

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Versiones fílmicas de la Argentina Rosista.

Marcela, López y Rodríguez, Alejandra.

Cita:

Marcela, López y Rodríguez, Alejandra (2005). *Versiones fílmicas de la Argentina Rosista. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/143>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: VERSIONES FÍLMICAS DE LA ARGENTINA ROSISTA

Mesa temática Nº 15: El cine, entre el pasado y el presente

Autoras:

Lic. López, Marcela mnlopezmoy@yahoo.com.ar

Escuela de Capacitación CePA. Secretaría de Educación. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Docente.

Prof. Rodríguez, Alejandra alerodriguez1@ciudad.com.ar

Universidad de Buenos Aires. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia. Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional de General San Martín (en curso).

Todo huele a húmedo en las tierras de América al sur. Las primeras décadas del siglo XIX se presentan como una zona pantanosa. Aún no se han erigido las estatuas de los héroes... Cada mirada vuelve a convertir en arcilla el pasado, un tiempo que se amasa y se moldea intentando “explicar” las grandes cuestiones.

Este trabajo indaga en las películas *Juan Manuel de Rosas* (1972) y *Camila* (1984) las diferentes versiones de ese pasado que impregnan cada representación y que sobreviven en el debate historiográfico, a la vez que pretende interpretar qué idea de la historia proponen estos filmes.

Intentamos entonces desentrañar el tejido que le da cuerpo a las películas, abriéndolas al análisis y a la interpretación, *situando*, primero, la película en un espacio y en un momento socio histórico particular a través del estudio del **contexto de producción y contexto fílmico**, y luego abordando el **análisis del film**, que supone explicitar el *recorte histórico representado*, develar las operaciones de construcción de ese *verosímil* histórico y dar cuenta de las elecciones *narrativas* y *estéticas* de los autores.

Pensar cómo construye sentido la representación cinematográfica implica entender que esta se despliega en tres planos: el de la *puesta en escena* – nivel de los contenidos representados y estructura narrativa: personajes, escenarios, situaciones–, el de la *puesta en cuadro* –modalidad de la representación: encuadres, iluminación, banda sonora, etc.– y el de la *puesta en serie* –las relaciones que se establecen entre las imágenes en el montaje–. A partir de la articulación de estos tres niveles, el cine crea su versión del pasado.

Para pensar el vínculo entre la historia y el cine tomamos los aportes del historiador Marc Ferro¹, quien se aproxima al cine valorando las películas como agentes y recursos de la historia, al considerarlas *documentos* que permiten apreciar aspectos que trascienden al texto escrito y que echan luz sobre la sociedad que las vio nacer. El filme, según Ferro, se observa como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite. También analizamos las películas mencionadas a la luz de las ideas del historiador Robert Rosenstone², quien considera que el cine supone una innovación en imágenes del pasado, a la vez que propone examinar su validez y a reflexionar sobre cómo construye y muestra ese pasado. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades, afirma Rosenstone al tiempo que remarca que ese mundo histórico nace de una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras.

1. Autor entre otras obras de “*El film ¿un contraanálisis de la sociedad?*”, dirige en la actualidad el *Groupe de Recherches Cinéma et Histoire*.

2. Robert Rosenstone: Catedrático de historia del California Institute of Technology, Director de revistas especializadas, ha escrito “*El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*”. , “*Mirror in the Shrine*” entre otros títulos publicados por la Harvard University Press

Breve contexto histórico de la época recreada

A partir de las guerras por la independencia se inicia en América Latina un proceso de definición de las nuevas naciones, esbozándose formas de gobierno y alternándose facciones y sectores sociales en el poder. La independencia pondrá en marcha también una importante movilización social, fruto de la militarización de los sectores populares, y la aparición en la arena política de jefes militares que actuarán como caudillos regionales y se convertirán en factores de tensión a la hora de definir el orden institucional a construir.³

En estos tiempos se recorta en el horizonte de la llanura pampeana un estanciero, Juan Manuel de Rosas, quien si bien no había tenido activa participación en la lucha por la independencia, supo forjar un nombre en las campañas contra el indio y tempranamente emprendió otra forma de hacer política. Apoyado por el sector ganadero exportador al que pertenecía, y por la plebe urbana y los peones rurales, logrará construir las bases de un poder que ejercerá sin interrupción desde 1835 hasta 1852.

Cuando Rosas asume como gobernador de la provincia de Buenos Aires la legislatura⁴ le otorga la *suma del poder público y facultades extraordinarias*. Dicho marco legal le permitirá actuar con cierta autonomía política. El poder del gobernador sobrepasará los límites de su provincia a partir de la construcción de un entramado de alianzas con los caudillos federales de la región del Litoral y del interior del país. Lograda la pacificación, el reconocimiento externo de la independencia y un principio de orden político y social en todo el territorio –objetivo compartido por el conjunto de las elites rioplatenses– se establece la *Confederación Argentina*, una solución que no se presentó como definitiva ya que algunos sectores eran reticentes a sancionar una constitución que legitimara ese nuevo orden político.

3. Para ampliar estos conceptos ver Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina y Revolución y guerra*.

4. Es necesario recordar que el estado porteño (de Buenos Aires) tenía casi diez años de existencia previa a la llegada de Rosas. Ya desde la ley electoral de 1821, la población de vecinos del lugar accedía al sufragio sólo con residir y trabajar en la campaña bonaerense.

Esta unidad dentro de la diversidad de gobiernos provinciales se basó no sólo en la construcción de alianzas militares y políticas, sino además en la invocación a la opinión pública y la búsqueda del apoyo y legitimación del pueblo de Buenos Aires, como así también en la creación de un fuerte aparato represivo que actuó tanto al interior del bloque como hacia fuera: contra los caudillos unitarios agrupados en la *Liga del Interior* y también contra los ciudadanos que no mostraban una activa adhesión a la causa rosista. Entre los años 1838 y 1842 la disciplina y el uso del terror fueron prácticas habituales, eran tiempos en los cuales se cuestionaba la hegemonía de Rosas en la región. La Argentina, entonces, se tiñó de rojo y los símbolos y divisas *punzó* ocuparon las calles, las casas y las iglesias.

Muchos opositores a Rosas —intelectuales, políticos y oficiales del ejército— nucleados en “La Joven Argentina”, emigraron a la Banda Oriental del Uruguay y a Chile, desde donde hicieron llegar sus críticas al gobierno a través de las columnas de periódicos tradicionales de esos países.

Si algún ingrediente le faltaba a esta historia, basta mencionar que durante el gobierno de Rosas, la Confederación debió afrontar conflictos internacionales con Francia y Gran Bretaña, que deseaban extender su influencia en América. En abril de 1845 naves inglesas y francesas bloquearon el puerto de Buenos Aires, mientras que el caudillo uruguayo Oribe, apoyado por Rosas, sitiaba Montevideo. A mediados del '46, Gran Bretaña, por problemas internos, se retiró del conflicto, pero el bloqueo siguió hasta 1848, aunque con arreglos que convenían a ambas partes. Finalmente, en 1849 y 1850 aquel país y Francia —respectivamente— firmaron la paz con la Confederación.

Las películas

De facciones con proyectos políticos enfrentados, de silenciados, vencedores y vencidos, de violencia política, instituciones y regímenes autoritarios en un territorio disgregado, de heroínas rebeldes y caudillos “hablan” *Juan Manuel de Rosas* y *Camila*.

Toda historia narrada tiene como materia prima personajes, escenarios y situaciones. Los escenarios nos ubican en el lugar donde transcurre la acción, pero también, y fundamentalmente en el caso de estos dos filmes, en las dimensiones de las historias que van a contar. Desde las primeras imágenes, los escenarios de estas películas delimitan la versión de la historia que en cada caso los realizadores proponen: en *Juan Manuel de Rosas* los territorios por poblar, la extensión geográfica y política a integrar abren el film en grandes planos generales; en *Camila*, en cambio, la acción transcurre en la casa familiar de la ciudad, ámbito privilegiado de la vida social de los nombres influyentes, el mundo “privado” de los O’ Gorman que dará marco a esta historia de amor con repercusión política.

Juan Manuel de Rosas, dirigida por Manuel Antín y estrenada en 1972, traza una suerte de biografía del personaje centrándose en su accionar público, hilvanando una serie de episodios para representar momentos relevantes de la vida pública de Rosas.

Se trata de un gran *racconto* que se abre con la firma del acuerdo de levantamiento del bloqueo anglofrancés. Este episodio, que sirve de nexo para hilvanar otros hechos que tuvieron a Rosas por protagonista, es recreado por el realizador con gran solemnidad: en un recinto oficial, la figura de Rosas se recorta sobre la bandera celeste y blanca, apelando a la simbología de la “argentinidad”, mientras que el resto de los personajes de la escena están en actitud marcial. Ese momento crucial para don Juan Manuel, dispara una serie de recuerdos que reconstruyen los hitos de su historia política en progresión cronológica: su vida de estanciero y promotor de la acción corporativa de sus pares para la negociación de las carnes en el exterior, los comienzos de su carrera militar, el ascenso al poder y otros hechos de sus sucesivos gobiernos, que desde una mirada revisionista rescatan el director y el guionista. De lo que se trata aquí es de darle cuerpo a una suerte de gigante —ensalzado por los encuadres en contrapicado de la cámara de Antín— en lucha contra los enemigos de “adentro” y de “afuera”, los unitarios y el imperialismo respectivamente.

La segunda versión que analizaremos es la propuesta por *Camila*, película dirigida por María Luisa Bemberg en 1984.

Camila O' Gorman se convirtió en un personaje paradigmático, víctima del terror ejercido desde el Estado en los tiempos de la construcción de la Argentina. La película tiene como protagonista a esta suerte de heroína, una joven de una familia tradicional porteña muy vinculada al poder, que se enfrenta por amor a la sociedad de su época. Como era propio de toda muchacha de su clase, su matrimonio ya había sido arreglado; pero Camila se resiste a ese destino y sueña con una boda por amor. El personaje resume algunos tópicos del ideario del romanticismo: sensibilidad, imaginación, ensueño, desdén por las formas sociales, valentía e integridad...una apuesta al instinto y al propio corazón.

Esta Camila romántica, se nos muestra también como ferviente católica cumpliendo con todos los rituales de la fe. En su fiesta de cumpleaños le presentan al nuevo sacerdote de su parroquia: el padre Ladislao Gutiérrez, recién llegado de Tucumán y sobrino del gobernador de esa provincia. El conflicto queda insinuado a partir de ese encuentro: los jóvenes se ven envueltos en una pasión prohibida, "inaceptable", que intentan reprimir, pero el sentimiento los supera y deciden huir juntos. El padre de Camila indignado frente al "pecado" avala e incita la persecución que emprenden la Iglesia y el gobierno de Rosas, de los amantes prófugos.

Sin duda ambas películas abordan este período de la historia argentina desde lugares muy diferentes: la primera construirá una historia donde se privilegia lo institucional, más específicamente lo político, encarnado en las acciones y voluntades de los "grandes hombres". La segunda, en cambio, propondrá una reflexión sobre el pasado a partir de una historia de amor en tiempos de convulsión política, donde sus protagonistas rompen con todas las convenciones de su extracción social desafiando a las instituciones tradicionales. *Camila* se acerca al pasado desde la indagación de la vida privada, y esta aproximación permite "respirar" la atmósfera pública de la época.

Deconstruyendo *Juan Manuel de Rosas*. Apuntes sobre narrativa, imagen y banda sonora.

Los cascos de una tropilla al galope y los acordes de malambo fundidos con un aire de milonga, presentan en el paisaje de la pampa al *pueblo*, de poncho rojo y cabalgando la llanura. Son los hombres de Juan Manuel de Rosas, los Colorados del Monte.

Desde esa escena inicial el *pueblo* estará presente en todos los episodios recreados. Será soldado, sirviente, peón rural, testigo o simplemente muchedumbre. Prácticamente nunca escucharemos su voz, su expresión será a través del baile y la música, no así de la palabra. A nivel de la puesta en cuadro se refuerza esta idea: los planos generales parecen ser el único encuadre que permite abarcar un conjunto/masa en el que ningún personaje cobra protagonismo (así lo vemos en el ejército que atraviesa la pampa, en manifestaciones callejeras, fiestas populares, etc.). Ninguno de ellos participa o incide activamente en la trama de la película.

La segunda secuencia del film se abre con la carta que José de San Martín escribió a Juan Manuel de Rosas⁵, sobreimpresa en imágenes de un recinto “oficial”, cuyo texto no ahorra alabanzas al Restaurador y ofrece respaldo a su gestión. Esta carta, sin duda, nos pone a José de San Martín como presentador del personaje principal. El indiscutido “Padre de la Patria” legitima a don Juan Manuel y nos anticipa una visión positiva del lugar de Rosas en la historia argentina.

Hasta aquí la línea histórica, fundacional, planteada por la película es José de San Martín (1778-1850) - Juan Manuel de Rosas (1793-1877). Sin embargo hay un

5. “Boulogne Sur-Mer. 6 de Mayo de 1850

Como argentino me llena de un inmenso orgullo ver la prosperidad, paz interior, el orden y el honor restablecidos en nuestra querida Patria; y todos estos progresos realizados en circunstancias tan difíciles, en que pocos estados se habrán hallado. Por tantos bienes realizados, yo felicito a Usted muy sinceramente, como a toda la Confederación Argentina.

Que goce Usted de salud completa, y que al terminar su vida pública sea colmado del justo reconocimiento de todo argentino, son los votos que hace y hará siempre a favor de Usted su apasionado amigo y compatriota. José de San Martín”

tercer mojón que nos lleva a otro tiempo: al presente de producción del film. Hay otra figura aludida entre líneas, que sin ser nombrada “interactúa” abriendo las lecturas posibles de la obra. Podríamos decir que si un “fantasma” recorre la película, es el de Juan Domingo Perón –el líder en el exilio– personaje que completa para el revisionismo histórico la trilogía fundadora de la *patria*.

Resulta imposible pasar por alto en la construcción que el film hace de Rosas, un cierto paralelismo entre el caudillo federal y el creador del peronismo. Se elige exaltar en el discurso de Rosas el *nacionalismo* (muy exacerbado para el todavía no organizado Estado argentino) ligándolo al *antiimperialismo* y al *industrialismo*, tanto es así que Rosas en sus encendidas alocuciones parece anticipar la Tercera Posición, sostenida por Perón en 1950.

La película, en este sentido, marca permanentemente la dicotomía **pueblo-antipueblo** tan cara al imaginario peronista de los años 50. En *Juan Manuel de Rosas* el *pueblo* se constituye como tal en tanto adhiere al federalismo, y a la figura del Restaurador, es por ello que el líder y su base social conforman un solo bloque. A este conglomerado se le opone el *antipueblo*, ideológicamente ligado al unitarismo, de *tendencias extranjerizantes*, conformado por los sectores altos e ilustrados.

Esta dicotomía a partir de la cual es pensada la historia se expresa también a nivel espacial. Ese *pueblo* se desenvuelve en el campo, la pulpería, la iglesia, y las calles; en cambio los unitarios –el *antipueblo*– están siempre ligados a los recintos oficiales desde donde conspiran y a las finas tertulias de la élite porteña donde se socializan y recrean. Los colores aquí están para narrar, significar, resaltando la dicotomía. El realizador usa paletas bien diferenciadas para distinguir a ambos bloques. Los tonos sepia tiñen la vida de los señoriales salones, expresión de la aristocracia ligada al unitarismo, mostrada en decadencia.

En una de las secuencias que recrea una velada social de los unitarios, sólo un elemento rompe esa escala de tonos cálidos: el vestido azul de uno de los personajes, color que identificaba a los unitarios. En cambio, para el resto de la película se eligen tonos brillantes: en los ámbitos institucionales y en los del

pueblo (las calles, el campo), el rojo en su máxima pureza satura la pantalla... El rojo, asociado con lo federal, con la acción, con el cambio, con lo nuevo, acorta distancias entre ese pasado histórico y el presente de filmación. Parece hablar de la misma lucha del presente (los años '70), contra enemigos con similares intereses.

Respecto de la narración, *Juan Manuel...* se inicia con un gran *flash back* del protagonista, que en la cumbre de su poder pasa revista al pasado, evocando primero sus días en el campo, oportunidad que el realizador y el guionista aprovechan para describir el carácter del caudillo. La situación lo presenta quebrando las reglas de la estancia, reglas que él mismo ha instaurado. El patrón infringe su propia ley al salir el día domingo al campo con un arma blanca; uno de sus gauchos le señala el error y Rosas se hace azotar para “predicar con su ejemplo”. Esta escena pondera la rectitud y dureza del caudillo que exige el cumplimiento de las normas, aun a pesar suyo. La anécdota plasma la idea de que para el Restaurador “todos son iguales ante la ley”, al tiempo que *condensa*⁶ todo el imaginario rosista en relación al orden social, centrado en el respeto por la autoridad, y la propiedad.

Las líneas que definen al protagonista son las de un personaje plano, con muy pocos matices: duro, impiadoso, sin rasgos de debilidad y sostenido por un entorno familiar que lo admira e impulsa a cobrar protagonismo, un personaje que no experimenta cambios a lo largo de la película. Con Encarnación Ezcurra, su esposa, sucede algo similar: es igualmente dura, una mujer sin miedo, con claras ideas políticas y fiel compañera. El film *omite* mostrarla en su faz pública, donde tuvo un indiscutido liderazgo conduciendo la “mazorca”, y elige instalarla “detrás” del gran hombre, ocultando su costado más activo y público.

Situando las películas. Algunas pistas sobre el momento de producción.

6. ROBERT ROSENSTONE, identifica operaciones narrativas mediante las cuales el cine *escribe* su propia versión del pasado. Alteración de los hechos, condensación, invención y omisión son algunas de ellas.

Juan Manuel de Rosas fue producida en el año 1972, durante el gobierno militar del general Alejandro Agustín Lanusse, que continuaba la sucesión de facto que rompió la continuidad democrática en junio de 1966, con el golpe de estado de la autodenominada Revolución Argentina. El peronismo—al que adherían las mayorías populares— todavía soportaba la larga proscripción impuesta en 1955, y su líder estaba exiliado en España. En este contexto, Lanusse comenzaba a preparar la normalización institucional que llevaría a Héctor J. Cámpora — justicialista designado por Perón— a la primera magistratura en 1973. Estamos ante un momento de transición institucional, donde el peronismo y su líder — “innombrables” por orden del gobierno de facto— volvían a aparecer con más fuerza en la escena pública.

La industria cinematográfica se regía en esos años por la Ley 17741 (mayo de 1968), que ajustaba las producciones a las posibilidades administrativas, burocráticas y financieras del Instituto Nacional de Cinematografía. Con esta norma se concentraba el manejo de esta industria en el director del organismo, que resultaba de la designación del gobierno de turno. Además de la mencionada ley, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, ya se había creado el Ente de Calificación Cinematográfica, institucionalizándose de este modo la censura. Estas medidas abonaron la crisis artística e industrial del cine que ya por 1972 daba importantes signos de decadencia. En el mismo año del estreno de *Juan Manuel de Rosas* se lanzaron 32 filmes argentinos contra 409 extranjeros, mayoritariamente estadounidenses.

Manuel Antín, el director de la película que nos ocupa, puede identificarse con los realizadores del “Nuevo Cine” o “Generación del Sesenta”. Su filmografía se nutrió de la literatura, tomando argumentos de obras de reconocidos escritores argentinos como Cortázar, Beatriz Guido y Güiraldes, entre otros. Su cine era de manifiesta tendencia intelectual, sin embargo, con *Juan Manuel...* Antín confirmó un giro, al anotar su película entre títulos de carácter épico, que rescataron cierta idea de lo “nacional” a través del retrato de figuras paradigmáticas de nuestra historia.

Otro dato insoslayable es la asociación de Antín con el historiador José María Rosa, autor del guión y figura central del Revisionismo Histórico. Rosa había creado en 1938 el Instituto de Estudios Federalistas en Santa Fe, y planteaba la reivindicación de los caudillos federales del interior al tiempo que revalorizaba a Juan Manuel de Rosas. Este historiador adhirió al peronismo y estuvo comprometido con la Resistencia Peronista. Con el regreso de Perón al poder, Rosa es nombrado primero embajador argentino en Paraguay y luego en Grecia.

El productor de la película, Diego Muñiz Barreto, militaba en la juventud peronista y se vinculó con el proyecto cinematográfico justo cuando iniciaba una carrera política que lo llevaría a ocupar una banca en el Congreso como diputado del sector de la *Tendencia*.

En este marco, la película resulta una suerte de friso de acontecimientos elegidos para refutar la demonización de Rosas que la historiografía liberal instalara, a la vez que exalta valores “nacionales y populares”. En este sentido, no presenta una estructura narrativa clásica, con un conflicto matriz que la organice. El conflicto más interesante para analizar es el que se da por fuera del film. Con esta película, sus autores proponen –en un contexto de violencia y autoritarismo político– recuperar la épica de un pasado de defensa de los intereses nacionales en un presente avasallado por el avance de los capitales extranjeros sobre un estado burocrático- autoritario.

Para hablar de *Camila*, en cambio, es necesario cambiar el tono de voz. De los exaltados '70, plenos de esperanzadas protestas y puños crispados, hemos de pasar a voces más frágiles, marcadas por el dolor. El último golpe militar (1976), más sangriento que otros, más organizado, sistemático en la locura y en el terror, cambió para siempre la sociedad.

La producción de *Camila* se inscribe en la etapa de recuperación de la democracia. En 1983 asume el gobierno constitucional de Raúl Alfonsín tras 7 años de dictadura. El clima político es de optimismo y en el campo cinematográfico, la "primavera alfonsinista" se traduce en iniciativas para impulsar al sector. La medida central es la

abolición del Ente de Calificación Cinematográfica: se elimina la censura y se crea un sistema de resguardo a la minoridad.

Además, el Instituto Nacional de Cinematografía pasó a manos de hombres del medio y se reimplantó el impuesto del 10% sobre el boleto de cine. Con ese porcentaje se pretendía armar un fondo para apoyar las producciones nacionales.

En 1984 se realizaron 26 largometrajes, cifra notable si la contrastamos con las 12 películas estrenadas en el último año del gobierno de facto. Con estos números el cine argentino recuperaba la media anual histórica. Además, con *Camila* se abría una etapa de coproducciones con España, que se mantuvo hasta 1992, donde la crisis de la productora Televisión Española dejó en suspenso esta cooperación.

Libertad temática y reactivación del sistema crediticio para la realización de películas fueron los pilares de la nueva etapa.

En este contexto se realiza *Camila*, una película que toma a un personaje histórico y recrea una época controvertida de nuestro país, hablando de poder, de represión y de complicidades... con un agravante: la protagonista es una transgresora de la moral de su época y su historia es llevada a la pantalla por otra mujer.

Camila se estrenó el 15 de mayo de 1984 y representó oficialmente al país en el XXIV Festival Cinematográfico Internacional de Karlovy Vary, obteniendo el premio a la mejor actriz. La película también fue premiada por la Unión de Técnicos Cinematográficos de Checoslovaquia; obtuvo el premio del público a la mejor película en el Festival del Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz; y, finalmente, en el marco del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, recibió otro galardón a la mejor actriz.

Camila es la película más exitosa de María Luisa Bemberg, que empezó a filmar en su madurez, siempre planteando en sus trabajos el universo de la mujer y haciendo cuestionamientos de género.

Camila O'Gorman resultó un personaje muy atractivo para el cine: Mario Gallo (entre 1910 y 1913) abordó su historia, y en los años '60, en uno de los episodios de la película *El destino*, de Juan Battle, la ficción cinematográfica vuelve por ella.

Deconstruyendo *Camila*. Las espinas de las Rosas

La película presenta un buen trabajo de ambientación de época y una cuidada caracterización de la sociedad porteña durante el período rosista.

Las familias pertenecientes a la elite y ligadas al poder político, aparecen retratadas en su universo de peinetas, mantillas y elegantes galeras que se yuxtaponen con las infaltables divisas punzó. La presencia casi sagrada de la figura del Restaurador es resaltada mediante cuadros, escudos, velas, monedas y consignas que la vivan. Este es el modo que Bemberg instala a Juan Manuel de Rosas en la película: no necesita mostrarlo encarnado en ningún actor, el caudillo está, casi podría decirse, en "el ambiente", y este poder omnipresente queda explicitado en una frase que el padre de Camila: "ni un chingolo se mueve en la pampa sin que lo sepa el gobernador".

La película muestra a una Buenos Aires aún aldea, donde la casa, para las familias acomodadas, es el ámbito por excelencia de lo social, un lugar seguro para las niñas solteras donde nada puede escapar del control de sus mayores. Otro de los escenarios donde transcurre la acción es la estancia, en el campo, sostén de la economía familiar. Finalmente la iglesia es otra de las locaciones que marca las horas y las pautas sociales, nucleando a la feligresía de las clases altas consagrada a la caridad. La realizadora eligió "profanar" ese espacio sagrado, usándolo como marco en algunos momentos de contacto amoroso entre el sacerdote y la niña. Al mismo tiempo que muestra a la Iglesia como una institución represiva, ligada al poder y sus autoridades se presentan como seres sin sentimientos, casi siniestros.

En este drama, que adquiere ribetes de tragedia, Camila y el sacerdote rompen el orden de una sociedad muy rígida, que a ella la destinaba al matrimonio o a la religión. Bemberg convierte a Camila en una heroína que lucha y sostiene hasta el final su amor prohibido, objetivo dramático del personaje que podemos ligar con el compromiso de la realizadora con la reivindicación de los derechos de la mujer. Mientras que el protagonista masculino queda en el lugar de la duda, la culpa y el arrepentimiento: vive pidiendo perdón a Dios y esperando la señal del cielo...Su conciencia no le da paz. Camila, en cambio, muere orgullosa de su amor.

En relación al tratamiento del color advertimos que la imagen está trabajada en tonos luminosos y atenuados en su saturación, tendiendo a los tonos pastel. También es interesante señalar la función simbólica del color en algunas escenas: por ejemplo, la vestimenta de la heroína en su primer encuentro con el sacerdote es de extrema blancura, reforzando su condición virginal. Otro detalle es que en esa misma escena Camila tiene los ojos vendados como parte de un juego de salón: esa venda también es blanca y resalta su color en contraposición a las vendas negras que cubren esos mismo ojos –y los de su amante– en el momento final del fusilamiento.

El film recupera, además, otra historia donde el amor y la política convergen: la de la abuela paterna de Camila —Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, la *Perichona*— que es confinada por su romance con Santiago de Liniers —héroe de la Reconquista y virrey del Río de la Plata— acusado de pro francés. Sobrevuela la película la idea de un destino adverso para las mujeres que desafiaron al poder en esa familia.

En *Camila* la política atraviesa la vida íntima de las personas. El interés por esa imbricación de lo público en el mundo privado, nos habla también de la necesidad de explicar el pasado reciente de nuestro país donde miles de vidas fueron truncadas por un estado genocida. Teniendo en cuenta el momento de realización de la película, es imposible no asociar ese fusilamiento de los jóvenes amantes (acaecido el 18 de agosto de 1848), con historias de miles de jóvenes, durante la dictadura militar de 1976. El mismo final, donde los protagonistas son depositados en una fosa común, remite a las innumerables fosas NN que se exhumaron con el advenimiento de la democracia.

Es interesante marcar que Camila y Ladislao, en su “vida clandestina” en Goya, Corrientes, trabajan alfabetizando a niños humildes. Este es un gran cambio en la trayectoria del personaje protagónico: de una vida plena de riqueza salta a niveles de compromiso que van más allá de la caridad cristiana que practicaba; las imágenes la muestran viviendo humildemente y ocupando su tiempo en los más necesitados.

La película, a diferencia de la anterior, se detiene en los aspectos represivos de la sociedad de mediados del siglo XIX, no sólo respecto de la vida privada sino también en el terror organizado desde el Estado, el exterminio de la oposición y la censura.

Hay una clara valoración negativa del período, poniendo en evidencia quiénes son los sujetos que lo sostienen: no se trata sólo del caudillo Rosas sino de esa sociedad que avala al régimen. Una sociedad autoritaria y masculina es la que toma las decisiones sobre la vida y la muerte de las personas. ¿Acaso la película no está mirando ese pasado lejano desde el dolor de una experiencia aún muy reciente?

Respecto de la construcción de los personajes, Camila se presenta en el filme como una muchacha rebelde a la autoridad paterna, apasionada lectora de los unitarios en el exilio —en una de las escenas la protagonista se deleita con un texto de Esteban Echeverría que consigue clandestinamente— y cuestionadora del destino que la sociedad le tiene reservado a las mujeres. No hay documentación que nos informe sobre sus preferencias literarias, ni que dé detalles sobre la relación con su padre. Quizás podríamos hablar de esta composición del personaje como de una *invención verdadera*, porque es posible que su imaginario estuviese imbuido de las ideas que la literatura romántica postulaba; sabemos de su afección a las novelas, y sabemos —efectivamente, como lo prueba la fuga— que rompió con el mandato familiar y religioso. Ya desde el primer encuentro delineado por Bemberg entre Camila y Ladislao hay una trasgresión: es a partir del sentido del tacto que se conocen...Ella, con los ojos vendados, recorre con sus manos el rostro de quien será su amante incomodando a los presentes.

Quizás lo más interesante del perfil de la heroína es cómo la realizadora *condensa* en Camila todas las características mencionadas, construyendo una mujer con rasgos feministas que reclama la facultad de decidir sobre su propio destino.

En este sentido, se pueden anudar algunas relaciones entre el personaje Camila y la propia directora del filme, quien también provenía de una clase social acomodada y que se desplazó, al elegir su profesión, del lugar de señora de familia a favor de un deseo: hacer películas, convirtiéndose en una de las primeras directoras de cine en la Argentina. En *Camila* Bemberg corporiza a una heroína romántica que pelea contra el poder hasta su propio sacrificio, ejemplificando así la coherencia entre su vida, sus ideales y sentimientos.

Camila pone en el centro de la cuestión al crimen político: el melodrama de los amantes cobra vuelo con la denuncia de la realizadora al terrorismo de estado, que no tiene piedad –al igual que en los años 70– ni de la condición de madre, pues Camila O’ Gorman estaba embarazada al momento de su fusilamiento, estado que no desconocían ni el gobernador, ni la Iglesia, ni su padre que alentó el “castigo ejemplar”. En *Camila* hasta los verdugos tienen conciencia del horror del crimen que van a ejecutar, pero finalmente se someten a las órdenes de sus superiores.

Según la versión de esta película, Camila O’ Gorman se revela contra su padre, contra Rosas y su poder, y contra “Dios Padre”, quien le da a conocer el amor y, a la vez, la priva de su goce. La idea del poder como atributo masculino, ligado a la violencia y el terror, cierra una suerte de parábola en el filme. En definitiva, el poder más absoluto que es denunciado por las heroínas del cine de Bemberg es el de la sociedad patriarcal.

Finales para un final

Con este recorrido por las obras intentamos abrir nuevas puertas para escuchar otras voces, otros discursos, que se entretujan elaborando nuevos sentidos y disparando en múltiples direcciones la aparente linealidad de las narraciones. *Juan Manuel...* y *Camila* dicen mucho con lo que omiten: en la primera, no hay alusión al terror como metodología política, mientras que en *Camila* la represión, el autoritarismo y la censura estructuran la trama. Pensando en las versiones de la historia que plantean ambos filmes, podemos decir que la película de Antín intenta dar una explicación al régimen: describe sus bases de apoyo, muestra aspectos de su proyecto político y económico y justifica la dureza del gobierno. La película de Bemberg, en cambio, ni siquiera se asoma a una explicación de por qué el rosismo se sostuvo a lo largo de tres gobiernos. La demonización del régimen es tan potente que torna algo ingenua la mirada: la de Rosas es una figura férrea, invisible pero omnipresente, preexistente, y no alude en ningún momento a cómo

construyó y sostuvo su poder más allá del ejercicio del terror, que es una de las variables pero no la única ni la medular.

En el planteo de los antagonistas también podemos develar simplificaciones ideológicas de la historia: ¿Qué enemigos reconocen cada una de estas películas? *Juan Manuel...*, claramente centrada en las cuestiones políticas, de “estado”, distingue como su enemigo al unitarismo, asociado a la oligarquía y al imperialismo. *Camila*, en cambio, define a su antagonista en dos características del régimen: el autoritarismo y la violencia de estado.

Así, los personajes se debaten en la lucha contra esos enemigos, con resultados disímiles. Los años '70 parieron en *Juan Manuel...* un final victorioso y esperanzador, donde el imperialismo es derrotado por el caudillo. Al cerrar la película con la firma del levantamiento del bloqueo inglés, se recorta la clausura que tuvo el régimen tras la batalla de Caseros, donde Rosas es derrotado y emprende el exilio.

A principios de los años '80, mientras se alumbraba la democracia y se hacía pública la devastación provocada por la dictadura, María Luisa Bemberg se ajustaba a los hechos históricos recreando el dramático final de estos transgresores, subrayando, además del amor, la pasión y la convicción en los propios valores. Camila y Ladislao quedan unidos también en la muerte, lo expresan así sus voces que siguen sonando en *off* ante la imagen de los cuerpos sin vida. Una idea de trascendencia de los ideales y los sentimientos queda flotando en el aire.

Con estas películas empezamos a recorrer el espacio político y social del rosismo. En este camino advertimos que las obras se yuxtaponen, discuten, se tocan y contradicen. Sólo hace falta desgranarlas para ver más allá de lo explicitado. Develar *quién* habla del pasado, *cómo* lo hace, *para qué* y bajo *qué* reglas, pone en evidencia su complejidad. Nos confirma que no es posible reducir los hechos a una explicación, que lejos de permanecer congelada o estática la historia vuelve a significarse ante cada mirada, se deja modelar, se arma de retazos.

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

Título original: **Juan Manuel de Rosas** (1972)

Duración: 104'. Apta para todo público

Director: Manuel Antín

Productor ejecutivo: Diego Muñiz Barreto

Productores asociados: José María Rosa y Jorge Güiraldes

Guión: José María Rosa y Manuel Antín

Directora asistente: Alicia Miguez Saavedra

Dirección de fotografía: Miguel Rodríguez

Cámara: Héctor Collodoro

Música: Adolfo Morpugo

Coreógrafo: Jorge de Michelis

Escenografía: Ponchi Morpugo

Vestuario: Mene Arno

Compaginación: Antonio Ripoll

Asesor militar: Luis César Perlinger

Intérpretes: Rodolfo Bebán, Onofre Lovero, Pedro Aleandro, Tito Alonso, Enrique Kossi, Ricardo Passano, Myriam De Ridder, Teresa Barreto, Alberto Argibay, Andrés Percivalle, José María Gutiérrez, Silvia Legrand, Jorge Barreiro y Sergio Renán.

Título original: **Camila** (1984)

Duración: 108'. Apta para menores de 13 años

Producción: GEA Cinematográfica (Argentina) e IPALA S.A. (Madrid)

Directora: María Luisa Bemberg

Asistente de dirección: Alberto Lecchi

Guión: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijoó, Juan Bautista Stagnaro

Dirección de fotografía: Fernando Arribas

Dirección de arte: Miguel Rodríguez

Música: Luis María Serra

Ambientación: Esmeralda Almonacid

Cámara: Daniel Karp

Montaje: César D' Angiolillo

Jefas de producción: Marta Parga, Clara Zappettini

Sonido: Jorge Stavrópulos

Vestuario: Graciela Galán

Productor ejecutivo: Lita Stantic

Intérpretes: Imanol Arias, Susú Pecoraro, Héctor Alterio, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Juan Leyrado, Cecilio Madanes, Héctor Pellegrini, Claudio Gallardou, Boris Rubaja, Alberto Busaid, Lidia Catalano

BIBLIOGRAFIA

40 aniversario, publicación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, septiembre de 1988.

AAVV, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

AAVV, *Nueva historia argentina. Arte sociedad y política*, Tomo II dirigido por José Emilio Burucúa, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

AAVV, *Nueva Historia Argentina, Revolución, república y confederación*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

AUMONT y MAIRE, *Análisis del film*, Editorial Paidós, España, 2ª edición, 1993.

COSUELO Jorge Miguel, "La historia en el cine argentino", en *Todo es Historia* N° 212, Buenos Aires, 1984.

FERRO Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

HALPERIN DONGHI Tulio, *Historia Contemporánea de América Latina*, Editorial Alianza, 6ªed, 1994.

HALPERIN DONGHI Tulio, *Revolución y guerra*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2ª ed., 1979.

AAVV: *Historia, antropología y fuentes orales*, "Voz e Imagen", N° 18, Revista semestral del Seminario de Historia Oral del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona, 1997.

OUBIÑA David, *Manuel Antín*, Colección "Los directores del cine argentino", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, 1994.

ROSENSTONE Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997

VAREA Fernando G., *El cine argentino en la historia argentina 1958-1998*, Rosario, Ediciones del Arca, 1999.

GOLDMAN, Noemí, *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Nueva Historia Argentina. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

SORLIN Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.