

Historias en litigio. Sobre *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera.

Laura Galazzi¹ y Rafael Mc Namara²

Resumen

En su film *Tierra de los padres*, Nicolás Prividera produce la articulación de una relación paradójica entre la temporalidad histórica y uno de los sectores más privilegiados del entramado urbano de la ciudad de Buenos Aires: el cementerio de Recoleta. El dispositivo estético utilizado parte de la exploración de un espacio físico cuya carga simbólica se pone en primer plano al hacerlo dialogar con algunos de los textos más emblemáticos de la historia argentina. De esta manera, el espacio aparece atravesado por distintos discursos en pugna, que en última instancia remiten a la persistencia de viejas oposiciones que marcaron (muchas veces a sangre y fuego) la historia argentina. Bajo una lógica explícitamente benjaminiana, el cineasta concibe la historia como un campo de batalla en el que, a través de un montaje problematizante, se plantea la pregunta por las condiciones de (im)posibilidad de una narración histórica. A partir de esta premisa, el autor multiplica las relaciones paradójicas: entre lo vivo y lo muerto, presente y pasado, intelectuales y trabajadores, lo nacional y lo extranjero, unitarios y federales, peronismo y antiperonismo, etc. Construye de esta manera una temporalidad pluridimensional que hace de cada plano un agenciamiento de una consistencia frágil, tensionada por fuerzas que obligan a pensar el pasado como algo vivo y, quizás, inasible.

¹ Profesora de Filosofía (UBA). Docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad de Luján (UNLU).

² Licenciado en Filosofía (UBA). Docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), y en la Universidad del Cine (FUC).

Historias en litigio. Sobre *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera.

Cine y pensamiento: breve historia reciente

Cuando Alain Badiou habla de la relación entre cine y filosofía, la plantea en términos de “mirada” y “transformación”. En el cruce entre ambas disciplinas, de lo que se trataría es de ver, por un lado, el modo en que la filosofía mira al cine; pero al mismo tiempo, el cine puede transformar a la filosofía (Badiou 2004, 23ss.). Y si esto puede suceder es porque, como ya lo decía Deleuze, el cine es en sí mismo una forma de pensamiento. De modo que la relación se entiende como un sistema complejo de interferencias y resonancias entre dos disciplinas que son tanto pensantes como creadoras³. Teniendo en cuenta esta perspectiva, se puede decir que el cine argentino fue, desde el regreso de la democracia en 1983, una expresión artística que ensayó diversos modos de acercamiento al problema de la memoria y el abordaje de la historia, siempre en diálogo con las corrientes intelectuales y políticas del momento (incluso es posible que en algunos casos las haya transformado).

Esa relación tiene en sí misma su historia. En primer lugar, apenas finalizada la dictadura, en un contexto en el que se hacía urgente instalar el carácter extraordinario de lo que acababa de acontecer, el cine tomó la forma de ficciones que, utilizando un formato clásico, buscaban un fuerte impacto emocional que abriera la posibilidad de una pedagogía del horror con un talante más moralizante que político (ejemplos célebres de esta búsqueda fueron *La noche de los lápices* y *La historia oficial*). Tal como afirma Ana Amado “se impuso la narrativa de las ‘víctimas inocentes’, para los muertos y desaparecidos”, enmarcada en el contexto de la “teoría de la guerra sucia” para los militares y la “teoría de los dos demonios” sostenida institucionalmente (Amado, 2009: 14).

En los años 90 se produce la retracción del Estado en materia de derechos sociales y políticos, y con ello asistimos a una ausencia casi total de políticas oficiales en torno a la memoria. Se abre una vía diferente de pensamiento a partir de la cancelación del cauce judicial respecto de los crímenes cometidos durante la dictadura, e incluso el indulto de los responsables. En ese nuevo contexto, el cine político tomó la forma predominante de documentales testimoniales, donde las figuras excluyentes eran los protagonistas, militantes y sobrevivientes de los años de plomo (en esta línea, se puede citar los filmes *Cazadores de utopías* y *Montoneros: una historia*).

Finalmente, se abre una nueva etapa enrolada simbólicamente con la aparición de HIJOS y con la instalación del problema de la memoria como una cuestión de Estado a partir del año 2003. Los abordajes audiovisuales (también literarios, fotográficos, teatrales, etc.) comienzan a construir un enfoque problematizante que, en la mayoría de los casos, adquirió el tono de un fuerte debate generacional, a partir de un cuestionamiento de cierto sentido común que se fue sedimentando a lo largo de los años en la militancia de izquierda. Se podría decir que con *Los rubios* (y con toda la polémica desatada a su alrededor, en un caso claro de transformación del campo intelectual a partir de un film) se llegó por fin a trascender la utilización del séptimo arte como herramienta de mera difusión o

³ Los distintos modos de pensar las relaciones entre el arte y la filosofía en términos de “interferencias” son desarrollados por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze G. y Guattari F. 1993, 218ss).

documentación, para utilizarlo realmente como un dispositivo de pensamiento. Ya no se trató aquí de la voz de los protagonistas, sino de la de la generación posterior: la de los hijos que buscaban pensar lo acontecido problematizando más profundamente nociones como “identidad” y “memoria”, sobre todo porque es la subjetividad del realizador-hijo lo que se pone en cuestión. Estos hijos encararon, en sus documentales reflexivos, una crítica inmanente tanto de los relatos políticos establecidos en torno a este problema como de los modos cinematográficos de tratarlos. Por ejemplo, al mismo tiempo que se cuestionan los relatos heroicos y la idea de “Pueblo” que subyacía a la lucha armada se deconstruye también el recurso a los testimonios como llave hacia la construcción de la verdad⁴. De hecho, Albertina Carri lleva al extremo esta postura desde el momento en que lo fundamental, en *Los rubios*, no es tanto reconstruir una verdad acerca de lo acontecido sino más bien abrir la posibilidad de nuevas subjetividades en donde el trabajo sobre la memoria sea también un acto de creación, tanto política como artística.

En la huella abierta por *Los rubios*, otros documentales de hijos de desaparecidos, como *M* (Prividera, 2007) y *Papá Iván* (Roqué, 2004), abordaron un aspecto de ese carácter agonal de la memoria a partir de la tensión generacional entre los protagonistas de esa historia y los hijos que intentan en el presente articular nuevos relatos en función de las necesidades del contexto actual. Es así como, siguiendo a Walter Benjamin, podemos por un lado pensar la historia como insistencia del pasado en el presente, y por otro, la memoria colectiva como campo de batalla en el que se enfrentan distintos modos de apropiación del pasado. Este nuevo contexto hizo patente una vez más que ninguna política del presente puede estar separada de una determinada manera de contar la historia, algo que ya el joven Nietzsche reclamaba en su temprana crítica al historicismo del siglo XIX (Nietzsche, 1873). Si esto es así, entonces se hace necesario pensar una articulación entre el presente y el pasado que escape a la idea clásica de la historia como relato unidireccional y con una lógica causal. En cierto modo, los intentos mencionados de los años 80 y 90 seguían siendo guiados por un pensamiento clásico en términos de filosofía de la historia, en donde se evitaba pensar uno de los aspectos más incómodos del asunto: la persistencia del pasado en el presente. Los documentales de Carri, Prividera y Roqué abren la posibilidad de pensar esa dimensión de un modo novedoso, produciendo al mismo tiempo una transformación del pensamiento acerca de la memoria y una renovación de las estéticas del cine documental.

Quizás estemos entrando en un nuevo periodo de exploración del problema, que va más allá de la compleja articulación que esos filmes plantean en torno a la articulación entre memoria individual y memoria colectiva, para explorar aún más radicalmente la paradójica relación entre una pasado que no pasa y un presente fracturado por la insistencia de tensiones que la historia argentina aún no supo o no pudo resolver. En esta línea, en los últimos años surgieron una serie de filmes que van más allá de la memoria trabajada en términos de subjetividades encarnadas en individuos concretos (como es el caso de los mencionados documentales de hijos de desaparecidos o como podrían ser también los filmes “de autor” de Patricio Guzmán en Chile) para abordar la historia desde la construcción – y problematización - de un sujeto de la enunciación colectivo. En lo que sigue abordaremos el filme *Tierra de los padres* (2011), de Nicolás Prividera, por considerar que se trata una de las exploraciones más interesantes en torno a este problema.

⁴ En torno a la idea de “pueblo” en el documental de Albertina Carri se puede ver Galazzi L. y Lucero G., 2008.

Tierra de los Padres, la construcción de lo colectivo.

Tierra de los Padres, un documental de ensayo, parte de una premisa simple: explorar el cementerio de la Recoleta en un registro tanto físico como simbólico, a partir de la lectura de textos que invoquen los espectros de nuestra historia, del mismo modo en que Sarmiento invocaba la sombra terrible de Facundo Quiroga en su *Facundo*. El primer documental de Prividera invocaba el fantasma individual de Marta Sierra y con él la figura de los desaparecidos, sus marcas presentes, su difusa ontología entre la presencia y la ausencia. En su segunda obra se abre un recorrido diferente. Ya desde las imágenes que dan comienzo a la película, acompañadas por el Himno Nacional Argentino, el cineasta plantea una mirada sobre la gran historia de nuestro país en la que resuenan preguntas cuyos sentidos múltiples se irán desplegando a lo largo de este film: ¿quiénes somos como sujeto colectivo? ¿qué podemos enunciar en tanto “argentinos”? ¿existe esta identidad compartida? y de existir ¿es valioso sostenerla?

El modo de articular cinematográficamente estas preguntas toma desde los primeros segundos una forma paradójica. Se trata de un montaje de imágenes de distintos acontecimientos violentos que se enmarcan en el período histórico que va de 1955 a 2001. Medio siglo de historia argentina, con eventos seleccionados cuyo signo común es la violencia. Imágenes-tópico, vistas una infinidad de veces que, a partir de un nuevo montaje, reviven en todo su horror, sustrayéndose al estado de clichés en el que inevitablemente caen a fuerza de su repetición. Se suceden así las clásicas tomas del bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, la noche de los bastones largos, la masacre de Ezeiza, Malvinas, el 20 y 21 de diciembre de 2001, etc. Desfilan en un devenir que parece transformarse pronto en una especie de exorcismo en el que se invocan todos los espectros. Siguiendo una tesis de Giorgio Agamben, podemos decir que la vida de estas imágenes está ya inmediatamente hecha de tiempo y memoria. Pero sin un trabajo sobre ellas corren siempre el riesgo de transformarse en espectros que terminan esclavizando a los hombres. La tarea de cierto arte, de cierto pensamiento, y de la historia sería “liberar las imágenes de su destino espectral” (Agamben, 2010: 23). Se puede pensar el cine en general y *Tierra de los padres* en particular como la práctica de un singular exorcismo.

Pero lo que hace que esa concatenación de imágenes cobre el sentido paradójico mencionado más arriba es, en primer lugar, su relación con la banda sonora, en la que se escucha, tal como mencionamos, el Himno Nacional Argentino. Inmediatamente resuena una tensión entre lo que se ve y lo que se escucha cuando, por ejemplo, sobre la frase del himno “las provincias unidas del sur” vemos imágenes de la masacre de Ezeiza. Se trata de la articulación de lo que Alain Badiou llama “situaciones paradójicas”, caracterizando con ello el tipo de situaciones que interpelan el pensamiento (Badiou, 2003). Una situación semejante se da cuando dos elementos heterogéneos conviven en el mismo espacio-tiempo, dos elementos que a priori parecerían no tener relación. La situación que da que pensar es, entonces, la de una relación que no es una relación, sino una tensión que ilumina un problema. Y si, como decíamos al principio, el cine puede transformar a la filosofía es porque permite articular nuevas relaciones. En este caso, se trata de pensar un problema a partir de la tensión que implica montar una serie de imágenes icónicas de la violencia en la historia argentina reciente junto al himno como símbolo de los ideales que se articulan (y cuya realización se difiere constantemente) alrededor de la Nación.

Otro elemento que llama la atención en esta “crítica de la violencia” es la decisión de Prividera de montar todas las imágenes quitándoles el color a las más recientes, lo que

puede generar cierta confusión en el espectador distraído (o extranjero) en cuanto al orden cronológico de los acontecimientos que se muestran. Es como si con la sucesión de imágenes de diferentes momentos, pero fundiéndolas en la misma música del himno y el mismo tono gris, el film tomara la perspectiva de ese ángel del que hablan las tesis benjaminianas sobre la historia, a partir del comentario de un cuadro de Paul Klee. En efecto, cuando, como espectadores, nos encontramos frente a esa sucesión implacable de imágenes violentas, sentimos que la historia argentina del siglo XX no es una cadena de acontecimientos, sino una “única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas” (Benjamin, 2009: 146).

Además - de modo coherente con la perspectiva materialista benjaminiana- la sucesión es cronológica y estrictamente puntualizada, permitiendo verificar una posición que, lejos del hastío de la perspectiva suprahistórica que ve en los acontecimientos una eterna cadencia repetitiva (Nietzsche 1873 (1998): 49-52), revela una búsqueda específica en pos de iluminar un presente problemático. La inserción de la quema de iglesias en el 55' o de los enfrentamientos en Ezeiza en el 73', permiten descartar una primera lectura de la violencia política, ligada a la de la oposición bivalente entre Estado y sociedad civil. Por otra parte, la inclusión de la guerra de Malvinas o la represión en Plaza de Mayo de las madres en 2001, obligan a considerar que tampoco se trata de la pregunta por enfrentamiento entre peronismo y antiperonismo. Es así como la película lanza en su prólogo una serie de preguntas complejas, sumiendo al espectador en un estado paradójico, del que no podrá escapar a lo largo de la película.

Leer y observar

Luego del violento prólogo, el film se desarrolla con una cadencia meditativa, como una larga letanía, en donde van desfilando algunos de los textos y autores más emblemáticos de la historia argentina (Sarmiento, Alberdi, Walsh, Lugones, Moreno, Eva Perón, etc.) en constante lucha y oposición. Sobre planos cuidadosamente fijos y acentuando (a través de una marcada profundidad de campo) el carácter por momentos laberíntico del cementerio, vuelven a darse cita los espectros que marcaron a sangre y fuego la historia. Un mismo libro va pasando de mano en mano, de voz en voz, agregando una cartografía discursiva a la cartografía visual que producen los bellos planos de Prividera.

Las lecturas están estructuradas en secuencias que se intercalan con fragmentos de observación del cementerio que las encuadran y resignifican. Algunos de estos fragmentos funcionan como lo que Deleuze llama *intersticios* (1985: 239ss.), en tanto se vincula una imagen con otra por una operación de diferenciación (en contra de las clásicas operaciones de asociación). La diferenciación que introduce el intersticio permite que se produzca algo nuevo, una significación que no es propia de ninguna de las dos imágenes: “el método del ENTRE, «entre dos imágenes», conjura a todo cine del Uno. El método del Y, «esto y después aquello», conjura a todo cine del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera.” (Deleuze, 1985: 241)

Nos interesa detenernos sobre algunas de estas secuencias y la relación particular que establecen entre lecturas y observación, ya que resultan especialmente significativas para pensar los problemas planteados en el prólogo. La primera de ellas se estructura alrededor de la cuestión del gaucho, y entre las lecturas podemos reconstruir principalmente dos tensiones: la de Sarmiento con Rosas y la de Alberdi con Sarmiento. A la pregunta

sobre el modo de unificar lo diverso, construir lo común en la diferencia, se responde con estrategias alternativas: el exterminio, la alianza, la legitimación en la política, la legitimación en la fuerza. La pregunta central se formula en la lectura de Hernández: ¿es posible ser liberal sin matar? Sarmiento aconseja no economizar sangre de gaucho, mientras que Alberdi propone, abstractamente, que se debe organizar la nación sin excluir a nadie. La inquietante respuesta de Rosas es la que ancla el bloque presente-pasado, sitúa el intersticio y establece una cadena de asociaciones diferenciadas entre momentos históricos, con final abierto. Analicémosla con más detenimiento. En primer lugar, se plantea la lectura de un texto de Rosas en la que señala los errores de los gobernantes pasados respecto del manejo de las “clases bajas” y propone:

Me pareció, pues, muy importante conseguir una influencia grande sobre esta gente para contenerla, o dirigirla. Para esto me fue preciso hacerme gaucho como ellos y hacer cuanto ellos hacían, protegerlos, hacerme su apoderado, cuidar de sus intereses. Esta conducta me atrajo los celos y las persecuciones de los gobiernos, que no sabían lo que hacían, porque mis principios han sido siempre obediencia a la autoridad y a las leyes...

Los señores de aquí, de la ciudad, no querían nada conmigo, cuando podían conseguir todo. Y me propuse que supiesen que sin mí nada podían. Creen que soy federal; no señor, no soy de partido alguno, sino de la patria. Todo lo que yo quiero es evitar males y restablecer las instituciones (Rosas, *Carta a Santiago Vázquez*, 1829)

Inmediatamente a la escena de lectura de estas palabras sigue un fragmento de la película que todas las críticas mencionan: un grupo de visitantes del cementerio entona con fervor la marcha peronista frente a la tumba de Evita. Son dos mujeres y un hombre grandes, claramente identificables con los “peronistas históricos”, a los que se suma un cuidador del cementerio. En la secuencia se estructura una temporalidad que pone en serie a Rosas con Perón, y su propuesta de gobierno se confronta en la tercera vía peronista. De esta serie surge un tercero, inevitable respecto del momento histórico en que la película es realizada: el kirchnerismo y sus relaciones de amor-odio con el peronismo histórico.

En sus tesis sobre la historia, Walter Benjamin describe la mónada histórica como el objeto de un pensamiento en estado de suspensión. “Cuando el pensar se detiene repentinamente en una constelación saturada de tensiones, entonces provoca un *shock* por el que se aglutina como mónada” (Benjamin, 1942 (2002): 156). Esa constelación es a su vez objeto de una construcción histórica en la que presente y pasado se entrelazan, fundando “un concepto de presente como «tiempo actual», en el cual se incrustaron las astillas del tiempo mesiánico” (Ibíd, 158). El montaje de la serie Rosas-Perón-kirchnerismo que acabamos de comentar detona una mónada histórica que se expande desde los inicios de la construcción de la Argentina como nación hasta el presente.

Esta mónada histórica vuelve a transformarse a través de un nuevo procedimiento de intersticio: la lectura de otro fragmento de Rosas, mucho más violento y terminante, es seguida de una escena de observación – también renombrada – en la que los gatos del cementerio se pelean por destrozar y comer una paloma muerta. La secuencia culmina con la lectura de “La refalosa” de Ascasubi, donde se despliega toda la violencia de la mazorca. Los tres fragmentos en conjunción funcionan como nuevo contrapunto diferencial para el bloque anterior y detonan interrogantes sobre el presente y su violencia intrínseca. La pregunta de Hernández se resuelve por la negativa o queda saturada en el abordaje sin encarnadura de la mirada de Alberdi.

A la cuestión del gaucho le siguen la del indio y la del inmigrante, como capas que sucesivamente van complejizando la figura evanescente y elusiva del pueblo argentino. La cuestión del indio se resuelve, como se sabe, bajo la figura del exterminio (se invoca en este caso el espectro de Roca a través de uno de sus discursos, donde dice sin eufemismos que la nación se construirá con sangre y que los “salvajes” serán incluso redimidos de su propia existencia inmoral). Luego, una serie de textos que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX resumen algunas de las impresiones generadas por la presencia de una “inmigración que vino a conquistar” y a terminar con las tradiciones locales, frente a la cual conviene armarse (Manuel Carlés, *Proclamación de la Liga Patriótica*, 1919), gentes sin profesión que “después de mendigar, volvían a su país a gozar del fruto de su lucrativa ocupación” (José A. Wilde, *Buenos Aires desde 70 años atrás*, 1881). Si bien se festeja la eliminación de esta casta desagradable, el mismo texto constata que la mendicidad ha ido en aumento, llegando a límites intolerables. Otro fragmento de 1910, leído bajo la lluvia, caracteriza a esta gente como monstruos sin ley. Un nuevo intersticio silencioso en el que vemos trabajar a unos obreros de construcción – mientras una voz en off les dice “no los veo trabajar eh, no los veo trabajar”, contradiciendo lo que muestra la imagen visual –, prepara la formulación de la pregunta que domina la transición a la siguiente secuencia. Se trata de una cita de Eduardo Mallea, quien con una mirada diferente sobre la masa inmigrante, reflexiona del siguiente modo:

Esos hombres nos traían un elemento de vida, de energía en marcha, que si no era capaz de iniciar por su propia marcha el sentido de un orden, significaba en cambio un magnífico material de vida para integrar en ese orden algo poderosamente activo y corpóreo. Esos hombres constituían un material humano y plástico. ¿Pero quién, cómo iba a darles aquel orden? (Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, 1937)

Un nuevo intersticio entra en relación con el anterior y abre aún más el espacio que permitirá la emergencia de algo así como una respuesta al interrogante de Mallea. Allí se puede ver y escuchar a dos obreros hablando acerca de unas “ratas” que “vienen a forrearte” y se niegan a pagar por sus servicios, cuando es evidente que el dinero no les falta (por “cómo se visten”, y porque es evidente que “tienen campos”). Es allí que, haciendo aparecer sin atenuantes el abismo que separa a la oligarquía de la clase trabajadora, el film llega nuevamente a la tumba de Eva Duarte de Perón, por la que desfilan alumnos de una escuela primaria y turistas. El film se detiene en esta tumba anunciando su lectura a modo de intersticio entre la cita de Mallea recién mencionada y la de Ezequiel Martínez Estrada, furiosamente antiperonista (entre esas dos citas vemos a Maricel Álvarez, la actriz que leerá el fragmento de *Evita*, parada frente a su tumba como si fuera un estatua, mientras un grupo de niños en edad escolar esperan en silencio la lección que su maestra les dará sobre la tumba de Eva, que veremos instantes después).

La potencia del intersticio pasa al interior del discurso de *Evita*, que está construido a partir de la oposición entre amigos y enemigos del pueblo, con ese término medio despreciable que constituyen “los indiferentes”. Entre el amor y el odio se plantea una disyunción confusa (“nunca sé cuándo odio y cuándo estoy amando”), pero que en esa confusión emocional tiene un objetivo claro: “quiero rebelar a los pueblos, quiero incendiarlos con el fuego de mi corazón”. Como un nuevo eco de las tesis benjaminianas, en el discurso de *Evita* aparece el resentimiento del oprimido como pasión de liberación a la que no se puede ni se quiere renunciar. “Sólo los fanáticos, los idealistas y los sectarios

no se entregan (...), para servir al pueblo hay que estar dispuesto a todo, incluso a morir” (Eva Perón, *Mi mensaje*, 1952).

El contrapunto entre las palabras de Evita por un lado, y las de Martínez Estrada y Silvina Ocampo por el otro, pone en escena el conflicto que determina buena parte de lo que sigue: el del odio entre peronistas y antiperonistas, entre pueblo y oligarquía, entre revolución y represión. Después de la cita de Ocampo que sigue inmediatamente a la de Eva Duarte un nuevo intersticio silencioso resulta altamente simbólico: luego de las palabras de la directora de la Revista Sur, que llaman a eliminar a esa “estirpe rastrera” representada por las masas peronistas, se puede observar un plano detalle de una mariposa arrastrándose por el suelo. Dejando ver sus bellos colores, la mariposa no logra levantar vuelo, pero aun así avanza, a paso lento e inseguro. Cuando aún se puede ver su avance, comienzan a escucharse las palabras de la carta de Juan José Valle a Aramburu, que terminan con una expresión de deseo: “ruego a Dios que mi sangre sirva para unir a los argentinos” (Juan José Valle, *Carta a Aramburu*, 1956).

Después de un segmento dedicado a la confrontación de citas del periodo de la última dictadura cívico-militar, donde desfilan, entre otros, textos de Rodolfo Walsh, Emilio Massera y Paco Urondo, el film da un nuevo salto temporal que trastoca la sucesión histórica y propone un cierre provisorio que multiplica las preguntas. Es el mismo Privera quien decide ponerle el cuerpo a un texto de Gianuzzi que parece estar escrito para este film. El poeta se pregunta allí, a través del cineasta, acerca del mundo que heredamos de las generaciones que nos preceden, y acerca del modo justo de despedir sus cenizas. “Ahora es nuestra vuelta pensativa del sepelio: padres irónicos, ¿qué inocencia nos dejaron aparte de la música y los dientes, para intentar la construcción de algo importante y real? Vacío en la retórica y el hueso íntimo: «Sois la nueva era y arreglaos»” (Joaquín Gianuzzi, “Progenitores”, 1962). La pregunta por el presente, por las nuevas generaciones (tema recurrente a lo largo del film a partir de la presencia de niños en más de una secuencia) y por el incierto porvenir del pueblo resuenan en este poema. Un pueblo que, como dice la cita de Marx que figura en la apertura del film, siente el peso de los muertos como una pesadilla que oprime su cerebro. Este es quizás el momento en donde la mónada histórica expresa con velocidad fulgurante todas las tensiones desplegadas a lo largo del film. Al poema de Gianuzzi responde una última cita, profética, de Mariano Moreno en los albores de la Nación:

Si los pueblos no se ilustran, si no se vulgarizan sus derechos, si cada hombre no conoce lo que vale, lo que puede y lo que se le debe, nuevas ilusiones sucederán a las antiguas, y después de vacilar algún tiempo entre mil incertidumbres, será tal vez nuestra suerte mudar de tiranos sin destruir la tiranía. (Mariano Moreno, *Prólogo a la traducción de El contrato social*, 1810)

Estos dos últimos fragmentos forman un extraño pliegue temporal en el que se dan cita la pregunta por el porvenir y la advertencia ya casi inmemorial de uno de los padres de la patria. En esa tensión que amenaza con hacer estallar la mónada histórica construida a lo largo del film habitamos en un débil presente, asediado por fantasmas que no sólo son los del pasado, sino que también parecen venir del futuro. La serie de imágenes que siguen a la lectura del texto de Moreno muestran las distintas calles del cementerio vacías, en silencio, hasta llegar al último plano desde adentro de la necrópolis. Justamente, el que muestra la salida.

Memoria y redención

Para repensar el recorrido podemos retomar una película con la que *Tierra de los padres* dialoga, mencionada explícitamente en los créditos, y que podríamos reconocer como su directa antecesora: *The profit motive and the whispering wind* (Afán de lucro y el viento susurrante) de John Gianvito (2007). El derrotero de este documental se estructura en el recorrido cronológico por placas, tumbas, mausoleos diseminados en ignotos y olvidados parajes de Estados Unidos, donde yacen los cuerpos o se conserva frágilmente la memoria de los derrotados de la historia del país. Caciques indígenas del siglo XVII y XVIII, obreros anarquistas de principios del siglo XX, luchadores por los derechos de las mujeres, los negros, los latinos de mediados del siglo XX, enlazados en una continuidad dada sólo por el entorno natural que las rodea – en todas partes árboles, vegetación y viento. Las películas de Gianvito y Prividera dialogan casi por oposición, pero nuevamente se trata de una relación paradójica o síntesis disyuntiva, que propone un terreno fértil al pensamiento.

En principio, las tumbas de Gianvito no se congregan en un cementerio, y, por tanto – si tenemos en cuenta la cita de Barrès que abre *Tierra de los Padres*⁵ – tampoco ocupan su lugar en la constitución de los fundamentos de una Nación. En efecto, la película estadounidense se aboca, benjaminianamente, a rescatar la memoria de los vencidos y sobre todo a revitalizar la energía de sus luchas, que se reactualizan en la fuerza de la naturaleza y coagulan en el final de la película en una manifestación efervescente, que es a la vez celebración popular y resistencia. *Tierra de los Padres*, en cambio, elige las tumbas del emblemático cementerio que sintetiza el panteón nacional, y sin embargo declara emprender también una lectura desde el punto de vista de los vencidos⁶.

En esta búsqueda, *The profit...* se caracteriza por la ausencia de voces y palabras, sólo el viento configura la banda sonora de la película y las inscripciones de los monumentos constituyen un enigma que escasamente puede descifrar el espectador. El silencio se rompe en los minutos finales donde una música rítmica realizada por los manifestantes inunda de emoción el relato. *Tierra de los padres*, en cambio, comienza y termina con himnos solemnes e interrumpe cadenciosamente con las palabras de los vencedores la mudez del cementerio. Sin embargo, durante toda su duración se evoca el silencio. En la lejanía entre la atrocidad de las imágenes y el triunfalismo del himno nacional, en el contraste entre las palabras leídas - que con una grandilocuencia implacable dan “solución final” al problema del gaucho, del indio, del inmigrante, del pobre - y las voces y cuerpos que leen, hay una insistencia de los silencios que enmarcan las parsimoniosas apariciones de quienes mantienen el cementerio, los animales que lo habitan, los turistas que lo visitan. Una evocación del silencio que nos remite constantemente a una

⁵ *Tierra de los Padres* comienza con dos citas en clara tensión entre sí: la mencionada de Maurice Barrès “Una Nación es la propiedad compartida de un *cementerio antiguo* y la voluntad de contar su *historia*” y la célebre de Karl Marx, referida más arriba: “La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”.

⁶ La búsqueda del punto de vista de los vencidos se explicita en *Tierra de los Padres* cuando se presenta el cementerio con un texto sobreimpreso en la imagen, que dice: “El cementerio de la Recoleta es el más antiguo de Buenos Aires. En 1881, contemporáneamente a la conformación del Estado Argentino moderno, se transformó en un cementerio: una ciudad simbólica dentro de la ciudad, en la cual los mausoleos de los “padres fundadores” trazan la historia oficial. Sin embargo, esta historia puede ser leída desde el punto de vista de los vencidos”.

cita fallida, a un encuentro frustrado con los acallados de estas palabras. Sólo en una breve pero decisiva secuencia se suceden las palabras de varios personajes sin que la transición de una a otra esté escandida por el silencio: la secuencia de los desaparecidos. Reflexionando acerca de la muerte que se presente cercana y de la memoria como verdadero cementerio, se suceden sin solución de continuidad las palabras de Carlos Aiub, Rodolfo Walsh y Miguel Ángel Bustos. La crítica ha percibido la particularidad de estos relatos, que son los únicos en los que los cuerpos de los lectores no desaparecen al terminar su lectura. A ello hay que agregar su superposición continuada, sin espaciamiento silencioso y observacional que los separe. Como si ellos mismos, habitando un intersticio diferencial, formaran un grueso condensado de tiempo mesiánico que insiste, un grito que no calla (“el cielo se hinchará de voces algún tiempo en el tiempo”, reza la cita de Bustos).

Los segmentos finales de ambas películas son también contrastantes. *The Profit...* apuesta a la redención, a la posibilidad de la transición de la energía revolucionaria de generación en generación. Y apuesta de una forma inequívoca, festiva. *Tierra de los padres* hace también su apuesta, pero de un modo más matizado, dejando abierta la pregunta por la posibilidad de la redención. En efecto, si la mención de la tesis benjaminiana sobre el ángel de la historia resultaba pertinente para interpretar el prólogo de *Tierra de los Padres*, lo es aún más para pensar la secuencia con la que cierra este film. Una vez finalizado el montaje de citas heterogéneas en el espacio del cementerio, sobre un plano general (aéreo) del mismo escuchamos todas las voces fundirse unas sobre otras, como aquellas ruinas que se van acumulando con el devenir histórico. La cadenciosa lectura de conceptos y argumentos centrales en el pensamiento argentino culmina, finalmente, en el ruido incomprensible. Luego, la pantalla negra, que funciona como último intersticio, figura de nada que escande lo visible. Finalmente, sobre ese otro himno a la Nación (pero nación perdida) que es *Va pensiero* de Verdi, aparece el plano a partir del cual se construyó todo el film (Prividera, 2012). Un último recorrido espacial de la cámara, en un largo travelling aéreo, avanza hacia atrás como el *Angelus novus* de Klee. Travelling que describe una nueva cartografía, esta vez saliendo del cementerio hacia la ciudad. Cartografía de la memoria en la que se condensa toda la historia argentina: del cementerio de la Recoleta, pasando por la ciudad donde conviven la villa 31 con lujosos edificios de oficinas, para terminar en el Río de la Plata. Un plano que une, entonces, dos cementerios. El oficial, y el otro. El río funciona, quizás, como imagen en la que se cifra todo el horror de nuestra historia reciente (ya en *M* Prividera comenzaba su meditación y su búsqueda a partir de una imagen del río, visto a través de un enrejado que remitía al comienzo de *Citizen Kane*, con el célebre cartel en que se lee “no trespassing”), a la vez que se efectúa la cita fallida con las generaciones de los vencidos.

Tal como Perel nos recuerda en *Las aguas del olvido*⁷ (2013), el río es, a la vez que una fosa común y anónima de los vencidos de nuestra historia, una fuente de vida donde los restos de los muertos se disuelven en el agua que nutre la ciudad. Con ello Prividera retoma (a su modo, quizá atravesado por una cierta melancolía que puede pensarse, por qué no,

⁷ El cortometraje de Perel incluye el siguiente texto “Los poemas a la muerte son un engaño. La muerte es la muerte. El río era llenado. Extensiones fantasmales. Cavó una fosa en los aires, en el cauce del ancho río, allí donde no hay estrechez. Todo se hundía en las sombras más profundas. Un río como tumba. ¿Cuál es el color de estas aguas? ¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aun atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla”.

como argentina) la idea del ciclo de las energías vitales que desarrolla Gianvito y apuesta, en las aguas de ese río turbio, por seguir buscando nuevos sentidos para pensar la historia.

Bibliografía:

Amado, A. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y Política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue)

Agamben, G. (2010), *Ninfas* (Valencia: Pre-textos).

Badiou, A. (2003) “El cine como experimentación filosófica”, en Yoel, G., *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía* (Buenos Aires: Manantial).

Benjamin, Walter, 1936 (2008), *El narrador* (Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados)

_____1942 (2002), “Tesis sobre la filosofía de la historia”, en *Ensayos*. Tomo I, (Madrid: Editorial Nacional)

Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós)

Deleuze G. y Guattari F. (1993), *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama)

Galazzi L. y Lucero G. (2008), “Bajo influencia”, en *El río sin orillas*, nro. 2, Buenos Aires, 170-186.

Nietzsche, F. 1873 (1998), *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida* (Córdoba: Alción)

Prividera, N. (2012), *Tierra de los padres: un recorrido*, en <http://ojosabiertos.otroscines.com/tierra-de-los-padres-un-recorrido>