laFuga

Todos tus muertos

Historia y tragedia en Tierra de los Padres (2011) de Nicolás Prividera

Por Laura Lattanzi

Tags | **Cine ensayo | Cine político | Historia | Memoria | Estética - Filosofía | Argentina**

Doctora en Filosofía con mención en estética y teoría de las artes, Universidad de Chile; Licenciada en Sociología, Universidad de Buenos Aires. Académica Departamento Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Investigadora Posdoctoral en Proyecto ANID PIA-SOC180005 "Tecnologías Políticas de la Memoria"

"Yo me reconozco en esta fastidiosa historia,

soy hijo de la estafa y de los muertos recurrentes,

me ha tocado la usura y tengo tiempo".

Joaquin Gianuzzi

Tierra de los Padres es el segundo film del director argentino Nicolás Prividera, quien había debutado con *M* (2007), documental que registra en primera persona la búsqueda de indicios sobre la detención y desaparición de su madre durante la última dictadura. En este segundo film se aleja de los relatos en primera persona y con presencia ante la cámara, para reflexionar sobre la historiografía nacional. Mencionamos esto porque nos parece responde a uno de los elementos emergentes del cine argentino de los últimos diez años: el desplazamiento de lo familiar a lo colectivo, de la historia mínima a la historia extraordinaria. [1]

Tierra de los Padres arranca con un clip de imágenes de archivo de los muertos de la violencia política durante los últimos cien años: los del '55 (bombardeo a plaza de mayo), los de Ezeiza (con la llegada de Juan Domingo Perón), los de la guerra Malvinas, los de la dictadura, los de diciembre de 2001, los de los piqueteros Kosteki y Santillán, etc., imágenes sucesivas, en blanco y negro, que el director monta con el himno argentino como banda sonora. Después apela, en su mayoría, a imágenes fijas, de las tumbas de la gloria oficial en el tradicional cementerio de Recoleta. Prividera filma a artistas, intelectuales y estudiantes [2] leyendo citas de políticos, militares, escritores e intelectuales tan diversos como Esteban Echeverría, Facundo Quiroga, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan Manuel de Rosas, José Hernández, Juan Lavalle, Julio A. Roca, Leopoldo Lugones, Ezequiel Martínez Estrada, Eva Perón, Silvina Ocampo, Oliverio Girondo, Rodolfo Walsh, Emilio Massera, Paco Urondo, Mariano Moreno, entre otros. Así quedan expuestas las contradicciones, las rivalidades y odios que llevaron a tantas confrontaciones, asesinatos y violencia en casi todas las etapas de la historia argentina. Al llegar al desenlace se retoma el tono épico del arranque: una larga toma aérea desde el cementerio recorre la inmensidad de Buenos Aires hasta el Río de la Plata.

El filme se realiza en un espacio de patrimonio, el cementerio de Recoleta, mausoleo de la historia nacional. Lugar que alberga cadáveres, tumbas y memoriales de diversos personajes ilustres y familias de clase acomodada del país. Así el director transforma un espacio de cadáveres para quienes "el tiempo ya no corre", en uno denso, colmado de capas semánticas que se tornan voces, citas que darán movimiento al desarrollo del filme, y finalmente, a la historia nacional. Un ejercicio de cacofonía, donde escuchamos las voces de los diversos protagonistas de la historia argentina, vencedores y vencidos sin romanticismo ni idealizaciones por uno u otro, pero donde queda expuesta la interminable saga de sangre derramada. Interminable e inevitable según las citas seleccionadas por

Prividera. Por ejemplo:

> *"La sangre se vierte ahora, es verdad. Se verterá acaso al infinito, pero el mundo imparcial y la severa historia dará la justicia al que la tenga entre los que intentan dominar, y los que pelean por no ser esclavos"*, cita de Facundo Quiroga.

> *"Esta sombra de vida que es habitual y permanente en las campañas imprime, a mi parecer, en el carácter argentino, cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de la vida, una manera de morir como cualquier otra, y puede, quizá, explicar en parte, la indiferencia con que dan y reciben la muerte, sin dejar en los que sobreviven, impresiones profundas y duraderas"*, cita de Sarmiento.

> *"Para servir al pueblo hay que estar dispuestos a todo, incluso a morir"*, Eva Perón.

> *"Que no renazca el sol, que no brille la luna/ si tiranos como estos siembran nueva infortuna/ engañando a la patria. Es tiempo ya que muera/ esa raza maldita, esa estirpe rastrera"*. Silvina Ocampo.

Se trata entonces de fragmentos de discusiones políticas específicas, muchas incluso en formato de cartas, que dan cuenta de un diálogo, en donde cada parte revela la posición contraria, la contiene al discutirla. Las citas son leídas en voz alta, en planos fijos donde los cuerpos de los recitadores, con libro en mano, ilustran la exposición -representan pero no actúan-, fundiéndose en la monumentalidad de las tumbas, y del texto enunciado, sin aportar ningún gesto más, y finalmente desapareciendo como fantasmas, y dejando en la escena la referencia de la cita: autor, año y texto. Así las citas se nos presentan en su materialidad textual, sin dar indicaciones particulares del contexto histórico en el que fueron pronunciadas, lo que puede ser leído como una interpelación centrada a un espectador que cuenta con conocimiento de la historia argentina, un público que comparte una tradición.

La voz construye esta película. Una voz que funciona no como una bajada de línea (como sucede con la *voz en off* de los documentales tradicionales que liga la enunciación con la acción de la imagen), sino como un acto performático. Esta predominancia de la recitación nos recuerda a las relaciones entre cine y política que Rancière advierte sobre los filmes de Satrub y Huillet en su libro *Las distancias del cine*:

> "En apariencia estamos lejos de lo que en un tiempo se pensó como la esencia misma del cine y su política, a saber, el montaje como lenguaje de las imágenes, ya se lo considere como lo que liga (Vertov) o lo que opone (Eisenstein). El filme se vuelve hacia la otra gran forma de la política de lo fragmentario, la dialéctica teatral. (...) desde la Antigüedad, esta forma es solidaria de la cuestión de la justicia. De Esquilo a Brecht y Sartre, el diálogo teatral se identificó a menudo con la discusión de la relación entre dos injusticias". (2012, p.108)

Observamos en este fragmento del filósofo francés varios elementos a destacar. En primer lugar un desplazamiento en la relación entre cine y política que parte de una pedagogía de la mirada que hace coincidir imagen-acción (Vertov y Eisenstein) a una que ahora apuesta por lo dialógico de los fragmentos (Straub y Huiller, como también Prividera). En *Tierra de los Padres* este movimiento se hace descentrando el papel activo de la imagen por el de la enunciación de textos: citas, que emergiendo una detrás de otra nos obliga a considerarlas como un proceso dialógico. Se trata entonces de un doble montaje, en términos de corte y yuxtaposición: el de la cita y el del mismo filme. Dos montajes simultáneos que desprenden la dialéctica cinematográfica, desplazando la mirada de la emancipación -la pedagogía o la promesa- por la de las aporías -la exposición de las tensiones de un relato totalizante.

La cita también se convierte en mecanismo de conjugación temporal tal cual pretendía Benjamin, en cuanto posibilidad de extraer fragmentos del pretérito para traerlos al presente. Sin embargo, el corte y yuxtaposición no se hace de forma aleatoria, sino que existe un elemento constitutivo que permite la sucesión de citas. Y ese elemento es justamente lo que también menciona Rancière: "la discusión de la relación entre dos injusticias" (2012, p.108), y que en el caso de Prividera asumirá la figura de la tragedia.

La tragedia, como la tensión irresoluble de dos fuerzas es la dinámica que para el director moviliza la historia. Las tradicionales dicotomías, las de la civilización y barbarie, oligarquía y pueblo, peronistas y antiperonistas; en definitiva el otro como sujeto de eliminación, que entran a la lucha y que no se resuelven ni en el filme, ni en la historia nacional. Así, con esta película Prividera repone la dimensión de lo trágico en lo político: la violencia como sacrificio fundacional, elemento soterrado en la conformación y perpetuación del Estado. La Nación y su ley universal que elimina aquella violencia ejercida sobre lo particular. [3]

Es importante sin embargo advertir que si bien la tragedia se presenta como el elemento que dinamiza el desarrollo de la historia -y en este caso el de la cita tras cita-, al operar con fuerzas dicotómicas que no encuentran resolución, se corre el peligro de convertir al desarrollo de la historia en un circulo de sustituciones repetitivas. El otro, como un significante que puede reemplazarse con el material intercambiable de los vencidos de turno. A su vez, y a diferencia de los filmes de Straub y Huillet, las imágenes no ofrecen ningún punto de tensión con las voces, por el contrario a través de los planos fijos, la indiferencia de los cuerpos que recitan, la detención en los mármoles, las estatuas, las coronas de hierro; se refuerza el destino -trágico- de una historia que gira alrededor de la provocación del mito y la repetición.

A medida que avanza el filme y la sucesión de citas, las alternancias dialógicas que nos ofrecen los textos de los 'padres de la patria' comienzan a encadenarse en un mismo significante de lucha entre antagonismos, corriendo el riesgo de caer en aquel marxismo mecanicista que también Benjamin criticaba de la social democracia de su época: el materialismo histórico y la lucha de clases como motor de la historia.

Ahora bien, también podemos mencionar otras materialidades, además de las citas que se presentan en el filme: el prólogo, los intervalos entre citas y el epílogo. El primero está compuesto por un montaje de imágenes de archivo de los muertos de la historia argentina del siglo XX, lo que claramente refuerza la idea de la violencia como intrínseca al desarrollo de la historia argentina. En segundo término, las escenas de intervalos entre citas nos ofrecen una visualidad de corte poético sobre la materialidad de las cosas: el trabajo de los empleados del cementerio y sus retratos en primer plano, las estatuas y arquitectura del cementerio -muchas dañadas por el oxido, suciedad y telarañas acumuladas-, la pelea de unos gatos por el cadáver de una paloma, el paso de estudiantes y turistas, el aleteo de una mariposa, el canto de la marcha peronista en la tumba de Perón; todo ello mientras se escucha el rumor de fondo de la ciudad o un profundo silencio. Estas escenas entonces darían cuenta de un tiempo actual, un ruido de fondo sobre el pasado, que nos recuerdan que esta historia se relata desde un presente cargado de gestos sedimentados. En el epilogo la cámara nos ofrece una toma aérea del cementerio que comienza a alejarse para mostrarnos toda la ciudad, con una clara determinación de exhibir el contraste de la Villa 31, lo que puede ser leído también como una alusión a la violencia contemporánea, la de la crisis económica que devasta los derechos sociales de los ciudadanos. Finalmente esta toma aérea termina en el espacio privilegiado para los filmes que reflexionan sobre la historia y la memoria en América Latina: el agua, el río, allí donde flotan los cadáveres en épocas de la conquista, donde muere Mariano Moreno, donde se arrojan a los desaparecidos y donde navega el flujo de la memoria de varios escritores argentinos.

De esta forma, este filme nos propone una manera de considerar a la tradición como una fuerza viva, producto de un gesto arcaico que sobrevive: la violencia. Sin embargo la materialidad textual de las citas no logran gozar del estatuto de la singularidad de los gestos -aquellos que Warburg identifica como indiciales, [4] ya que en su sucesión se van ligando en una misma cadena de significante, y así quedan expuestas al intercambio.

Se trata entonces de una cadena de significantes que se inscribe en la historia nacional, un relato en común que sin embargo se sabe ya compuesto de fisuras. Y es que claramente el filme tampoco adscribe a la construcción de una historia nacional compacta. Consciente del peligro de los relatos totalizantes, actúa en la tensión entre la singularidad de la cita -una suerte de fetichismo de la ruina- y su inserción en el mito de la violencia como lengua de lo común. Encontrando su límite en la indiferenciación de quien lo enuncia: el nombre propio del autor. Es la inscripción del nombre, la autoría de la cita, la rendija moral y política que el filme nos propone para amortizar el riesgo de lo 'común'. Porque finalmente para Prividera lo que peligra no es la historia o la nación, sino la posibilidad de que los nombres propios se borren y que tal, como la cita de Massera,"los muertos

sean de todos".

Bibliografía

Benjamin, W. (2000). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia.* Santiago de Chile: Lom.

Burucúa, J.E.(2002). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.

Notas

1

Nos referimos sobre todo a filmes que surgen en el 2008 e implicaron un desplazamiento en relación a los elementos diferenciadores del Nuevo Cine Argentino. En primer lugar por ofrecer relatos con una fuerte presencia de giros narrativos, como caso más paradigmático podemos mencionar *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) y, por otro, por una particular preocupación por los lazos sociales que nos habla de una emergencia del pensamiento por lo comunidad, como es por ejemplo el caso del cine de José Campusano.

2

Quienes leen las citas en la película son: José Campusano, Gustavo Fontán, Pablo Mazzola, Carlos Gamerro, Alejandro Tantanián, Gustavo Nielsen, Ricardo Ibarlucía, Vanessa Ragone, Ignacio Masllorens, Martín Kohan, Sebastián Escofet, Agustin Mendilaharzu, Maricel Alvarez, Lucia Cedrón, Susana Pampín.

3

Esta concepción del mito fundacional de lo político, también de raíz freudiana, no es nuevo en la tradición argentina, como menciona David Viñas: "la literatura argentina comienza con una violación" (haciendo referencia a la clásica obra *El Matadero* de Esteban Echeverría).

4

Ver José Emilio Burucúa (2002) *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Como citar: Lattanzi, L. (2016). Todos tus muertos, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/todos-tus-muertos/787