

FEDERICO MARE

DE CARA AL CIELO, DE ESPALDA AL GENOCIDIO. CINE, DICTADURA Y NEGACIONISMO EN LA ARGENTINA DEL CENTENARIO DE LA CONQUISTA DEL «DESIERTO»

Tengo ante mí, en páginas ajadas y amarillentas, los suplementos y secciones de espectáculos de los grandes diarios nacionales de Argentina editados en los primeros días de mayo del 79: *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *La Opinión*... Accedí mayormente a estos viejos materiales impresos en una visita a la hemeroteca de la Biblioteca San Martín de Mendoza, la provincia donde vivo. Algo también conseguí a distancia en el archivo hemerográfico la Universidad Nacional de La Plata.

Al hojear estos periódicos setentistas, advierto que dos avisos publicitarios se repiten *ad nauseam*. En uno de ellos, se ve a Gianni Lunadei abrazado con Leonor Benedetto, mirándose a los ojos, él barbudo y con uniforme militar, ella sonriente y con vestido de gala. En el otro cartel, se aprecia a Lunadei blandiendo un sable, Benedetto en pose seductora, tropas de caballería marchando y escenas de combate ecuestre entre soldados e indígenas. Los titulares anuncian con grandilocuencia: “Una epopeya de amor y lucha en la Conquista del Desierto”. “¡Sus hijos deben verla!”. “Por el Sur de la Patria lucharon y murieron... *De cara al cielo*”.

Si alguien cree que no es posible romantizar el genocidio indígena¹, se equivoca. El cine argentino lo ha hecho muchas veces, durante muchos años... Este ensayo busca echar un poco de luz sobre tanta mistificación negacionista. Las ficciones del séptimo arte —no descubro la pólvora al decir esto— pueden ser muy tóxicas cuando militan una política de la memoria. Así es que la crítica cinematográfica bien puede cumplir, si se lo propone, una función de *desintoxicación ideológica*.

Un film tendencioso y olvidado

Entre todas las películas que han tematizado el conflicto indígenas-*huincas* en la Argentina del siglo XIX, *De cara al cielo* merece una reseña especial. Más allá de cómo se la valore en términos estéticos e ideológicos, lo cierto es que ninguna otra ficción cinematográfica ha tratado tan de lleno el tópico histórico de la conquista del «Desierto».

¹ Para profundizar en la noción historiográfica de genocidio indígena y su plena pertinencia en la Argentina moderna, véase Osvaldo Bayer (dir.), *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*, Bs. As., RIGPI, 2010. También Marcelo Valko, *Pedagogía de la desmemoria. Crónicas y estrategias del genocidio invisible*, Bs. As., Ed. Madres de Plaza de Mayo, 2010. Se sugiere, asimismo, leer el artículo de Andreas L. Doeswijk que publicamos en el número anterior de esta misma revista, titulado “¿Estado o cuestión indígena? Una velada legitimación de la conquista del *Desierto* y sus consecuencias”, *Corsario Rojo* nro. 4, invierno austral 2023, sección Bitácora de Derrotas, pp. 48-77, disponible aquí: <https://kalewche.com/cr4>. Para una síntesis histórico-divulgativa muy somera, *vid.* mi artículo “La conquista del ‘Desierto’ y el Chaco”, en Federico Mare, *Ensayos misceláneos*, Mendoza, ECM/El Amante Universal, 2021, pp. 133-141.

Fue dirigida por Enrique Dawi, un prolífico cineasta porteño de los años 60, 70 y 80. Dawi ha quedado en la memoria popular por *Si se calla el cantor* (1973), aquel drama musical de protesta con Horacio Guarany. Aunque también es recordado por sus comedias picarescas y pasatistas filmadas durante el Proceso y el alfonsinismo, como *Con mi mujer no puedo* (1978), *Hotel de señoritas* (1979), *Brigada explosiva* (1986) y *Johny Tolengo, el majestuoso* (1987), junto a Palito Ortega, Minguito, Balá, Landriscina, el Soldado Chamamé, Tristán, Juan Carlos Calabró, Moria Casán, Emilio Disi, Graciela Alfano, Javier Portales, Pata Villanueva y Carmen Barbieri, entre otras celebridades de la farándula.²

De cara al cielo fue estrenada el 3 de mayo de 1979, en plena dictadura militar de Videla, con motivo del centenario de la campaña genocida del general Roca contra los pueblos originarios de la Pampa y Patagonia. En el marco de esta conmemoración tan cara al patriotismo castrense, con un gobierno entusiasmadísimo ante la oportunidad de celebrar a lo grande aquella «gesta» sin escatimar nada,³ el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) había organizado un concurso cinematográfico, y el proyecto de Dawi resultó ganador. El premio consistía, precisamente, en el financiamiento del largometraje. ¿El jurado? Un trío 100% castrense, con el infaltable equilibrio tripartito de la época (un oficial por fuerza): el coronel Emilio Ángel Bidondo, por el Ejército; el capitán de navío Enrique González Lonzieme, por la Armada; y el comodoro Santos Domingues Noch, por la Aeronáutica.⁴

² Ana Laura Lusnich, en su artículo “Enrique Dawi: del documental a la ficción comercial”, ofrece una breve biografía del cineasta argentino. Dice así: “Enrique Dawidowicz (conocido como Enrique Dawi) nació en Buenos Aires el 19 de septiembre de 1927. En los primeros años de la década del 50 se inició como realizador de cortometrajes y fundó, junto con otros colegas, la Asociación de Realizadores de Cortometraje. Sus primeros trabajos (*Llegó el circo*, 1956; *Cachivache*, 1957; *Torres Agüero, El rescate, La ribera*, 1958; *Haciendo monte*, 1959) tuvieron una amplia recepción por parte de la crítica nacional e internacional, motivo por el cual, en 1959, fue invitado al Festival de Oberhausen, en Alemania. Ese mismo año viajó a Inglaterra, Francia, Bélgica, Holanda e Italia, países en los que presentó sus cortos y dictó una serie de conferencias sobre cine argentino”.

“En relación a su edad y formación (frecuentó cineclubes, se nutrió de variadas lecturas teóricas, tuvo predilección por el cine europeo y norteamericano de la época), los historiadores y críticos circunscribieron el cine de Dawi a la denominada Generación del 60. Si nos detenemos en los largometrajes del período 1960-1966 (*Río abajo*, 1960; *Héroes de hoy*, filmado en 1960, no estrenado comercialmente; *La chacota*, 1963; *Todos me conocen*, 1963, realizado para la televisión), las elecciones temáticas y expresivas adoptadas ponen de manifiesto la actualización de líneas cinematográficas contrapuestas. *Río abajo*, su primer largometraje, mantiene una estrecha relación con la concepción del film como una obra de ‘autor’, el rechazo del cine comercial y seriado). *Héroes de hoy* y *La chacota* demuestran por su parte el tránsito hacia otros géneros (la comedia, el musical) y nuevos públicos (el circuito comercial), tendencias que marcaron gran parte de su filmografía posterior. Nos referimos, entre otros, a los films *Minguito Tinguitella papá* (1974), *Los chiflados dan el golpe* (1975), *Con mi mujer no puedo* (1978), *Millonarios a la fuerza* (1979), *Hotel de señoritas* (1979), *Locos por la música* (1980), *Un loco en acción* (1983)”. En Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957-1983*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 2005, vol. II, p. 98. Curiosamente, Lusnich omite *De cara al cielo* en su inventario, aunque un fotograma en color de esta película acompaña a página completa el texto. Esta omisión se debe, probablemente, a que *De cara al cielo* –un drama histórico y épico– representa un título bastante atípico en la filmografía de Dawi. Algo similar puede decirse de la audaz película *Adiós, Roberto* (1985), con Carlos Calvo y Víctor Laplace, primera ficción del cine argentino que narró –en pleno *destape* de la primavera alfonsinista– un romance entre dos hombres, cuando la homosexualidad todavía era un tema tabú para la sociedad argentina. Dawi falleció en 1988 principiando la edad sexagenaria, poco después de estrenar su comedia *Tres alegres fugitivos*, su vigésimo primer largometraje en 32 años de trayectoria cinematográfica.

³ En un artículo sobre las celebraciones del centenario de la campaña de Roca, el historiador Javier Trímboli relata: “El acto central se llevó a cabo el lunes 11 de junio en la ciudad de Neuquén, en coincidencia con la llegada, cien años atrás, del ministro de Guerra Julio A. Roca y del ejército expedicionario a la confluencia de los ríos Limay y Neuquén. La comitiva oficial era numerosa. Además del presidente Videla, se encontraban presentes el ministro del Interior Albano Harguindeguy, su par de Trabajo Llamil Reston, el jefe del Estado Mayor del Ejército, Suárez Mason, el gobernador de la provincia anfitriona, Domingo Trimarco y el director de Gendarmería Nacional, Antonio Domingo Bussi. Todos generales. Entre los doctores: el ministro de Economía Alfredo Martínez de Hoz y el de Cultura y Educación Juan Llerena Amadeo. Con autoridades eclesiásticas, todos en el palco ante un auditorio en el que también hay soldados y civiles. Según *La Nación* son dos los contingentes que sobresalen: el de los caciques y tribus indígenas que representan a sus antepasados que colaboraron con la expedición y el casi centenar de jinetes que habían partido a comienzos de mayo desde Bahía Blanca con el propósito de reproducir el desplazamiento del ejército. También desfilan más de mil niños de escuelas de la región. Videla se hallaba en la Patagonia desde días antes: el sábado, en Comodoro Rivadavia, había participado del ‘acto de bendición de la nueva catedral’; el domingo, en San Martín de los Andes, y subraya la misma crónica que, acompañado de su mujer, se movilizó en un auto sin escolta. El vehículo militar que el lunes 11 de junio lo trasladó hasta el palco fue aclamado por la multitud”. Trímboli, “1979. La larga celebración de la conquista del desierto”, en *Corpus*, vol. 3, n° 2, 2013. El primer dictador del Proceso habló ese día de “una gloriosa y trascendente gesta de todos los argentinos” en aquellas tierras patagónicas hasta entonces “señoreadas por la soledad y el desamparo”. A su entender, la campaña de Roca al «Desierto» constituía un “episodio mayor de la historia nacional” (cit. en *ibid.*).

⁴ Cfr. Fernando Varea, *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2008, p. 45. El autor hace esta acotación: “Otro reflejo del deseo de glorificar –y, de alguna manera, prolongar– aquella campaña militar de un

Para los parámetros del cine argentino, que no eran ciertamente los de Hollywood, *De cara al cielo* supuso toda una superproducción. Contó con un destacado elenco: Gianni Lunadei, Leonor Benedetto, María Aurelia Bisutti, Antonio Grimau, Leonor Manso, Ana María Picchio y Osvaldo Terranova, entre otros actores y actrices de renombre. Como en toda película de época, la puesta en escena demandó esfuerzos considerables de búsqueda o creación: locaciones, sets, decorados, vestuarios, utilería... Se contrató a Pedro Ignacio Calderón, el entonces director de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, para que compusiera una majestuosa banda de sonido, en un registro sinfónico y épico a tono con el gusto marcial del gobierno (el *soundtrack*, interpretado por el Ensemble Musical de Buenos Aires, está entre lo poco rescatable o digno de este film mediocre, cursi, pacato y patriotero, junto a la actuación protagónica de Lunadei, cuya carrera artística en la pantalla chica y grande estuvo principalmente asociada a la comedia, aunque en el teatro supo deslumbrar haciendo papeles dramáticos de alto vuelo).⁵

Producida por Collón Curá S.A. y distribuida por Argentina Sono Film, *De cara al cielo* se rodó mayormente en el sur de la provincia de Neuquén, al pie de la cordillera, con abundantes extras de la zona –militares y civiles–, a la vista de paisajes norpatagónicos de imponente belleza (Junín de los Andes y San Martín de los Andes). Incluye varias escenas de combate ecuestre –con sables, lanzas, boleadoras y armas de fuego– que remedan el género *western*. Se construyó, incluso, la réplica de un fortín de frontera a escala natural.

El guion, concebido como una mezcla de epopeya y melodrama, fue ultimado por el propio director con el asesoramiento histórico de Ulises Muschietti, a partir de una adaptación –a cargo de Mario Reynoso– del libro homónimo de Florentino Díaz Loza (una novela inédita)⁶. Díaz Loza era un teniente coronel del Ejército que había escrito varias obras sobre tanques de guerra, su especialidad profesional (pertenecía al arma de caballería blindada), y que también había incursionado en el pensamiento nacionalista-populista y el revisionismo histórico de derecha. Es autor de *Las armas de la revolución* (1972) y *Doctrina política del Ejército* (1975), donde exalta a San Martín y los caudillos federales, demoniza a los «oligarcas» unitarios, reivindica la alianza patriótica Pueblo-Ejército-Iglesia como esencia de la argentinidad, y arremete contra el imperialismo anglosajón y la subversión comunista. Oficial con pasado golpista *azul*, su activo compromiso con la militancia nacionalista lo llevó a participar del cuartelazo de Azul y Olavarría contra Lanusse, en octubre de 1971.⁷ Luego colaboraría con el gobierno peronista (1973-76). *De cara al cielo* refleja sin sutilezas la ideología de Díaz Loza: su chovinismo, su militarismo, su fervor católico, su anglofobia, su racismo, su machismo...

Algunos datos de interés adicionales, extraídos del diario *La Razón*, edición del 3 de mayo de 1979: “...fue presentada en la muestra del cine argentino, que se efectuó en Punta del Este (Uruguay)⁸, y [pre]estrenada días pasados en la ciudad de Junín de los Andes [cerca de su principal locación de rodaje], adonde concurrió

siglo atrás, fue la filmación en Formosa del medimetraje *Fortín Soledad* (1979, Aníbal Uset), para ser incluido en la campaña «Vayamos a las fronteras», de la Gendarmería Nacional. En aquel momento, Héctor Olivera planteó hacer una película sobre el episodio de una matanza ritual ocurrido en una reserva indígena en Neuquén, pero al anunciar el proyecto recibió presiones ‘porque en el año del centenario de la Conquista del Desierto, mostrar que los indios están peor que antes *no era conveniente*’”.

⁵ Para mayores precisiones sobre la dilatada y multifacética carrera de Lunadei como actor, *vid.* Gastón Sanguinetti, “A 20 años de la muerte de Gianni Lunadei, el recuerdo de su hija: ‘El medio tiene una herida abierta con mi papá’”, en *Infobae*, 17 de junio de 2018.

⁶ Cfr. Eduardo Romano, Eduardo, *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Bs. As., Catálogos, 1991, p. 254.

⁷ Cfr. Daniel Mazzei, “La rebelión de Azul y Olavarría (octubre de 1971): ¿levantamiento antidictatorial o *putsch* fascista?”, en XI Jornadas Interescuelas de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

⁸ César Maranghello nos aporta algunas coordenadas de contexto histórico: “A mediados de 1979, ya se conocía que Videla se quedaría en el poder hasta 1981 y que su sucesor, elegido para la junta militar, se establecería en el gobierno por tres años más. (...) Mientras tanto, el proyecto de ley de cine daba lugar a una valiente –dada el contexto histórico– y polémica reflexión de Jorge Miguel Couselo: ‘¿cómo se puede hablar de «despegue» y «libertad temática» mientras se incubaba una ley tildada de totalitaria hasta por los más tímidos productores?’”. Hacia el mes de marzo –agrega Maranghello con sorna– la gente del INCAA “retomó sus viajes turísticos; primero, organizó en Punta del Este (Uruguay) la III Muestra de Cine Argentino. Se presentaron *Contragolpe*, de Alejandro Doria, *La nona*, de Héctor Olivera, y *De cara al cielo*, de Enrique Dawi. La delegación, encabezada por el representante de Información Pública, coronel Mario Sánchez, incluyó al comodoro Carlos Exequiel Bellio y al director del Ente, doctor Alberto León. Además, una larguísima lista de actores, realizadores, productores, argumentistas y críticos, deseosos tal vez de tomar sol en la costa uruguaya”. España, *op. cit.*, pp. 738-740.

una numerosa delegación de autoridades, artistas y periodistas”, que llegó hasta allí a bordo de un avión militar puesto a disposición «generosamente» por el gobierno. Para las escenas de combate, “el director contó con la colaboración del Regimiento 9 de Caballería, del Grupo de Artillería de Montaña 26, y del RAM 6 (Regimiento de Artillería de Montaña)”.

Pero vayamos al grano, es decir, a la trama del film. Neuquén, 1884. El coronel Alvarado (Gianni Lunadei) tiene a su cargo un remoto fortín –¿Junín de los Andes?– cerca de la frontera con Chile, en el País de las Manzanas (*Caleufú* en mapudungún). La conquista del «Desierto» está muy avanzada, pero aún no ha terminado. Algunas tribus mapuches todavía resisten la invasión *huinca*. Alvarado y sus soldados se esfuerzan en completar la «pacificación»: vencer y someter a la «indiada» rebelde, garantizar su conversión al cristianismo, asegurar su sedentarización en reservas. El coronel es un hombre recio, valiente, honrado, caballeresco y eficiente, dotado de carisma y don de mando. Se ha ganado la obediencia, el respeto, la admiración y el cariño de la tropa, los oficiales, el cura y las fortineras. Dirige su guarnición con férrea disciplina y sabiduría paternal, sin abusos ni atropellos, sirviendo con abnegación a su patria. Esto es lo que la película pretende narrarnos.

Aunque díscolos, belicosos, salvajes y paganos (por ahora nos limitamos a *describir* lo que el largometraje busca relatar), los indígenas no dejan de ser compatriotas llamados a regenerarse y civilizarse, algo así como niños traviesos e ignorantes necesitados de orden y progreso: un Ejército que amanse sus cuerpos y una Iglesia que salve sus almas. No son lobos feroces, sino ovejitas negras que el buen pastor debe incorporar al rebaño de la patria. Los verdaderos lobos feroces son los negociantes ingleses, gringos codiciosos e inescrupulosos que quieren adueñarse de la Patagonia comprando a precio vil sus tierras para esquilmarlas; y junto a ellos, la oligarquía liberal porteña, corrompida por el lujo ciudadano y el esnobismo europeizante. Alvarado se opone con firmeza a la política entreguista, vendepatria, de la Generación del 80 (un sector de la misma, para ser más exactos), que trata de engatusar o presionar a las autoridades nacionales para salirse con la suya. Alvarado quiere que las tierras conquistadas en Neuquén sean salomónicamente repartidas entre soldados e indios, sin intromisiones de la Pérfida Albión. No estaría solo en su posición. El gobierno de Roca –o al menos un ministro del presidente– le daría su respaldo, aunque la trama no termina siendo muy clara en este punto, porque luego un burócrata de segundo nivel aparece terciando a favor de los intereses foráneos...

La crítica al imperialismo británico nada tiene de idealista ni de injusto. La extranjerización capitalista de la Patagonia es un problema real, y nunca está de más denunciarlo. Pero la película idealiza hasta extremos obscenos la actuación del Ejército Argentino y la Iglesia católica en la conquista del «Desierto», falsificando por completo este proceso histórico. Oculta el genocidio (masacres, campos de concentración, torturas, malos tratos, etc.), edulcora el etnocidio y la deportación a reservas u otros destinos, romantiza la reducción a servidumbre o cuasi-esclavitud como adopción filial... Si *De cara al cielo* no tuviera pretensión de verdad, podría ser considerada la ucronía de un militar nacionalista católico y antiliberal sobre la campaña de Roca. ¿El punto Jonbar?⁹ Un gobierno y un Ejército roquistas que, en lugar de perpetrar una matanza y servir en bandeja el botín de guerra a la oligarquía terrateniente y el capital foráneo, quedándose con una buena tajada para sus altos funcionarios y oficiales, distribuye *fifty-fifty* las tierras conquistadas entre veteranos e indígenas en vistas a un proyecto de colonización agrícola fundado –respectivamente– en la pequeña propiedad y la posesión comunal. Nada de esto sucedió, salvo muy a cuentagotas y efímeramente. Los pueblos originarios fueron diezmados y despojados de sus territorios ancestrales, mientras que las colonias

⁹ En teoría literaria y cinematográfica, se habla de *punto Jonbar* o *giro Jonbar* para referirse a aquel momento crucial de la trama donde una ficción histórica deja de serlo, vale decir, el pasaje narrativo donde el pasado real muta en pasado fantástico. Toda ucronía consiste, básicamente, en un ejercicio de imaginación contrafáctica, de historia alternativa. Por ej., inventar un mundo donde la Alemania nazi y las otras potencias del Eje ganan la Segunda Guerra Mundial, como en *The Man in the High Castle*, la novela distópica de Philip Dick adaptada a serie de TV por Frank Spotnitz. Vid. David Langford, “Jonbar Point”, en *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres, Gollancz, 2012.

militares resultaron fugaces y los soldados pocas veces consiguieron titularizar o conservar sus parcelas.¹⁰ La especulación inmobiliaria –*laissez faire* del gobierno mediante– llevó a la concentración de la tierra. Se impuso por doquier el latifundio: la estancia vacuna u ovina, la chacra arrendada al labrador inmigrante. La élite estatal –civil y militar– se enriqueció codo a codo con los estancieros pampeanos y los inversionistas europeos (Argentine Southern Land Company y otras firmas). Pero no se trata de una ficción ucrónica, sino de una ficción histórica negacionista. Negacionista porque niega el genocidio indígena, el terrorismo de estado contra los pueblos originarios.

Dawi se regodea con las cargas de caballería contra la «indiada» embravecida. Como en un cantar de gesta, como en las Cruzadas a Tierra Santa, como en la Reconquista española contra los moros, los soldados argentinos se lanzan al galope con furia imparable, sable en mano, bajo el grito de guerra “¡a degüello!”. Pero poco después de la batalla, el Toro Alvarado ordena paternalmente que los indígenas prisioneros sean incluidos en los festejos del 25 de mayo, y que ese mismo día sean bautizados por el misionero (para Díaz Loza, el bautismo católico es la llave de ingreso a la nacionalidad argentina). La cruz y la espada, Dios y la patria...

Eso sí: la voz del indígena casi nunca se oye; y cuando se oye, no formula críticas ni reproches. Se habla mucho sobre él, contra él o por él: hombres blancos de uniforme, de sotana, de gobierno y de negocios. Pero él no habla, no al menos desde sí y para sí. Solo es *sujeto* –mal sujeto– cuando maloquea. Cuando no

¹⁰ Mariano Nagy explica que hacia 1885, acabada la ocupación *huinca* de la Pampa central y Patagonia, “fue el turno del *sistema de distribución*, que consistió en separar a las familias indígenas y enviarlas a Buenos Aires u otras capitales provinciales, con el fin de que no mantuvieran sus tradiciones comunales. La mayoría era confinada en la isla Martín García. [...] Desde allí, las mujeres y niños eran repartidos entre los miembros de las clases altas para ocuparlos como servicio doméstico, previo aviso en la prensa, y los adultos eran enrolados en el Ejército o en la Marina o entregados como mano de obra en los ingenios azucareros de Tucumán (en plena expansión), en los viñedos mendocinos o en las estancias ganaderas [...]. Muchos de ellos murieron como consecuencia de la epidemia de viruela desatada en Martín García debido al duro traslado, el hacinamiento, la mala alimentación y a la falta de higiene”. Ahora bien: “Las nefastas consecuencias de este sistema de distribución y el fin de las campañas militares, dieron lugar a intensos debates en la prensa y en el parlamento en lo que se denominó la ‘cuestión indígena’. Sin embargo, esto no dio lugar a políticas favorables a las comunidades, sino a concesiones puntuales y esporádicas de tierras en colonias, a caciques y sus ‘tribus’, basadas en distintas leyes de colonización de tierras, que derivó en ‘reservas de tenencia precaria’ en muchos casos, con la interminable disputa por el reconocimiento definitivo de los lotes, en radicaciones en lugares marginales y no aptos para el cultivo, en otros, con la consiguiente despoblación por ventas de las posesiones”. M. Nagy, “Conquista del desierto: ¿exterminio indígena?”, en *Indymedia Argentina*, 25/8/2004. Véase asimismo Enrique Mases, “La cuestión social, la cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos. Argentina y Chile, 1878-1885”, en *Estudios Sociales*, año VIII, n° 15, Santa Fe, 2° sem. 1998. Este autor plantea que el *sistema de reservación* (creación de reservas indias, como en EE.UU. y Chile) tuvo muy escasa implementación en Argentina, por considerárselo antieconómico en términos de rendimiento agropecuario, ineficaz en términos de asimilación cultural y peligroso en términos de seguridad interior. Entre las pocas excepciones, figuran, por ej., las colonias Conesa y Valcheta, en el Territorio Nacional de Río Negro. En síntesis, la política agraria respecto a los pueblos indígenas (concesión de reservas) que muestra *De cara al cielo* constituye una rareza, una excentricidad, no algo corriente.

Lo mismo cabe decir en relación a las colonias militares, como bien han hecho notar Adriana Martino y Mary Delgado: “El derecho adquirido por el soldado de línea le permitía poseer parte de la tierra que había ayudado a conquistar (...). A tal fin se dictó una legislación que reglaba la recompensa acordada al soldado por tales servicios. Pero en la práctica estas leyes presentaban fallas importantes. Muy pocas veces se cumplieron; el eludirlas fue cosa frecuente. En efecto, el destino del soldado estaba en ser dueño de la tierra por él trabajada; pero como ya se ha dicho, la misma caía en manos de especuladores y acaparadores atentos al proceso de avance territorial. (...) Su duración fue limitada: desaparecieron hacia 1884. Algunas voces airadas se alzaron en contra de la idea del ‘militar agricultor’, considerando que no era misión de los ejércitos permanentes el dedicarse a las tareas agrícolas en los tiempos de paz”. A. Martino y M. Delgado, “Las colonias militares en la conquista del Desierto”, en *Todo es Historia*, n° 144, may. 1979. Lo mismo había alertado Gabriel Carrasco a inicios del siglo pasado: “Es aquí general el clamor por la mala distribución de la tierra y por la falta de garantías para sus pobladores. Las leyes sobre tierras o no han sido bien comprendidas o no se han aplicado con maduro discernimiento. El resultado es que, por una parte, existen propietarios de enormes extensiones, que no solamente nada han hecho para poblarlas, sino que ni siquiera las han visto nunca”. Según él, la frontera había sido desde siempre “hogar de caudillos militares y sitio de penuria de la gente reclutada”. G. Carrasco, *De Buenos Aires al Neuquén*. Bs. As., 1902, p. 108. Al sugerir que los soldados rasos del Toro Alvarado, de conformidad con la política oficial, van a ser recompensados con un acceso masivo y duradero a la propiedad de las tierras conquistadas, igual que los indios *amigos* o vencidos, *De cara al cielo* se hunde en la adulteración novelesca del pasado, con el claro designio de hacerle un *lavado de cara* al Ejército Argentino, que ya en aquel tiempo fue blanco de denuncias y críticas por sus acciones u omisiones agrarias. Los fortines del «Desierto» argentino nunca fueron nada parecido a los *thémata* del Oriente griego medieval en guerra con el Islam. Los fortineros jamás se consolidaron como *stratiotes*. La institución bizantina de la *pronoia* no tuvo correlato en la Argentina decimonónica. Todo se reduce a una mistificación revisionista de Díaz Loza. En los países anglosajones, se habla de *redwashing* (véase Wikipedia) para caracterizar artilugios retóricos como estos.

maloquea, es *objeto*: objeto de conquista, objeto de cautiverio, objeto de catequesis, objeto de beneficencia, objeto de política agraria, objeto de argentinización, objeto de disciplinamiento, objeto de interpelación, objeto de discurso, objeto de paternalismo civilizatorio... Es la «buena» pasividad de quien recibe, desde afuera y desde arriba, la cultura occidental y cristiana. La larga sombra de la dicotomía *civilización vs. barbarie* se proyecta en todo el film, igual que ocurre con tantas otras ficciones cinematográficas y literarias del arte argentino.¹¹ Más allá de sus matices revisionistas, *De cara al cielo* no deja de pagar un cuantioso tributo al clásico maniqueísmo sarmientino. No debería sorprendernos... ¿Acaso Rosas no se anticipó a Roca en eso de planificar y ejecutar una cruenta *Campaña al Desierto*, aunque el neorrevisionismo kirchnerista prefiera no recordarlo o no decirlo?

Alvarado, a quien el cacique cautivo ofrece la mano de su joven hija en señal de alianza, evita castamente tener sexo con ella y decide adoptarla en vez de desposarla, tranquilizando al cura –probablemente un salesiano– defensor de la moral y las buenas costumbres, que llegó a temer un desenlace pecaminoso de fornicación y concubinato. Alvarado no tiene manchas (Díaz Loza y Dawi lo piensan así). Es un criollo intachable, un argentino de bien, que encarna a la perfección el ideal medieval del *miles Christi*.

Hay una escena clave, que devela el sentido metafórico del título de la película. Alvarado, que a desgano ha recibido una comisión angloargentina interesada en comprar tierras por mucho menos de lo que valen, la despide con un severo sermón de purificación, digno de Jesús cuando expulsa con un látigo a los mercaderes del Templo:

El deber mayor, primero, de cada soldado es defender la soberanía nacional. Y aquí esto nosotros lo hemos aprendido con sangre. Y lo que se aprende con sangre, se cumple con convicción. El precio, señores, fue la muerte de nuestros camaradas que yacen de cara al cielo. Murieron luchando *con* el indio, no contra el indio. El indio también es hijo de esta tierra de Dios. Y esta tierra es la soberanía que tenemos que defender. La voz y la sangre de esta tierra no se venden a los mercaderes.

Así apostrofa el coronel a los visitantes gringos y porteños en su despacho, bajo un crucifijo y una bandera argentina que refuerzan su mensaje nacionalista. Tras la partida de los británicos y sus laderos argentinos, Alvarado pone en práctica su política de distribuir paritariamente las tierras entre sus soldados e indios. Una «ucronía» a tono con el revisionismo histórico de derecha.

Hay mucho de *white savior* o «salvador blanco» en el personaje de Alvarado, si se me permite la analogía con el Hollywood biempensante que ha tematizado el racismo de antaño y hogaño en la sociedad yanqui.¹² La relación del coronel argentino con los indígenas patagónicos es de tipo paternalista-civilizadora. Los mapuches no tienen *capacidad de agencia* en el film, salvo cuando se sublevan, vale decir, cuando son «malos». Pero cuando están del «lado del bien» (léase: cuando aceptan la soberanía estatal de Argentina), son

¹¹ Cfr. Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Bs. As., Biblos, 2005, *passim*. Véase especialmente el capítulo “Los relatos de frontera en el cine argentino: estrategias narrativas y textuales”, donde Lusnich señala, entre otras cosas, lo siguiente: “Los films centrados en las luchas por la Independencia y la conformación de la nación narran las grandes gestas nacionales que (...) presidieron la construcción de la Argentina moderna” durante el siglo XIX. “En un contexto signado por el cuestionamiento y la ruptura del orden democrático, (...) los films exacerbaban, tanto en el plano narrativo como en el resto de los niveles del texto filmico, los tópicos que caracterizan a la narrativa de frontera: la exaltación de figuras militares, la exposición de estrategias de combate, el uso de la fuerza, el sometimiento del indio y del gaucho a las normas del Estado, la relación estrecha entre el hombre y el paisaje; rasgos que instauran un tamiz que se hace eco del despojamiento de los núcleos centrales de la idea de civilización”. La autora explica que “en el campo del cine, estos intereses se traducen en la glorificación de las gestas militares del pasado (la lucha por la Independencia y la conquista de la frontera interior) y de un sujeto histórico privilegiado (el héroe militar)” (pp. 35-37). Si bien Lusnich está hablando de lo que ella llama *período industrial del cine argentino* (1933-1956), su caracterización puede ser extrapolada sin dificultad a *De cara al cielo*, por obvias razones.

¹² Con respecto a la noción de *white savior*, que emerge como crítica irónica al viejo ideologema colonial de la «carga del hombre blanco» (Rudyard Kipling), *vid.* Thomas Fisher, “Challenging the White-Savior Industrial Complex”, en *The Plan Journal*, vol. 1, nro. 2, 2016, pp. 139-151.

totalmente *pasivos*. Necesitan que un *white man* bueno (un militar criollo y católico del viejo patriciado) los proteja de los *white men* malos (políticos corruptos o civiles arribistas de origen porteño y capitalistas extranjeros rapaces de procedencia inglesa, todos ellos en contubernio).

Como en *La Patagonia Rebelde*, un coronel del Ejército Argentino pretende defender la soberanía nacional en el Sur frente al «caos» de la rebelión. Pero mientras el coronel Varela, que masacra peones y obreros anarquistas en huelga, termina dándose cuenta que es un idiota útil del imperialismo británico, el coronel Alvarado (¿acaso una paronimia consciente o inconsciente?), que guerrea contra los mapuches indómitos de Neuquén, nunca deja de sentirse tranquilo con su conciencia, pues siempre tiene claro –igual que sus superiores militares y civiles, al parecer– que la antipatria no es la «indiada» de la Patagonia y sus bulliciosos malones, sino la silenciosa penetración comercial y financiera del Reino Unido a través de esa artera cabeza de playa que es la oligarquía liberal porteña. ¡Cuánta mitologización del pasado! ¡Cuánto extravío revisionista de la conciencia histórica!

Esta «ucronía» patrioterica tiene otro costado más novelesco, más melodramático: Alvarado, de licencia en su Buenos Aires natal, compite con un capitalista inglés por la mano de Elisa (Leonor Benedetto), una bella damisela del patriciado. La muchacha, prometida por su padre como parte de un arreglo económico, no ama a Mr. Townsend. Ama al militar criollo, y con él se queda finalmente, en una parábola romántica de la historia argentina... la que *debió haber sido, pero no fue* (según la derecha nacionalista).

Otro detalle a tener en cuenta es el énfasis reiterado –nada casual– en la defensa de la frontera andina. No hay referencias explícitas a la hipótesis de conflicto con Chile, pero este fantasma geopolítico sobrevuela insidiosamente todo el film. Ya al comienzo, un subtítulo reza: “Neuquén, 1884. Frontera con Chile”. Y en el emotivo final, puede leerse esta sentenciosa recapitulación: “...y esta sangre olvidada fue la que afirmó nuestro histórico derecho sobre el lejano sur... tan argentino!”. Es un tiro por elevación a Chile. Recuérdese que la película fue rodada en plena crisis diplomática del Beagle, cuando la Junta Militar puso en marcha la Operación Soberanía (diciembre de 1978) previendo una conflagración con el país trasandino en la Patagonia. Esta tensa coyuntura también incidió en el tono anglofóbico del largometraje, pues el Reino Unido, en 1977, había emitido un laudo arbitral favorable a Chile, que el gobierno argentino rechazaría al año siguiente.¹³

Algunas digresiones hemerográficas

Aunque *De cara al cielo* fue muy promocionada por los medios masivos de comunicación (Canal 11, por ej., llegó a transmitir la *avant-première* con bombos y platillos desde el Cine-Teatro Broadway), resultó un fracaso estrepitoso de taquilla y crítica. El público, embobado por la industria hollywoodense y el cine pochoclero *made in Argentina* de los «capocómicos», acompañó poco y nada el estreno. Muy pronto, la película quedó fuera de cartelera y sepultada en el olvido. La prensa hegemónica de la época tampoco le dio una recepción demasiado favorable. Sin jamás poner en tela de juicio su estilo épico –se juzgó acertada la decisión estética de filmar *De cara al cielo* como una epopeya patriótica–, se le reprochó, no obstante, un exceso de solemnidad y artificiosidad declamatorias en los diálogos, cierta propensión al sentimentalismo y los *clichés* del melodrama en los pasajes románticos y, además, el haber exagerado puerilmente la heroicidad del coronel Alvarado (bronce o mármol por demás, y poca carnadura humana, a pesar del innegable talento y oficio actoral de Lunadei). También se objetó la actuación de Benedetto, por falta de gracia o de lucimiento. Y en algún caso, se cuestionó el acartonamiento de las escenas bélicas, su insuficiente realismo.¹⁴

¹³ Vid. Jon M. Church, “La crisis del Canal de Beagle”, en *Estudios Internacionales*, vol. 41, nro. 161, pp. 7-33.

¹⁴ Andrés Insaurralde, en su artículo “La cinematografía dirigida: siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación”, recuerda burlonamente que el carácter histórico-bélico del largometraje “obligó al elenco masculino a interpretar innumerables escenas a caballo. La poca experiencia de los actores como jinetes motivó que, las más de las veces, cayeran abruptamente. Por eso, con mucho sentido del humor, rebautizaron el film *De culo al suelo*”. España, *op. cit.*, p. 701.

En cuanto a lo histórico-ideológico, se entrevé cierta ambivalencia. Ante todo, hubo entusiasmo patriotero con un film de ficción que quiso, *ex professo*, rescatar y homenajear la conquista del «Desierto» como gesta nacional, como hito de la argentinidad. Eso gustó, eso satisfizo a la crítica burguesa biempensante. No obstante, los grandes diarios de la derecha liberal, identificados con el poder económico y la historia oficial, no pudieron ocultar cierta incomodidad, inquietud o desilusión con el talante revisionista del largometraje: su coqueteo con el populismo antioligárquico, su vehemencia antiimperialista, su hostilidad hacia el libre mercado, sus guiños al estatismo, su condescendencia paternalista con los indígenas, su racismo tibio o benévolo, sus veleidades de reconciliación *huinca*-mapuche... Incomodidad, inquietud o desilusión probablemente reforzadas por la ausencia, muy notoria y sospechosa, del general y presidente Roca a lo largo de todo el film (nunca aparece este personaje clave, y nadie menciona siquiera su nombre, en lo que parece ser un ninguneo o *damnatio memoriae* practicados desde la trinchera militante del nacionalismo católico antiliberal; actitud que, por lo pronto, desentona con el fervor roquista de los actos conmemorativos organizados por las máximas autoridades gubernamentales y castrenses del Proceso).

Clarín, en una reseña publicada el viernes 4 de mayo, comenta: “Desde lejos, el tema de la conquista del desierto (cuyo centenario se celebra ahora) ha sido caro al cine argentino”. *De cara al cielo* nos “retrotrae al sur neuquino próximo a la cordillera de los Andes hacia 1884”. Jorge Miguel Couselo, el autor del artículo, acota: “En el coronel Alvarado se ha procurado un personaje eje, jefe castrense con no poco de caudillo, querido de sus subordinados y el pueblo, incluso respetado por los indígenas, sabedores de su coraje y decisión para llevar la lucha a las últimas y sangrientas instancias, como de una integridad moral para respetar sus naturales derechos”. Y luego sentencia: “Un poco así debieron ser muchos oficiales involucrados en esas sufridas páginas de historia”. Pero Couselo también sugiere que el largometraje, en su reconstrucción histórica, adolece de cierto “acartonamiento del que se han desprendido otras cinematografías adultas”, y hace notar que “no ha podido eludir la convención del héroe prefijado”. Asimismo, echa de menos, en las escenas de “fricción de indígenas y cristianos” montados a caballo, “esa violencia y epicidad que todavía hacen memorables algunas secuencias de la lejana *Pampa bárbara*”. Y remata:

En la medida de la alternancia de esa lucha con aspectos anecdóticos menores y el romance del coronel con una bella muchacha que abandona a un hombre de más sólida posición y vida tranquila, el filme se interna no desafortunadamente en la índole dual del *western* a la criolla. Lo cual compensa, por otra parte, una cierta y no del todo clarificada actitud revisionista del libro, al sugerir una política del ejército que paradójicamente no sería la del gobierno. Este estaba presidido por el general Roca. Una posible polémica sobre el reparto de tierras que sucedió a la conquista del desierto excede, por supuesto, a la película y a su inmediata evaluación.

Nótese cuatro detalles: 1) Couselo prefiere no decir que el villano es un capitalista inglés, como si explicitar eso –algo que Díaz Loza y Dawi enfatizaron hasta lo caricaturesco– le pesara; 2) para él, la afinidad del film con el género *western* es un mérito o logro que *compensa* su revisionismo histórico, con lo cual da a entender que ese enfoque es malo o defectuoso; 3) la frase “una cierta y no del todo clarificada actitud revisionista del libro” huele a desdén o distanciamiento crítico, igual que “al sugerir una política del ejército que paradójicamente no sería la del gobierno (...) presidido por el general Roca”; 4) la tajante observación final “Una posible polémica sobre el reparto de tierras que sucedió a la conquista del Desierto...” invita a conjeturar que *Clarín* y/o sus censores podrían haber considerado que ese debate historiográfico esbozado en la película no era saludable o conveniente, por comprometer la imagen de Roca como «prócer» nacional en el centenario de su campaña militar contra los pueblos originarios.

Como era de esperar en un periódico liberal-conservador tan imbricado desde sus orígenes con la burguesía terrateniente, *La Nación* aprovechó la reseña de *De cara al cielo* –publicada el viernes 4 de mayo– para

idolotrar al principal militar y estadista de la Generación del 80 con ampulosa retórica de panegírico: “la epopeya de la conquista territorial argentina –concretada merced al genio inspirador de Roca a través de la Campaña del Desierto– ha sido más de una vez evocada por el cine”. Y luego de destacar el clásico precedente de *Pampa bárbara*, agrega: “*De Cara al cielo* vuelve sobre ese capítulo trascendente de nuestro pasado histórico a través de una intriga novelesca de acento romántico”. La película de Dawi “recorta la historia individual del coronel Alvarado, jefe de un fortín levantado en el desierto, sobre el fondo épico de las luchas contra el indio, libradas lanza en mano y a campo abierto” en el sur de Neuquén. “El final, de inflamado heroísmo, exalta al coronel Alvarado como un héroe romántico y, a la vez, como un precursor de la defensa integral del territorio de la Nación”. Pero después, la reseña da un giro crítico: “La película tiene escenas de gran espectacularidad, que ayudan a disimular las evidentes debilidades del libro, sus concesiones a un convencionalismo fácil y la falta de solidez dramática de sus situaciones”. Tratándose de *La Nación*, no es descabellado especular que las “evidentes debilidades del libro” podrían tener que ver con su revisionismo histórico y su nacionalismo antiliberal. Acaso no sea una casualidad que, a los ojos del reseñista, las partes más flojas del largometraje sean aquellas que demonizan, como una nueva Babilonia, a la mercantilizada, opulenta, hedonista y anglófila ciudad de Buenos Aires.

La Prensa tampoco se sustrajo a la tentación de mechar la reseña del film con una oda a Roca y su «epopeya» pampeano-patagónica. En la edición del lunes 7 de mayo, puede leerse: “Tiene el significado de un fervoroso homenaje a la gesta de la Conquista del Desierto este film de Enrique Dawi realizado con respetuosa probidad. Se estrena justamente cuando se celebra el centenario de la expedición del general Julio A. Roca que cerró años de luchas encarnizadas para asegurar la soberanía plena de la Nación hasta sus más extremos confines”. Sin ruborizarse ni un poquito por su racismo eurocéntrico, afirma: “*De cara al cielo* no historia en pormenor todo el proceso de esa guerra permanente con el indio que se inició poco después de 1820 y tuvo un final favorable para la civilización con la expedición de 1879, encabezada por el ilustre jefe militar para continuar con operaciones de limpieza [*sic*] sobre el límite del Neuquén con Chile, cuatro o cinco años más tarde”. Y por si quedara alguna duda, *La Prensa* se explaya en estos términos:

A través del relato cinematográfico y de las vívidas imágenes del film se refleja el espíritu de la proclama del entonces ministro de Guerra que se puso al frente de las columnas en marcha: “En esta campaña no se arma nuestro brazo –decía– para herir compatriotas y hermanos extraviados por las pasiones políticas o para esclavizar y arruinar pueblos, o conquistar territorios de las naciones vecinas, sino para combatir por la seguridad y el engrandecimiento de la patria, por la vida y fortuna de millares de argentinos, y aún por la redención de esos mismos salvajes”.

¡Cuánto cinismo! Pero demasiado roquismo nunca es suficiente roquismo, si hablamos del muy liberal-conservador diario *La Prensa*:

Recoge también Dawi, en escenas de intenso dramatismo en que alternan la violencia de la lucha y el espíritu cristiano de los adalides de las huestes guerreras, el sentido de las palabras con que Roca se dirigió al Congreso Nacional para que aprobara el plan de su campaña: “No es posible explicarse, dado el carácter nacional que nos distingue, cómo pudimos mantenernos en eterna defensa frente al indio. El honor de la Nación soberana nos obliga a someter, en el acto, por la razón o por la fuerza, tratándolos con la ración en una mano y el garrote en la otra”.

[...*De cara al cielo*] se desarrolla sobre aquel ámbito aledaño a la frontera hasta donde llegaban todavía, “a través de las aortas aún abiertas de la cordillera”, los malones vocingleros y despiadados dispuestos a cometer todo tipo de depredación que se iniciaba con la muerte del blanco indefenso y el incendio de sus viviendas para concluir con el arreo del ganado que malvendían a comerciantes del Pacífico.

Alvarado, se nos pontifica con indisimulable regodeo, es siempre justo y a veces severísimo: “En una mano, la ración: para el indio que quiere aposentarse e incorporarse al país, tierras y provisiones. En la otra, la espada, que blande con su mano derecha al tiempo que, lanzado al galope al frente de los suyos, grita: ‘A degüello’, provocando espanto entre los indios maloneadores”. Llamativamente, *La Prensa* parece no haberse percatado del sesgo revisionista de la película. O si se percató, prefirió guardar silencio. No planteó críticas, ni histórico-ideológicas ni estético-cinematográficas. De todos los grandes diarios nacionales que había en Argentina hacia 1979, *La Prensa* fue el más elogioso. Sin embargo, no deja de ser sintomático que ese favoritismo esté basado en una *sobreinterpretación roquista* del guion, que exalta, en lo general, la conquista del «Desierto» como «proeza» y «legado» del Ejército Argentino (conforme a la historia oficial), pero que entraña, a su vez, cierta ambigüedad en relación particular a Roca, suspicazmente ausente durante todo el desarrollo de la trama (no era un personaje del agrado de Díaz Loza, revisionista acérrimo).

Por su parte, *La Razón* no anduvo con vueltas para hacer propaganda. Su reseña del jueves 3 de mayo se titula, sin más, “Soberanía y lucha contra el indio”, en una mezcla indigesta de patriotismo, militarismo y racismo. El contenido del artículo hace honor a su encabezado: “La trama argumental ofrece una visión de la lucha que nuestro Ejército mantuvo hacia fines del siglo pasado contra el indio, que no quería adaptarse a la vida civilizada, y en defensa de nuestra soberanía”. Al día siguiente, la misma cantinela, aunque con un guiño anacrónico al candente litigio del Beagle: “una historia epicosentimental que tiene que ver con la lucha contra y con el indio, y con los ya entonces agudos problemas de soberanía territorial”. Se nota mucho que había entonces en Argentina una dictadura militar. Dictadura militar firmemente apoyada y diligentemente asistida por los poderes fácticos de la sociedad civil, entre ellos los grandes medios de comunicación. No fue ciertamente *La Razón* un periódico que nos obligue a rectificar o matizar lo dicho...

¿Qué hay de *La Opinión*? En su edición del viernes 4 de mayo, nos dice que la intención declarada de Dawi es la de testimoniar que “ya en el siglo pasado los argentinos se preocupaban por los asuntos referidos a la soberanía nacional” (alusión tácita al diferendo fronterizo entre Videla y Pinochet), “y para ello muestra la lucha de los soldados de la Patria contra los indios rebeldes que pretendían dominar el territorio y convertirlo al salvajismo”. Adviértase no solo el chovinismo y racismo que hay detrás de estas palabras, sino también su mendacidad histórica: ¿cómo podía la nación mapuche «convertir al salvajismo» un territorio que siempre había sido suyo y que nunca había sido «civilizado» por los *huincas* (ni por los españoles durante los tres siglos coloniales, ni tampoco por los criollos durante las casi siete décadas transcurridas desde la independencia rioplatense y chilena)? Ante la violenta invasión del *Wallmapu* a ambos lados de la cordillera, llevada a cabo por los ejércitos de Argentina y Chile, el pueblo mapuche solo pretendió defender y preservar su territorio ancestral, conforme a sus legítimos derechos. Pero volvamos a la reseña de *La Opinión*: “Alvarado tiene una familia (madre y hermana), con las que se reencuentra al cabo de varios años, cuando una herida ganada en batalla lo lleva de licencia a Buenos Aires”. Ahora bien: “Ahí comienza un film dentro del film, que describe el modo de vida de los sectores adinerados de la Capital y el naciente romance de Alvarado con una señorita de la sociedad en trance de ser casada con un noble inglés, y que debe ser considerado, sin ningún atenuante, como lo peor del film”. La crítica es un tanto ambigua... ¿Qué se cuestiona exactamente? ¿El convencionalismo cursi del melodrama? ¿La radiografía sociológica y político-económica tan negativa de la élite liberal porteña, del *boom* capitalista agroexportador y de los inversores británicos? ¿O ambas cosas? Me inclino –con cautela– por la última opción. Y es que hay otro pasaje de la reseña donde el crítico cinematográfico de *La Opinión* nos da un indicio sobre su disconformidad, una pista que apunta en la dirección conjeturada: “El material que a Dawi le tocó en suerte [el libro adaptado de Díaz Loza] es, por decirlo sencillamente, paupérrimo. Sólo un hombre que, como él, ama profundamente el cine, podía extraerle algo positivo. Y lo consigue a fuerza de habilidad y talento, que si bien no rescatan al film de su frondosidad dialéctica, lo convierten en un saludable relato de aventuras y acción por momentos trepidante”. Cuando el reseñista habla mordazmente de *frondosidad dialéctica*, claramente no se está

refiriendo a los diálogos lacónicos de la rutina castrense en el fortín, ni tampoco a las pláticas cortesés del coronel con sus parientes mujeres y su joven amada en la capital, sino a los coloquios que tienen mayor carga ideológica: Alvarado hablando con el misionero sobre cuestiones morales y religiosas atinentes al trato que debe dispensársele a la «indiada pagana» en cautiverio, la élite porteña alabando las bondades del modelo agroexportador y del capital inglés, el ministro del gobierno dando instrucciones al oficial de frontera y respondiendo sus consultas de política agraria, el coronel patriota interpelando a los rapaces hombres de negocios venidos desde Buenos Aires, etc. Un diario como *La Opinión*, adscrito a la derecha liberal, solo pudo entender una cosa por «frondosidad dialéctica»: revisionismo histórico (léase: «demagogia» populista y antiimperialista en la interpretación del pasado argentino).

Raleada posteridad

¿Acaso cierto malestar del *establishment* liberal –que puede leerse entre líneas en los grandes diarios nacionales– haya contribuido a que el film tuviera un paso tan fugaz por las salas de cine, habiendo tantas expectativas oficiales antes del estreno debido al centenario de la campaña de Roca al «Desierto»? ¿O todo se debió exclusivamente a su fiasco comercial, en una época de despolitización y cretinismo –traumas del terrorismo de estado más *pan y circo* al por mayor– donde las únicas películas nacionales que triunfaban eran las comedias picarescas o pasatistas, como las que el propio Dawi filmaba a destajo? Postular algo así como una censura encubierta tardía, o una oficiosa *bajada de pulgar* con retraso, parece una hipótesis un tanto aventurada. No porque la dictadura militar no vetase, cercenase o digitase la producción cinematográfica (lo hacía mucho y todo el tiempo, a través del Ente de Calificación Cinematográfica dirigido por el inefable Miguel Paulino Tato),¹⁵ sino porque los indicios de incomodidad o desazón ideológicas, si bien existen, no poseen entidad suficiente. Son señales no exentas de ambigüedad, atisbos sin contundencia, que quedan contrapesados por las expresiones de elogio. Corremos el riesgo, pues, de caer en una teoría conspirativa.

¹⁵ En “La pantalla en tinieblas”, Claudio España comenta que, tras el golpe del 76, cuando las Fuerzas Armadas se repartieron las instituciones gubernamentales como botín, el INCAA quedó a cargo de la Aeronáutica, que designó como director al comodoro Bellio. Bellio se rodeó de “civiles impregnados del conocimiento político y represivo”. Ellos “orientaron minuciosamente la producción cinematográfica nacional, sobre líneas del interés de los golpistas. Por su puesto, en este tiempo la censura se sintió a sus anchas. Fue la época del reinado público del censor Miguel Paulino Tato, personalidad estentórea, siempre dispuesta a justificar con ironías filosas los hábitos del censor” (Sui Géneris le había dedicado en el 74 su canción satírica *Las increíbles aventuras del Señor Tijeras*, ya que Tato estaba al frente del Ente desde los tiempos del lopezreguismo). “Cuando su imagen sufrió un desgaste mayor, fue suplantado por otro civil, el doctor León, hombre más parco e indeciso. Detrás de ellos, el auténtico guardián de la moral pública y, sobre todo, previsor del ‘peligro’ de que se colara alguna política ‘extraña’ en los argumentos, ocupó largamente el cargo de censor en las sombras el escribano Ares, verdadero artífice del mal que se le hacía a la cultura, según era y es *vox populi* en el ámbito de la industria fílmica local”. España, *op. cit.*, p. 680. Andrés Insaurralde, en su artículo ya citado, señala que hacia 1978, el año del Mundial, “se pergeñó una nueva ley de cine, cuyo inciso *k*, entre los enunciados de funciones y atributos del Instituto, da idea del sentido antidemocrático que la inspiraba: ‘Inspeccionar y verificar por medio de funcionarios debidamente acreditados, el cumplimiento de las leyes, reglamentaciones y resoluciones que rigen la actividad cinematográfica. Para el desempeño de esas funciones podrá inspeccionar los libros y documentos de los responsables, levantar actas de comprobación de las infracciones, efectuar intimaciones, estimaciones de oficio, promover investigaciones, solicitar envío de toda documentación que se considere necesaria, ejercer acciones judiciales, solicitar órdenes de allanamiento, requerir el auxilio de la fuerza pública y todo otro medio necesario para el cumplimiento de tales fines’. (...) Durante 1979”, año en que se estrenó *De cara al cielo* en el marco del centenario de la conquista del «Desierto», “la situación del cine argentino fue similar a la de los años inmediatamente anteriores. (...) La censura continuó imperturbable”. España, *op. cit.*, pp. 692 y 697.

Sobre la producción y situación del séptimo arte en Argentina durante el Proceso, véase también el muy jugoso libro de Varea, *op. cit.*, íntegramente dedicado a la cuestión. Sirva esta cita como botón de muestra: “El 30 de abril de 1979, el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, dio a conocer las pautas con las que debería regirse el cine argentino desde ese momento: recibirían apoyo económico ‘todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro’, evitando ‘escenas y diálogos procaces’ (...). Queda bastante claro que las películas dramáticas que comenzaron a filmarse desde marzo de 1976 no podían dejar de ser escasas, estéticamente pobres y temáticamente limitadas por la censura y la autocensura” (p. 33), observación que es enteramente aplicable a *De cara al cielo*.

Hoy casi nadie sabe o recuerda que Dawi realizó una película sobre la conquista del «Desierto» con aval y apoyo de la dictadura procesista, al cumplirse los cien años de la campaña de Roca. Hay excepciones, claro. En el ámbito de la crítica e historia cinematográficas, Leo Senderovsky escribió una breve reseña para el sitio web de la Agencia Paco Urondo.¹⁶ Fernando Varea le concede dos páginas de su libro *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)*, dentro del capítulo IV consagrado a lo que dio en llamar –por contraste con las películas picarescas y de evasión– “cine serio”. Allí reflexiona en estos términos sobre *De cara al cielo*:

La complejidad del hecho histórico [se refiere al genocidio de los pueblos originarios en la Pampa central y Patagonia] era claramente soslayada por el film, a pesar de algunas pálidas menciones a los indígenas como “hijos de esta tierra de Dios” o a los intereses económicos de los ingleses. (...) El coronel en torno al cual se desarrolla la trama, privilegia a aborígenes y soldados al repartir tierras, cuando ambos grupos fueron, en realidad, los grandes derrotados: asesinados y humillados los primeros, condenados a una sacrificada campaña sin premios los segundos. No fueron precisamente ellos quienes terminaron sacando provecho de esas 20.000 leguas de territorio ganado. (...) El recorte del pasado, la elección de determinados eventos de la Historia y la *desaparición* pública de otros, no eran más que nuevas evidencias de la manipulación ideológica durante la dictadura militar.¹⁷

No hay dudas: la película *De cara al cielo* fue hecha a medida de los militares golpistas. Su trama histórica refleja, de principio a fin, los intereses y valores de un estamento castrense que, desde 1976 y por la fuerza, se había arrogado la misión mesiánica –política y pedagógica– de dirigir el país como un cuartel y moralizar a sus habitantes como infantes catecúmenos de una parroquia. Autoritarismo y paternalismo a granel.

Andrés Insaurrealde, en su ya citado texto de colaboración para el segundo tomo del monumental *Cine argentino: modernidad y vanguardias (1957-1983)*, comentó casi al pasar:

Un súbito interés por la historia y la literatura argentinas llevaron al director Enrique Dawi a abandonar sus inquietudes iniciales y encarar con espíritu muy distinto un episodio alusivo a la Conquista del Desierto (cuyo centenario se celebraba) en *De cara al cielo* (1978). Metafóricamente, la película exalta también el nuevo orden instaurado por los militares, aunque su escasa repercusión le quitó toda contundencia. Muestra un buen trabajo dramático de Gianni Lunadei, a quien rodea un sólido elenco.¹⁸

Dentro del campo de la investigación histórica, Javier Trímboli le dedicó algunas someras líneas a *De cara al cielo* en su interesante artículo de 2013 para la revista *Corpus*, titulado “1979. La larga celebración de la conquista del desierto”, ya referido en la nota 3.

Hasta que *Corsario Rojo* publicara el presente ensayo, el estudio más «extenso» sobre el film histórico de Dawi son las ocho páginas que el escritor, periodista, crítico literario y profesor de la UBA Eduardo Romano le dedicó en su libro –de 280 págs.– *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*.¹⁹ Como académico, Romano se especializó en historia de la literatura y cultura argentinas. Su mencionada obra, editada en 1991, es un análisis panorámico de las ficciones argentinas –no solo literarias, sino también cinematográficas– ambientadas en zonas de frontera, tanto al sur (Pampa y Patagonia) como al norte (Chaco y Misiones), desde *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla hasta *El rey de la Patagonia* de Juan Sorín, pasando por la narrativa de Horacio Quiroga, *El último malón* de Alcides Greca, el poema *Martín Fierro* y sus adaptaciones cinematográficas, y *La Patagonia Rebelde*, entre muchos otros títulos.

¹⁶ “*De cara al cielo* (1979)”, APU, 18 de marzo de 2015, <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/de-cara-al-cielo-1979>.

¹⁷ Varea, *op. cit.*, pp. 44-46.

¹⁸ España, *op. cit.*, p. 701.

¹⁹ Romano, *op. cit.*, nota 6. El pasaje en cuestión se encuentra en las págs. 250-258 del libro, dentro del quinto y último capítulo, apartado 8.

Reproducimos abajo, en extenso, los fragmentos más relevantes de la disquisición de Romano sobre *De cara al cielo*, dejando de lado sus digresiones de contexto histórico general, para evitar redundancias. Empieza hablando del director, Enrique Dawi:

Su realizador, como en otro lugar vimos que le ocurriera a Torre-Nilsson y por las mismas fechas, había comenzado a filmar con un propósito eminentemente artístico [*Llegó el circo*, 1957; *Río abajo*, 1959; *Héroes de hoy*, 1960; *La chocota*, 1962; entre otras obras] (...) termina filmando productos fáciles de rápido consumo: *Minguito Tinguítela, papá* (1974), *Los chiflados dan el golpe* (1975) y *Con mi mujer no puedo* (1978).

No se me escapa, aparte, que aun en su período más ambicioso Enrique Dawi estuvo siempre por debajo de sus aspiraciones. (...)

Filmada durante 40 días en Neuquén (las nevadas de junio en Chapelco, el lago Huechulaufen y sus inmediaciones, el cerro nevado Lanín), costó 300.000 dólares y fue financiada por la Productora Collon-Curá, de Horacio Mentasti y el Comodoro (R) Pío Matassi, y estrenada en Junín de los Andes como homenaje a los regimientos y destacamentos de la zona que brindaron asistencia técnica y soldados de caballería para las escenas de combate. “Sin la adhesión del ejército no hubiese logrado lo que hice”, declaraba Dawi a *La Razón* el 21-IV-1979, al mismo tiempo que miles de familiares de secuestrados o “desaparecidos” deambulaban sin éxito por los cuarteles de todo el país.

Un homenaje al Ejército, en esos momentos, no era poco.²⁰

Luego de resumir las acciones de terrorismo de estado y censura implementadas por la Junta Militar durante la última dictadura en Argentina, con sus violaciones sistemáticas y masivas a los derechos humanos, Romano explica que no todos los oficiales y suboficiales de las Fuerzas Armadas acompañaron la política exterior heterónoma y entreguista del presidente *de facto* Videla respecto al *hegemon* imperial estadounidense, ni las antipopulares medidas de inspiración neoliberal implementadas por Martínez de Hoz, el ministro de Economía del dictador. Muchos, entre los cuales abundaban los peronistas y nacionalistas católicos de ultraderecha (anticomunistas fervientes, pero a la vez antiliberales, soberanistas y adherentes a alguna forma de “tercera posición” dentro del capitalismo), fueron cesanteados. Algunos de ellos se animaron a sublevarse, y acabaron en prisión. Entre ellos, Florentino Díaz Loza, teniente coronel del Ejército en el arma de Caballería, de quien tanto ya hemos hablado aquí: “Típico representante del nacionalismo castrense de los 70, Díaz Loza fluctúa entre misteriosas expectativas acerca de la capacidad de reacción interna de la propia institución y su denuncia del alto nivel de compromiso con la antipatria”²¹. Efectivamente, en sus obras militares y políticas, Díaz Loza no escatima críticas al cipayismo pro-yanqui de sus colegas, al tiempo que insiste contradictoriamente en asignarle al Ejército el rol de custodio moral de la patria y salvador-regenerador de la nación. Así y todo, comenta Romano con fina picardía,

(...) parece que [Díaz Loza] nada tiene para cuestionarle al Ejército *en el pasado*. Por eso su novela inédita, adaptada por él mismo con Reinoso y Dawi, pudo ser filmada en pleno Proceso y cuando el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, Cnel. Andrés E. Bellido, recabó la opinión al respecto del Comando en Jefe del Ejército, se le contestó que el filme “ha encontrado un eco favorable en este Comando en Jefe por tratarse de una obra que destaca el accionar del Ejército en la epopeya de la Conquista del Desierto”.

El propio interventor añadiría, a su turno: “La temática que encara el filme reviste la característica de tener plena vigencia en todos los tiempos”. Coartada de atemporalidad que merece por lo menos dos lecturas: se congela el hecho pasado y su sentido, tornándolo irreversible, o bien se magnifica una campaña pasada como publicidad para el presente.²²

²⁰ *Ibid.*, pp. 250-251.

²¹ *Ibid.*, p. 254.

²² *Ibid.* Las cursivas son mías.

Como investigador de toda esta temática histórico-cinematográfica, no puedo dejar de sentir *sana envidia* por Romano en un aspecto: él tuvo la fortuna de poder dialogar cara a cara con Díaz Loza, y de acceder al manuscrito original mecanografiado de su novela *De cara al cielo*, que nunca se editó, ni en vida del autor ni tampoco póstumamente, y que en vano he tratado de conseguir durante años. Como ya indicamos oportunamente, esa novela fue la base del guion audiovisual. Refiere Romano al respecto algunas cuestiones muy interesantes:

Una lectura del manuscrito original, que Díaz Loza nunca editó, pero tuvo la amabilidad de facilitarme, revelaba que el guion difiere en varios aspectos sustanciales. Para él, Alvarado no era de una absoluta castidad, ni mucho menos: viudo desde joven, en la bravía frontera también probó “la sumisión de sus mujeres, degolló con su mano y abrazó mancebas revolcándose entre cueros hediondos de las rancherías”; supone que ha de tener hijos (mestizos) naturales y se siente atraído por la indiecita que le obsequia Caleufú, aunque logre refrenar sus deseos.

En cambio, el autor exagera en su texto el espíritu corporativo del regimiento y del arma (caballería), no disimula que Alvarado se ha sacrificado tanto para “hacer carrera”, y muestra cierta proclividad hacia la poética nativista (...) ²³

Vale decir, la novela histórica de Florentino Díaz Loza no sería tan cursivamente idealista, ni tan melodramáticamente romanticona, como la adaptación cinematográfica que de ella hizo Enrique Dawi. Con todo, en el plano ideológico más medular, no parecería haber diferencias importantes, a juzgar por los comentarios de Romano. La conquista del «Desierto» es asumida –en palabras de Díaz Loza– “como exaltación de un designio épico de vigencia inmutable”²⁴. O sea, el mismo chovinismo católico-castrense (la argentinidad esencialista de “la cruz y la espada”), el mismo racismo eurocéntrico disfrazado de paternalismo civilizatorio, el mismo negacionismo histórico respecto al exterminio en masa y «limpieza étnica» de los pueblos originarios, el mismo machismo cosificador o subalternizador de las mujeres (indígenas y criollas) bajo el manto romántico-mistificador de la recia «virilidad» y la dulce «cortesía»...

En otro pasaje de su disquisición, Romano puntualiza: “En manos de Dawi, el argumento idealiza francamente al Cnel. Alvarado, quien se encarga de *limpiar*, hacia 1884, los contrafuertes cordilleranos en que se refugiaron algunos grupos de indígenas dispersos luego de la campaña de exterminio cumplida en 1979 por Julio A. Roca”²⁵. Y acota: “En tal sentido, la primera incongruencia proviene justamente de que sea el cacique Ñamcucho el que ataque con quinientas lanzas a un grupo pequeño de soldados. Así se elimina lo sucio de toda *limpieza* y se jerarquiza épicamente a los uniformados”²⁶. Eduardo Romano prosigue su crítica en estos términos:

Mientras avanzan para enfrentarse con los indios, el capitán Canedo le pregunta en qué piensa y Alvarado responde: “En nada... trato de ver a Cristo”. Con lo cual el aspecto económico de esas campañas, que favorecía a los poderosos terratenientes o convertía en tales a ciertos oficiales del Ejército (Roca equivale a un paradigma y, en lo que fuera su quinta de veraneo en el Tigre, se instaló el solar filmico de los Alvarado), desaparece borrado por otras finalidades, que si bien existieron no eran prioritarias: asegurar la soberanía y extender el cristianismo. Sólo en ese contexto *artificial* puede admitirse que Alvarado reciba la orden de privilegiar a indios y soldados en el momento de repartir tierras, aunque para Díaz Loza ésa era la política del ministro de Guerra, Benjamín Victorica, y no la de Roca.

²³ *Ibid.*, pp. 254-255.

²⁴ Cit. en Romano, p. 255.

²⁵ *Ibid.*, p. 255.

²⁶ *Ibid.*, pp. 256.

Por eso sus subordinados maltratan a los ingleses de la Compañía Ganadera que vienen acompañados por el Sr. Merino Dorna, guiándolos por los peores caminos y tratándolos de “cotorras” (hablan demasiado y no pelean). También Alvarado está molesto por esta presencia (...) ²⁷

En el almuerzo de despedida, recordemos, el *Toro* Alvarado les enrostra a sus visitantes civiles y ciudadanos el discurso patriótico-moralista que ya citamos páginas arriba. También Romano lo transcribe completo en su libro. Y luego agrega estos dos párrafos:

Precisamente la falta de abusos sobre el indio, sobre el vencido, cabe entre lo más inverosímil de la película. No tanto porque Alvarado acoja en el fortín a la tribu de Caleufú para protegerla de las nevadas o se esmere luego en repartirle tierras para labranza (¿con qué?), sino en un aspecto más íntimo, el sexual. Este coronel recibe de Caleufú a su hija, en prueba de agradecimiento, y se limita a hacerla bautizar y adoptarla. El cura Teodoro, que en un principio desconfía de sus propósitos, vela por la jovencita. ¡Cuánta moderación y delicadeza, desmentibles por todos los datos que los propios blancos dejaron acerca del amancebamiento, forzado para ellas o voluntario, en una tierra sin mujeres de su misma raza y donde cumplían largos destinos! ¡Alvarado reconoce llevar ya veinte años de lucha en la frontera! El único soldado que vive con una india, el capitán Molinuevo, está casado religiosamente con ella y forma, con sus dos hijos mestizos, una alegre familia.

El único aspecto crítico, que consuela de tanta idealización, es contraponer a esos abnegados militares que cuidan la frontera con negociantes (Dorna) o militares (Cnel. Gonzalo) porteños, para quienes la libra [esterlina] es “civilización” y “progreso”. Florencia, comprometida con un miembro de la legación británica, le dice a Alvarado, de quien durante una licencia en Buenos Aires se enamora, y mientras bailan: “En este momento todo el mundo quiere vender algo a los ingleses... ¡hasta una hija! Esto debió bastar, sin embargo, para que las autoridades del Proceso no recibieran con demasiado entusiasmo esta película.” ²⁸

Concuerdo en este punto crucial con Romano. El vehemente sentimiento antibritánico y antiimperialista del film no podía ser del agrado de una dictadura como la de Videla y Martínez de Hoz, en cuyo seno predominaban elementos castrenses y civiles –oficiales y tecnócratas– de derecha liberal modernizadora, que mantenían excelentes relaciones con el *establishment* económico y los Estados Unidos, a cuyos intereses respondían dócilmente y con convicción. Militares nacionalistas nostálgicos como Díaz Loza, anticomunistas viscerales partidarios de la “guerra contra la subversión”, pero con ciertas veleidades populistas –más o menos peronistas– de justicia social a tono con la Doctrina Social de la Iglesia, eran tolerados con condescendencia por el régimen procesista como *aliados incómodos*, pero resultaban marginales en el entramado de poder. Las grandes decisiones (macroeconomía, política exterior, etc.) no pasaban por ellos, aunque se les permitía incursionar en el rubro cultural, bajo el paraguas ideológico común de *Dios, patria y propiedad*: “valores occidentales y cristianos”, culto chovinista y militarista a la argentinidad, “familia y tradición”, anticomunismo de Guerra Fría...

Eduardo Romano concluye su disquisición sobre *De cara al cielo* con una analogía que nos parece acertada, y que remite a un clásico del cine de oro argentino de los años cincuenta: *El último perro* (1956), de Lucas Demare. Con Hugo del Carril, Nelly Meden, Nelly Panizza y Mario Passano. El largometraje de Demare está inspirado en la novela homónima (1947) de Guillermo House. La trama transcurre en las pampas australes hacia el año 1875, en una posta fronteriza. Dice Romano:

Lo cierto es que, y algunas opiniones de Dawi así lo corroboran, *De cara al cielo* tiene mucho en común con *El último perro*, más de veinte años después. Como en aquella oportunidad se reconstruyó una posta,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 257.

aquí fue un fortín con su correspondiente caserío; primó el tono épico, cierto que desplazado de los humildes pobladores de El Lobatón, a las tropas nacionales; pero una épica cuyo trasfondo inmediato eran los brutales atropellos del Proceso contra nuestra comunidad. Sólo en cuanto a imagen física del indio hay una enorme distancia entre aquellos extras morochos y pintarrajeados de *El último perro* y los auténticos araucanos que vemos en *De cara al cielo*, aunque eso se deba fundamentalmente al lugar en que se filmó. Para el papel de la hija de Caleufú no apeló Dawi a ninguna nativa, sino a los rasgos remotamente indígenas de Leonor Manso: lo deseable, aun en mínima proporción, no puede controvertir prejuicios étnicos arraigados.²⁹

Pero el libro de Romano es una excepción, no la regla. Por lo demás, esta *rara avis* tuvo escasísima repercusión y proyección. *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* está muy lejos de ser, desafortunadamente, una obra conocida e influyente, incluso en el campo académico de los estudios especializados sobre historia del cine argentino e historia cultural de Argentina. Ha caído en un olvido tan grande como el propio film *De cara al cielo*.

Un botón de muestra. Cuando se estrenó *Fuga de la Patagonia* (2016), una película sobre las andanzas del Perito Moreno en el *Wallmapu* hacia 1879, el periodista Horacio Bernades publicó en el periódico *Página/12* –con fecha 22 de febrero de 2017– una reseña titulada “Una historia de sobrevivencia”, donde comenta lo siguiente:

A mediados de los años 40, Lucas Demare y Hugo Fregonese codirigieron *Pampa bárbara*, western criollo con soldados atacados por la indiada en un fortín fronterizo. Veinte años más tarde, Fregonese dirigió a solas una *remake* protagonizada por Robert Taylor, y mediando los 90 Edgardo Cozarinsky le puso el borgiano título *Guerreros y cautivas* a una historia ubicada en medio de la Conquista del Desierto. A esas escasas aproximaciones se reducían hasta ahora los atisbos de un western argentino, género que no se desarrolló en estas pampas por la sencilla razón de que la cultura local vive la expansión blanca del siglo XIX como una culpa y no una épica. Pero nadie dice que todo western deba ser épico. Se podrían concebir, y de hecho existen, westerns trágicos, autocríticos y hasta satíricos. La cuestión excede el encuadre de esta nota. Presentada en Competencia Argentina en la reciente edición del Festival de Mar del Plata, *Fuga de la Patagonia*, ópera prima de Javier Zevallos y Francisco D’Eufemia, se suma a este reducidísimo cuerpo de películas del oeste argentino. El sur, en este caso, para ser más precisos.

Bernades, en tanto especialista, parece estar muy informado sobre la historia del cine argentino. Sin embargo, resulta evidente que ignora por completo –o que ha olvidado, lo cual también sería sintomático– *De cara al cielo*.

En “Malones de película. Las estrategias de representación de los pueblos originarios en el cine argentino. Apuntes para pensar la relación entre cultura e imperialismo”, ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas de Historia (Universidad de Tucumán, 2007), Marcela López y Alejandra Rodríguez exploran varios films de ficción, anteriores y posteriores al Proceso: *El último malón* (1918), *Viento norte* (1937), *Huella* (1940), *Pampa bárbara* (1945), *El último perro* (1956), *Guerreros y cautivas* (1989)... Sin embargo, la película *De cara al cielo* no aparece mencionada por ninguna parte, como si no se supiera de su existencia.

Ocho años después, una de las autoras, Alejandra Rodríguez, publicó un libro entero sobre la temática: *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (UNQuilmes, 2015). La filmografía es abundante, y se le pasa revista con mucho detalle, a lo largo de 150 páginas. No obstante, la película de Dawi brilla por su ausencia, sin merecer siquiera una mención al pasar. Lo mismo puede decirse de *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, obra colectiva dirigida por Ana Laura Lusnich (cit. en la nota 11), o

²⁹ *Ibid.*, p. 258.

bien, “Representaciones de lo indígena en el cine argentino: dos casos”, de Gonzalo Carrillo (*Historia Regional*, n° 34, 2016), donde ninguna de las dos ficciones analizadas en extenso es *De cara al cielo*, ni tampoco se hace alusión ocasional a ella. Algo análogo sucede con la ponencia “Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado”, de Gustavo Aprea (III Congreso Internacional de ASAECA, Bs. As., 2012).

Pero la omisión más desconcertante de todas es la de Cynthia Margarita Tompkins en *Affectual Erasure. Representations of Indigenous Peoples in Argentine Cinema* (Albany, SUNY Press, 2018). La obra más ambiciosa y erudita escrita hasta hoy sobre la representación de los pueblos originarios en el cine argentino, que analiza o menciona más de 150 films ficcionales y documentales a lo largo de 400 páginas y un siglo de historia (desde los orígenes del séptimo arte hasta la actualidad), nada dice sobre *De cara al cielo*. Lo curioso es que gran parte de la filmografía examinada, comentada, sólo trata la cuestión indígena tangencialmente: una frase puntual, un personaje secundario, alguna analogía o metáfora, etc. De hecho, muchas de las referencias cinematográficas que hace la académica argentina radicada en EE.UU. son de carácter digresivo, con poca o ninguna relación con la temática del libro.

A manera de colofón

Podría citar más ejemplos de este olvido, pero sería redundante. *De cara al cielo* se halla en un cono de sombras, no hay dudas de eso. Se la puede ver en internet, aunque en una versión analógica de pésima calidad visual y sonora. Alguien la copió en VHS cuando Volver –un canal *retro* de la TV argentina por cable– la incluyó en su programación, hace ya muchos años. Otra persona, que se identifica anónimamente como “Leonor Benedetto fan”, subió la grabación a YouTube en abril de 2019.³⁰

Ojalá este ensayo contribuya a darle visibilidad a *De cara al cielo*, aunque este film procesista le haya dado la espalda al genocidio indígena, romantizando en clave épica la campaña de Roca. Desde luego que no se trata de hacer un rescate de memoria apologético, sino *crítico*. Como dijera Walter Benjamin en su séptima tesis *Sobre el concepto de historia* –aforismo citado hasta el cansancio, pero insoslayable– “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”³¹. Lo peor que podemos hacer con las ficciones históricas racistas y negacionistas es cancelarlas o descatalogarlas, como propone con celo puritano un sector creciente de la progresía posmoderna. Desde la izquierda, debemos denunciarlas, discutir las y cuestionarlas con argumentos, pero nunca censurarlas o borrarlas en nombre de la «corrección política».

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=XUDUYMgKfK0>.

³¹ Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, México, UACM/Ítaca, 2008, p. 42.