

Peronismo

● José Pablo Feinmann

Filosofía política de una obstinación argentina

85 Camporismo y cine (IV)



“Fui un militar sanguinario. Pero nunca un militar desobediente”. Como sea, los que critican esa frase, son los que hacen películas en las que nada sucede. Me parece bien. Si ustedes no tienen nada que decir, es razonable que no lo digan. Si nos quieren transmitir su aburrimiento existencial, ya lo hizo Antonioni y muy bien. Era más culto que ustedes. Conocía bien el existencialismo del primer Heidegger y el de Sartre y el de Camus. Si quieren insistir y eludir las tramas para mostrarnos que nada ocurre, que todo permanece inmóvil y sin duda inmodificable, comprendo que ustedes sientan eso. Sí, viven en un mundo *ya decidido*. Pero narrar el aburrimiento no tiene que condenar a nadie a ser aburrido. Y menos a despreciar a los que sí tienen cosas que decir todavía. Y a los que en el pasado (cuando era vital decirlos) se atrevían a ello. Como Olivera-Bayer en *La Patagonia*. La grandeza de *La Patagonia* está también en sus rubros técnicos. En la música de Cardozo Ocampo. En el obsesivo vestuario de María Julia Bertotto, que, junto a Bayer, estudiaba con lupa las fotos de la época. El chaleco del alemán Schultz no tiene todos los botones del mismo color. Porque “seguro que uno lo había perdido y no había podido reemplazarlo por otro del mismo color”, como dice Bertotto. Nadie se dio cuenta, pero el realizador sí. El botón de otro color, el botón del remiendo, está ahí. El actor lo sabe y le ayuda a armar su personaje. La discusión entre el gallego Soto (gran trabajo de Luis Brandoni) y el alemán Schultz (Soriano, conmovedor) es fundamental en filosofía política. Los compañeros se van a entregar. Soto les pide que no lo hagan. Que se equivocan. Que los van a asesinar. Surge el chileno Caicedo y decide la cuestión: “¡Vamos, compañeros! Nosotros somos trabajadores. Los militares nos van a respetar la vida si queremos trabajar en paz”. Y se van en busca del regimiento de Varela. “Me voy con ellos”, dice Schultz, viejo, lleno de arrugas, veterano de mil peleas, anarquista de alma. “¿Estás loco?”, le dice Soto. “Los compañeros están equivocados. Van a hacerse matar.” “Lo sé”, dice Schultz. “Están equivocados. Pero yo prefiero equivocarme con los compañeros a tener razón solo.” ¡Qué frase, qué lección de política! Un guionista tiene que tener algo en la cabeza para escribir eso. ¡Qué les puedo decir, muchachos! Los respeto. Hagan su experiencia. Pero mi corazón está con los grandes narradores de historias, de conflictos humanos, de peripecias en que se juega la vida, la muerte, el amor, la cobardía, el coraje. Está con John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, David Lean, Samuel Fuller, Truffaut en *Los 400 golpes*, Visconti en *La Terra Trema*, *Rocco y sus hermanos*, *El Gatopardo*. Fellini en *Amarcord*. ¡Carajo, miren todo lo que cuenta Fellini en *Amarcord* y tengo que pagar lo mismo para que un despistado me cuente sus inmovilidades pretendidamente metafísicas! No lo niego: puede ser que el tiempo sea éste. El de no decir nada. Miren, lo acepto. Pero a mí no me pasa. Bioy, en sus últimos tiempos, decía: “Se me ocurren más tramas de las que puedo escribir”. Me pasa precisamente lo mismo. Y creo que también a Sasturain y a Fogwill y a Saccomanno y a Belgrano Rawson y a Angie Pradelli y a Esther Cross y a De Santis y a Guillermo Martínez, prefiero sus laberintos algo british que el silencio pedante del “no tengo nada que decirles, sean testigos de mi supremo embole”. Entre los escritores se les parece Sergio Chejfec. ¡Cómo no se les va a parecer si es un producto de Sarlo! El y su “prosa lenta”. Qué pareja, por Satanás. Filipelli los revienta a ustedes y la otra a los narradores de la “prosa lenta”. Vos no tenés “prosa lenta”, Chejfec. Simplemente escribir te cuesta mucho, se te nota el esfuerzo, la patética inhabilidad, se te nota, viejo, que ejercés un oficio para el que no estás dotado. Adelante igual, la tenacidad hace milagros. A esa tenacidad –para suerte tuya– la gente de la academia ha decidido decirle “prosa lenta”. A mí me dicen “pluma ligera” y me critican malamente por eso, que es mi goce, mi alegría de escribir, de sentirme libre al volar por sobre el papel. Pero es como si lo mío fuera liviano y lo tuyo –tu lentitud– un acto de reflexión, de hondura existencial. ¡Siempre el tedio tuvo más prestigio que su ausencia, que su negación, que el ritmo, la musicalidad, y hasta el vértigo! *La Patagonia rebelde* es una película narrativa. Totalmente narrativa. Cuenta una *gran* historia. Tan grande, que es el Aleph de la Argentina. Ahí entra todo.

Durante la filmación había un flaco alto. Sobresalía por sobre los demás. Todos, en esa escena, tenían que mirar a Brandoni. Olivera detecta que el flaco

mira para el otro lado. “¡Eh, usted, el flaco alto!”, dice el director con su megáfono. “¿Sí?”, dice el extra. “Dije que lo tienen que mirar a Brandoni.” El flaco dice: “Lo estoy mirando a Brandoni”. Era Néstor Kirchner. Algo más: en la escena del fusilamiento de Schultz el alemán se niega a cavar su tumba y, con desdén, tira la pala a un costado. Lo han puesto en una fila que, con él, suma cuatro condenados. De pronto, Schultz se saca la gorra y empieza a caminar hacia el primero de la fila. Un esquilador morocho, resignado ante la muerte. Schultz se detiene ante él, le extiende su mano y se la estrecha. Lo mismo con el segundo. Pero con el tercero (*¡ah, esos milagros del cine!*), Schultz le da la mano y luego lo abraza. *Ese abrazo no estaba marcado*. Surgió así, en caliente. Algo pasó cuando Pepe Soriano y ese extra se miraron. Supieron que iban a morir. Y el apretón de manos resultó escaso. Se abrazaron. Sé estos detalles de la película (y muchísimos otros) porque, para mi alegría, me los contó mi compañera, María Julia Bertotto, que diseñó el vestuario, que fue “compañera y alma” del proyecto según le puso Bayer en la dedicatoria que le hizo de su *Severino Di Giovanni*. Hoy, siempre que María Julia quiere hablar de un pibe o una mina que están en el comienzo de su carrera, con todas las ganas, con todos los deseos de amasijarse laburando porque creen en lo que están haciendo y, a la vez, lanzándose a una profesión que aman, sintetiza así: “Mirá, yo en *La Patagonia rebelde*”. Fue un gran momento del cine argentino y un gran momento en la vida de todos los que la hicieron. Fue la película del camporismo. La película que esa aurora de libertad, de democracia, de desafío, de osadías inéditas, nunca vistas, la película que ese gobierno de jóvenes llenos de ideales permitió llevar a cabo a un productor imaginativo y arriesgado.

Cuando se estrenó, en 1974, yo dictaba *Antropología filosófica*. Fue la última materia que dicté en la Facultad de Filosofía y Letras. Pronto vendrían el cura nazi Sánchez Abelenda como interventor en el Departamento de Filosofía y el otro nazi, Alberto Ottalagano, como rector de la Universidad. Tuve que irme, y rápido. Pero la tarde en que la vi y luego entré en mi aula, les dije a los alumnos: “Señores, vi la película más extraordinaria del cine argentino. Vayan a verla y la comentamos en la próxima clase. Hay en ella más antropología filosófica que en casi todos los autores que figuran en la bibliografía”.

A todos ustedes, a todos los creadores de “La Patagonia rebelde”, del primero al último, desde el director al pizarrero, mi más sincero y emocionado homenaje y, desde luego, mi profundo agradecimiento.

¡¡¡EZEIZA!!!

En el capítulo XIII de su *Facundo* –brillante como todos–, Sarmiento se propone narrar el asesinato de Juan Facundo Quiroga que sucede en la localidad de Barranca-Yaco. Para alertar al lector sobre la relevancia de ese suceso echa mano a un recurso literario típico de la literatura del siglo XIX, del que incluso él hace mucho uso, y a veces abuso. Se dejaba poseer por los hechos que narraba y lo que para él era vibrante, exultante, no se privaba de marcarlo en el texto. Cuenta para eso con los signos de admiración. Son su modo de decirle al lector: lo que se aproxima es decisivo, se juega en ello la vida y la muerte de nuestro héroe, el destino de nuestra patria. De esta forma, al llegar al Capítulo XIII reclama imperiosamente la atención y hasta la alarma de su lector apelando a tres signos de admiración. Titula, entonces, “¡¡¡Barranca-Yaco!!!”. Hemos incorporado el mismo, extremo recurso expresivo. Queremos decirles a nuestros lectores: lo que se viene es el descontrol, la tortura, las masas y la fiesta, las masas y el retorno sombrío por la Riccheri, los disparos, las metrallas, lo indiscernible, los mercenarios franceses, los macabros fascistas del ala derecha del peronismo, Osinde y otros personajes increíbles que aún no mencionaremos, y lo peor, lo más trágico pese a tantos muertos, la muerte de un mito, la muerte del Perón de la lejanía que todo lo armonizaba, que todo lo sometía a su control de conductor estratégico, la muerte definitiva y absoluta del Padre Eterno. A partir del 20 de junio de 1973 dejó de ser Padre (porque no armonizó ni condujo las contradicciones, el desorden) y dejó de ser Eterno: moriría apenas un año después, dejando el país en manos de una derecha asesina, torturadora, brutal, tosca, sin ningún principio ni la más mínima moral. La que dijo –por medio de la pluma sanguinaria del director de *El Caudillo*, Felipe Romeo–: “El mejor enemigo es el enemigo muerto”.

Su cadáver, hoy, todavía está en la morgue. Lleva largo tiempo muerto y nadie quiere cargar sobre sí el deshonor de reclamarlo. Sólo quien ha llegado a los extremos de la indignidad se gana un destino así: estar abandonado, en la frialdad de una morgue, ser un cadáver tan detestable que nadie se apiada de él y se digna a sepultarlo siquiera como se sepulta a un perro. Es que era peor. Peor que eso. Peor que un perro. Nos hemos acostumbrado a devaluar a los animales al comparar a ciertos canallas con ellos. En ningún perro pudo anidar la maldad de Felipe Romeo. Sólo un ser humano puede ser tan cruel, puede gozar con la muerte de los otros, puede anunciarla con regocijo (“Ya tenemos preparada la bala para Ortega Peña”), puede ver en los otros no sólo enemigos, sino algo –para él– mejor que eso: muertos, cadáveres. Porque el mejor enemigo es el que ya no lo es. Pero no porque hemos hecho las paces con él. Sino porque lo hemos matado. Que nunca descanses en paz, Felipe Romeo. Que nunca reposes ni nadie tenga piedad de tu alma. Si hay un Dios, que no te perdone. Si hay un Infierno, que te manden al séptimo de sus círculos, el de los asesinos. Que seas imperecederamente para este país una excrecencia que deba ocultarse, irreparable para todos. Digo esto en nombre de los miles de seres humanos infinitamente mejores que vos que te deben la muerte que ordenaste inferirles. Carlos Mugica, Rodolfo Ortega Peña, Julio Troxler, Silvio Frondizi, sólo algunos nombres de una lista demasiado larga, demasiado dolorosa. Si alguien –por fin– te erige una tumba, seremos muchos los que escupiremos sobre ella. No lo dudes.

Ezeiza es uno de los hechos más complejos de nuestra historia. Está urdido por tramas cruzadas, antagónicas y belicosas. Hay preguntas que haremos y no tendrán fácil respuesta. Hay preguntas que, sabemos, no sólo nos atemorizará su respuesta, sino la misma pregunta, que, seguramente, vacilaremos en postular. *Todo el peronismo está en Ezeiza*. ¿Es su Aleph? Antes tenemos que analizar los hechos. Rastrearlos, descubrirlos e interpretarlos. Recuerden: *No hay hechos, sólo interpretaciones*. Ezeiza es la más loca, la más delirante de las danzas dionisiacas. Todo choca con todo. Todos parecen estar contra todos. De ningún lado surge una elemental racionalidad. Se produce, entonces, una situación atroz. No es una tragedia: no es la lucha de lo justo contra lo injusto. Es algo nuevo, distinto. Es un complejísimo *acontecimiento* en el que nadie pareciera tener razón. Si algo así sucedió, si algo tan único, tan excepcional, tuvo lugar, tendremos que analizar descarnada, impiadosamente las razones de todos, para poder comprender una situación tan única, pocas veces dada, en que todos los agentes prácticos de un conflicto están equivocados. O sea, ninguno tiene razón. Sin embargo, ¿desde *dónde* se puede decidir algo así? ¿Quién puede decir “nadie tiene razón”? ¿Quién puede establecer *esa* razón? Porque si nadie tiene razón el que la tiene es el que enuncia la sinrazón de todos. ¿Quién le dijo a este enunciador que su razón (su juicio sobre lo ocurrido) es la *verdad*? ¿No será esa verdad otra sinrazón que se añade a las otras? ¿Cómo podríamos pretender nosotros tener razón al enunciar que ninguno la tenía? ¿Es nuestra mirada la de Dios, que establece la *verdad* entre los infinitamente caóticos acontecimientos humanos? No. Deberá entonces aceptarse sólo como *otra* lectura, apenas otra enunciación que se suma a las otras, al caos general. Sólo tendrá la ventaja de explicitar esta situación, ser consciente de ella, y admitir que el sentido que ha extraído de su lectura de los hechos no es el sentido único, absoluto, sino apenas uno más. Esto implica una gran ventaja epistemológica. La de eliminar el autoritarismo cognoscitivo, el patrimonio de la verdad, la vanidad de tenerlo. No es *la* verdad lo que se extraerá de nuestra lectura. Pero ambicionamos, al menos, entregar una visión totalizadora de los hechos. Habrá, de este modo, un corte sincrónico: qué pasó el 20 de junio de 1973. Y un arrojado diacrónico: cómo se fueron desarrollando esos sucesos, qué ocurrió al día siguiente y después. Que será un proceso de destotalización del primer movimiento sincrónico. Pasaremos a una segunda totalización: cómo se cristalizó “Ezeiza” en su primer momento. Que será, lo veremos, la cristalización, la cosificación de los acontecimientos en algo que Perón llamará *Etapa dogmática*. Hacia ello vamos.

Colaboración especial:
Virginia Feinmann - Germán Ferrari

PRÓXIMO
DOMINGO

¡¡¡Ezeiza!!!

IV Domingo 5 de julio de 2009