

Nicolas Suárez, *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*, Buenos Aires, Eudeba, 2023, 459 pp., ISBN 978-950-23-3315-1



Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires, Argentina
gonzalus2001@gmail.com

En 1952, con motivo del Segundo Plan Quinquenal, el gobierno peronista de ese entonces convocó a los ciudadanos para que enviaran cartas con sus propuestas para incorporarlas al Plan Quinquenal. Podían expresar sus deseos, presentar ideas o proponer proyectos para que el Estado los llevara a la realidad. Las cartas de los ciudadanos rescatadas del Archivo General de la Nación dieron lugar a la muestra “La participación al poder” con curaduría de Cecilia Priego y Andrea Wain. La exposición, que además del rescate de las cartas contó también con la participación de artistas contemporáneos, enmarcó este acontecimiento histórico en un relato explicativo que escuchamos miles de veces (por primera vez el pueblo es protagonista, etc.) y que le quitaban potencia a lo que, para mí, es el aspecto más fascinante de la iniciativa y de los archivos desempolvados de las oficinas públicas: la existencia de dos relatos, un relato de comunidad que en este caso está impulsado desde el Estado alrededor de la idea de pueblo, y otro relato, compuesto de invenciones, a menudo individuales o realizadas en soledad, muchas veces disparatadas, que aspiran a dar el batacazo y que en otros momentos históricos asumió la forma plebeya de una conspiración o un complot (también pueden representar una fantasía elitista, como en Borges, y en esta idea coincide con Arlt). Nos hemos acostumbrado a pensar esos dos relatos (el comunitario y el conspirador) como opuestos (y es verdad que cada uno de ellos, sea el relato comunitario o el relato del complot, necesita, o cree que necesita, suprimir al otro para sobrevivir), pero lo cierto es que a menudo aparecen entreverados, dependientes entre sí o haciendo una suerte de canon musical. Hasta hemos llegado al extremo, con el actual gobierno nacional, de tener un presidente que se presenta a sí mismo como “un topo que destruye el Estado desde adentro”. Atrapados entre “el Estado te roba” y “el Estado te cuida”, lo que están faltando son “relevos míticos” (la expresión es de Nicolás Suárez) que nos permitan salir de esta falsa dicotomía. Son dispositivos muy presentes en el

imaginario argentino y que no dejan de recorrerlo en todas direcciones, y en trayectorias a menudo difíciles de definir.

En *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*, Nicolás Suárez se ha propuesto pensar los relatos de comunidad argentinos a partir de los clásicos literarios del siglo XIX (*Facundo*, *Amalia*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira*) a partir de las adaptaciones cinematográficas y lo hace detectando los momentos de complot que hacen que esa comunidad siempre sea incompleta o frustrada. Una comunidad más marcada por la deuda que por lo común, por el *munus* –según la etimología propuesta por Roberto Espósito– que por el *populus*, por la *plebe* que por la corona.

Al modo de Hobsbawm, *Cómo miramos...* propone un siglo XX “corto”, que comienza poco después del Centenario con *Amalia* (1914) de Enrique García Velloso y *Nobleza gaucha* (1915), de Cairo, Gunche y de la Pera, y concluye en los años ochenta con varios acontecimientos filmicos que van puntuando diferentes momentos del libro. *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas cierra el ciclo de las adaptaciones del poema de Hernández, *Facundo, la sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís el ciclo de “los moreira y los quiroga”, *Camila* de María Luisa Bemberg clausura la serie de Amalias. Son todos films que, por diferentes razones, marcan un “agotamiento del criollismo cinematográfico” (402): *Los hijos de Fierro* porque la vuelta que traman los personajes ya no es posible (el film logra su estreno muchos años después de ser realizado, con la vuelta de la democracia); *Facundo, la sombra del Tigre* porque escamotea toda discusión ideológica en un momento en que el peronismo es la puerta de entrada del neoliberalismo, y *Camila* porque desplaza a *Amalia*, está hecho por una mujer (a diferencia de todos los otros filmes de los que habla el libro) y politiza una historia de amor y no, como en las versiones anteriores de la novela

de Mármol, que hacían un “simpático reconocimiento antes que un debate político”.

En este recorrido, Nicolás trae otro dato que configura un procedimiento crucial y que consigue los aportes más innovadores a la crítica de cine que hace su libro: son sus *incursiones oblicuas* que convocan a diferentes saberes, de la historia a las ciencias sociales y la filosofía. Así, cuando se refiere al “agotamiento del criollismo cinematográfico” (402) invoca a Jean-François Lyotard y su diagnóstico del fin de los grandes relatos (el crepúsculo del criollismo tiene que ver también con una idea de historia y de pueblo). Esa es la marca central del libro, metodológica sí, pero que también exhibe un modo de pensar el cine y la crítica de cine: no como una interpretación de películas sino como un entramado en el que todos los saberes pueden aparecer para explicar un plano o una idea. Y Nicolás Suárez lo hace con gracia, porque esas incursiones oblicuas no solo están en el método sino también en su escritura corrosiva: para referirse a una reunión de damas de beneficencia utiliza el término “*brainstorming*” (29), y en otro pasaje reescribe la archicitada crítica de Borges a *La fuga* de Saslavsky afirmando que el general Lavalle “se suma a las filas de un ejército que era (no sin sorpresa) el del propio general Lavalle” (63). También recurre a los juegos de palabras como cuando señala que Homero Manzi incluye los automóviles como fundamentales en *Nobleza criolla* y así sustituye a “Fierro por los fierros” (128) para “localizar territorialmente la historia nacional y conectarla con las pasiones populares”, lo que lo lleva a dar todo un rodeo por las reformas de “Vialidad Nacional” y después en otro capítulo a hablar del “*train effect*” (135ss) mostrando que el cine, en su incursión por el siglo XIX, no puede ser bucólico y su sublime ya no será romántico sino moderno y tecnológico. La ironía verbal deriva en una argumentación teórica. También las referencias bibliográficas son sorprendentes como cuando trae a Alfonso Reyes para hablar de *Nobleza criolla* y *Cavalleria rusticana* o el increíble trabajo de archivo con los periódicos que recorre todo el libro. O también el uso de fuentes con un sentido desmitificador como en el caso de las “*runaway productions*” y *El camino del gaucho* de Jacques Tourneur estrenada en 1953. A partir del uso del fondo de la Comisión Nacional de Investigaciones creado por la dictadura militar de 1955 y de las memorias de su guionista Philipp Dunne que desmienten las cartas diplomáticas cuando escribe que “estamos lidiando con gente provinciana increíblemente estúpida” (343), Suárez habla de “la aberración” en Tourneur y discute con la bibliografía existente sobre el autor. Hay un humor muy particular que recorre el libro, como cuando describe el “sistema de capilaridad gauchesca” (369)

o hace el relato de su visión de *Hormiga negra* de Ricardo Defilippi, en una búsqueda detectivesca que después de mucho hurgar en archivos diversos, consigue que el responsable de la cinemateca del Instituto de Cine le proyecte el film y él finalmente pueda verlo. Todo termina en decepción porque el film es pésimo y la anécdota se cierra con el comentario del responsable de la cinemateca: “no te quise decir nada porque te vi entusiasmado” (405). Con todos esos materiales, Nicolás nos entrega un libro sobre cine que no es solo sobre cine, que convoca diferentes saberes y destrezas para acercarse a estos relatos comunes del siglo XIX que se proyectan el siglo XX o, mejor, que el siglo XX proyecta sobre el pasado.

La idea de que hay “relatos comunes” de conciliación que el libro coloca en los clásicos literarios del siglo XIX no lleva a Suárez a hacer una celebración de su poder de interpelación y de unidad sino que, al insertarlos en el devenir histórico, revela el vaivén complejo entre lo común y la disidencia, el acuerdo y la conjura, aún en la trayectoria de un mismo director. Leopoldo Torre Nilsson que en los cincuenta había hecho unos filmes de complot, en 1968 realiza el conciliador *Martín Fierro* y, como respuesta, Solanas, desde el peronismo, hace un film articulado alrededor de la idea de subversión: *Los hijos de Fierro*. Luis Saslavsky que con *La fuga*, en 1937, hizo el gran filme anticriollista de complot (y cuya “huella” queda en el libro en la crítica a los filmes del “hampa porteña”), terminó adaptando el *Fausto criollo* que representa al diablo como un indio en un momento en que la dictadura militar celebra la Campaña del desierto. Y si bien el libro está estructurado por los grandes “relatos comunes” que abrevan en la literatura del siglo XIX (*Amalia*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira*, el *Facundo*, *Santos Vega*), también es verdad que el complot aparece una y otra vez, y hasta a veces inesperadamente como el caso de Thomas Pynchon, en una nota al pie, con su *El arco iris de la gravedad* en el que unos anarquistas capturan un submarino alemán para oponerse al gobierno de Perón. Son todos acontecimientos que Nicolás indaga en su reflexión sobre “los orígenes de la nación” (11) a partir de la pregunta sobre cómo hace el cine para “producir lazos comunitarios” (13), con una mirada que asedia a estos relatos desde donde menos lo esperan.

En esas incursiones en los relatos comunes Nicolás encuentra un núcleo oscuro que expresa en un momento a través del concepto de *philia* que considera en toda su ambivalencia, porque se refiere tanto a la herencia del hijo (lo filial) como a la amistad política. *Cómo miramos el siglo XIX* sigue y refiere los “relatos comunes” a la vez los cuestiona y quebranta.

En uno de los momentos más misteriosos del libro, dice que “el modelo ético de la *philia* revela su potencial mortífero” (292) y se refiere al “don de muerte que la comunidad lleva dentro de sí” (293). En contra de lo que puede suponerse, esta mención a la finitud, a lo precario y a lo mortuorio es una apertura a la vida de otros posibles relatos comunes, relatos comunes que puedan incorporar la falta y la falla, lo precario y lo ausente. No es en vano evocar aquí la sombra no necesariamente terrible de Boedo, de ese grupo, de ese barrio que sobrevuela la obra de Suárez, y me refiero no solo al papel central que tienen en el libro personajes como González Castillo u Homero Manzi sino también a la presencia de San Lorenzo de Almagro, el club de Boedo, en su película *Hijos nuestros*, realizada en colaboración con Juan Fernández Gebauer. Hay una fascinación en la obra de Suárez por las invenciones

del grupo de Boedo que apelan a un origen de la nación, a la producción de lazos de afecto. Pero eso no lo arrastra en una devoción acrítica sino que una y otra vez marca los límites, las potencias, las muertes y las transfiguraciones, para usar la palabra de Ezequiel Martínez Estrada que aparece en el epílogo. Porque en definitiva es eso: la muerte es una transfiguración. El criollismo que fue un “discurso revulsivo y plebeyo que luego se trasladó al cine”, “una vez que se canoniza pierde su poder disolvente” y entonces hay que recurrir al “relevo mítico” (307). Ese relevo mítico, entre los relatos comunes y el complot, es lo que está en juego en *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Leer así el pasado es una manera lúcida, como en una incursión oblicua, de llegar –después de haber estado en el siglo XIX y el XX– a nuestro presente.

