde el sentimiento de la nacionalidad pareciera estar tan arraigado en el discurso cotidiano, en el que se apologiza a los símbolos patrios (la bandera, el escudo, el himno), se celebran las efemérides independentistas rodeándolas de la máxima solemnidad, y se festeja cualquier tipo de triunfo logrado por representantes del país en el exterior, ya sea éste deportivo (la obtención de campeonatos mundiales de fútbol), artístico (premios logrados por películas o actores en festivales internacionales) o incluso frívolos (modelos femeninos y masculinos colocados en los lugares más altos de la *fashion*). Claro, no ocurre lo mismo cuando el galardón obtenido es un Premio Nobel: Adolfo Pérez Esquivel, Premio Nobel de la Paz 1980, fue denostado por parte de la población, quien lo tildó de «subversivo» y cargó de intencionalidad política la recompensa (no olvidar que en la Argentina se atravesaba el aciago Proceso de Reorganización Nacional y que Pérez Esquivel era un encendido defensor de los derechos humanos que había estado preso desde abril de 1977 a mayo del 78); César Milstein, Premio Nobel de Medicina 1984, debió continuar sus investigaciones en el exterior, en el Reino Unido, y Luis Federico Leloir, Nobel de Química 1970, quien permaneció en Argentina, trabajaba en un pequeño laboratorio cuya silla estaba atada con alambres. Luces y sombras del ser argentino, acaso sin explicación racional.

Este podría ser un comienzo de respuesta a la pregunta planteada. Quizás el mencionado discurso sea más declamado que real y tal vez el mestizaje ocurrido en nuestro país luego de las grandes corrientes inmigratorias de finales del siglo XIX y comienzos del XX haya impedido el desarrollo de verdaderas raíces nacionales, lo cual se trasuntaría en un desinterés por indagar en nuestro pasado. Sin embargo, no pareció ser ésta la situación en los inicios de la actividad cinematográfica argentina.

«El cine argentino comenzó a dibujar una realidad tímida y humilde, inadvertida por muchos y apenas informada en los diarios, pero con posibilidades de continuar. Su primera época, hasta 1909, fue similar a la del cine universal, sólo que un poco más extendida en el tiempo: la del noticiero breve (...)»¹. En este periodo, la historia pareció ser cantero fructífero para extraer de él inspiración para los primeros filmes. En 1909, Mario Gallo filma *El fusilamiento de Dorrego*, estrenada al año siguiente, en la que, según palabras del director Leopoldo Torres Ríos «el público se enteraba de que había tal fusilamiento porque así lo decía el título»². En la filmografía de Gallo se anotan luego los cortos *La Revolución de Mayo*, *La Batalla de Maipú*, *Güemes y sus gauchos*, *La Batalla de San Lorenzo* y *La creación del Himno*, en un período que va desde 1909 a 1913. Pocos años más tarde se filman, bajo la dirección del dramaturgo Enrique García Velloso, *Amalia* (1914) sobre la novela de José Mármol ambientada en la época de Rosas, y *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915) que intenta una semblanza biográfica de uno de los pensadores más progresistas que propiciara el movimiento revolucionario de mayo de 1810, y que fuera secretario de la Primera Junta, a la cual renunciaría meses más tarde por sus enfrentamientos con Cornelio Saavedra, presidente de la misma. El peruano Ricardo Villarán filmó en Argentina en 1925 *Manuelita Rosas*, biografía de la hija del Restaurador, con la entonces insigne actriz teatral Blanca Podestá, y, como detalle curioso, es interesante el aporte del vasco Julián de Ajuria, quien, como agradecimiento a la fortuna lograda en nuestro país, quiso rendirle homenaje con una película histórica sobre la gesta de mayo. Llegó a la conclusión de que los medios técnicos no lo hacían posible en el país, por lo que se filmó en Hollywood, en los estudios Fox, con el astro norteamericano Francis Bushmann en el papel de ¡Manuel Belgrano! El filme se llamó *Una nueva y gloriosa nación* (1927).

La aparición del cine sonoro en Argentina, en 1933, con el estreno casi simultáneo de *Tango* de Luis Moglia Barth, el 27 de abril, y de *Los tres berretines* de Enrique Telémaco Susini el 19 de mayo, coincidió con una complejización del panorama político y social del país. El gobierno se encontraba entonces en manos de Agustín P. Justo, quien sucedió al general José Félix Uriburu, luego del golpe militar que derrocó el 6 de setiem-

¹ Jorge Miguel Couselo: Historia del cine argentino. El periodo mudo 1897-1931, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 12.

² Couselo: Op. cit., p. 16.

bre de 1930 al presidente Hipólito Yrigoyen. Por lo tanto el país estaba viviendo una democracia acotada y el ejército se perfilaba como el importante polo de decisión que pasaría a ser décadas más tarde. Esto coincidía con la crisis económica que repetía en nuestro territorio las dificultades surgidas en los Estados Unidos a partir del *crack* de Wall Street en 1929, y que nuestra música popular sintetizaba con el *Dónde hay un mango, viejo Gómez* que tan famoso se haría en la voz de Tita Merello y otros intérpretes. Sin embargo, el cine concitaba multitudes. «Las matinés del sábado y el domingo en el Centro o en los barrios se convirtieron en institución para la pequeña burguesía, en momentos para estrenar ropas o sombreros y coincidir en saludos, noviazgos e invitaciones (...) la pequeña burguesía agrupa a la gran masa en ascenso social y económico, que no deja de crecer y mantenerse abierta a quienes ingresen a ella. Esta burguesía escalonada no tardó en ser motivo de los argumentos cinematográficos que, sin preocupaciones sociologistas, retrataban lo que parecía identificador de un modo presente de vivir»³. Es decir que la vertiente histórica, que fuera frecuentada asiduamente durante el período silente, fue dejada de lado en beneficio de retratos costumbristas y por lo común ambientados en época contemporánea. Es el momento en el que alcanzan éxito multitudinario las películas que Libertad Lamarque, estrella del tango, filmara con el «Negro» José Agustín Ferreira, *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), argumentos sencillos, casi elementales, de segura llegada al auditorio femenino; o los primeros filmes de Luis Sandrini, por ejemplo *Riachuelo* (1934, Luis Moglia Barth), *La muchachada de a bordo* (1936, Manuel Romero) y *El cañonero de Giles* (1937, Romero), ya que este cómico se había transformado, a partir de *Tango* en un auténtico ídolo popular, categoría que mantuvo hasta su muerte en 1980.

La historia sólo tiene, en este período, acercamientos tangenciales, como la segunda versión de *Amalia* (1936, Moglia Barth) que si bien posee un fuerte contenido antirrosista, limita su crítica a los lineamientos de una historia de amor de final trágico, o una semblanza del general José de San Martín, nuestro héroe máximo. *Nuestra tierra de paz* (1939, Arturo S. Mom), producida por el francés Henri Martinent, y donde ya se perfila el esquematismo y el acartonamiento que caracterizarían a la gran mayoría de las biografías históricas argentinas. De ella dijeron los críticos en su

³ Claudio España: «El cine sonoro y su expansión», en *Historia del Cine Argentino*, op. cit., p. 57.

momento: «San Martín habla desde el pedestal. No lo vemos nunca prostrado, si no es para morir»⁴. La época de Rosas, riquísima desde sus contradicciones ideológicas y del enfrentamiento que dividió en dos facciones al pueblo argentino, volvió a ser tocada de soslayo en *Bajo la Santa Federación* (1935, Daniel Tinayre) y en *Ponchos azules* (1942, Luis Moglia Barth), pero en ambos casos el contexto histórico sólo sirvió de pretexto para narrar folletines románticos sobre amores contrariados. Sería necesario que transcurrieran décadas para que una película argentina se atreviera a centrar su argumento en la vida del «Restaurador de las Leyes», en *Juan Manuel de Rosas* (1972, Manuel Antín), filmada durante la última época del gobierno militar, luego de 18 años de exilio de Juan Perón, momento en que estaba de moda el revisionismo histórico. La película despertó polémicas, señal de que las diferentes posiciones ideológicas al respecto no se habían superado, pero no tuvo éxito de público. La publicidad previa a su estreno amparaba al filme de los reproches con un argumento curioso, si se lo vincula a un realizador como Antín: «El pueblo la aplaude, la crítica la ataca, pero ya Rosas lo dijo: ‘Los leídos no comprenden al país’»⁵.

Sin duda el gran tema relacionado con la época rosista que podía impactar con mayor fuerza en los auditorios cinematográficos es el del romance, huida y posterior fusilamiento de Camila O’Gorman y el sacerdote Uladislao Gutiérrez, ocurrido en 1848. Camila era una joven de la alta sociedad porteña, de familia rosista y amiga personal de la hija del Restaurador, Manuelita Rosas, y Gutiérrez un joven sacerdote, sobrino del obispo de Tucumán. Sus amores y la audacia que implicaba consumarlos, escandalizaron a la sociedad de la época, llegando a convertirse en un caso paradigmático. Para Rosas representaba la necesidad de castigarlos de forma ejemplar como una manera de reafirmar su autoridad absoluta. Irónicamente, los adversarios del régimen, exiliados en países vecinos como Chile y Uruguay, también reclamaban la punición, pues para ellos significaba la prueba de la corrupción imperante bajo la Federación. Se dio así el caso de que unos y otros se aliaran para lograr que los amantes fuesen fusilados sin juicio, pese a que Camila aguardaba un hijo y las leyes vigentes prohibían el fusilamiento de una embarazada. El episodio atrajo a los cineastas desde el periodo mudo: en 1910 el ya citado Mario

⁴ *Ulises Petit de Murat: citado por Raúl Manrupe y María A. Portela en Un diccionario de filmes argentinos, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 424.*

⁵ *Fernando G. Varea: El cine argentino en la historia argentina 1958-1998, Rosario, Ediciones del Arca, 1999, pp. 44-45.*