

El cine y la enseñanza de la Historia. El panteón nacional a partir de los años '70. Algunas diferencias entre la Historia investigada y la enseñada

Laura Radetich

Universidad Nacional de Buenos Aires

Introducción

Los elementos que conforman estas dos narraciones historiográficas –la historia investigada y la historia enseñada– son distintas desde el comienzo. La Historia académica parte de la tríada conocimiento académico, historiador, lector en la que los sujetos de esta tríada, tanto el historiador como el lector, no interactúan, tienen su punto de encuentro en el texto: “lo narrado”. En cambio, en la tríada que se forma en el proceso de la “Historia enseñada” encontramos al conocimiento o “saber histórico”, el profesor y el alumno. En este último caso, los sujetos interactúan y ambos forman parte del mismo proceso.

Las diferencias entre una y otra son numerosas, pero en este caso nos interesa la interacción como el elemento central de análisis, ya sea éste como constitutivo de un orden representado por el sistema educativo, como de actores pertenecientes a un mismo espacio y tiempo (profesores y alumnos)

La narración de la Historia escolar es una narración sencilla, basada generalmente en estereotipos y en muchos casos adopta criterios más cercanos al sentido común que a la indagación científica.

Esta distancia se ha establecido progresivamente a lo largo de las últimas décadas, en las que las representaciones sociales de su propio pasado parecen generadas desde otros ámbitos “no escolares” que penetran fuertemente en esta construcción.

Hobsbawm dice que el profesor de Historia es el “destructor de mitos”. Aunque muchas veces nos cuestionamos de donde surgen estos “mitos”, ¿quién y cómo se reproducen? Ellos no aparecen en los libros de texto, no forman parte de la formación inicial de los alumnos, y generalmente son admitidos por la mayoría. Es así que debemos buscar estos mitos en otros ámbitos, más enriquecidos que la propia escuela, que son en la actualidad ámbitos no académicos, que sin duda refieren a acontecimientos del pasado histórico pero no responden a los requerimientos que la disciplina exige como conocimientos científicamente válidos.

Entre otros, podemos mencionar a la televisión, el cine y la literatura. La construcción ficcional del pasado es contraria al ideal de verdad que plantean los académicos, sin embargo, puede ser un medio, para favorecer la comprensión de conceptos abstractos que manejamos en nuestra disciplina como el absolutismo o el imperialismo.

¿Es posible alcanzar el conocimiento histórico si se parte de la ficción? ¿Es ésta una aproximación al conocimiento científico o pueden estas narraciones ficcionales alejar al adolescente del conocimiento válido? Esta pregunta nos lleva a un análisis sobre las posibilidades del medio y sobre la

situación de los jóvenes que no formará parte de este artículo. Pero sería conveniente detenernos en el contexto social que rodea, hoy por hoy, a la escuela para comenzar este debate.

El discurso histórico, como representación¹ del pasado

Los historiadores realizan sus investigaciones influidos por lo que podríamos llamar la mirada epistemológica de su época, tal como plantea Habermas en su trabajo sobre el uso público de la historia:

“De lo que aquí se trata en primer lugar no es de la condena ni de la absolución de los mayores, sino del examen crítico que sus descendientes hacen de su propia situación. El interés público de quienes nacieron más tarde y no pueden saber como se habrían comportado en aquellos tiempos (...)”²

La reconstrucción de la Historia a partir de los textos está enmarcada por la investigación y la hermenéutica. Sin embargo, la enseñanza de la historia trabaja con la reelaboración de los textos – hic et nunc– a partir del discurso de los profesores de historia y la construcción de nuevas identidades.

Los escritores crean representaciones ficcionales, pero los historiadores al seleccionar los temas, así como los recortes de los mismos, también crean representaciones del pasado, que pueden ser consideradas válidas o no por el “poder” y por lo tanto, pueden ser las representaciones legitimadas por el sistema educativo.

El pasado visto desde el cine.

El cine como fuente histórica y como recurso didáctico

EL cine construyó su legitimidad a poco de descubierta su función de divulgación de las ideas y propaganda. El régimen soviético se aprovechó de esta valiosa forma de comunicación para reforzar su legitimación y desarrollar su poder educativo, también lo hizo la Alemania Nazi.³ Estos dos regímenes vieron la posibilidad de expandir y completar la formación ideológica a través de este recurso. El cine pasó a depender en ambos casos del Ministerio de Educación y no del de Arte.

En cambio, en Estados Unidos las películas se comenzaron a utilizar en las aulas a partir de la década de 1920. Uno de los estudios pioneros y más significativos fue el “Motion Picture Project” de la American Council of Education, con él se perseguía como objetivo evaluar las películas didácticas que se estaban produciendo; para ello, se pidió la opinión mediante entrevistas a 5500 profesores y 12000 estudiantes sobre sus características más significativas.⁴

Existe una corriente que se ha dado en llamar Historia contextual del cine en la que se encuentra: Marc Ferro, Rosenstone, Pierre Sorlin y otros que plantean la posibilidad de estudiar la Historia a través del cine. El que inició esta corriente fue Marc Ferro, que pertenece a la escuela de *Annales*, en ella se abrió la posibilidad del uso de otros documentos no escritos para el estudio de la Historia, lo que favoreció la revalorización de otras fuentes. Así, se le otorgó un espacio a esta corriente de estudio histórico a través del cine.

Pero dentro de esta corriente, encontramos dos posiciones bien delimitadas por un lado Marc Ferro, que plantea la posibilidad del uso del cine en el estudio de la historia, teniendo en cuenta que las películas de una manera u otra forma son parte del acervo histórico y cultural; y la otra posición es la de Rosenstone⁵ que llega a plantear que la historia puede ser contada a través del cine.

“Lejos de limitarse a una crónica mejorada de las obras, o a la evolución de los géneros, la relación entre el cine y la historia presenta el problema de la función que realiza el cine en la historia, su relación con las sociedades que lo producen y lo consumen, y el proceso social de creación de las obras, el cine como fuente de la historia.”⁶

La industria del cine ha alcanzado una madurez extraordinaria, hasta llegar a la creación de una clase específica que es el cine histórico/didáctico. Esto nos permite afirmar que el cine puede ser un aliado de la enseñanza de la historia siempre que reúna algunas consideraciones que lo acerquen a la ciencia.

La ficción y el documental

La producción cinematográfica puede presentarse en forma de películas en las que predomina la ficción y el documental, en el que se pretende elaborar un material a partir de testimonios y/o datos generados a partir de un acontecimiento, aunque puede tener partes ficcionales. En muchos casos, se aproximan al tipo de producciones que se genera en Historia Oral, en otros casos, se articulan imágenes unidas por un guión dándole coherencia y cohesión a las imágenes, y finalmente en algunos podemos encontrar partes producidas desde la ficción.

Entre las muchas categorizaciones que se pueden establecer, expondremos las siguientes que hemos tomado de Tomás Valero:⁷

1. Reconstrucción histórica: filmes basados en personajes y hechos documentados históricamente
2. Biografía histórica: filmes que desarrollan la vida de individuos relevantes y la relación con su entorno.
3. Película de época: donde el referente histórico es anecdótico, es decir, un pretexto sobre la base del cual se desarrolla el argumento del filme.
4. Ficción histórica: filmes con un argumento inventado que posee una verdad histórica en su fondo
5. Películas sobre mitos.
6. Películas etnográficas.
7. Adaptaciones literarias y teatrales.

El documental ha experimentado un crecimiento notable en los últimos años, desarrollando obras de gran calidad y validez para la enseñanza de la Historia, como es el caso de “Fog of war” un documental basado en un reportaje a McNamara sobre su actuación durante la guerra de Vietnam, como Secretario de Defensa norteamericano durante las presidencias de J. F. Kennedy y de Johnson.

En nuestro país no se ha desarrollado dentro de la industria del cine el género histórico como

ocurre en otros países, más bien los filmes se centran en argumentos ficcionales que remiten a hechos históricos, como por ejemplo *Camila*, *La historia oficial* o *Garage Olimpo*, por citar algunos.

Los documentales que se preocupan por la validez historiográfica y por la investigación pueden ser *Trelew*, *Sol de Noche* (2002) en el que se combinan un buen manejo de la cámara con una indagación histórica de carácter científico.

Algunos ejemplos de documentales que presentan una realidad histórica inmediata en el tiempo y que recogen testimonios que corroboran los hechos a partir de sus protagonistas, son: “Jaime de Nevares, el último viaje” (1995), “Fantasmas de la Patagonia” y “Prohibido” (1997), “Montoneros, otra historia” (1998), “Los Presos de Bragado”, “Padre Mujica”, “HGO”, “1977, casa tomada”, “Diablo, familia y propiedad” (1999) Desde el 2000 en adelante, “Matanza”, “Rerum Novarum”, “Tren Blanco”, etc. y de la nueva perspectiva sobre los derechos humanos, “El despertar de L”, “Los malditos caminos”, “Nietos” y del último caso “Trelew”, “Los Perros”, “Los fusiladitos”, etc.

El cine y la Historia

El cine de reconstrucción histórica es una representación del pasado y también la representación del presente de aquel que realiza el film. La proyección de una película para describir un momento en el tiempo puede enseñarnos cómo se veía ese momento desde el ojo de la cámara y a su vez, contar un hecho histórico.

Los directores ponen en las películas las ideas y valores de su tiempo, y dejar de un lado el valor de los acontecimientos estrictamente históricos. En este punto, el director de una película se asemeja más a un escritor de novela histórica que a un historiador.

Sin embargo, el cine tiene un valor agregado en esta época que es la posibilidad de representación y ficcionalización de los acontecimientos, incorporándole verosimilitud a los hechos, sin salirse de los parámetros de validez y verdad que estipula la disciplina; mientras que la narración histórica se aleja de la anécdota y se aproxima a los procesos para incorporar una cierta lógica a la narración.

La producción cinematográfica llega a las aulas

Cuando hablamos de los “usos públicos de la Historia” pensamos en las formas que toma la Historia para ser representada y de las posibilidades de acceder a ella en forma masiva. En este caso en particular veremos la influencia de la Historia en el cine y como el cine a su vez produce estas representaciones “intensas” del pasado.

Encontramos en el período 1969-1971 una serie de películas que responden a la categoría de cine de reconstrucción histórica. La producción artística era vasta y se generaron nuevos rubros en viejas industrias como lo era el cine. Aparecieron nuevos directores y nuevas perspectivas dentro del cine nacional que respondían a intereses superadores de la obra en sí misma.

El momento que abarca este fenómeno podría designarse como de cuestionamiento de las figuras militares, sin embargo, encontramos que en todas ellas se pone de manifiesto una mirada diferente respecto del pasado. Más que poner de manifiesto las diferencias entre el gobierno de

facto de Onganía (1966-1970) y el ejército de San Martín, se muestra a los héroes nacionales como héroes guerreros, hombres que lucharon por sus ideales, que no temían dar la vida por la revolución: San Martín, Belgrano, Güemes y Rosas. En cambio, la confrontación con el régimen dictatorial aparece como en un segundo plano o, si se quiere, resignificada detrás de la idea de liberación e independencia.

El Santo de la espada⁸⁸

La película narra la llegada de San Martín en 1812 a Buenos Aires hasta su exilio en Europa. Con su estreno, en el año 1970, el cine ingresó a las aulas, o podríamos decir que los alumnos fueron masivamente al “cine” con una finalidad didáctico-pedagógica y no meramente como entretenimiento.

El éxito de la película fue tan imponente que Torre Nilsson acordó con la distribuidora y los dueños de las salas que los alumnos de las escuelas primarias y secundarias pudieran ir al cine por la mitad del precio de la entrada. Por primera vez, se promocionó una película aumentando el número de espectadores. Lo interesante de este fenómeno es que era una película de reconstrucción histórica, basada en la novela de Ricardo Rojas sobre San Martín: “El Santo de la Espada”. También se tomaron los aportes de Pacífico Otero, Busaniche y Mitre lo que aportó para que la imagen de San Martín fuera “una historia del Billiken” según dijeron algunos críticos.

Esta película tuvo que enfrentar fuertes críticas por el tratamiento de la figura de San Martín,

“En un nivel escolar (...) la película muere ahí, recordando como en una serie de diapositivas, los acontecimientos que aprendimos de memoria en cualquier texto primario” (Gaceta de Tucumán)

“(...) no nos gustó. Dudamos que pueda gustarle a alguien. Pero (...) había que hacerla” (Revista Gente)

El comentario posterior de Domingo Di Núbila fue:

“(...) costosa biografía, rigurosamente vigilada por los mecanismos de control durante su rodaje, representa un giro histórico de Torre Nilsson hacia lo comercial. Éxito de boletería, pero tratamiento dramático no muy diferente a títulos similares de los '40 y '50. Producto más de las circunstancias que de su director (...)”

En esta última frase queda claro que la intención de Torre Nilsson no era estrictamente artística, sino más bien comercial. Torre Nilsson se vio forzado económicamente a esta realización. El Instituto Sanmartiniano tiene el poder absoluto, aún hoy, sobre toda producción que trate el tema de la vida del General San Martín. Por lo tanto, T. Nilsson, que conocía el rigor de la censura, decidió obedecer a los mandatos y contó la historia que los generales querían escuchar, eliminó todos los aspectos controversiales de la vida del prócer y se ajustó a los lineamientos del autor original, que junto a Mitre fueron los que dieron forma al panteón nacional de los próceres.

Aunque Torre Nilsson se autojustificaba, la necesidad económica que lo afectaba, dio por tierra con sus creencias; como plantea Marc Ferro, cuando se estudia socialmente al cine se deben analizar

las relaciones entre la película, sus productores y el público. porque en el cine se refleja también la historia de la emancipación del cineasta.⁹

La vida de Torre Nilsson, conocido como “Bapsy”, era la vida de un jugador, apostaba grandes sumas de dinero en el hipódromo y generaba grandes deudas, es así que en algunos filmes ejercía su “oficio de director” y en otras era un artista, un intelectual que llevaba adelante su propio discurso.

El Santo de la Espada corresponde a la trilogía épica que se inicia con el Martín Fierro y termina con Güemes, la tierra en armas; estas tres películas están ubicadas en el siglo XIX y son biográficas, pero cada una corresponde a distintas circunstancias de la vida del director.

Lo que hace a esta película un importante hito de la filmografía argentina son dos factores: uno, el hecho de que Torre Nilsson decidiera filmar la vida de San Martín, el santo, el héroe máximo del panteón nacional; y el otro, es que la película fuera vista por el 15% de la población argentina del momento (2.800.000 espectadores).

A estos dos fenómenos podríamos llamarlos: al primero, diacrónico, está dado por el héroe, que trascendió el tiempo y que para el año 1970 era sólo recordado por sus hazañas, y vuelve a recuperar vigor con esta representación de la historia.

El segundo, es un fenómeno sincrónico, esto es, el público. En 1970 la sociedad se encontraba dividida y enfrentada “por o contra Rosas”. “por o contra Perón”. La idea de recuperar al único héroe incuestionable, tanto para unos como para otros, quizá haya sido uno de los hallazgos más importantes de Torre Nilsson. En tanto, San Martín es la figura que sintetiza los debates. La figura frente a la cual no existían divergencias, era para todos la idea de nación a la que se aspiraba: los militares por su lado consideran a San Martín como el fundador de la nación (línea Mayo-Caseros); y para los que se enfrentaban al régimen simbolizaba las aspiraciones de liberación frente a la dependencia, que inspiraba a los jóvenes de la época.

Güemes. La tierra en armas¹⁰

Luego del éxito que significó la película sobre San Martín, Torre Nilsson decidió encarar un nuevo proyecto –Güemes, la tierra en armas– En este film, el director puso en juego su creatividad y arriesgó parlamentos en el personaje.

La película cuenta cómo surgió la figura política de Güemes en Salta, en 1814, hasta su muerte. Pone de manifiesto la heterogeneidad social e ideológica del momento y las diferencias internas entre los mismos revolucionarios. La vida de los salteños durante el proceso revolucionario, con ocho intervenciones en la provincia, implicaba el saqueo del ganado, la presión tributaria y el avasallamiento de los habitantes. Es lo que motiva a todo un pueblo a seguir al líder carismático que era Güemes en su éxodo. Esta película conserva su valor no sólo por el buen tratamiento de la imagen, sino también por la rigurosidad de la narración histórica, aunque sostiene la mirada escolar en la construcción de la trama.

La palabra revolución es mencionada en cada escena y las milicias populares son una expresión clara de la lucha inorgánica que llevaba a cabo Güemes en Salta y Jujuy. Este personaje no formaba parte del panteón nacional, sin embargo es uno de los héroes guerreros de la independencia, que

actúa en forma independiente del ejército del norte y se incorpora a las luchas por la revolución defendiendo los intereses de la oligarquía salteña. En este caso, Torre Nilsson rescata la procedencia de Güemes como un miembro de la alta sociedad nortea, el personaje en sí, a diferencia del tratamiento que se le da a San Martín, es contradictorio, tiene dudas, y tiene características más humanas.

Este film, recoge la mirada popular, en algunos pasajes los extras son los mismos pobladores que colaboraron espontáneamente en la realización. En la última escena de la muerte de Güemes, las comadres del lugar que veían como se filmaba, se echaron a llorar como si realmente estuvieran frente a la agonía sufrida por su caudillo.

El contexto de la exhibición de esta película es diferente del de la de San Martín. En primer lugar, la producción contaba con fondos propios, logrados por su anterior filme y no debían esperar la autorización del ente calificador; y por otro, las circunstancias habían cambiado: el Gral. Onganía había caído igual que su sucesor, Levingston (7 de junio de 1970) y asumió la presidencia el Gral. Lanusse.

Si bien la dictadura continuaba en el poder, la situación de inestabilidad era ya evidente. A esto se le sumó el hecho de que los jóvenes trabajadores y los estudiantes se habían incorporado al debate político creando una situación propicia para la llegada de Perón a la Argentina: el llamado Operativo Retorno.

Bajo el signo de la Patria¹¹

Bajo el signo de la Patria cuenta la historia del General Belgrano desde el momento en que se hace cargo del ejército del Norte hasta la victoria de Salta, no llega hasta la derrota de Vilcapugio y Ayohuma.

Al igual que las anteriores, esta película está narrada en una sola dimensión temporal: la del personaje revolucionario. A los gobernantes porteños no se los pone en pantalla sino a través de emisarios. La figura de Belgrano va *in crescendo* a lo largo de la película hasta convertirse en un General respetado por el pueblo y su tropa.

Los episodios más destacables son: el primer enfrentamiento con los revolucionarios que forman parte de las Fuerzas Armadas y un segundo enfrentamiento con la Iglesia realista.

Belgrano queda ligado a la presencia de una mujer realista (interpretada por Leonor Benedetto) que luego haría las veces de espía para el ejército del Norte. El hecho de que se relacione a Belgrano con la Iglesia revolucionaria y con mujeres de distinta procedencia, quizás colaboraron para que la película cayera rápidamente en el olvido.

Otro pasaje valioso es cuando los gauchos al servicio de los realistas deciden no atacar a traición diciendo: “Nosotros no somos como la guerrilla, no debemos atacar”, esta frase parece extrapolada en un lugar y en un momento en que la guerrilla estaba constituida por las fuerzas revolucionarias.

Se marca claramente cuales son las pautas militares para el desarrollo de una batalla que, según el propio director, fueron por la colaboración del “asesor” Filgueiras y el necesario enfrentamiento de los dos ejércitos para ser reconocidos como una fuerza nacional.

En este proyecto, el director, René Mújica tuvo el apoyo del Instituto Belgraniano.¹² En los créditos figura como “asesor” el Brigadier González Filgueiras, que fue el presidente del Instituto entre 1970 y 1973 y nuevamente entre 1985 y 1988. La presión y la censura sobre el director no fue tanta como en el caso de la película “El Santo de la Espada”. Si bien le proponían cambios no pusieron trabas para la realización, pero no tuvo el mismo éxito comercial que la anterior.

Rosas¹³

Este proyecto fue elaborado por Diego Muñiz Barreto¹⁴ quién empezaba a corporizar el sueño de llevar a la pantalla la vida de Juan Manuel de Rosas, un proyecto que él financiaba y que tenía a Manuel Antín como director, a Rodolfo Beban en la figura de El Restaurador, y a María Teresa Escalante Duahu, la esposa de Muñiz, en el papel de Manuelita.

En esta película se plasman los ideales populares del Restaurador y se lo visualiza como un líder carismático que concentra poder a pesar de las traiciones que sufre. Es interesante que en la película el Gral. Lavalle tenga un lugar privilegiado, por el que se pone como víctima de intereses que lo exceden en el momento en que manda fusilar a Dorrego. Y luego, hay una escena de reconciliación, en la que Rosas recibe al Gral. Lavalle y éste le pide disculpas.

A lo largo de toda la película se analiza el período 1830-1850 desde una perspectiva nacionalista y se reivindica, en algunos pasajes, a Doña Encarnación Ezcurra quien parece ser la consejera política privilegiada para Don Juan Manuel de Rosas. Manuelita era, según lo retrata la película, utilizada por su propio padre para sacar ventajas en las negociaciones con los ingleses, ante la firma del acuerdo con las Provincias Unidas.

El argumento toma por momentos un sentido pendular, en algunos pasajes Rosas es el significante de “pueblo” y ya hacia el final muestra el agotamiento de la figura carismática cuando se burla de los enanos que él mismo contrataba para entretenerlo en las fiestas de sociedad. La minimización de la imagen de “pueblo” parece ser el síntoma de su caída.

Los largos parlamentos políticos parecen prefigurar la presencia del líder en el exilio, son largas alocuciones ilustrativas del desempeño de Rosas en su gobierno, pero es acrítico frente a las traiciones y sólo se ve el aspecto más destacado que es el ser representante de los hacendados bonaerenses.

El 16 de marzo de 1972 se estrena con relativo éxito, por ese entonces, el productor Muñiz Barreto logra una invitación a Puerta de Hierro para ir a ver al General Perón a quien le llevó como presente la película Rosas.

El rol del Estado

Onganía implantó una rígida censura que alcanzó a toda la prensa y a todas las manifestaciones culturales como el cine, el teatro y hasta la lírica, como en el caso de la ópera “Bomarzo” de Manuel Mújica Lainez y Alberto Ginastera.

La influencia de la dictadura sobre el arte alcanzaba a toda la producción, fuera ésta comercial o no. Los guiones cinematográficos eran controlados exhaustivamente por varios organismos, en

primer lugar la Comisión Asesora del Instituto Nacional de Cinematografía, que evaluaba los proyectos como de exhibición obligatoria o no obligatoria, luego el Consejo de Calificación –que estipulaba si la película era apta para todo público o sólo apta para mayores de 18 años.

Estos entes determinaban la posibilidad o no de que una película fuera exhibida y/o fuera un éxito masivo y se convertían, de este modo, en reguladores de la industria cinematográfica nacional.

Otra forma de presión se daba a través de los créditos que se le otorgaban a los directores para sus proyectos, siendo determinante para la continuidad y progreso de un filme hasta llegar a las salas.

Estos organismos de control eran pre-existentes al Onganiato pero, a partir del golpe de estado, los límites se estrecharon con la aplicación de una rígida moral y una ética católica militante, a la producción artística.

La ley 17741 para el “fomento y regulación de la actividad cinematográfica” dictada en mayo de 1968, ajustó las posibilidades de la creación cinematográfica a las posibilidades financieras del INC, concentró el manejo de la industria fílmica en el cargo del director del Instituto, y corroborando su rol paternalista, el Estado se hacía cargo del resultado comercial de la película, generalmente deficitario. Por otro lado, protegió la producción del cine de cortometraje que no tenía oportunidad de ser exhibido si no era a través de la obligatoriedad de su exhibición en salas comerciales. La contracara de esta obligatoriedad era el hecho de que, cuando la película no obtenía el carácter de “exhibición obligatoria” en la salas, no era tenida en cuenta por los distribuidores.

A esta ley se sumó la ley 18019 (diciembre de 1968) que creó el Ente de Calificación Cinematográfica, este organismo fue el que censuró la producción cinematográfica “en resguardo de la salud moral del pueblo, de la seguridad nacional y de lo inherente a la preservación y perfeccionamiento de las características del estilo nacional de vida y de las pautas culturales de la comunidad argentina”.

Algunas pautas que dictaba esta ley eran: que las películas debían exhibirse en todo el país, pero para lograrlo quedaban prohibidas las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas:

- a. la justificación del adulterio.
- b. la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales.
- c. la presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres.
- d. la apología del delito.
- e. las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo.
- f. las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

Esta ley fue reemplazada por la ley 20170 que propuso mayor ayuda económica a las películas consideradas de “interés especial” y excluyó de los beneficios de la obligatoriedad de exhibición “a las películas que atenten contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad o vayan en detrimento de los intereses de la Nación, previo dictamen de los organismos competentes del Estado”.

Algunas conclusiones

Hasta ahora, hemos realizado un análisis de las obras y sus creadores, procederemos a analizar las características de los espectadores.

Obsérvese que tanto los personajes trabajados como la fecha de su exhibición están enmarcados por la dictadura que se autodenominó Revolución Argentina. La violencia estatal, manifestada claramente en la “Noche de los bastones largos”¹⁵ (1966) y el estallido social del Cordobazo hicieron de este proceso uno de los más violentos que se hubieran conocido desde 1930, con el golpe de Uriburu, hasta ese momento.

Los debates de la época eran de carácter histórico y político. Como señalábamos más arriba, la sociedad estaba dividida y los jóvenes se estaban incorporando progresivamente a la política. Nuevamente, peronismo y antiperonismo estaban en el centro de la escena, como si el tiempo se hubiera detenido en 1955, justo antes de la caída de Perón.

La Juventud Peronista comenzó a tomar forma, y su participación en el regreso de Perón a la Argentina era fundamental. Los sectores nacionalistas también se sumaron a la JP. Muchos creían que la violencia era el camino para lograr el objetivo, todos debatían en términos que hoy nos podrían resultar extraños. “Dar la vida por Perón”, ésta era la máxima aspiración de estos jóvenes que desde lugares muy dispares confluían en el peronismo.

En este marco social podemos afirmar que el interés de estas cuatro películas seleccionadas es que tuvieron distribución comercial, esto quiere decir que el público en general pudo acceder a ellas.

Aunque había una producción cinematográfica que no llegaba a las salas comerciales y sólo eran proyectadas en sindicatos y universidades, grupo Cine liberación o el grupo Cine de base que trabajaban desde una perspectiva social y militante.

Sin embargo, y dado el fenómeno social y masivo que era el peronismo, estas cuatro películas seleccionadas muestran cómo fue modificándose el discurso cinematográfico que acompañó los debates y las formas de expresión populares. Desde el discurso acartonado y solemne de San Martín hasta el discurso doctrinario de Rosas, se ven matices que permiten afirmar que la sociedad se sentía representada —aunque fuera metafóricamente— por esos nuevos “héroes guerreros” que pasarían a formar parte del panteón peronista que en ese momento era el panteón nacional.

“En los debates sobre la comprensión de nosotros mismos como individuos y como colectividad, fomentados por películas, series de televisión o exposiciones tanto como por estudios históricos o escándalos públicos, no sólo discutimos sobre los objetivos y las políticas a corto plazo, sino también sobre las formas de convivencia política que deseamos ver implementadas y los valores a los que creemos que debe darse prioridad en la organización política común...”¹⁶

En la búsqueda de la identidad nacional puede observarse un tratamiento distinto en los temas políticos en cada película, conforme se avanzaba en la construcción de un nuevo espacio político, la juventud militante.

En San Martín vemos a un militar comprometido, con rasgos severos pero compasivo respecto de los pueblos latinoamericanos. El personaje no tiene aspectos chauvinistas ni nacionalistas a ultranza, es un “santo” y por lo tanto está por encima de las luchas internas.

Mientras que Belgrano se debe analizar en otro sentido respecto de la construcción del Estado Nacional, en el filme se destaca su afán revolucionario y profundamente católico. En Güemes están ya presentes los enfrentamientos entre las clases dominantes de Salta y sobre todo el enfrentamiento entre las oligarquías provinciales, el interior estaba enfrentado con Buenos Aires, aunque lleva adelante la lucha contra el enemigo común, que es el ejército realista.

Rosas, en cambio, en la película, es el hombre que viene a salvar a la Provincia de Buenos Aires de la decadencia en la que cayó después de los gobiernos liberales. En este caso, el personaje asume un perfil netamente político y es omnipresente en los debates populares y los salones de la alta sociedad porteña.

Las similitudes están dadas por el tratamiento biográfico aunque en cada una de ellas el personaje implique distintas representaciones de lo social.

Notas

¹ “...una representación no sería una realidad observable, sino un conjunto teórico del que no conoceríamos más que ciertas manifestaciones exteriores...”. en Sorlin, P. (1992): *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 24.

² Habermas, Jürgen (1999): “Goldhagen y el uso público de la historia” en *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen.*, Eudeba, Buenos Aires, p. 210.

³ Además de Wiene, otros cineastas continuaron con el expresionismo, Murnau, Pabst, o Fritz Lang son algunos de ellos. Este último, de ascendencia judía, fue el creador del estilo wagneriano que inspiró al cine nazi, sus recreaciones del medio germano, época modelo para los nazis, fueron usadas por éstos para exaltar el patriotismo, sirviendo así de propaganda involuntaria al régimen e inspirando a la que sería la más importante de sus cineastas, Leni Riefenstahl. Las estampas de los malvados en filmes como *Nosferatu* o *Dr. Mabuse*, fueron también rescatadas por los nazis para crear a sus propios malvados, los más destacados: los judíos. El cine del Tercer Reich debe poco a la inventiva de sus creadores, desde el punto de vista estético, sigue los modelos y tendencias del cine de la República, debidamente imbuido de un nacionalismo exacerbado extraído de la tradición romántica alemana. Tampoco su función adoctrinadora es invención del partido, la inspiración de Goebbels, en este sentido, vino del cine soviético post-revolucionario. El Ministerio de Propaganda del Reich fue creado en marzo de 1933, bajo la dirección de Josef Goebbels, se encargaba de todo lo relacionado con “la dirección espiritual de la nación”; es decir, cine, radio, teatro, publicaciones, turismo, etc. *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, fue el único de estos filmes protagonizado por el propio Hitler. Pero también en el género de ficción, encontramos dramatizaciones de la figura del líder, sobre todo en el histórico, donde se hacen asociaciones entre

personajes históricos relevantes, como Bismarck o el poeta Friedrich Schiller y Hitler. El tema de los judíos fue el más usado, y su figura la más maltratada por el cine, dos películas estrenadas en 1940 prepararon el camino para la aniquilación de millones de personas, *El judío Süß* de Veit Harlan, y *El judío eterno* de Hippler. El mezquino estereotipo por el que se representaba al judío fue repetido por todos los medios de comunicación, aunque paradójicamente Goebbels prohibió a la prensa calificar estas dos películas de antisemitas.

⁴ “Books will soon be obsolete in the schools. Scholars will soon be instructed through the eye. It is possible to teach every branch of human knowledge with the motion picture. Our school system will be completely changed in ten years.” Thomas Edison, in the New York Dramatic Mirror, July 9, 1913. (Saettler, 1990)

⁵ En la entrevista realizada por Mario Ranalletti a Robert Rosenstone, éste afirmó: “Pero Ferro no hace lo que yo hago: examinar la validez de los filmes como una escritura de la historia, en relación al modo en que los historiadores han escrito historia. Para Ferro, las películas sólo parecen reflejar el pasado. Esto es verdad, pero los filmes pueden ser una manera de hablar acerca del significado del pasado, también.” En Revista Entrepasados, Año VIII, N° 15, 1998.

⁶ Ferro, M. (2003): *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, Siglo XXI, Buenos Aires, p.107.

⁷ www.cinehistoria.com <http://cineduca.iespana.es/consejo.htm>

⁸ Ficha Técnica

El santo de la espada

120 min.

Estrenadas en el cine Atlas Callao y simultáneos el 25 de marzo de 1970

D: Leopoldo Torre Nilsson

G: Beatriz Guido y Luis Pico Estrada sobre la novela de Ricardo Rojas

A: L. Torre Nilsson y Ulises Petit de Murat

I: Alfredo Alcon, Evangelina Salazar, Lautaro Murua, Ana María Picchio, Héctor

Alterio, Héctor Pellegrini, Alfredo Iglesias, Mario Casado, Walter Soubrie,

Fernando Lewiz, Onofre Lovero, Miguel Bermúdez, Juan Carlos Lamas, Diego

Varzi, Aldo Barbero, Eduardo Pavlovsky, Leonor Benedetto, Eduardo Nóbili,

Rodolfo Brindisi, Luis de la Cuesta, Carlos Luccini, Miguel Herrera, Marcelo

Miro, Hugo Arana, Ramón Cas

F: Aníbal Di Salvo (EC)

M: Ariel Ramírez

E: Ponchi Morpurgo

Montaje: Antonio Ripoll

Productora: Maipú Cinematográfica

Distribuidora: Contracuadro

Espectadores: 2.800.000

⁹ Ferro, Marc. Op. cit. p. 109

¹⁰ Ficha Técnica

Güemes, la tierra en armas

100 min.

Estrenada en los cines Atlas y simultáneos, el 7 de abril de 1971

D: Leopoldo Torre Nilsson.

G: L. Torre Nilsson Ulises Petit de Murat, Luis Pico de Estrada y Beatriz Guido.

I: Alfredo Alcon, Norma Aleandro, Gabriela Gilli, José Slavin, Alfredo Duarte, Luis Mathe, Alfredo Iglesias, Rodolfo Brindisi, Mercedes Sosa, Alfredo Duarte.

F: Aníbal Di Salvo (EC).

M: Ariel Ramírez.

F: Ripoll.

P: L. Torre Nilsson y Ciancanlini para productora cinematográficas Cerrillos SRL.

Distribución: Contracuerdo.

¹¹ Ficha técnica

Bajo el signo de la patria

110 min.

Estrenada en el cine Monumental, el 20 de mayo de 1971.

D y Ad: René Mugica.

G: Ismael Montaña.

I: Ignacio Quirós, Enrique Liporace, Héctor Pellegrini, Roberto Airaldi, Mario Passano, Leonor Benedetto, Néstor Zabrin, Reynaldo Mompel, Martín Adjemián, Aldo Mayo, Rodolfo Machado, Gloria Leyland, Mario Lozano, Juan Carlos Lamas, Hugo Mugica, Aldo Barbero, Jesús Pampín.

F: Aníbal González Paz (EC).

M: Eduardo Falú.

E y V: Germen Gelpi.

Montaje: Gerardo Rinaldi.

Asesor: Brigadier González Filgueiras.

Producción y Distribución: Mundial Cine.

¹² El actual Instituto Nacional Belgraniano nació como Instituto Belgraniano el 22 de junio de 1944, por iniciativa del Consejo Directivo de la Asociación de Damas Patricias Argentinas “Remedios Escalada de San Martín”. El 12 de agosto de 1992, el Instituto, fue reconocido y premiado en su accionar por el Poder Ejecutivo Nacional, mediante el Decreto N° 1435 que lo oficializó con el nombre de Instituto Nacional Belgraniano, fijándole como su finalidad primordial la exaltación y divulgación de la personalidad del General Manuel Belgrano.

¹³ Ficha Técnica

Juan Manuel de Rosas. 120 min.

Estrenada en el Cine Ocean el 16 de marzo de 1972.

D: Manuel Antín.

G: José María Rosa y Manuel Antín.

I: Rodolfo Beban, Sergio Renán, Alberto Argibay, José María Gutiérrez, Miryan de Ridder, Teresa Barreto, Ricardo Passano, Onofre Lovero, Pedro Aleandro, Osvaldo Brandi, Tito Alonso, Andrés Percibale, Roberto Airaldi, Enrique Kossi, Silvia Legrand, Jorge Barreiro, Chino Martínez, Juan Pablo Alen, Ricardo Castro Ríos, Iván Grondona.

F: Miguel Rodríguez (EC).

M: Adolfo Morpurgo y canciones de Alberto Merlo, Juan I. Rosa, y Juan G. Giunchetti.

E: Ponchi Morpurgo.

V: Mene Arno.

Montaje: Antonio Ripoll.

P: Productora Argentina de Películas.

Distribución Norma Vigo.

¹⁴Diego Muñiz Barreto era un clásico exponente de la oligarquía antiperonista. Con una particularidad: odiaba a su clase porque decía conocerle los vicios y miserias. En la década del cincuenta, Diego Muñiz Barreto estaba obsesionado con la idea de derrocar a Perón.

El primer contacto de Muñiz Barreto con JAEN lo consiguió Ernesto Jauretche en 1969, cuando colaboraba en El Economista. Se oponían a la transnacionalización de la economía. Costeó el viaje de Galimberti a Madrid, consiguió que la SIDE le diera el pasaporte para viajar y además le financió su campaña en todo el país para acumular poder dentro de la Juventud Peronista. La relación con Diego Muñiz Barreto permitió a Galimberti el acceso a explosivos y armas cortas de distinto calibre. Muñiz colaboraba con dinero y explosivos: extraía gelinita, amonal gelamón de las minas de su estancia de La Carlota y despreocupado de cualquier riesgo, las transportaba en vuelos de Austral para entregársela a los miembros de JAEN.

Por gestión de Galimberti, a Puerta de Hierro también entró Diego Muñiz Barreto. Muñiz tenía una serie de presentes para el General Perón le llevó un documento que demostraba “las relaciones de penetración del capitalismo extranjero con la camarilla militar y sus equipos económicos”, una cinta de la película de Rosas, que apenas se había estrenado en Buenos Aires y también la filmación del acto de Ensenada.

En marzo de 1977, Diego Muñiz Barreto apareció con el auto volcado en una zanja llena de agua, al costado de la ruta 18, en Entre Ríos. Lo secuestraron el 16 de febrero, cerca de la quinta de Escobar, junto a su secretario Juan José Fernán-

dez. Estuvo detenido en la comisaría de Tigre, unos días después apareció muerto dentro de su auto. Fernández fue liberado.

¹⁵ La Noche de los bastones largos fue lo que provocó el primer exilio masivo de intelectuales de la Universidad de Buenos Aires, alrededor de 700 profesores abandonaron sus cargos.

¹⁶ Habermas Jürgen, op. cit., p.207

Bibliografía

- A.A.V.V.** (1992): *Historia del cine argentino*, CEAL, Buenos Aires.
- Ferro, Marc** (2000): *Historia contemporánea y cine*, Ariel, España.
- Ferro, Marc** (2003): *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX, Siglo XXI*, México
- Getino, Octavio** (1988): *Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*, Legasa, Buenos Aires.
- Habermas, Jürgen** (1999): "Goldhagen y el uso público de la historia" en *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva*. El debate Goldhagen, Eudeba, Buenos Aires.
- Lagny, Michele** (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, España.
- Larraquy- Caballero** (2001): *Galimberti: De Perón a Susana*. De Montoneros a la CIA, Norma, Buenos Aires.
- Manrupe-Portela** (1995): *Un diccionario de Films argentinos*, Corregidor, Buenos Aires.
- Martín Mónica** (1993): *El Gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Múgica, René** (1989): *En el principio fue la imagen*, Eudeba, Buenos Aires.
- Oubiña, David, Manuel Antín**, Colección *Los directores del cine argentino* N° 21, 1994. CEAL, Buenos Aires.
- Peña, Fernando, Múgica, René**: Colección *Los directores del cine argentino*, N° 14, 1993. CEAL, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul** (1996): *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, Siglo XX, México.
- Sancho, Juana Ma.** (coord.) (1998): *Para una tecnología educativa*, Horsori, Barcelona.
- Sorlin, Pierre** (1992): *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Todorov, Tzvetan** (1996): *Los géneros del discurso*, Monte Avila Editores, Venezuela.

Revistas

- IBER Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, vol N° 11, España, Enero, 1997.
- Entrepasados*, Año V, N° 10, 1996.
- Entrepasados*, Año VIII, N° 15, 1998.