

Entre lo oficial y lo maldito

Sobre la investigación cinematográfica en TIERRA DE LOS PADRES de Nicolás Prividera

Silvia Schwarzböck (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: El trabajo analiza TIERRA DE LOS PADRES (2012), de Nicolás Prividera, como una investigación cinematográfica sobre la construcción de la historia oficial de la Argentina. En esa investigación está implícita, a modo de programa, una investigación sobre la historia del cine argentino.

PALABRAS CLAVE: Investigación estético-política; Prividera, Nicolás; Tierra de los padres; historia de los vencedores; historia de los vencidos

Al inicio de TIERRA DE LOS PADRES, con el Himno Nacional como música de fondo, Prividera muestra, en blanco y negro, la dialéctica entre lo alto y lo bajo, la pompa y el barro, lo visible y lo oculto, lo público y lo secreto, que le cabe a todo Estado, no sólo al argentino. En el Estado –se sabe– hay trabajos diurnos (los de la administración pública y la escuela de guardapolvos blancos) y trabajos nocturnos que, no obstante, se realizan a la luz del día (los de las fuerzas de seguridad, el servicio penitenciario y los servicios de inteligencia).

No obstante, aunque no haya habido Estado, en el siglo xx, que no aplicara, en democracia o en dictadura, esa moderna división del trabajo, lo que al film le preocupa –su objeto de investigación, podría decirse– es cómo la forjaron y la hicieron valer, a modo de un discurso disciplinador, las clases dominantes de la Argentina.

De ese discurso, al que Prividera lo presenta como la *historia de los vencedores*, importan sobre todo sus efectos materiales. TIERRA DE LOS PADRES empieza en el Cementerio de la Recoleta (el Cementerio que en 1881 se convierte en una Necrópolis, en la que los Mausoleos de los Padres Fundadores –y de las familias patricias– trazan el recorrido por la historia oficial) y se cierra con la vista área del otro gran cementerio de la Argentina, el de los muertos insepultos de la última dictadura: el Río de la Plata.

La pregunta por la dualidad del Estado (benefactor/represor), en un film que se abre, no inocentemente, con una niña de guardapolvo blanco (el sím-

bolo de la escuela pública sarmientina), es la pregunta por cómo se vinculan, tanto en dictadura como en democracia, los extremos que nunca deberían tocarse (lo diurno y lo nocturno de la estatalidad) y que, precisamente por eso, tienden a hacerlo.

Para instalar esta pregunta, episodios de represión estatal, asociados todos a la así llamada *historia reciente*, están editados para que parezcan un continuum, como si al pasar del color al blanco y negro pertenecieran a un mismo período, cuyo comienzo (igual que su final) no puede fecharse. No importa, para el efecto que busca el film, que algunos de ellos, por ser muy posteriores a 1978, hayan sucedido cuando la televisión en color –cuyas transmisiones se iniciaron con el Mundial de Fútbol– ya había vuelto anacrónico el dualismo del blanco y negro.

Entre estas imágenes se reconocen dos episodios que, entre 1976 y 2003, habían formado parte de la historia de los vencedores y que, a partir de 2003, con la política de derechos humanos del gobierno de Néstor Kirchner y el revisionismo histórico que la acompañó, se integran a la historia de los vencidos.

Uno de esos dos episodios es “la masacre de Ezeiza” o, simplemente, Ezeiza, porque el acontecimiento, sucedido en 1973, toma el nombre de la localidad en la que sucedió. El otro, la guerra de Malvinas.

En las imágenes de Ezeiza se puede ver, con el contraste del blanco y negro, la violencia de la derecha peronista contra los militantes del peronismo revolucionario, desencadenada en la espera del retorno de Perón a la Argentina, tras su exilio de 18 años en España. En los documentales de propaganda que la dictadura militar proyectaba en la televisión pública –sobre todo en el que se llamó GANAMOS LA PAZ–, el episodio de Ezeiza (interpretado como el inicio de una guerra civil) servía para justificar el golpe de 1976.

El otro episodio que se resignifica, a partir de 2003, es la guerra de Malvinas. El desembarco militar en las islas, en 1982, fue concebido –y ejecutado– en un marco referencial absolutamente falso, porque no se esperaba, de parte de la estrategia argentina, un enfrentamiento bélico con el oponente (así lo reconoce el primer informe militar sobre la conducción de la guerra, realizado después de la derrota). Si todo hubiera resultado como Galtieri, Comandante en Jefe del Ejército y presidente de facto en ese momento, había planeado, la dictadura habría llamado gradualmente a elecciones –algo que hizo de todos modos tras la derrota– y él habría sido, dada su popularidad por la recuperación de las islas, el candidato presidencial.

Malvinas –otro episodio que toma el nombre del lugar donde sucedió– pasa a ser, en la postdictadura, un tema vergonzante, como si parte de la victoria simbólica de la dictadura hubiera sido el quedar asociada al intento de recuperar las islas (lo que hizo que Galtieri, tras anunciar el desembarco argentino, llenara la Plaza de Mayo y fuera vivado al salir al balcón) y no sólo a la derrota militar de Argentina frente al Reino Unido.

A partir de 2003, el episodio Malvinas se inscribe en la historia de los vencidos. Para eso, se adopta frente a él la perspectiva de los soldados combatientes, que pelearon con heroísmo y no fueron reconocidos por el Estado como veteranos de guerra. Pero la condición de *vencidos* que se les atribuye a los soldados no es por la rendición argentina ante el Reino Unido, sino porque, una vez que se produjo el desembarco en las islas, ellos, mayormente conscriptos, se convirtieron en víctimas de sus propios jefes. El episodio Malvinas, leído desde la perspectiva de los vencidos, forma parte del terrorismo de Estado.

¿Cuándo empieza la *historia reciente*?, podría preguntarle al espectador, una vez finalizadas las imágenes represivas, un cartel del tamaño de la pantalla, como los que Prividera sob reimprime en M, su película anterior, de 2007. ¿Comienza o retorna?, podría preguntar el siguiente cartel.

Estas preguntas, no formuladas, podrían suscitar otras. ¿Es *historia reciente* la masacre de Avellaneda, ocurrida en 2002, en la que fueron asesinados por la policía bonaerense Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, militantes del Frente Aníbal Verón? ¿Cuánto de *reciente* y cuánto de *historia* tiene la desaparición de Julio López, en 2006, el testigo clave en el juicio al represor Miguel Etchecolatz, si no se ha encontrado todavía su cuerpo? ¿Cuánto dura una postdictadura?

En las imágenes de la represión acompañadas con el Himno, en las que, por virtud del blanco y negro, todo se convierte en pasado, se construye, no obstante, a contrapelo de ese efecto (el del negro sobre blanco: el dualismo), una figura política que no se puede definir sino en tiempo presente y como presente continuo, como gerundio, como acción no concluida: la juventud.

A los jóvenes pisoteados por militares de a caballo, golpeados por culatas de fusiles, puestos contra la pared a bastonazos, arrastrados de los pelos por policías ensoberbecidos, asfixiados por pasamontañas mientras huyen de los gases lacrimógenos, se los ve, sin embargo, activos –resistentes– frente a la violencia estatal.

Mirados con el prisma de Fogwill en *Los libros de la guerra*, los apaleados serían los vencidos vencedores, una figura que el benjaminismo, con su his-

toria de los vencidos irredentos y aspirantes a redentores de sus antepasados, no previó.

Los vencedores –de acuerdo con la lectura de Fogwill– no son los verdugos (los represores), sino el poder económico que los instrumentó. Esta lectura, en 1984, no resultaba tan encuadrable en el marco conceptual de la izquierda como lo es en 2015 (en aquel momento, la prioridad, para la militancia en derechos humanos, era que se juzgara a los represores). La victoria del poder económico, por tener que permanecer callada, es una victoria-derrota. Los vencidos, mientras tanto, al no poder sino pensar y narrar otra cosa que su derrota, la convierten en una derrota-victoria. La paradoja de esta derrota-victoria es que

[...] los registros de la derrota y las evocaciones de las derrotas son parte de un aparato involuntario de celebración de las victorias, especialmente cuando no hay obras de celebración de la victoria porque los victoriosos necesitan hacerla pasar como una derrota.¹

Pero al destacar como sujeto a la juventud, TIERRA DE LOS PADRES reescribe, a favor de los vencidos, la frase del ex almirante Emilio Eduardo Massera, comandante en jefe de la primera junta militar (1976-1980), que fue dicha, irónicamente, en el Juicio a las Juntas de 1985, cuando él se sentía, aún sentado frente a un tribunal, parte de los vencedores, no un instrumento de los verdaderos vencedores, que no serían juzgados:

[...] aquí estamos protagonizando todos algo que es casi una travesura histórica: los vencedores son acusados por los vencidos.²

La historia de los vencidos –reclamada por Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, bajo la consigna de *politizar la historia*– es la historia de los vencidos del siglo XIX europeo, es decir, la historia de las conspiraciones fracasadas. Esa historia, por lo tanto, está unida a la de los vencedores. El conspirador vencido (Blanqui) es la sombra del conspirador vencedor (Luis Bonaparte, devenido Napoleón III). Escribir la historia de los vencidos, en el sentido benjaminiano, equivale a reescribir la historia de los vencedores.

En la década del noventa argentina, la lectura de Benjamin se academiza. No es un pensador que se lea fuera de los programas de las materias de filosofía de las carreras de ciencias sociales y humanidades, sino dentro de ellas,

¹ Rodolfo Enrique Fogwill, “La guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial (‘El Porteño’, agosto 1984)”, en *Los libros de la guerra* (Buenos Aires: Mansalva, 2010), 82.

² Emilio Eduardo Massera, *Diario del Juicio* 20, citado por Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue, 2004), 167.

como lectura obligatoria. En la década kirchnerista (2003–2015), la consigna benjaminiana de *politizar la historia*, para narrarla desde la perspectiva del vencido, se convierte en una iniciativa cultural impulsada desde el Estado.

La investigación de TIERRA DE LOS PADRES –y su peculiar objeto– no consiste en reconstruir (o reproducir) esa iniciativa cultural ni, mucho menos, en juzgar su eficacia, sino más bien en superponer dos momentos estético-políticos (la academización del programa benjaminiano, ocurrida en los años noventa, y la oficialización de la historia de los vencidos, desarrollada en la década siguiente), para sacar a la luz su paradoja.

Qué sucede cuando la perspectiva de los vencidos, para contar la historia argentina, se ha oficializado, es de lo que trata, como problema, TIERRA DE LOS PADRES. A partir de 2003, con la reapertura de los juicios a los represores por crímenes de lesa humanidad y la idea de refundar con ellos el Estado, lo durante mucho tiempo maldito, lo que nunca se mencionaba en los manuales escolares, se convierte en contenido obligatorio de los programas de historia de la escuela secundaria. Aquello que alguna vez no se podía decir en voz alta ahora necesita ser estudiado para aprobar exámenes y pasar de año.

Lo mismo había sucedido durante la década del noventa, más lentamente, en las facultades argentinas de Ciencias Sociales y de Filosofía y Letras, con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin (el modelo de Prividera para el libro de citas que se lee en su película). La academización de Benjamin, sucedida mientras las Leyes de Impunidad (Punto Final y Obediencia Debida) estaban vigentes, tiene puntos en común con la oficialización de la *historia de los vencidos*, que se inicia con la derogación de estas leyes. Para investigar esos puntos en común, TIERRA DE LOS PADRES superpone los dos procesos, como si los hiciera coincidir punto por punto, a modo de un experimento del que se espera ver un resultado. Las citas que los no actores y las no actrices leen en voz alta en la película están copiadas en un cuaderno marrón de tapas duras que, podría decirse, *hace* de ese libro de citas que es el *Libro de los pasajes*. Al apropiarse de una consigna que estaba pensada (por Benjamin) para el materialismo histórico, el film parece identificar un contexto político –el de la reapertura de los juicios contra represores– en el que es posible discutir, por primera vez, cuál era el sentido de que los vencedores sean acusados por los vencidos, aquello que Massera consideraba “una travesura histórica”.

Quienes representan en TIERRA DE LOS PADRES a la comunidad de los vivos a la que los muertos “le aplasta el cerebro como una pesadilla” –de acuerdo

con el epígrafe de Marx que abre la película—, son, básicamente, personas del mundo de la cultura. Todas ellas pertenecen a las mismas tres generaciones que se ven, como víctimas de la violencia estatal, en el montaje musicalizado por el Himno. En esa TIERRA DE LOS PADRES de la que habla el título, donde se pergeña el Estado argentino, en el siglo XIX, con el matadero como modelo de violencia, la juventud siempre es un estadio mental. Nunca se condice con la edad biológica. Se es joven por la generación a la que se pertenece. Por eso no importa que los que leen textos en voz alta tengan edades que van de los treinta a los sesenta años.

Encarnando este nuevo concepto político, el de la juventud extendida, para la cual la imagen de los antepasados sigue siendo más poderosa que la de los descendientes, figuras del medio académico, literario y artístico leen en voz alta, sentadas o paradas sobre las bóvedas del Cementerio de la Recoleta (o al costado de ellas), fragmentos de textos de autores argentinos, recopilados como citas en un cuaderno de tapas duras, parecido, en su exterior, a un libro de actas. La figura del lector desaparece dentro del cuadro, una vez que ha leído, como si fuera un fantasma, mientras en la pantalla aparece sobreimpreso, a modo de un pie de página, quién es el autor del fragmento, de qué libro proviene y cuál fue el año de su publicación.

Respecto de la oficialización de la historia de los vencidos, el film plantea su primer efecto: de todos los argentinos menores de sesenta años, en términos políticos, puede decirse hoy que son jóvenes. Pero entonces, si hay tres generaciones de vencidos que se identifican con esos jóvenes a los que el film muestra, en blanco y negro, en el instante fatal en que el Estado *se los lleva* a la fuerza, sólo los viejos —que pasarían a ser una nueva categoría política— se identifican con el Estado. Los jóvenes, mientras tanto, son hijos absolutos de esos hijos absolutos. Contra ellos, del otro lado, aplastándoles el cerebro como una segunda pesadilla, están los padres absolutos, los *padres fundadores*, que trazan el recorrido turístico del Cementerio de la Recoleta.

Esos padres absolutos, los vencedores vencidos por los vencidos vencedores, son los que escribieron, en el siglo XIX, la historia y la literatura oficiales (Echeverría, Rosas, Paz, Quiroga, Sarmiento, Alberdi, Lavalle, Mitre), los mismos que en vida fueron entre sí enemigos, pero terminaron enterrados en el mismo cementerio, como sucede en las mejores familias. Y en medio de tantos padres absolutos, aparece la figura de Evita, la oveja negra de la gran familia de los próceres de la Recoleta, la madre joven de todos los jóvenes

menores de sesenta años, en la única bóveda en la que pueden verse flores frescas.



Fig. 1: Maricel Álvarez junto a la bóveda de Eva Perón

La presencia de Evita, en medio de esa familia ampliada, produce en el espectador una cierta incomodidad, la incomodidad propia de la paradoja. No importa, para el caso, qué posición tenga cada espectador respecto del kirchnerismo. TIERRA DE LOS PADRES logra incomodar, en este punto, sin que haga falta discutir, para eso, si es o no una película kirchnerista. De ahí su anomalía: es una película política que puede ser discutida, *a posteriori*, fuera de la contradicción principal, pero que fue exhibida en un momento político (2012) en el que la polarización obligaba a definirse como kirchnerista o antikirchnerista (y si alguien se definía como “ni ni”, su interlocutor, así fuera kirchnerista o antikirchnerista, lo consideraba kirchnerista sólo por no definirse *en contra* del ismo entonces gobernante).

TIERRA DE LOS PADRES, aún en 2012, podía leerse como una película metakirchnerista, más allá de las polémicas que suscitó entre los críticos y en las redes sociales, y del hecho de que no fue seleccionada para ser exhibida, antes de su estreno, ni por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata ni por el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI).

Lo políticamente paradójico, en el film, no es que Evita esté enterrada en el mismo Cementerio que el desaparecedor de su cadáver, Pedro Eugenio Aramburu, uno de los generales del golpe militar contra Perón, en 1955. La paradoja la causa el hecho de que su figura —en la imagen con rodete, no con el pelo suelto— sea la primera incorporación oficial a una historia de los ven-

cidos construida desde el Estado. Y que, entonces, tal vez su lugar en la Recoleta sea el políticamente correcto.

Que el perfil de Evita con rodete, no con el pelo suelto de la imagen setentista (la Evita montonera), haya reemplazado en los billetes de 100 pesos a la de Roca (el General vencedor de la Campaña del Desierto que, en 1879, exterminó a los pueblos originarios de la Patagonia) es un hecho político que, si bien no domestica su figura disruptiva, sin duda la oficializa, aun cuando la oficialice con todo aquello por lo que fue odiada (la política social del primer peronismo).



Fig. 2: Imagen de Eva Perón en el billete de 100 pesos

Al imprimirse su imagen en el billete de 100 pesos, Evita se convierte, paradójicamente, en una joven madre fundadora (fundadora de la historia oficial de los vencidos) que está enterrada junto a los viejos padres fundadores, entre ellos, el responsable de la desaparición de su cadáver.

Si lo maldito de Evita deviene oficial, si ella es un nuevo símbolo del Estado argentino (como máxima representante del Estado-madre, el Estado benefactor, porque es la Evita con rodete), lo que se oficializa con la historia de los vencidos es el malditismo peronista. Se oficializa la paradoja.

Perder una figura maldita es algo que produce el mismo grado de incomodidad entre quienes la odian que entre quienes la aman. Por eso, la actriz y dramaturga Maricel Álvarez, en lugar de leer en voz alta, profesoralmente (como hace el resto de los lectores con sus respectivos textos), los fragmentos del mensaje póstumo de Evita, los recita no sólo con el mismo tipo de ira con que ella se los debe haber dictado a su enfermera, sino también con el mismo

tipo de ira que buscan inspirar en el lector, como si fuera precisamente todo aquello que hacía de su figura una parte esencial de la historia de los vencidos (lo que permitía pensar, dentro del peronismo revolucionario, que *si Evita viviera/sería montonera*) lo que no se termina de reconciliar con su oficialización como símbolo del Estado-madre, el Estado benefactor.



Fig. 3: Maricel Álvarez recita fragmentos del mensaje póstumo de Eva Perón

Si Evita es una madre –da a entender la lectura de Maricel Álvarez– es una madre que lo pide todo:

Quiero incendiar el alma del Pueblo. Sólo los fanáticos son idealistas [...]. Para servir al Pueblo hay que estar dispuesto a morir por él.

En su mensaje póstumo, Evita se escucha –a través de Maricel Álvarez– como una madre terrible, tal como se la ve en el cuadro de Daniel Santoro titulado “La piedad: Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara” (2007/2008). Allí, ella es una madre antropófaga, con la Fundación “Eva Perón” y la CGT como escenario, al que se llega por una inmensa escalinata rodeada de un bosque. Igual que Cronos, Evita se devora a su hijo (en este caso, a un hijo muerto, porque el Che, en el cuadro, está pintado como un cadáver) bajo la convicción de que “sólo la organización vence al tiempo”.



Fig. 4: “La piedad: Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara”, Daniel Santoro (2007/2008)

Filmar a alguien leyendo –sostenían Jean Marie Straub y Danièle Huillet, quienes también dedicaban sus películas a los vencidos de la historia– es mostrar una situación en la que el intérprete no tiene que fingir que el texto le pertenece. Igual que un profesor. Esa ajenidad con el texto, no obstante, Straub y Huillet la buscaron en menos ocasiones que la operación contraria: la memorización y el recitado, por parte de no actores, de obras literarias a las que no sólo no se les modificaba una coma, sino que no eran traducidas de su lengua original (y cuyo subtítulo, cuando lo admitían, lo supervisaban ellos mismos).

En TIERRA DE LOS PADRES, el recitado de Maricel Álvarez quiebra en dos la película. La última de las lecturas, a cargo de Prividera, la de “Progenitores” (1962), de Joaquín Gianuzzi, tampoco es profesoral, sobre todo en el final del poema:

[...] que cada uno hable en su propio nombre
cuando salga del cine o del cementerio,

y diga: yo me reconozco en esta fastidiosa historia,
soy hijo de la estafa y de los muertos recurrentes,
me ha tocado la usura y tengo tiempo.

Entre estas dos lecturas recitadas, la historia de los vencedores, reescrita desde el punto de vista de los vencidos (como propone el cartel que abre el film), se cruza con la historia del cine argentino.

En su “Carta a los espectadores”, publicada en el programa de mano del film, Prividera sostiene que los discursos con que armó TIERRA DE LOS PADRES fundaron tanto la Nación como el cine nacional:

[...] La película propone una revisión de la tradición política argentina (y a la vez una revisión de la tradición estética del viejo y nuevo cine argentino): se trata de reencontrar el núcleo duro de los discursos que fundaron la idea de Nación (e incluso de cine nacional) en Argentina, uno de cuyos ejes fue configurar la identidad a partir de un “enemigo” a combatir (lo que sucede con toda política cuando se convierte en guerra). Y si bien esto ya estaba presente en mi película anterior (M, igualmente centrada en los modos en que la memoria se configura como campo de batalla), la necesidad de profundizar en esa dirección se impuso claramente tras el llamado “conflicto del campo”, que hizo emerger no sólo al antikirchnerismo sino al mismo kirchnerismo, alumbrados ambos por la invocación de viejas disputas (de unitarios y federales a peronistas y antiperonistas) que configuran las tramas sobre las que el pasado es traído a cuento para discutir el presente.³

Cómo se narra cinematográficamente la historia de los vencedores es algo que TIERRA DE LOS PADRES no explicita. No hay citas de filmes argentinos: sólo citas de textos políticos y literarios. Con lo cual el espectador interesado en esa historia tiene que reconstruirla *a posteriori*, como si fuera una tarea para el hogar.

Cuando uno intenta esa reconstrucción, descubre que los discursos políticos que fundan el cine argentino son, leídos desde la historia de los vencidos, más Alberdianos que sarmientinos, pero que, así y todo, su trasposición cinematográfica necesitaba de un discurso mediador: el catolicismo.

Como el cine estaba dirigido, en sus comienzos, a un público analfabeto, debía funcionar como una “Biblia para pobres”. De ahí la catolización del criollismo literario: los gauchos cinematográficos son buenos, porque han sido domesticados por el Ejército para ser soldados patriotas en las Guerras

³ Nicolás Prividera, “Carta a los espectadores”, Programa de mano de TIERRA DE LOS PADRES, estrenada en la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires, del 5 al 11 de julio de 2012.

de la Independencia. El cine argentino hizo su propia versión de la historia de los vencedores, reescribiendo a los padres fundadores en clave católica y borrándoles las huellas de la sangre derramada.

El primero en entender la necesidad de las clases dominantes de ponerse al frente de esta operación cultural es Matías Sánchez Sorondo, uno de los principales intelectuales del conservadurismo argentino, gestor del golpe militar de 1930 y Ministro del Interior de Uruburu. Sólo por su idea de promover con control estatal la narrativa del cine norteamericano (“contar un romance en medio de acciones militares”) podría ser considerado el primer ideólogo del cine argentino.

Así como desde el Ministerio del Interior había creado la Sección Especial de Represión a las Actividades Comunistas (en la que designó a Leopoldo Lugones (h), el introductor de la picana eléctrica en los interrogatorios policiales), en 1932, cuando Sánchez Sorondo vuelve a la actividad legislativa como Senador por el Partido Conservador, muestra hasta qué punto, para las clases dominantes, la regulación del cine era una cuestión de Estado. “Las actividades cinematográficas pronto se convertirán en un modo de gobierno” dice en 1938, al presentar el proyecto de ley para la creación de un Instituto Cinematográfico.

El cine –advierde Sánchez Sorondo– es una oportunidad civilizatoria para las clases dominantes, en la misma medida en que podría convertirse en un peligro para ellas, si llegara a quedar, como actividad puramente privada, fuera del alcance estatal:

[...] el cinematógrafo es un mundo aparte: tiene su pueblo y sus jerarcas, sus clases humildes, sus burgueses, su aristocracia estrellada, sus magnates, su justicia, sus costumbres, sus descubridores, sus capitanes de aventura y sus filibusteros. A este mundo, si no queremos que caiga en el caos, hay que ordenarlo.⁴

Como si respondiera a este reclamo de Sánchez Sorondo (que es el reclamo de su clase), el criollismo cinematográfico catoliza el criollismo literario para convertirlo en instrucción cívica. La función de la Iglesia, leída desde la perspectiva de las clases dominantes, es garantizar la cohesión social por medio del control de los pobres. En este sentido, la mejor religión cívica para los in-

⁴ Matías Sánchez Sorondo, *El Instituto Cinematográfico del Estado: antecedentes, notas, y proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, presentado al Senado de la Nación el 27 de septiembre de 1938* (Buenos Aires: [sin editorial], 1938), 5. Una selección de fragmentos de este libro, a cargo de Emilio Bernini, fue publicada en *Kilómetro 111: ensayos sobre cine* 8 (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), 126–35.

migrantes analfabetos –parece haberse sobreentendido– es la religión de las imágenes: el catolicismo. Las élites, en este sentido, no piensan que la religión es para que ellas vivan según sus preceptos sino para evitar el desborde de las clases subalternas. Por lo tanto, el integrismo católico, en la Argentina, aparece como solución política para evitar que los obreros se orienten al comunismo, el socialismo y el anarquismo.

Fue un teórico católico del cine, André Bazin, quien insistió en la semejanza argumental del *western* con la novela caballerescas, por la preeminencia que tienen en él la mujer y las pruebas por las que debe pasar el héroe para conseguir su amor (por eso mismo, como contrapeso, siempre hay una segunda mujer, la cabaretera, enamorada del héroe, que lo salva sin pretender su amor). En el *western*, según esta visión, las mujeres son buenas y los varones, malos (incluso el héroe, porque tiene una cuenta pendiente con la ley). La mujer, en el *western*, aparece como la vestal de las virtudes que la sociedad no tiene y debería tener. Y encarna esas virtudes en tanto está en condiciones de fundar una familia: la familia sería la portadora y transmisora de esas virtudes.⁵

En el equivalente criollo del *western*, esa interpretación católica de lo femenino (dado que el culto a la virgen, dentro de la religión cristiana, sólo es católico) se introduce como un tópico que tiene fines civilizatorios: la santificación de la madre como mandamiento ciudadano. No se puede ser buen ciudadano si no se santifica a la madre. Quien no santifica a la madre no garantiza al Estado que pueda ser un hombre de bien, porque un hombre de bien es quien funda una familia. Este tópico, de hecho, se extiende a todo el cine argentino del período clásico, sobre todo al cine tanguero.

El culto de la figura de la madre es garantía de virtud y la domesticación del gaucho salvaje, tarea exclusiva del Ejército (que lo había convertido en soldado en la lucha contra el indio, como antes lo había hecho en las guerras de la Independencia). Es en este sentido que el cine argentino, como arte de Estado, es más Alberdiano que sarmientino. La idea de Alberdi de que “se debe proceder a la organización nacional aún con los malos, que son también parte de la familia”, parece más afín al programa ideológico de los padres fundadores del cine argentino que la máxima de Sarmiento “no economizar sangre de gaucho”.

⁵ André Bazin, “El ‘western’ o el cine americano por excelencia” [1953], en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1999), 248–50.

En todo caso, si para el liberalismo argentino “el disidente es enemigo y su disidencia, motivo de guerra y exterminio” –como sostuvo el Alberdi póstumo– el criollismo cinematográfico, simplemente, se ocupará de no mostrar gauchos malos (“malos” en la terminología sarmientina del *Facundo*). Será, de manera consecuente, la versión oficial *para pobres* de la historia de los vencedores. Es decir, el arte de Estado por excelencia.

Recién el nuevo cine argentino, en la década del noventa, cuenta el tipo de historias que TIERRA DE LOS PADRES deja entrever cuando la cámara se detiene en las acciones y los diálogos de los trabajadores del cementerio o de los albañiles que, mientras reparan las bóvedas, hablan en guaraní. En la historia de los vencedores no hay lugar para la historia de los vencidos: los vencidos, si no se incorporan a la historia oficial como soldados, no tienen historia. Son “hordas de animales que atacan a mujeres indefensas y asesinan niños”, “desalmados que necesitan jueces aún más desalmados”, “seres informes, montones de escombros humanos” o, a lo sumo, “un material activo ideal para incorporarse a un orden”. En ese caso, el problema era “¿quién, cómo, iba a darles aquel orden?”.