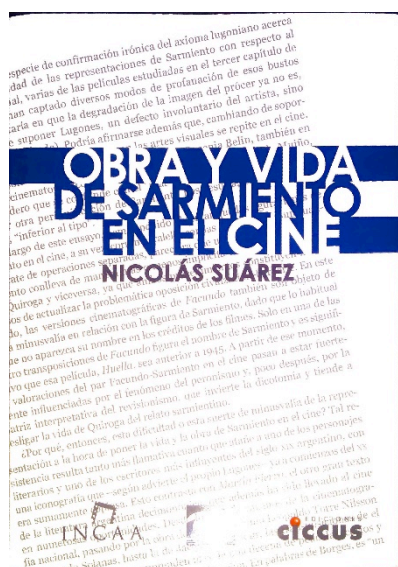


Sobre Suárez, Nicolás. *Obra y vida de Sarmiento en el cine*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, 128 pp., ISBN 978-987-693-733-7.

Por Alejandra F. Rodríguez*



El cine y la historia han estado imbricados en una relación estrecha desde los comienzos, y Sarmiento ha sido una figura productiva en esta relación, en tanto autor y personaje. En *Obra y vida de Sarmiento en el cine*, Nicolás Suárez se propone explorar qué hizo el cine que tomó su obra, poniendo en juego la función *autor* de Sarmiento, en un corpus de filmes que van desde el período clásico hasta la actualidad.

El libro propone un abordaje de películas inspiradas en pasajes de la obra de Sarmiento, así como también de aquellas que tienen a Sarmiento como personaje. En el primero de los casos, el texto de referencia es *Facundo*; y, en el segundo, las biografías sarmientinas basadas principalmente en *Recuerdos de Provincia* (1850). El autor realiza una interpretación de los textos fílmicos que dialoga con los contextos sociales y políticos en los que anida cada una de las versiones. Si el cine constituye un dispositivo privilegiado para imaginar, Suárez a través de las páginas de este libro, logra situar los filmes al interior de algunas de las luchas simbólicas por la argentinidad. Así, el horizonte del trabajo que se despliega en estas páginas interroga los modelos de comunidad que emanan de las películas.

En el primer capítulo, *Versiones del Facundo: del criollismo al revisionismo*, se revisa un grupo de películas que refieren a la obra cumbre de Sarmiento, publicada en 1845. Esto permite abordar la transposición en cuatro filmes: *Huella* (Luis José Moglia Barth, 1948); *Facundo, el tigre de los llanos* (Miguel

Paulino Tato, 1952); *Yo maté a Facundo* (Hugo del Carril, 1975); y *Facundo, la sombra del tigre* (Nicolás Sarquís, 1995); filmes que, en conjunto, recorren el arco que va desde los años 40 a los 90 del siglo XX.

Las preguntas que estructuran este capítulo van hacia las particularidades de reelaboración filmica del texto de Sarmiento: ¿a partir de qué imágenes y textos se lo evoca? ¿Qué cambios y efectos en la idea de lo común se producen en la transposición? Suárez se apoya en la tesis de Adolfo Prieto sobre el criollismo en la literatura, y en los postulados de Elina Tranchini acerca de que este imaginario sobrevive hasta principios del siglo XX gracias al cine, para continuar, luego, con nociones de Emilio Díaz Bernini acerca de que el criollismo constituye uno de los imaginarios que persistirán durante todo el período industrial, al menos hasta mediados de siglo. Con este andamiaje revisa *Huella*.

Según el autor, el filme propone una renovación del criollismo a través de la transposición del *Facundo* como operación de lectura, que produce una desestabilización de la dicotomía civilización-barbarie. A diferencia de la literatura, y a partir del guion de Manzi y Mac Dougall, se produce una imbricación entre la serie romántica y la criollista. Según Suárez esto da cuenta de que el programa optimista del siglo XIX y las visiones sintéticas del Centenario ya no eran efectivas, por lo que, a nivel simbólico, se impone la formulación de una amalgama capaz de subsumir las diferencias. *Huella*, entonces, delinearía un espacio de convergencia de imágenes diversas de lo nacional. A partir del análisis del sistema de personajes, el autor sostiene que la versión se posiciona por fuera del repertorio de identidades fijas y binarias, y que esta lectura plantearía una identidad nacional que, si bien es homogénea, admitiría la fragmentación.

La segunda transposición analizada es *Facundo, el tigre de los llanos*. El autor sigue el derrotero de la realización del filme, y da cuenta de la biografía de su director Miguel Paulino Tato, en sus facetas de crítico, director y censor.

Establece filiaciones en la historia de la censura cinematográfica argentina y continuidades entre un pensamiento que va de la gestión estatal a la crítica, y viceversa. En este punto, desarrolla *in extenso* el contexto de producción, así como las dificultades y características de la realización del filme durante el gobierno de Perón. Deja planteada una paradoja: “una de las primeras películas intervenidas en el cine argentino fue dirigida por quien luego se convertirá en el censor más feroz de la historia de nuestra cinematografía” (31).

Se sostiene que, si en la transposición de *Huella* “lo englobante es la patria que vendrá”, en *Facundo, el tigre de los llanos* se postula una comunidad guerrera anclada en la gloria. El autor inscribe, por tanto, este texto en el criollismo militar de la década del 40. Debido a las diversas intervenciones que el filme tuvo durante su producción, Suárez sostiene que se esterilizó el género hasta neutralizar su peligrosidad. Con este filme señala el agotamiento de un criollismo cinematográfico, que se constituirá en antecedente para el revisionismo propio de la década del 70.

En una posición alejada a lo que considera “esterilización populista de la historia” (33)¹ el autor ubica a *Yo maté a Facundo*, filme en el cual la violencia de la trama se presenta como una extensión de la extracinematográfica. Suárez mapea las películas del momento, así como otras con las que este filme dialoga a nivel dramático por la elección del punto de vista del victimario. Si las películas de tema histórico dicen tanto de aquello que representan como del propio contexto de enunciación, Suárez llama la atención del lector sobre el afiche de presentación de este filme, que evoca la naturalización de la violencia en los medios masivos de la época. Interpreta, en el mismo sentido, el momento elegido para el estreno, que coincide con la Semana de Mayo y, más puntualmente, con el día del Ejército argentino.

¹ Para avalar su afirmación, el autor cita el texto de Félix Luna *Perón y su tiempo*, donde Pagés Larraya relata una entrevista con Perón en la que este le dice: “No quiero ola. La película no puede ser ni rosista ni antirosista. Si es rosista, le queman el cine los liberales, y si no, se lo queman los rosistas”.

La identificación de un acontecimiento —el fusilamiento de Osatinsky—² el análisis fílmico y la lectura de periódicos de época, llevan a Suárez a establecer un marco de lectura del filme como ficción paranoica, en línea con las formulaciones de Ricardo Piglia sobre el género policial, y siguiendo la concepción de Elías Canetti sobre la paranoia como enfermedad del poder. La idea de amenaza, y el delirio interpretativo, son los pilares desde los que lee el filme, señalando el interés político del delirio. El autor se pregunta: “¿acaso en 1975 no se vivía en Argentina una violencia desbocada, una inflación desbocada y un pueblo que, muerto su líder como Quiroga, estaba también ya desbocado?” (41).

La intención polémica de la escritura de Suárez se continúa en el abordaje de *Facundo, la sombra del tigre*, de Nicolás Sarquís, que, para el autor, es una película fallida y de notorio carácter menemista. El filme es pensado a partir del concepto aristotélico de *philia*, que alude a la relación afectiva entre los hombres, y que funciona como modelo ético de la *polis*. Según el autor, la noción deviene en el filme hacia el sentido de conciliación y de negación del conflicto: la amistad como mecanismo neutralizador de las diferencias. La película supone una voluntad popular plenamente constituida que el caudillo debe escuchar; por lo tanto, el pueblo se configura como *populus* (la comunidad como un todo) y no desde la ambigüedad *populus/plebe* que haría presente la tensión entre la comunidad como un todo y la parcialidad que se identifica con ese todo.

El capítulo 2 se despliega sobre las imágenes de Sarmiento en la cultura. A partir de escenas de políticos actuales que posan junto a los bustos del sanjuanino, se interroga sobre el momento en el que la figura de Sarmiento se volvió pop. Sostiene que la condición de posibilidad para ello es la previa estabilización de su imagen a comienzos del siglo XX, y que un punto de

² En agosto de 1975 fue asesinado dicho líder montonero; luego se secuestró el cadáver, que fue dinamitado en Barranca Yaco, lugar donde mataron a Quiroga. Suarez se basa en los dichos de Ceferino Rearte en *Viva la sangre*.

inflexión importante en ese sentido fue el estreno, en 1944, del filme *Su mejor alumno* (Lucas Demare). La película puede pensarse, entonces, como la escenificación de una imagen de Sarmiento que se desliza desde el proyecto de la educación popular hacia la cultura pop.

Suárez rastrea la fuente del filme en *La vida de Dominguito*, desde las primeras cartas en las que Sarmiento enuncia su deseo de escribir la biografía de su hijo luego de su prematura muerte en la guerra del Paraguay. Para Suárez, estos gestos forman parte del proceso de “rostrificación” de un líder viejo y apartado de la política; el paisaje sanjuanino deviene también en imagen de la patria, y completa dicho proceso. Según el autor, el modelo presente tanto en el texto fuente como en la transposición sería el de *philia*, el ideal griego de comunidad amistosa no exento de tensiones, algunas de las cuales están relacionadas con el lugar de la masculinidad. A partir de aquí, Suárez encadena algunas ideas que vinculan el mandato de hacerse hombre con el filicidio, lo que lo lleva a la lectura de la película como rostrificación genocida del pueblo: “Pero si los pueblos son como niños, la rostrificación filicida del hijo puede leerse en la película correlativamente con una rostrificación genocida del pueblo” (59). Sitúa la película y la enmarca dentro de las políticas de creación de la Asociación de Artistas Argentinos; y da cuenta de algunos pormenores de su estreno en una función especial para los damnificados por el terremoto de San Juan. Este hecho le permite recorrer uno de los tópicos de la historia del peronismo para luego señalar el surgimiento de una red común de pertenencia entre política y espectáculo.

Señala también que la fusión entre Muiño y su personaje significó no solo el devenir *pop* del prócer, sino la emergencia de un nuevo concepto de pueblo y de representación política. A partir de entonces, la imagen permanecerá estable por un largo período en el imaginario popular. El autor sigue entonces a Diana Paladino en las ideas acerca de que el éxito de *Su mejor alumno* signó las características del personaje, y que sirvió para legitimar la escuela como

instrumento homogeneizador del Estado, y a los docentes como agentes de la cruzada argentinizadora.

Del corpus trabajado por la autora, Suárez toma *Su mejor alumno*, *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949), *Escuela de campeones* (Ralph Pappier, 1950) y *El grito sagrado* (Luis César Amadori 1954), y agrega *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955). Pone en tensión las películas de Amadori en las que Juan Bono interpreta a Sarmiento, con aquellas en las que lo encarna Enrique Muiño, bajo el guion de Manzi, para afirmar que constituyen dos caras de la imagen del prócer. La trama deriva en algunos apuntes sobre la relación de los cineastas con el peronismo, que fue cercana en ambos casos. Sostiene que las películas no coinciden exactamente con la imagen oficialista de Sarmiento, y supone, siguiendo a Maristella Svampa, que para el peronismo la tarea de civilizar suponía una forma de encuadrar a la masa.

Usos profanos: militarización, resacralización, vaciamiento es el título del tercer capítulo. Allí Suárez da cuenta de que el ciclo iniciado con *Su mejor alumno* culminó diez años después con el agotamiento de la imagen del prócer en tanto certeza, y la emergencia, en tanto problema. Ejemplo de ello es *Shunko* (1960), de Lautaro Murúa. La película es señalada como signo de la desmonumentalización del prócer; su condición de posibilidad se corresponde con los cambios políticos, económicos y culturales de fines de los años 50 que pusieron en jaque al modelo de cine industrial vigente y, con él, a su lectura de la literatura del siglo XIX. Los años 60 traerán a Sarmiento en *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1964) pero será una fugaz aparición, pues, entre las décadas del 70 y del 90, casi desaparecerá su imagen filmica.³

Los últimos apartados del capítulo están dedicados al análisis de películas del siglo XXI, y se revisan cinco directores: Mariano Donoso, Celina Murga, Francisco Márquez, Matías Piñeiro y Nicolás Prividera. Del filme *Opus* de

³ La excepción es la película de Hugo del Carril que el autor analiza y que aquí se reseña.

Donoso, Suárez enfoca la historia del escultor Miguel Ángel Sugo y sus estatuas de Sarmiento desperdigadas en toda la provincia. Los documentales *Escuela Normal* (2012), de Murga, y *Después de Sarmiento* (2015), de Márquez, indagan en las posibilidades y limitaciones de las comunidades educativas de escuelas secundarias fundadas en el siglo XIX bajo el impulso sarmientino.

Por último, Suárez reflexiona sobre el Sarmiento escritor a través de las películas de Matías Piñeiro *El hombre robado* (2007) y *Todos mienten* (2009), y de Nicolás Prividera *Tierra de los padres* (2012). El autor encuentra elementos recurrentes en estas representaciones: espacialización de la historia, escenificación de la lectura como recurso que entrama guiños y citas culturales varias, y el uso profanatorio del archivo, que trae nuevamente la reflexión sobre lo común, constituido como problema para pensar los diferentes modelos de comunidades —en este caso, intelectuales— que las películas portan.

Al comienzo de la reseña se señaló que el libro propone un recorrido por las versiones y transposiciones que el cine hizo de Sarmiento; hacia el final es necesario destacar que el recorrido no solo invita a pensar a Sarmiento en la cultura, sino también a la reflexión sobre la escritura y la política. Al poner en diálogo los filmes con piezas relevantes de la cultura y política argentina, provoca al lector e incita a establecer nuevas asociaciones y campos de sentido.

* Alejandra Rodríguez es Historiadora (UBA). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSaM). Doctoranda en Teoría e Historia de las Artes (UBA). Docente regular en la Universidad Nacional de Quilmes, donde dicta Cine e Historia e Historia Argentina. Investigadora del Centro Historia, Cultura y Memoria de esa Universidad, donde dirige el proyecto I+D "Cine, estética y política". Compiladora de *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (2017). Autora de *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (2015). Coautora de *Un país de película, la Historia Argentina que el cine nos contó* (2009). Ha publicado artículos sobre el vínculo entre las artes plásticas, el cine y la historia en revistas nacionales y extranjeras. Fue presidenta del V Congreso ASAECA en 2016 y, desde 2018 dirige la Diplomatura de Posgrado en Historia Pública y Divulgación Social de la Historia de la Universidad Nacional de Quilmes. Email: alejandra.rodriguez@unq.edu.ar