

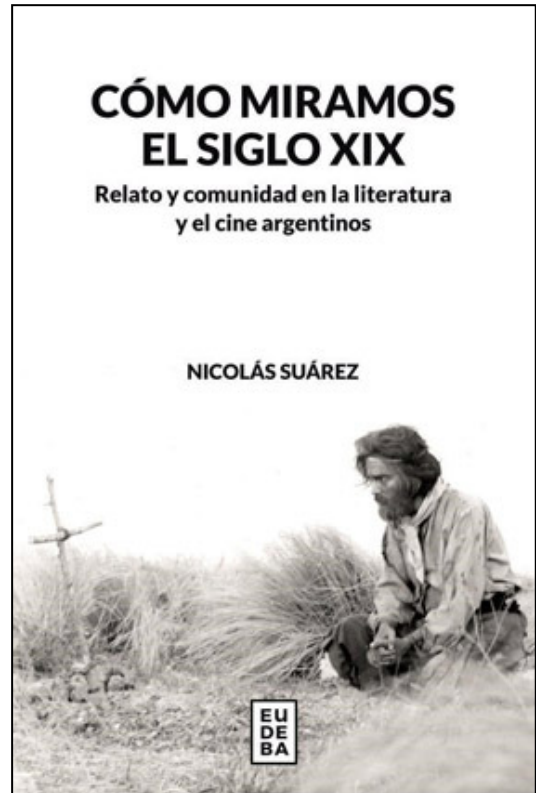
Sobre Suárez, Nicolás.
***Cómo miramos el siglo XIX. Relato y
comunidad en la literatura y el cine
argentinos***

Buenos Aires: EUDEBA, 2023, 440 pp.,
ISBN 978-950-2333-15-1

Julia Kratje*

Había una vez un imaginario moderno que se fundó en un sentimiento de pertenencia nacional. Una comunidad posible. Un sentido de identidad. La identificación con un proyecto común. ¿Se puede acaso pensar una historia cultural, una historia popular, al margen de los relatos comunes que cimientan –eso que fatalmente algunos llaman– la argentinidad? *Cómo miramos el siglo XIX* desanda una serie de obras centrales de la literatura decimonónica que delinearon un fecundo repertorio de temas, personajes, argumentos y paisajes de la nación en el siglo XX, el siglo del cine. En este libro deslumbrante, Nicolás Suárez desentraña un conjunto de textos que fueron llevados a la pantalla en más de una oportunidad: *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851) de José Mármol; el *Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo; *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández; *Juan Moreira* (1879-1880), *Juan Cuello* (1880) y *Hormiga Negra* (1881) de Eduardo Gutiérrez; y *Santos Vega*, en las versiones de Gutiérrez (1880-1881) y Rafael Obligado (1885): libros que contienen palabras como armas cargadas de futuro, que inspiraron películas que libraron esa batalla. La convergencia y la tensión entre la literatura y el cine demuestra que los relatos no son artefactos ingenuos ni están fuera del cruce de intereses e ideologías de una sociedad.

El libro abre con la anécdota de un almacenero que, hacia 1881, anotaba en su libreta los encargos de los pulperos de la campaña: “12 gruesas de fósforos - Una barrica de



cerveza - 12 *Vueltas de Martín Fierro* - 100 cajas de sardinas”. “Así como los fósforos podían servir tanto para dar luz como para encender el tabaco”, dice Suárez, “el *Martín Fierro* es una obra que, según cómo fuera consumida, podía servir tanto para iluminar a los lectores (siguiendo el espíritu conciliador de la *Vuelta*) como para estimular sus pasiones más violentas (en línea con el espíritu rebelde del gaucho de la *Ida* que José Hernández escribió en 1872)”.¹ Esa lista de productos para el consumo popular registra la capacidad que tienen los clásicos para instaurar una comunidad de lectores y espectadores que orbitan alrededor de los libros, y de películas que se hacen en torno a esas lecturas. Una trama muy compleja que va de la palabra escrita a la multiplicidad de interpretaciones e intermitencias en imágenes y sonidos. Digamos: de la imaginación literaria a la biblioteca de los cineastas, para construir comunidades de ciudadanos-espectadores-lectores. ¿A quiénes pertenece esa literatura y ese cine que se alimentó de los modos de decir, de sentir y de pensar de una sociedad? La literatura argentina del siglo XIX circuló a lo largo del siglo XX en programas escolares, colecciones populares, librerías, kioscos, conversaciones de sobremesa, transmisiones de radio, estudios académicos. Tan icónicos, que casi no hace falta haber leído esos libros para poder reconocerlos. Tan comunes y corrientes, que permitieron conectar a lectores y espectadores desprejuiciados con una zona de disputa por la formación de un canon literario y cultural, es decir: nada menos que la constitución de una identidad nacional.

Pero el de Suárez no es tanto un estudio del canon como de los procesos de canonización. Quiero decir: de las prácticas simbólicas y materiales que van dando forma al dispositivo de consagración cultural, con su poder prescriptivo sobre los modos de leer y de escribir, que el cine puede contribuir a consolidar o a reformular. En palabras del autor: “la potencia de apropiación política de las obras como emergentes de una memoria comunitaria en constante redefinición”.² Se trata de relatos que van y vuelven, trayendo y llevando de un siglo a otro y de un soporte a otro las historias que se cuentan sobre sí mismos los habitantes de una comunidad. Relatos que se desplazan entre la literatura y el cine, y producen una experiencia

¹ SUÁREZ, Nicolás. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: EUDEBA, 2023, p. 10.

² *Ibid.*, p. 18.

comunitaria en diferentes coyunturas históricas porque consiguen “interpelar a grandes audiencias en virtud de su habilidad para explicar el pasado, dotar de sentido al presente y proyectar un futuro deseable para la nación”.³

Cada capítulo se inicia con un *establishing shot*: una fecha memorable, una localización concreta, la disposición de una escena. Esa inscripción claramente situada se va abriendo hasta expandir los límites de la historia. Sucede que las comunidades no son uniformes, sino que disponen identidades en una temporalidad heterogénea. Algo así como un canon en el sentido musical: primero entra la literatura y unos compases después, el cine, que con el cantar se desvela. Un libro, una película, una novela, una ficción, entrelazados, aunque no siempre de forma armoniosa. Una trama que la mirada crítica y el enorme esfuerzo de escritura logran acompasar haciendo que suenen juntos, no nivelados, no igualados, sino a dúo. Una puesta en común. Una verdadera apuesta a lo común.

Los capítulos se organizan a la manera de una fábula aristotélica o de un film clásico: hay un comienzo, un medio y un fin, causalmente encadenados. Esto no quiere decir que la historia sea vista desde esa óptica, ya que no hay sucesión cronológica, ni tampoco derivaciones jerárquicas de la literatura al cine. Por el contrario, “los procesos de influencia recíproca entre ambas disciplinas” se exploran a partir de “una serie de núcleos temáticos y problemas que se constituyen en el cruce de la literatura, el cine y la historia”.⁴

Y justamente esa organización ficcional inspirada en hechos reales pone a rodar un método literalmente fabuloso. Un camino que consiste en la reconstrucción de circunstancias que no están documentadas, ni si quiera filmadas, a las que solo accedemos por medio de un trabajo de invención. Como dice el doctor Jekyll: no es digno de un científico descartar la posibilidad de algo. La imaginación creativa de Suárez funciona como una máquina del tiempo que nos acerca las infinitas posibilidades que existen para aventurarnos en la historia:

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

Detengámonos, por un momento, en lo que pudieron haber sentido aquellos espectadores de 1936 que, mientras vivían esos cambios políticos, sociales y económicos, se acercaron hasta el Cine Monumental para ver *Amalia*. La propia experiencia de llegar hasta allí, por las refacciones que estaban teniendo lugar en la zona, debió haber sido algo novedoso; pero también, precisamente por esas reformas, llegar hasta el Centro debió haber conllevado un esfuerzo algo molesto. Tomar la red de subterráneos que entonces estaba siendo ampliada, caminar por la 9 de Julio, que se fue inaugurando de a tramos a lo largo de 1936, o avanzar por una Avenida Corrientes en pleno proceso de demoliciones y ensanche, eran formas de transitar la ciudad que implicaban sensaciones nuevas y ambivalentes. Un recorrido probable para alguien que viniera del sur o de los barrios periféricos, por ejemplo, habría sido llegar en transporte público o a pie hasta la 9 de Julio y, justo donde se levantaba el flamante obelisco, doblar por Corrientes en dirección hacia el río. Entre ruidos de escombros y martillazos, este hipotético espectador avanzaría por una avenida que se hacía más moderna con cada centímetro de ancho que ganaba. Después de caminar cien metros, en Corrientes al 800, pasaría junto al Cine Ópera, el palacio plebeyo que se inauguró ese mismo año y cuyos desbordes *art-decò* fueron severamente criticados por Victoria Ocampo, quien prefería, en cambio, el edificio del viejo teatro que antes se encontraba en el mismo lugar, porque “si no tenía gran belleza por lo menos tenía gran dignidad”.⁵

Nicolás Suárez investiga la historia cultural con la lente de un guionista. Desprende de las páginas pequeñas ficciones, como un desplegable de la fantasía: “Tratemos de imaginar cómo fue aquella función privada”.⁶ “Si bien la mayor parte de estas películas, al encontrarse actualmente perdidas, presentan el problema metodológico de la necesidad de reconstruir el objeto que se quiere abordar, hay varias preguntas que, en función de su recepción en la prensa, se les puede formular”.⁷ “Imaginemos, teniendo esto en cuenta, cómo habrá sido la adaptación de la escena final”.⁸ La pesquisa es obstinada, tenaz, inconformista, insistente, profundamente optimista en el fondo, gracias a una curiosidad y una audacia que va más allá del patrimonio que se conserva o se ha dejado perecer.

Frente a un creciente afán por plantar banderas para destruir y refundar el canon literario y cinematográfico, como si el canon fuese un modelo para armar y desarmar *a piacere*, este libro propone seguir otra deriva crítica, comprometida, rigurosa, tremendamente erudita de inicio a fin, a lo ancho y a lo largo de 440 páginas. Y

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁸ *Ibid.*, p. 177.

curiosamente, ese modo de leer que podría parecer ampuloso se despliega con la soltura de movimientos del *common reader*, el lector común, tal como lo presenta Virginia Woolf, en palabras de Suárez: “una clase de lector que no está afectado por prejuicios literarios (...); es ese lector que lee por placer más que para impartir conocimiento o corregir las opiniones ajenas (...) para permitirse el afecto, la risa y la discusión”.⁹

La primera parte, “Genealogía de los relatos comunes en el cambio de siglo: el criollismo se impone”, indaga a comienzos del siglo XX, en los inicios del cine, cómo diferentes tradiciones literarias configuran modelos comunitarios: en el marco de las luchas entre diversos grupos por la formación y la definición de la identidad nacional, aparecen las figuras de la mujer romántica y la ciudad, y la del gaucho y la pampa. Por un lado, siguiendo a Doris Sommer, la relación entre política, erotismo y ficción en *Amalia*; por otro, el primer *blockbuster* en la historia del cine argentino, *Nobleza Gaucha*. La segunda parte, “Nombres comunes de la violencia: figuras populares y medios violentos”, estudia las modulaciones más violentas de los relatos comunes en tanto medios de la justicia popular. Sucintamente: “Los Moreira” y “Los Quiroga”.

Se podría evocar aquella libreta del almacenero, para tomar nota de las transposiciones de la literatura al cine: *Amalia*: 3; *Facundo*: 5; *Juan Moreira*: 5; *Martín Fierro*: 10; *Santos Vega*: 5; *Fausto criollo*: 4; *Hormiga negra*: 2; *Juan Cuello*: 2. Total: 36 (sin contar los textos literarios decimonónicos que fueron llevados al cine en una sola oportunidad, como *Una excursión a los indios ranqueles*, *Almafuerte* o *Los gauchos judíos*). Por cada libro, varios films. Esa sería la clave para delimitar la naturaleza común de un relato. Por cada film, muchas reconstrucciones, muchísimas hipótesis. Por cada historia, incalculables invenciones. Sin perder de vista que el proceso creativo de cada libro y de cada película tiene algo excepcional en cuanto a sus condicionamientos políticos, formales e históricos, y por eso no se bosquejan análisis generalizadores para abarcar de un plumazo semejante cuerpo de obras.

Pero además, este libro provoca el deseo de leer y de ver; de ver de nuevo las películas y de volver a leer esos textos. Porque Suárez construye un artilugio que resignifica

⁹ *Ibid.*, p. 260.

tanto la literatura del siglo XIX como el cine que la transforma. Y entonces, la lectura de *Cómo miramos el siglo XIX* genera una suerte de lejana nostalgia por aquellos tiempos en que se podía –o se creía que se podía– pensar en términos de una identidad nacional basada en un proyecto de comunidad. La imagen de la portada, donde vemos a Alfredo Alcón frente a la cruz en *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, iría por esta línea (“yo no sé rezar, te encomiendo el alma de Cruz, te pido por este hombre que tanto sufrió”).

La tercera y última parte, que como las anteriores también se divide en dos capítulos, titulada “Fin de los relatos comunes: de la Comunidad Organizada al pueblo que falta”, examina el agotamiento de los relatos comunes: cuando la impronta criollista y literaria decae o se reconvierte hacia nuevas expresiones: “En este punto, se produce una suerte de relevo mítico: el peronismo se apropia del mito gaucho, de carácter residual, y lo incorpora al emergente mito peronista”.¹⁰

Así, de la literatura decimonónica al cine contemporáneo, se relevan y revelan las condiciones de lo decible y de lo filmable respecto de la configuración de un proyecto de comunidad. Eso implica situar la investigación en un tiempo que se escurre entre las historias del cine y de la literatura, pero no solamente. También hay un arrojo por narrar los pliegues, los roces, el *impasse*, el ya no y el no todavía. Lo inaudito, lo inadecuado, aquello que incluso disloca el canon, desgarrando el archivo de la literatura argentina a la luz de preguntas que el cine como arte popular, como espectáculo de taquilla, como arma política o como experimento audiovisual puede avivar. En otras palabras: la importancia del cine para representar la historia. O sea: para imaginarla, en colores, con sonido y todo. A pedido del cariñoso público.

Al leer este libro no dejaba de tener una sensación de anacronismo. Por un lado, por la obra en sí: en su origen una tesis doctoral fuera de serie, de dimensiones inusuales, donde se multiplican teorías, corpus, hipótesis desencadenadas, archivos desenfrenados, contrastes historiográficos, minuciosas correcciones de datos y fechas. Suárez, el

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

restaurador de las leyendas, ensaya un modo de leer desde una mirada enciclopédica que se posiciona en el justo punto de mediación entre literatura y cine, pero también teatro, artes visuales, fotonovela, humor gráfico, radio, canción, televisión, historietas. Y además, crítica literaria, estudios de cine, estudios de teatro, historia del arte, estética, paisajismo, urbanismo, arquitectura, estudios sonoros, historia de la percepción, retórica visual.

Pero esa sensación de anacronismo tiene que ver, sobre todo, con que el libro se ocupa de revisar un proyecto que ha fracasado. La idea misma de un relato común parece ya imposible. Por cierto, el sexto y último capítulo termina mencionando el melodrama más exitoso de María Luisa Bemberg, *Camila* (1984), basado en la trágica historia de amor durante el rosismo que, según Suárez, “inauguraba otro modo posible, menos literario, más televisivo, menos masculino, más feminista, menos épico, más intimista, de leer la literatura decimonónica y la historia argentina lejana y reciente. Los Fierro, al igual que los Moreira, los Quiroga, los Santos Vega y las Amalias, no eran ya más que una utopía comunitaria del siglo pasado, el siglo de los relatos comunes, esos relatos que habían sido usados para decir o justificar tantas cosas que terminaron vaciados de sentido”.¹¹

Sin embargo, el libro no concluye acá. Un epílogo, “Muerte y transfiguración de los relatos comunes: las historias mínimas del siglo XXI”, prolonga las intuiciones e introduce otras líneas de investigación, al afirmar que los grandes relatos sobre el pasado de la nación dieron paso a historias mínimas. Por ejemplo: *El país del diablo* (2008) de Andrés Di Tella, *Todos mienten* (2009) de Matías Piñeiro, *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera, *Jauja* (2014) de Lisandro Alonso, *El movimiento* (2015) de Benjamín Naishtat. Y no es casualidad que la última voz citada en el libro sea la de Lucrecia Martel: “El siglo XIX en la Argentina es fabuloso y en algún momento habría que encararlo, pero me parece que exige un montón de invenciones, como las que hicieron los yanquis con sus vaqueros, aunque quizás con otras ideas políticas”, afirmó Martel un año antes del Bicentenario, cuando realizó *Nueva Argirópolis*, con evidentes alusiones a la utopía fracasada de Sarmiento, para narrar la resistencia y la lucha de los pueblos

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

indígenas contra el universo letrado y blanco, que ha sido y continúa siendo cómplice de la usurpación de tierras. (Sin ir más lejos, a comienzos de agosto de 2023 llegó a la ciudad de Buenos Aires desde la puna jujeña el tercer Malón de la Paz, reviviendo antiguos pleitos jamás resueltos, por el territorio, el agua y la vida, al grito de “¡Viva la Patria!”).

Una novela o una película no muestran una historia, unos personajes, unos hechos, sino que edifican una forma de la imaginación. En este sentido, si la intensidad de una escritura se puede medir por la calidad del narrador que es capaz de construir, este libro de Nicolás Suárez también deja entrever el refinamiento del punto de vista que elige para filmar. Su cortometraje *Centauro* –seleccionado por el INCAA para integrar el décimo tercer concurso *Historias Breves* (2016)– extiende sobre los vastos campos una fuga quimérica donde el gaucho histórico como institución de la identidad nacional se mezcla con la mitología del centauro, para coronar un grito sagrado con el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío, que un siglo atrás soñaba una Babel en donde todos se comprenden.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/6cp91e8m1>

Para citar este artículo:

KRATJE, Julia. “Sobre Suárez, Nicolás. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 330-337. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/452>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Julia Kratje** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora en el CONICET y como profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura) y compilado *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (INCAA, 2020), *De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980* (Waldhuter, 2021) y *ReFocus. The films of Lucrecia Martel* (Edinburgh University Press, 2022). E-mail: juliakratje@gmail.com.