

mencionada *Una nueva y gloriosa nación*, y posteriormente en *El tambor de Tacuarí* (1948, Carlos Borcosque), una declamatoria sucesión de los hechos inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo, donde fue encarnado por el escenógrafo Mario Vanarelli, con la sola justificación de que se le parecía físicamente. Por fin, en 1971, René Mujica filma *Bajo el signo de la patria*, de la cual Fernando Peña comentó: «*Bajo el signo de la patria* puede humillar a casi todos los ejemplos que el género produjo en esa misma época. La retórica se evita con textos lacónicos que logran gambetear al mármol, mientras la imagen sostiene un tono despojado y polvoriento. Los límites de la trama impiden que la película se convierta en una sucesión de estampas biográficas inconexas»¹⁴.

La Guerra de la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil contra Paraguay en 1865) fue el eje argumental de *Argentino hasta la muerte* (1971, Fernando Ayala), que «tuvo que lidiar con la vigilancia del Instituto Félix Bogado, que solicitó al gobierno argentino la supervisión de las escenas de carácter histórico con el único fin de evitar que algunas de ellas hieran los sentimientos del pueblo paraguayo»¹⁵.

Otros intentos biográficos fueron *Centauros del pasado* (1944, Belisario García Villar) sobre el caudillo entrerriano Pancho Ramírez, y sobre todo *El grito sagrado* (1954, Luis César Amadori), superproducción que glosó episodios de la vida de Mariquita Sánchez de Thompson, en cuyo salón se cantó por primera vez el himno nacional, relacionándolos con acontecimientos puntuales de la época de la independencia, tales como invasiones inglesas al Río de la Plata (1806-1807), la Revolución de Mayo o la presidencia de Sarmiento. Elementos extracinematográficos favorecieron la filmación de esta historia: en el personaje de Mariquita, interpretado por Fanny Navarro, una de las actrices más íntimamente ligadas con el peronismo, dada su amistad con Eva Perón y su relación sentimental con Juan Duarte, hermano de la extinta esposa del presidente, el gobierno podía transmitir mensajes proféticos sobre un futuro mejor, sospechosamente adecuados a la ideología oficial. Actualmente, sus fines claramente propagandísticos y los elementos de los retratos psicológicos presentados, la hacen risible y de un nivel semejante al de un manual escolar.

Las invasiones inglesas, que en *El grito sagrado* habían tenido sólo valor anecdótico, fueron el eje argumental de *La muerte en las calles* (1952, Leo

¹⁴ Fernando Peña: en Revista Film, 1994, citado por Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra, op cit., p. 50.

¹⁵ Fernando G. Varea: Cine Argentino en la Historia Argentina, Rosario, Ediciones del Arca, 1999, p. 44.

Fleider). Fue estrenada cinco años más tarde, en 1957, pero había sido filmada durante el peronismo, y la forma de describir a los invasores británicos puede ser relacionada con el proceso de nacionalización de empresas inglesas (ferrocarriles, electricidad, etc.) que había iniciado Perón en 1946. De cualquier manera, independientemente de su posible intencionalidad política, la película tuvo escasos valores cinematográficos y no despertó sentimientos patrióticos en los espectadores.

Otros dos aspectos importantes en la historia argentina fueron la Conquista del Desierto, iniciada durante el gobierno de Rosas y finalizada por la llamada generación del 80, con el general Julio A. Roca, y a la cual el escritor Eduardo Belgrano Rawson calificó recientemente como «una operación inmobiliaria destinada a quedarse con las mejores tierras»¹⁶, y la formación de nuevas filiaciones nacionales a partir de los grandes movimientos inmigratorios alentados por las autoridades desde fines del siglo XIX. Sobre el primer tema es insoslayable la mención de *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese), que se constituyó en un verdadero poema épico haciendo de ella un modelo imposible de ignorar, sobre todo si se considera que la primera proeza fue su propia filmación en escenarios naturales, ante la carencia de los medios técnicos y materiales que facilitaban el rodaje de los *westerns* norteamericanos, con los que se la pretendió erróneamente comparar. Quizás su único lunar sea ideológico; se ignoró el punto de vista del indio, al que se presentó como símbolo del mal, al cual había que exterminar. Pero esto no puede ser atribuido sólo a la película, pues fue el espíritu que signó a la Conquista del Desierto, la cual en muchas oportunidades no fue más que un innecesario genocidio, pues no se buscó incorporar a los indígenas a la civilización sino que se los diezmó a extremos tales que, en la actualidad, varias tribus han desaparecido totalmente del territorio argentino. En la misma línea se inscribieron *Frontera Sur* (1942, Belisario García Villar), *Vidalita* (1949, Luis Saslavsky), brillante intento de opereta gauchesca, que tuvo la desgracia de desagradar al régimen peronista, ser retirada de circulación a lo largo de décadas (incluso llegó a pensarse que se había destruido el negativo), y, en épocas recientes, *Guerreros y cautivas* (1989, Edgardo Cozarinsky) coproducción con Francia basada en un cuento de Jorge Luis Borges, que no se estrenó hasta 1994, y que procuraba una visión más humana de la relación entre cristianos e indígenas, pero siempre tomada desde el punto de vista de la civilización —en este caso representada por la mujer del comandante del fortín, una fran-

¹⁶ Reportaje al escritor realizado por Mona Moncalvillo en el programa de televisión por cable «Dos ideas juntas», Canal Plus Satelital, Buenos Aires, 21 de agosto, 2001.

cesa (Dominique Sanda) que trata de rescatar de la barbarie a una muchacha nativa (Gabriela Toscano). Durante la dictadura del periodo 1976-1983, en momentos en que parecía inminente el estallido de una guerra con Chile por cuestiones limítrofes, el gobierno auspició la filmación de *De cara al cielo* (1978, Enrique Dawi), con la intención de especular con la situación para exaltar los valores patrióticos con una historia sobre las campañas militares en la región patagónica. La ciudadanía, sensibilizada por el peligro del conflicto bélico, rechazó el intento y la película no tuvo éxito. Según *La Prensa* (Buenos Aires, 7/5/79) el coronel inmoldado que presentaba Gianni Lunadei simbolizaba, «en su austera y aguerrida imagen, en su desprendimiento, en su ferviente entrega al cumplimiento de su deber, las imágenes de ilustres jefes reales que enriquecieron nuestra historia»¹⁷.

Respecto del tema de las corrientes inmigratorias, sólo pueden rescatarse tres filmes: *Inmigrantes* (1948, Aldo Fabrizi) una coproducción con Italia sobre la llegada de contingentes de esa nacionalidad a la Argentina; *Esperanza* (1949, Francisco Mujica y Eduardo Boneo), sobre la fundación de la primera colonia suiza en Entre Ríos, y que contó con la particularidad de que su personaje protagónico estuviese a cargo del famoso actor israelí Jacob Ben Ami, en ese entonces actuando en teatro en nuestro país; y, mucho después *Los gauchos judíos* (1975, Juan José Jusid, sobre relatos de Alberto Gerchunoff), que tuvo problemas con la censura de la época, que en el momento de su estreno obligó a cortar «una escena de duelo en la que un gaucho judío (Víctor Laplace) daba una paliza a Martín Adjemian, (un criollo tramposo)»¹⁸. La disposición sorprende sobre todo si se piensa que la película censurada era una apología del duro esfuerzo de los colonos judíos para insertarse en un medio, un idioma y una idiosincrasia que les eran ajenos; en contraste, el momento objetado pareciera molestar a los censores porque quien da una lección de moral y honradez es el extranjero, no el argentino, lo cual puede ser leído como un acto de antisemitismo encubierto, o al menos, de una clara discriminación. Pero deja de sorprender cuando se ubica temporalmente el episodio en los días de vigencia de la Triple A, la organización parapolicial de extrema derecha liderada por José López Rega, ministro de Bienestar Social y verdadero poder oculto durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, «Isabelita», momentos de dura persecución ideológica que se agudizaría hasta derivar en la atroz represión del Proceso de Reorganización Nacional.

¹⁷ Fernando G. Varea: op. cit., p. 71.

¹⁸ Raúl Manrupe y María Alejandra Portela: op. cit., p. 248.

Con el advenimiento de la democracia, en 1983, el interés de muchos cineastas fue absorbido por la denuncia de los excesos cometidos en el periodo inmediato anterior. Fue así que pocos meses más tarde poblaron las carteleras los temas que hasta entonces resultaba imposible mencionar, o a los que había que referirse de manera alegórica. Entre ellos figuraban la tortura y desaparición forzada de personas, en *La noche de los lápices* (1986, Héctor Olivera), *Contar hasta diez* (1985, Oscar Barney Finn), *Los dueños del silencio* (1987, Carlos Lemos, coproducción con Suecia), *Un muro de silencio* (1993, Lita Stantic, coproducción con Inglaterra); el dolor y el desarraigo del exilio y la difícil reinserción al regresar, en *Made in Lanús* (1987, Juan José Jusid, sobre la obra de teatro *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia), *Tangos-El exilio de Gardel* (1985, Fernando Solanas, coproducción con Francia), *Sentimientos-Mirtha, de Liniers a Estambul* (1986, Jorge Coscia y Guillermo Saura); el problema aún no resuelto, pese a los notables avances obtenidos por las Abuelas de la Plaza de Mayo, de la desaparición de bebés hijos de desaparecidas embarazadas, muchas veces entregados a familias sustitutas que podían, o no, conocer su origen, desarrollado en *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo, Oscar a la mejor película extranjera de 1986) y muchas otras películas, entre las cuales algunas tuvieron valores intrínsecos y otras destacaron por su oportunismo¹⁹.

Muchos otros aspectos de la historia argentina apenas han tenido visiones tangenciales, o directamente no fueron tocados por el cine nacional. El éxodo de los pobladores de Jujuy, que en 1812 abandonaron en masa su ciudad como una forma de resistencia a las tropas realistas que amenazaban atacarla, sólo fue narrado en una olvidada película de 1949, *Nace la libertad* (Julio Saraceni). La riquísima sucesión de acontecimientos políticos y sociales que marcaron las distintas décadas del siglo XX, con su alternancia de gobiernos democráticos y golpes militares, se presentó en dos documentales: *La república perdida* (1983) y la *República perdida II* (1986, ambos de Miguel Pérez) y dentro del cine de ficción, en *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984, Juan José Jusid), que narró la situación imperante en la década del 30, cuando el senador Lisandro de la Torre denunció las irregularidades del pacto Roca-Runciman entre ganaderos y miembros de la aristocracia local y empresas británicas, lo que culminó con

¹⁹ Este tema ya fue desarrollado en extenso en un trabajo anterior: José Fuster Retali: «El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia», *L'Ordinaire Latino Américain, Université de Toulouse Le Mirail*, n° 183, (Enero-Marzo), 2001, pp. 7-18.