

**El mito de Quiroga en el cine: guerra y censura
en *Facundo, el tigre de los llanos***

Nicolás Suárez

Facundo, el tigre de los llanos (dirigida por Miguel Paulino Tato y estrenada en 1952) es una película de caravanas que narra el famoso viaje final de Facundo Quiroga, interrumpido por cuatro *flashbacks* que permiten reconstruir diferentes momentos de su vida en La Rioja. Doce años antes, la obra de Sarmiento ya había sido objeto de una transposición cinematográfica en *Huella*, de Luis José Moglia Barth, que es también un filme de caravanas, inspirado en el pasaje del capítulo uno de *Facundo*, en que Sarmiento describe la figura del capataz de carretas. Tanto en la película de Moglia Barth como en la de Tato se viaja de la civilización a la barbarie: de Buenos Aires a Córdoba, donde los protagonistas encuentran la muerte. Pero si en *Huella* el motivo que organiza el viaje es, según declara uno de los protagonistas, “la patria que vendrá”, *Facundo, el tigre de los llanos*, en cambio, adopta una estructura de *flashbacks* en la que lo englobante (para usar el término que emplea Deleuze al referirse a este género de películas) es una visión mitológica y esencialista del pasado común, coherente con el pensamiento y la trayectoria de su director.

Tato trabajó, desde finales de los años veinte, como crítico cinematográfico en diversos medios gráficos y luego fue designado director general de Canal 7 durante la presidencia de Onganía. Pero su figura cobró notoria relevancia por su feroz desempeño como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica entre 1974 y 1978, cuando cortó mil doscientas películas y prohibió trecientas treinta y siete. Semejante registro inspiró tres películas y hasta una canción de Sui Generis basada en la figura de Tato. Existen, asimismo, varios textos que dan cuenta de su desempeño como censor (Monteagudo, 2008; Neifert, 2012: 274-275) e incluso una somera biografía que repasa su flamígera trayectoria como crítico (Spinsanti, 2012). No obstante, solo en los últimos años, gracias a la exhibición de una copia de *Facundo, el tigre de los llanos* restaurada por el Museo del Cine, se recuperó la faceta de Tato como director, dando lugar a algunos estudios y comentarios sobre esta película (Díaz, 2010b; Levinson, 2014). La figura de Tato, así, tendría tres facetas: crítico, director y censor. El propio Tato sugirió en alguna oportunidad que su trabajo como censor es el corolario lógico de su trayectoria como crítico. Sin embargo, aún no parecen haberse explorado cabalmente las relaciones entre la trayectoria de Tato como crítico-censor y su faceta de director.

Los avatares de la producción del filme dificultan esta tarea, ya que la propia atribución de autoría a Tato resulta dudosa. En 1951 Tato asumió la dirección de *Facundo, el tigre de los llanos* a partir de un guion de Antonio Pagés Larraya, que fue quien lo recomendó a Estudios San Miguel (Neifert, 2012: 179; Levinson, 2014: 16). Por una disposición sindical, en aquella época era habitual que los directores debutantes fuesen asistidos por otros más experimentados. En este caso se convocó a Torre Nilsson, quien renunció al poco tiempo debido a serias discrepancias con Tato. A los tres días de iniciado el rodaje, el productor también decidió despedir a Tato de su cargo como director luego de que este lo amenazara “por intentar desprestigiarlo entregándole película vieja” (Neifert, 2012: 280). Entonces llamaron a Carlos Borcosque, que fue quien llevó adelante el resto del rodaje (Levinson, 2014: 16). Borcosque era un viejo conocido de Raúl Alejandro Apold, que desde

1949 estaba a cargo de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa y fue apodado “el zar del cine” por sus manejos autoritarios a la hora de controlar la censura cinematográfica, la entrega de premios y subsidios y el racionamiento de película virgen. Se conocían porque Apold había sido asesor aeronáutico de Borcosque en *Alas de mi patria* (1939) y jefe de prensa de Argentina Sono Film, pero además eran amigos de la infancia. Por otro lado, la Subsecretaría nombró como “interventor” de la película a Luis María Álvarez, quien desechó parte del material filmado por su tratamiento polémico de la figura de Juan Manuel de Rosas. Para Pagés Larraya, este cumplió la función de “supervisor oficial” (Neifert, 2012: 280). El director –agrega Clara Kriger– pasó a engrosar la lista negra, el protagonista fue amenazado y se prohibió una adaptación radial del guion (2009: 70). A estas participaciones debe añadirse que el poeta Pedro Rafael Obligado, el guionista Nicolás Olivari y el dramaturgo Carlos Gorostiza habían colaborado en la escritura del guion en calidad de asesores. Como advierte Ana Laura Lusnich, la presencia de asesores históricos, militares o literarios era una práctica frecuente y evidencia no solo “la necesidad de asegurar la legitimidad del guion y de los acontecimientos narrados, sino también el grado de intervención de las instancias reguladoras de la actividad cinematográfica” (2007: 70). En palabras de Pagés Larraya, guionista del filme:

[Q]uisimos hacer una película con coraje, que suscitase un estado de polémica, que recibiese aplausos y silbidos. Nuestro cine histórico era en su mayoría escolar o sentimentaloides. Deseamos huir de la retórica y del patrioterismo. [...] Pero el gobierno tuvo miedo. No quería ni aplausos ni silbidos. [...] Con el pretexto de un conflicto director-productor, *Facundo*... resultó el primer caso de una película “intervenida”. Imposible narrar todo lo que se hizo para que la película fracasara. [...] Cortes injustificados, fútiles añadidos, restaban coherencia al conjunto (Neifert, 2012: 281).

Por todos estos motivos, Clara Kriger afirma que *Facundo, el tigre de los llanos* es “un ejemplo de la censura que se aplicó en la época” (2009: 70). Contra esta opinión, Gonzalo Aguilar sostiene que “para acercarse a la producción del período, antes que hacerlo con el concepto fuerte de *censura* hay que describir un campo lábil y equívoco que es el de la coerción en el que no se obliga a nadie a decir nada ni se suprime algo que se haya dicho sino que se pone a la gente del mundo del cine en una situación en la que saben qué es mejor decir y qué no” (Aguilar, 2015: 428). ¿Cómo ubicar el caso de Tato en este marco? Creo, por el carácter virulento de Tato y su desconocimiento del quehacer cinematográfico, la singularidad de su filme radica en que forzó al sistema a extremar los mecanismos habituales de control y, de esa manera, escenifica una curiosa paradoja: una de las primeras películas intervenidas en el cine argentino fue dirigida por quien luego se convertiría en el censor más feroz de la historia de nuestra cinematografía. Una suerte de censor censurado, podría decirse.

Cuando Tato asume al frente del Ente de Calificación en 1974 ya existía toda una tradición de control estatal sobre el cine en Argentina, que tiene en la figura de Apold un claro antecedente y puede remontarse hasta la década del treinta. En 1936 el crítico Carlos Alberto Pessano y el senador Matías Sánchez Sorondo fueron designados, respectivamente, director técnico y presidente del Instituto Cinematográfico Argentino. En 1938 Sánchez Sorondo presentó al congreso un proyecto de Ley de Cine que no llegó a sancionarse, pero que consideraba el cine un medio para la propaganda de un ideario católico-nacionalista y otorgaba al estado todavía más atributos para la censura que los que tenía en Estados Unidos gracias al Código Hays (Kriger, 2009: 27-32).

De este modo, podemos trazar una línea imaginaria de organización de la censura cinematográfica en Argentina que se articula en la serie Sánchez Sorondo-Apold-Tato. Esta, a su vez, tiene una ramificación crítica que sería: Sánchez Sorondo-Pagés Larraya-Tato. Pagés Larraya fue un crítico literario, sarmientista, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en la cual ocupó, precisamente, el sillón Domingo Faustino Sarmiento, que antes había ocupado Sánchez Sorondo. Se trata de pensar la continuidad de un pensamiento que va de la gestión estatal a la crítica cultural y viceversa. Al respecto, vale la pena citar las palabras de David Viñas cuando, consultado en 1960 acerca del estado de la crítica cinematográfica argentina, responde:

Que se parece bastante a lo que, dentro de la crítica literaria representó, por ejemplo, un Pagés Larraya: muchas fichas, cataratas de datos, apasionamiento por lo nimio [...], devoción acrítica por todo lo que huele a erudición, beatería frente a *Cahiers du cinema* o *Films and filmings*. En síntesis: tendencia general hacia una crítica dogmática que por momentos oscila entre la crítica de detalle y la crítica de errores, pero que muy pocas veces se orienta hacia una crítica de interpretación. Me animaría a decir más: por sus características más destacadas –pluralismo y falta de síntesis– nuestra crítica de cine –aun la de izquierda– parece de derecha (Viñas, 1960: 24).

Es llamativo el cinismo de Viñas contra Pagés Larraya teniendo en cuenta que pocos años atrás ambos habían compartido el espacio de la revista *Contorno* en un histórico número publicado en el efervescente contexto de septiembre de 1955. Es como si luego de la caída de Perón, liberado el dique de contención de su común antiperonismo, las diferencias entre ambos se hicieran evidentes. Por lo demás, pareciera que en aquellos años (1957-1962) Pagés Larraya se hizo cargo de la cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires (luego ocupada por Viñas), rápidamente se convirtió en una suerte de *punching ball* de escritores, incluso para los miembros de *Sur*, como lo evidencian estas palabras de Borges tomadas de una entrada del diario de Bioy Casares de 1960: “Pagés solo se interesa en aumentar la cantidad de autores: siguiendo a Rojas, no perdona a uno de la Colonia y trata de *rope in* el mayor número de escritores” (2006: 190).

¿Pero en qué sentido esta perspectiva, según Viñas “acrítica”, de Pagés Larraya se puede vincular con la tarea de Tato como crítico-censor (que sin duda era interpretativa) y, a la vez, con la película que –si bien “intervenida”– ambos concretaron? En 1975 Tato mantuvo el siguiente intercambio con una entrevistadora:

- Señor Tato, ¿es usted censor?
- Me siento censor, me sentí siempre, porque creo que hacer crítica de cine es ya ejercer la censura. [...]
- ¿Usted sabe que en tan poco tiempo lleva el récord mundial de prohibiciones?
- Exactamente. Hemos prohibido ya ciento veinticinco películas y estoy muy satisfecho de esa tarea higiénica [...].¹

En repetidas ocasiones, Tato destaca el carácter “higiénico” de su tarea y se vale del campo semántico de la medicina para desplegar esta visión, que implica toda una mirada biopolítica de la censura: “La censura bien ejercida es higiénica. Y altamente saludable como la cirugía. Cura y desinfecta las películas insalubres, extirpándoles tumores dañinos, que enferman al cine y contaminan al espectador” (Spinsanti, 2012). En términos de Roberto Esposito (2003), se trata de una lógica inmunitaria, destinada a proteger a la comunidad de un

¹ Entrevista disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=92goOSrir7o>.

contacto que la amenaza. Dicha lógica se puede rastrear también en *Facundo, el tigre de los llanos* ya desde el comienzo, a través de una superposición que, en una operación típica del cine de esos años, apunta a enmarcar la historia que se está por narrar: “Esta película no pretende reflejar estrictamente la realidad histórica. Es una obra de ficción inspirada en hechos reales.” Al acentuar la naturaleza ficcional, se neutraliza entonces el contenido político del filme, como si la historia narrada poco tuviese que ver con la “realidad histórica” y, mucho menos, con la coyuntura. En sintonía con esta esterilización populista de la historia, según cuenta Pagés Larraya, ante las diversas dificultades del rodaje Perón les habría dicho a los responsables del filme que pidieron entrevistarlos: “La película no puede ser rosista ni antirrosista. Si es rosista, le queman el cine los liberales, y si no, se lo queman los rosistas” (Luna, 2013: 334). Del mismo modo, uno de los cambios que introdujo Apold fue la eliminación de una referencia a la ciudad de Montevideo, que –al igual que en la época de Rosas– era entonces el sitio preferido por los exiliados antiperonistas (Neifert, 2012: 281).

Luego de esa leyenda inicial, la operación de enmarcado del filme se completa con la siguiente placa:

Pobres, huraños, ignorados, hijos de una América agreste y primitiva, bravos e indómitos como su tierra arisca. Así fueron aquellos gauchos que en las montoneras o en los ejércitos de línea guerrearon años y años con salvaje denuedo. Ciegos en su ideal unos y otros dejaron su sangre mezclada al suelo de nuestra patria. Entre los resplandores de aquella edad heroica se levanta, legendario mito de nuestras guerras civiles, la sombra de un caudillo provinciano, bárbaro y valiente, Facundo...

En este punto, conviene recordar que Tato era un confeso admirador de la obra de Leopoldo Lugones, así como de la transposición fílmica de *La guerra gaucha* (Demare, 1942) y de la filmografía de Lucas Demare en general (Spinsanti, 2012). De marcada influencia lugoniana, el texto que abre el filme de Tato toma de *La guerra gaucha* la noción del cuerpo del gaucho como reflejo del cuerpo del caudillo y la traslada a un contexto y una geografía diferentes: de la gesta independentista de Güemes y los gauchos del norte, a la actuación de los llaneros de Quiroga en las guerras civiles. Esta operación apunta a la postulación de una comunidad nacional anclada en una construcción de la figura de Quiroga que se corresponde con lo que Esposito entiende como el pliegue mitológico de la comunidad o la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común (2003: 44-45). El modelo comunitario articulado en torno a esa esencia originaria es lo que Lugones llama la “comunidad de los laureles” (2010: 196), es decir, una comunidad guerrera que se basa en el ideal de la gloria, reforzado en la película mediante una serie de fundidos encadenados y superposiciones que resaltan el carácter épico del retrato de Quiroga al superponerlo con las imágenes y los nombres de diversas batallas.

En este sentido, Emilio Díaz sostiene que si los héroes liberales (sean civiles o militares) son para el cine de estas décadas alegorías del Estado militar, el héroe no liberal, en cambio, como Quiroga, ingresa al cine en tanto gaucho militar cuya nobleza preside todos sus actos, incluso los más criminales (2010: 218). “No soy un gaucho bárbaro. Ha sido el destino el que me ha empujado a la guerra”, se defiende Quiroga. Para Díaz, esta lectura que el filme hace de los gauchos se inscribe en el criollismo militar de la década del cuarenta, al igual que el *Juan Moreira* de Moglia Barth, de 1948. En ambos casos, se trata de un criollismo adecentado, inocuo. Los protagonistas de las dos películas aparecen desde el comienzo rodeados de un aura mitológica: “¿Sabés quién es el patrón de esta tropa? Juan Moreira... un hombre, Andrade, un hombre”, dice un personaje del filme de Moglia Barth antes de que Moreira realice siquiera cualquier acto heroico; en la película de Tato, en tanto, cuando aparece Quiroga se escuchan las voces de los paisanos: “¡Viva el general!”, “El tigre de los

llanos”, “Macho el general, siempre solo...”. Ambas figuras se constituyen así en líderes de los sectores subalternos, a los que saben llegar con el corazón, en una perspectiva emocional de la política que era también la del peronismo.

Según Bernini, estas dos películas, junto con *Las aguas bajan turbias* (de Hugo del Carril, también de 1952), constituyen los últimos remanentes del cine criollista del período industrial, que “se debilita notoriamente hacia los años cincuenta y, con lentitud, desaparece” (2007: 266). La coincidencia de las películas de Tato y Del Carril en 1952 (un año, por lo demás, excepcional en la historia política y cinematográfica argentina) señalaría entonces el agotamiento del criollismo en el cine. Es un indicador de sus límites: lo que el género puede y no puede decir. En tal sentido, si *Las aguas bajan turbias* marca el límite en que el criollismo se toca con la denuncia (la película fue retirada de la cartelera cuando todavía era un suceso en circunstancias que nunca han sido del todo esclarecidas), el filme de Tato, por las numerosas intervenciones de que fue objeto, señala la esterilización del género hasta neutralizar su peligrosidad y se constituye en un antecedente inmediato del criollismo cinematográfico revisionista de la década del setenta. De ahí que, para cerrar, quisiera señalar que significativamente la siguiente transposición de *Facundo* al cine fue dirigida por el propio Del Carril en 1975, en un contexto no menos crítico que el de 1952: de la muerte de Eva a la de Juan Domingo Perón, las versiones cinematográficas de *Facundo* parecen acompañar, a la vez que refractan, los grandes acontecimientos de la vida política argentina.

Bibliografía:

- AGUILAR, G. “El cine durante el primer peronismo: entre las emociones, la doctrina y el entretenimiento”, *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo* (Comp. Carina González). Buenos Aires: Final Abierto, 2015a, 413-436.
- BERNINI, E. “El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo”, *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras* (Comp. Guillermo Korn), t. 4, *Historia social de la literatura argentina* (Dir. David Viñas). Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- BIOY CASARES, A. *Borges*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006.
- DÍAZ, E. “Biografías cinematográficas, historia y política”, en *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine* (Comp. Raúl Horacio Campodónico). Buenos Aires: INCAA, 2010, 210-237.
- ESPOSITO, R. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- KRIGER, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- LEVINSON, A. “*Facundo, el tigre de los llanos*”, *Cine argentino siempre II. Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Cultural*. Buenos Aires: Ediciones INCAA TV, 2014.
- LUGONES, L. *La guerra gaucha*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- LUNA, F. *Perón y su tiempo: la comunidad organizada (1950-1952)*, t. 2. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- LUSNICH, A. L. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MONTEAGUDO, L. “Prohibido prohibir en democracia”, *Página 12*, 10 de diciembre de 2008.
- NEIFERT, A. *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Fabro: 2012.

SPINSANTI, R. “El pasado al alcance de la mano”, *El Ángel Exterminador*, año 2, n° 7, septiembre-octubre 2007. Disponible en línea: <http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.7/elhombrerobado.html>.

VIÑAS, D. “Once preguntas concretas a David Viñas” (entrevista), *El Grillo de Papel*, Buenos Aires, n° 2, diciembre de 1959 - enero de 1960, 24.