

3

**“CIVILIZACIÓN Y BARBARIE”
EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

**UNA APROXIMACIÓN
A LA ANTINOMIA SARMIENTINA A TRAVÉS
DEL FILME *OPUS* (DONOSO, 2005)**

Malena Verardi

malenaverardi@arnet.com.ar / Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Análisis del Discurso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Artes Combinadas, por la misma Facultad. Investigadora del CONICET y docente en la materia Historia del Cine Universal, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

RESUMEN

El presente artículo plantea un análisis de *Opus* (Donoso, 2006), un filme que puede inscribirse en el intersticio entre el discurso documental y el ficcional y que, por ello, posibilita la problematización de las relaciones entre el texto fílmico y el contexto extra fílmico, entre ficción y “realidad”. A su vez, la pregunta sobre la entidad de dichas instancias conduce a otros interrogantes, ligados a los modos de conformación de otros relatos: la historia de la provincia de San Juan, la educación en el contexto de la crisis de comienzos de siglo XXI y, atravesada por ambos, la construcción de la idea de nación. Es ahí donde la antinomia “civilización y barbarie”, postulada por Sarmiento a mediados del siglo XIX, aparece como una figura de análisis que mantiene un alto grado de productividad crítica, en tanto continúa viabilizando nuevas lecturas, en este caso a partir de un texto fílmico.

De este modo, el propósito central del trabajo consiste en analizar el modo de operación del par “civilización–barbarie” en tanto eje de la estructura narrativa de la película, en relación con la indeterminación de límites entre el campo documental y el campo ficcional como eje del relato fílmico.

PALABRAS CLAVE

- > civilización
- > barbarie
- > documental
- > ficción
- > cine argentino contemporáneo

ABSTRACT

This article analyzes the film *Opus* (Donoso, 2006), inscribed in the crevice between documentary and fictional discourses, which allows us to problematize the relationship between film text and context, that is, between fiction and "reality." At the same time, the question about the actual entity results in new queries, related to how other narratives have been shaped, such as the history of San Juan province, education and the early twenty-first century crisis and, in the midst of both, the construction of the idea of nation. Thus, Sarmiento's antinomy "civilization and barbarism" seems like a productive and highly critical category that makes new readings possible, in case of a film text. The article focuses mainly on the way dyad "civilization–barbarism" works as the axis of film's narrative structure *vis-à-vis* the uncertain limits between documentary and fictional fields.

KEY WORDS

- > civilization
- > barbarism
- > documentary
- > fiction
- > contemporary Argentine cinema

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, en el cual se busca analizar las características del cine documental contemporáneo, particularmente el realizado durante la última década, luego de la crisis de 2001. La intención es indagar en aquellos filmes que resisten una clasificación unívoca y pueden, en principio, considerarse documentales pero que, a la vez, presentan elementos propios del cine ficcional. En este caso se analiza el primer largometraje de Mariano Donoso, *Opus*¹ (2005), un filme que se inscribe precisamente en este intersticio y que, por ello, posibilita la problematización de las relaciones entre el texto fílmico y el contexto extra fílmico, entre ficción y "realidad". A su vez, la pregunta sobre la entidad de dichas instancias conduce a otros interrogantes, ligados a los modos de conformación de otros relatos: la historia de la provincia de San Juan —atravesada por la imagen de Domingo F. Sarmiento—, la educación en el contexto de la crisis de comienzos del siglo XXI, la construcción de la idea de nación. Es aquí donde la antinomia "civilización y barbarie", postulada por Sarmiento a mediados del siglo XIX, aparece como una figura de análisis en torno a la cual es posible organizar la lectura de un texto fílmico.

De este modo, el propósito central del trabajo consiste en analizar el modo de operación del par "civilización–barbarie" en tanto eje de la estructura narrativa de la película, en relación con la indeterminación de límites entre el campo documental y el campo ficcional como eje del relato fílmico.

2. DOCUMENTANDO REALIDADES

"*Opus* trata de verlo todo: realidad, ficción, sueño, presente, pasado, comedia, tragedia. Una suerte de odisea local...", señala Donoso (2006) al referirse a su

¹ *Opus* se estrenó en octubre de 2006 en el auditorio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Ficha técnica: Dirección: Mariano Donoso; Guión: Mariano Donoso, Mariano Llinás, Agustín Mendilaharsu; Producción: Mariano Llinás; Fotografía: Agustín Mendilaharsu e Ignacio Masllorens; Música: Gabriel Chwojnik; Sonido: Mariano Donoso; Montaje: Mariano Donoso.

primer filme. El propósito resulta, desde el inicio, una empresa difícil a la cual el relato se encarga de dar su propia respuesta. Verlo “todo” conllevará, necesariamente, una reflexión sobre las características de los universos a observar y sus relaciones con los observadores de los mismos. En primer lugar, cabe interrogarse sobre las posibilidades de reunir en un mismo escenario los mencionados ejes, dado que a priori parecería un oxímoron plantear la convergencia de instancias que se erigen como opuestas: comedia y tragedia, presente y pasado,² realidad y ficción. Pero, precisamente, la reunión de estas antinomias se transforma en una clave de lectura del filme, en tanto el mismo se interroga en torno a las características de dichas nociones y, principalmente, en torno a la noción de límite, el límite que demarca la oposición entre cada uno de los conceptos que integran los pares señalados. Es así que el procedimiento metodológico central del trabajo tiene que ver con analizar los recursos a través de los cuales se configuran y representan las mencionadas antinomias en el relato fílmico. Como vía para poner en escena dichos interrogantes, el filme escoge un recurso metadiscursivo, generalmente utilizado en el marco del cine de ficción: la figura del cine dentro del cine. La película dentro de la película es la que le encomienda un productor norteamericano a Mariano Donoso, quien encarna a un director de documentales nacido en San Juan que ha realizado un primer trabajo sobre cosmologías (características todas “reales” de Donoso). Donoso aparece así investido de ambos roles: es el director de *Opus*, es el director del documental por encargo sobre la Argentina actual.³

² Las nociones se oponen aquí a los fines del análisis que se pretende realizar dado que, y siguiendo a Koselleck (1993) y Ricoeur (1999), presente y pasado no constituyen instancias individuales, desconectadas entre sí, sino que forman parte de un mismo conglomerado que reúne imágenes del pasado (las huellas que dejan los acontecimientos o espacio de experiencia) y del futuro (las prepercepciones de lo que vendrá u horizonte de expectativa) en el instante presente (el triple presente). Una idea similar podría pensarse con respecto a los pares comedia–tragedia y realidad–ficción.

³ Un documental que, como le indica el productor, debe abordar las problemáticas de la vida en la Argentina contemporánea pero no las ligadas a la crisis reciente (la de fines de 2001), sino las referidas a la cotidianeidad en un país del Sur: “Olvida los bancos y ahorristas... Ya hemos visto mucho sus ‘cacerolazos’ aquí. ¿Por qué no eliges una escuela pequeña y muestras su historia? Estamos hablando de gente, de gente viva, estamos hablando de sus problemas, vives en la Argentina, ¡Por Dios! Quiero ver nuevos paisajes, tal vez en el Oeste... Tú eres de ahí y debes conocerlo bien... Entonces, ¿cómo es el oeste argentino? ¿junglas, pampas?” “No, desiertos, montañas y Los Andes” —responde Donoso—. “Excelente, quiero un niño caminando a la escuela en el desierto, eso funciona. Sería hermoso, ¿no?” —finaliza el productor.

En esta “duplicación” se despliega el intersticio en el cual se imbrican elementos propios del cine documental y del cine ficcional. El documental que rueda Donoso incorpora varias de las modalidades de representación documental, en términos de Nichols (1997). En este sentido, pueden encontrarse rasgos del modo expositivo, por ejemplo en la voz en *off* que brinda datos sobre las características de la provincia de San Juan en el comienzo del documental. Como señala Weinrichter (2004), se trata de una voz exterior al mundo representado en el documental, directamente dirigida al espectador. A la vez, el documental dirigido por Donoso incluye varias escenas que podrían encuadrarse dentro del modo observacional (o cine directo), caracterizado por la ausencia de intervención del documentalista ante lo registrado por la cámara. Es el caso de algunos de los momentos en que el filme capta las marchas de los docentes en protesta por el atraso en el pago de los salarios o cuando filma las clases de lengua y matemática en la única escuela en actividad a la que logra acceder el equipo de filmación. Por el contrario, las escenas en las que se entrevista a los maestros podrían considerarse como pertenecientes al modo participativo, en el cual el documentalista (Donoso en este caso) aparece ante las cámaras, desarmando la idea de que filme debe funcionar como un vehículo de “observación pura” que poseía el cine directo. La copresencia de modalidades de representación (que incluso se oponen entre sí) conduce a una serie de reflexiones en torno al carácter del documental, en tanto se evidencian las diferentes posibilidades de organización del material, directamente ligadas a la posición que adopta el enunciador y al vínculo que se propone entre éste y el espectador en cada caso. En un momento del filme, Jerry, el productor, revela estar tratando de “darle algún sentido a la azarosa serie de imágenes, entrevistas y cosas de ese tipo” (los *tapes*) que le ha estado enviando Mariano; de estar “tratando de encajar las piezas entre sí...”. El ordenamiento que finalmente adquieren “las piezas” es el de secuencias que adoptan la forma de “capítulos”, como si se tratara de una obra literaria. Este rasgo aleja al filme del documental clásico, en tanto evidencia una clara presencia del realizador en la organización del material y lo acerca a los procedimientos de cierto cine ficcional, en la medida en que la organización en base a “capítulos” se vincula con la intención de relatar una historia, tradicionalmente más cercana al discurso del cine de ficción (una historia que posee una figura central, la de Donoso como director del documental por encargo, lo

cual también es un rasgo propio del cine ficcional).⁴ La organización del relato en base a "capítulos" dota al relato de una impronta narrativa, lo cual, según Sarlo (2005) es lo que instituye la diferencia entre filmes documentales y filmes de ficción ("películas que narran, películas que no tienen la narración como motor fundamental"). Desde este punto de vista, podría considerarse a *Opus* como un filme de ficción, pero no uno de aquellos en los cuales resulta posible "olvidar su carácter de indicio del mundo real", como indica Bernini (2008: 90), sino de una ficción que puede ser vista como "un documental de su puesta, de un estado de la ficción, de un modo de representación".

Los procedimientos mencionados ponen en evidencia los procesos de construcción inherentes a todo discurso, y esto permite pensar a *Opus*, también, como un filme reflexivo, en tanto los recursos utilizados generan un efecto de extrañamiento que conduce a reflexionar sobre las características del documental como género narrativo. A la vez, la organización del relato que plantea el filme permite considerar que el mismo contiene elementos propios del modo que Nichols (1997) llama performativo, en la medida en que se centra en la dimensión afectiva que posee la experiencia fílmica con relación al cineasta. Efectivamente, los sucesos atravesados por Donoso durante la filmación del documental que le ha encargado el productor norteamericano incidirán en la conformación de su subjetividad e identidad (como cineasta, como sanjuanino, como argentino). En este sentido, y considerando la clasificación propuesta por Pablo Piedras (2010), podría pensarse a *Opus* como un relato de "experiencia y alteridad", dado que en él "se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada".

El "tema del filme" es, asimismo, una instancia en la que se cruzan elementos propios del discurso del cine documental y del discurso del cine ficcional. Por un lado, y como sostiene Bergala, el documental (en sus múltiples modalidades de representación) suele referirse a algún tema que preexiste en el imaginario

⁴ Volveré sobre la organización de los "capítulos" más adelante.

colectivo de la época (citado en Weinrichter, 2004). En este caso, el documental que emprende Donoso es, en inicio, una película sobre la situación educativa en la Argentina, particularmente en la provincia de San Juan. La deriva narrativa hará que el “tema” objeto del registro vaya mutando (de la situación escolar en San Juan a la historia de la provincia —con el terremoto de 1944 como instancia clave—, a la vida de Sarmiento, el prócer sanjuanino por excelencia), evidenciando las contingencias que ineludiblemente atraviesa todo proceso de interacción entre el lente de la cámara y la “realidad”. Por otro lado, el “tema” de *Opus* (que incluye y comprende al documental que rueda Donoso) tiene que ver, como mencioné anteriormente, con instaurar reflexiones en torno a los modos de construcción del discurso cinematográfico, los modos considerados como pertenecientes al cine documental y los entendidos como propios del cine de ficción. Esta reflexión conlleva, a su vez, la problematización del vínculo entre la organización de un relato (de ficción o documental) y la “realidad”. Si numerosos investigadores sobre el cine documental (Nichols, Plantinga, Renov)⁵ parecen coincidir en la idea de que el documental, a diferencia de la ficción, se vincula (de diversos modos según las diversas conceptualizaciones) con el “mundo real”, *Opus* ahonda en dichas vinculaciones para proponer, como se verá luego, su propia interpretación al respecto.

Volviendo sobre el “tema” de la película por encargo, el objetivo inicial se cumple de un modo particular en tanto lo que queda registrado es la imposibilidad de acceder a la vida escolar, dado que la huelga que se inicia junto al —intento— de inicio del documental y que alcanza a los docentes de toda la provincia, se extiende día tras día hasta abarcar gran parte del año lectivo. En este marco, el filme que rueda Donoso pasa a centrarse en los reclamos de los maestros que exigen el pago de sus sueldos atrasados, en un episodio escolar puntual (el festejo del día del niño en una escuela a la cual han concurrido los alumnos para compartir la festividad con los maestros) y en un único día de clases en una recóndita escuela rural que no posee agua ni electricidad, a la que por fin ha logrado acceder el equipo de filmación y a la cual llegan poco tiempo antes de que los maestros levanten las clases para sumarse al paro general.

⁵ Ver al respecto el capítulo “Lo real en las teorías del cine” incluido en *Cine documental argentino*, Javier Campo (2010).

Tras el "fracaso" en el abordaje de la escolaridad en San Juan, Donoso le comunica al productor norteamericano que ha decidido dedicarse a filmar la historia de la provincia: "Me encargaste una película sobre San Juan... y eso es lo que pienso hacer ahora...". "¿Qué es San Juan?" se pregunta Donoso al comenzar a tomar imágenes alusivas a la ciudad. La pregunta por las características de la provincia natal del director pareciera poder replicarse en el plano más amplio de la identidad nacional, a la cual se alude en el filme por un lado, a partir de la contraposición entre el denominado "Interior" y la Capital⁶ y, por otro, a partir de la relación que se establece entre lo nacional (en la figura del realizador —Donoso—) y lo extranjero (en la figura del productor). Aparece así el estereotipo que ciertos extranjeros (en este caso encarnados en el personaje del productor) suelen utilizar al referirse a Latinoamérica en su conjunto como un territorio compuesto por "selvas y junglas", idea que asocia a este sector del continente americano a un estadio temprano de la civilización. Lo que las imágenes del filme evidencian, lúcida y ácidamente, es que esta idea es correcta. No porque existan en el oeste de la Argentina selvas y junglas, sino porque las condiciones en las cuales los niños asisten a la escuela (cercasas a la desnutrición) y las condiciones en las cuales los maestros dictan clases (sin recibir los estipendios correspondientes, sin contar con servicios de luz, gas y agua potable en el caso de las escuelas rurales), distan mucho de poder ubicar a esta realidad como cercana al universo de la "civilización". O bien exhiben que toda civilización entraña, constitutivamente, su propia barbarie.⁷

⁶ Al respecto, Donoso (2006) indica que: "La globalización, el federalismo y la mala costumbre de aceptar el vocablo "Interior" como entidad geográfica, han confundido y desvirtuado la visión del País; al menos, digamos, la visión que nos da insistentemente el cine llamado nacional".

⁷ Si bien la idea reenvía, desde luego, al pensamiento de Benjamin, involucrar la dimensión de la relación entre las nociones de civilización y barbarie a posteriori del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, excede al propósito de este artículo, dado que ello implicaría la realización de un trabajo en sí mismo.

3. POR VER GRANDE A LA PATRIA TÚ LUCHASTE...⁸

Civilización y barbarie, subtítulo de la primera obra de Sarmiento, *Facundo*, conforma una figura que ha recorrido el campo sociopolítico argentino interviniendo activamente en la construcción de la idea de Nación desde el siglo XIX y hasta la actualidad. Si bien la diáda tiene una extensa historia, que se remonta a la conceptualización del “bárbaro” como el extranjero ajeno a la *polis* en la antigua Grecia, Sarmiento aborda la antinomia en relación con las nociones planteadas en la novelística de James Fenimore Cooper (particularmente en *La Pradera*, de 1827), en la cual la oposición civilización–barbarie aparece directamente ligada al enfrentamiento entre los colonos que intentaban asentarse en América del Norte y los indígenas originarios de esas tierras. De hecho, la fórmula sarmientina implica, como señala Rosa (1986:130), una “inversión etimológica” con respecto a la primera acepción, dado que: “Civilización, que gramatical y lógicamente quiere decir ‘perteneciente a nuestra *cíves*, a nuestra ciudad’ fue entendida en un sentido opuesto: como lo propio de extranjeros y barbarie—de bárbaros, extranjeros— vino a significar, a su vez, en el lenguaje liberal, ‘lo argentino’ contrapuesto a ‘lo europeo’”.⁹ La mencionada “inversión etimológica” encuentra su punto de anclaje en la idea—promovida por los integrantes de la Generación del 37¹⁰— de que Estados Unidos, así como el

⁸ Del *Himno a Sarmiento* (letra y música de Leopoldo Corretjer).

⁹ La cita pertenece a *Defensa y pérdida de nuestra soberanía económica*, obra que, como indica Elías Palti (1997), es la que sitúa la figura de Sarmiento en el centro de la crítica revisionista. Palti ubica a Rosa como perteneciente a la “segunda generación revisionista”, posterior al “primer revisionismo” que surge luego de la crisis de 1930 y toma cuerpo en los trabajos de Ibarguren (1933), Doll y Cano (1952) e Irazusta (1988). El giro que conduce al “segundo revisionismo” se inicia con los trabajos de Palacio (1946) y alcanza un punto nodal en la mencionada obra de Rosa.

¹⁰ Conocida también como “Nueva Generación”, estuvo integrada por Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Domingo Sarmiento, entre otros. La misma, según señala Oscar Terán (2008), puede considerarse como el primer movimiento intelectual que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional. La inspiración romántica característica del primer momento del movimiento se fusionará luego, en una particular conjunción, con las ideas sustentadas por el proyecto de la Ilustración: “(...) en los textos de la Generación del 37 lo que impera es un romanticismo de medios y un iluminismo de fines. Romanticismo para entender la realidad con todas sus particularidades locales, pero iluminismo para articular de la manera más eficaz los procedimientos destinados a obtener los objetivos y valores de la Ilustración” (Terán, 2008:80).

norte de Europa, constituían el modelo a imitar cuando, luego de la caída de Rosas, comienza a ponerse en práctica una nueva concepción de la Argentina como Nación. Dentro de este grupo, Sarmiento fue uno de los que más activamente impulsaron la promoción del modelo norteamericano por sobre otras alternativas. Como indica Halperin Donghi:

"mientras Alberdi juzgaba aún posible recibir una última lección de Francia y veía en el desenlace autoritario de la crisis revolucionaria un ejemplo y un modelo, Sarmiento deducía de ella que lo más urgente era que Hispanoamérica hallase manera de no encerrarse en el laberinto del que Francia no había logrado salir desde su gran revolución (...) Las reticencias lo preparaban muy bien para proclamar, ante la crisis político-social abierta en 1848, las insuficiencias del modelo francés y la necesidad de un modelo alternativo (...) En la sección de los *Viajes* dedicada a ese país¹¹ a Sarmiento le interesa rastrear el surgimiento de una nueva sociedad y una nueva civilización basadas en la plena integración del mercado nacional" (Halperín Donghi, 1980:XXXVI-XXXVII).

La constitución de una nueva sociedad debía basarse, en primer lugar, en el "avance" del progreso (entendido éste en términos iluministas como sinónimo de ciencia, racionalidad, urbanización) por sobre la "naturaleza" encarnada en la omnipresencia y vastedad del desierto que dominaba el territorio argentino en aquel momento. En palabras de Sarmiento:

"La ciudad es el centro de la civilización argentina, española europea, allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos (...) El desierto las circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas, apenas interrumpido por una que otra villa de consideración." (Sarmiento, 2007:32)¹²

¹¹ En referencia a Estados Unidos.

¹² Como ha sido señalado ya en numerosos abordajes, el *Facundo* presenta una estructura textual marcada por la imbricación y yuxtaposición de géneros, entre los cuales pueden contarse el ensayo sociohistórico, la novela, el poema épico y la biografía. Esta hibridez genérica ha determinado múltiples consideraciones en cuanto a sus posibles vinculaciones con el discurso histórico (ver al respecto "Los riesgos de la ficción. El *Facundo* y los parámetros de la

El “espíritu colonizador” preconizado por el modelo civilizador suponía el diseño e implementación de líneas ferroviarias (los “caminos de hierro”) que conectaran las ciudades entre sí, tanto como el desarrollo del comercio marítimo que posibilitara el intercambio con los centros urbanos más lejanos. Sobre este trazado se extenderían luego la explotación agrícola, industrial, manufacturera, conformando una red de ciudades “ganadas al desierto”, destinadas a poblar en toda su extensión las incipientes naciones sudamericanas. La eficacia y el éxito de este proyecto aparecían determinados por un elemento de central importancia: el acceso irrestricto a la educación. Para Sarmiento la educación constituía la vía a través de la cual el hombre podía alcanzar “la plenitud de su desenvolvimiento moral e inteligente” (1981:495) y en este aspecto el modelo norteamericano también constituía la guía a seguir:

“El único pueblo que lee en masa, que usa de la escritura para todas sus necesidades, donde 2000 periódicos satisfacen la curiosidad pública son los Estados Unidos, y donde la educación como el bienestar están por todas partes difundidos y al alcance de los que quieran obtenerlo.” (Sarmiento, 1981:471)

En su búsqueda por aplicar el esquema utilizado en Estados Unidos a la Argentina, Sarmiento introdujo el “normalismo” (Svampa, 2006:73) junto con sus maestras norteamericanas y nuevos métodos de enseñanza que gravitarían decisivamente en el diseño del primer mapa educativo de nuestro país. Entendida desde esta perspectiva, la educación propiciaba la integración social de una nación en ciernes. Se trataba éste de un principio compartido por el campo intelectual de la época, así como por diferentes sectores del arco político, desde la concepción liberal a la que adhería Sarmiento hasta la expresada por el movimiento obrero, para el cual la educación constituía un pilar central en la vinculación del trabajador con el medio social.¹³

escritura histórica”, Sorensen, 1998). Sin embargo, los pasajes del *Facundo* extractados para este trabajo dan cuenta de manera muy clara de las ideas de su autor y es en este sentido que se incorporan al artículo, junto con citas de los *Viajes*, obra en la cual Sarmiento vierte las impresiones recogidas en su recorrido por Europa y Estados Unidos.

¹³ Como señala Svampa (2006), tanto en la idea expresada por Joaquín V. González acerca de que el progreso podía resumirse en dos conceptos: “Ferrocarriles y escuelas”, como en el lema del diario *La organización*, surgido en 1901: “Unión e Instrucción”, puede advertirse la importancia asignada a la educación popular.

La escolarización como factor de progreso suponía la creación de escuelas a lo largo y a lo ancho del país, que aglutinaran en torno a sí a los niños destinatarios de la instrucción y a sus familias. En *Facundo*, Sarmiento se interroga sobre las posibilidades de éxito de esta empresa en un territorio que a mediados del siglo XIX presentaba a sus ojos mayores similitudes con el ordenamiento de las "tribus árabes o tártaras" que con el de los habitantes del norte de los continentes americano o europeo:

"...hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas: alguna analogía encuentra el espíritu entre la pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Éufrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitarias que cruzan nuestras soledades para llegar al fin de una marcha de meses a Buenos Aires, y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Esmirna." (Sarmiento, 2007: 29)¹⁴

La educación debía ser el medio a través del cual la "normalidad de la barbarie" imperante hasta ese momento, dejara paso a la instauración de la "civilización", con todas sus implicancias.

Ciento setenta años después de las pioneras ideas de Sarmiento, *Opus* reflexiona sobre el estado de situación del campo educativo en la Argentina de comienzos de siglo XXI. Como se mencionó en el inicio del trabajo, el propósito del mismo consiste en abordar las variables "civilización y barbarie" como figuras de análisis a través de las cuales explorar las configuraciones de sentido en un texto fílmico. A partir de lo desarrollado hasta aquí, puede afirmarse que la educación, en tanto concepto, ha constituido un elemento central en la articulación entre dichas variables a lo largo de la historia del vínculo. De esta manera, la propuesta inicial toma curso en el abordaje de la relación que se establece en el filme entre el eje "civilización–barbarie" y la configuración del universo educativo en la Argentina del siglo XXI. ¿Cuál es la incidencia de ambas variables en la coyuntura social contemporánea?, ¿cuál su vigencia como figura de análisis? Lo que sigue a continuación es el intento de despejar, al menos parcialmente, estos interrogantes.

¹⁴ Terán, citando a Altamirano, se refiere en este sentido a la "penetración del asiatismo" en la composición del *Facundo* (Terán, 2008:77).

4. IDENTIDADES, FICCIONES, REPRESENTACIONES

“¿Cuál de todos éstos es San Juan?”, se interroga Mariano Donoso ante las múltiples formas a través de las cuales es representado el mapa de la provincia en los carteles de los comercios... “Parecería que cada sanjuanino imaginara a la provincia de una manera diferente”, señala Donoso. La búsqueda de una respuesta ante el interrogante planteado adquiere la forma de una triple alegoría: “Historia de la estatua, El terremoto y El edificio”. Al abordar la primera de estas ficciones: “Historia de la estatua”, se suceden fotos de comienzos del siglo XX en las cuales pueden observarse hombres y mujeres vestidos a la usanza de la época e imágenes de la ciudad. Simultáneamente, la voz en *off* del director refiere el siguiente relato: “Durante el verano de 1919 el gobierno de la Provincia recibe un telegrama. Anuncia la llegada a la ciudad de un envío proveniente de Francia. Nadie sabe de qué se trata. La misteriosa caja llega a comienzos del otoño. Su destino indica: ‘Para el gobierno de San Juan’. Las autoridades abren la caja y contemplan con estupor una figura extraña. Esa figura está destinada a convertirse en la figura más famosa del mundo, pero es aún demasiado reciente. Ellos, en su remoto país de Sur, en medio del desierto, no pueden saberlo. La caja es guardada en los depósitos de un almacén durante años. 9 de julio de 1931, doce años después, un anónimo intendente ubica aquel objeto en una plaza de los arrabales para festejar el Día de la Independencia. La imagen ya es famosa. Sólo existen cincuenta y cuatro en todo el mundo, encargadas por el gobierno Norteamericano. Una por cada uno de los Estados. El destino de ésta era la ciudad de San Juan, en Puerto Rico. El fabricante, la Casa Bartholdi, olvidó especificar este último dato. Corrección: tuvieron que ser cincuenta y cinco”.

La voz deja paso a los acordes de una marcha militar en la que dominan vientos y platillos, el plano visual retorna al presente para revelar, desde un vehículo en movimiento, imágenes de la ciudad de San Juan en la actualidad. En el final del recorrido, la cámara arriba a una plaza en cuyo centro, en medio de cipreses, pinos y palmeras, puede observarse la figura de la Estatua de la Libertad. Emplazada sobre un pedestal, como la estatua original, en la base pueden observarse un relieve del Escudo Nacional, con el emblema del Gorro Frigio y la leyenda: “9 de Julio de 1931”. En su mano derecha, elevada hacia el

cielo, la estatua blande la antorcha, en la otra mano sostiene, sin ningún esbozo de perplejidad, una tablilla con la imagen del Escudo de la República Argentina y una inscripción que indica: "1810–1910 Primer Centenario".¹⁵

Segunda alegoría: "El terremoto". La voz en *off* indica: "1944, sábado 15 de enero, 20.50 horas. Lo que durante trescientos años fue San Juan, desaparece por completo". Aquí el relato vuelve a situarse en el plano histórico a través de fotos de archivo que revelan los efectos de la catástrofe: construcciones derruidas, remoción de escombros, heridos trasladados en improvisadas camillas... "Esa ciudad subterránea también es San Juan".

Tercera alegoría: "El edificio". "Construido hace treinta y dos años, miles de toneladas de hierro y hormigón elevan su altura y profundizan sus sótanos. Es el edificio central de gobierno, conocido como Centro Cívico. El proyecto era reunir los tres poderes públicos, centralizar y agilizar el funcionamiento del Estado. Más tarde se pensó en él como en un casino, como un hotel, como un gigantesco centro comercial. Hoy esto es lo que queda de todo aquello". Las imágenes dan cuenta de la estructura del edificio a medio terminar, vacío, sólo habitado por grupos de palomas, mientras carteles sobreimpresos sobre los espacios desiertos simulan indicar los diferentes sectores de un edificio gubernamental: "Oficinas de gobernación", "Escribanía general del Estado", "Subsecretaría de Trabajo y Seguridad Social", "Ministerio de Seguridad", entre otros.

Las ficciones propuestas por la triple alegoría, ligadas a la destrucción y reconstrucción, a lo local y lo foráneo, al pasado y al presente, merodean el interrogante inicial, vinculado a los modos de configuración de la identidad, aportando algunos elementos en esta dirección. Siguiendo a Ricoeur (1978), la alegoría se encuadra dentro de una tradición interpretativa que proviene de la exégesis bíblica.¹⁶ La hermenéutica entendida en este sentido se liga, en inicio, a la interpretación particular de un texto (la Sagrada Escritura). Sin embargo, desde el Renacimiento la exégesis se libera progresivamente de sus referencias

¹⁵ En la estatua original, la tablilla lleva grabada la fecha en la que se declaró la Independencia de los Estados Unidos (1776), escrita en números romanos.

¹⁶ La otra tradición interpretativa que menciona Ricoeur corresponde al concepto de interpretación en términos Aristotélicos, según los cuales "es interpretación todo sonido emitido por la voz y dotado de significación" (Ricoeur, 1978:23).

“propiamente escriturarias” y la noción de “texto” rebasa a la de “escritura” para generar un mayor alcance del concepto exegético de interpretación. Ricoeur señala que Freud recurre a esta noción de “texto” cuando establece comparaciones entre el trabajo llevado a cabo en un análisis y la traducción de una lengua a otra. Así, con Freud lo que es posible de ser interpretado es “todo conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar, tanto un sueño, un síntoma neurótico, como un rito, un mito, una obra de arte o una creencia” (Ricoeur, 1978: 27). De este modo, las alegorías que introduce el relato en *Opus* funcionan como signos que actúan en el sentido recién mencionado, es decir, que posibilitan determinadas interpretaciones, en este caso vinculadas a la representación del pasado y la configuración de una historia (la de la provincia de San Juan). Como señala Koselleck (1993), los acontecimientos históricos no son posibles sin acciones lingüísticas, en la medida en que las experiencias provenientes de ellos están necesariamente atravesadas por el lenguaje, y sólo puede accederse a las mismas a través de éste último. De esta manera, las alegorías propuestas en el filme funcionan como conjuntos de signos (acciones lingüísticas) que narrativizan, y por ende configuran, determinadas situaciones históricas (el emplazamiento de la estatua, el terremoto, el abandono del edificio). Las mismas forman parte de los elementos de los que se vale Donoso en su búsqueda por acceder a una representación de la historia de San Juan que le permita comprender su presente (el propio y el de la provincia). Sin embargo, los mencionados elementos no parecen bastarle a Donoso para construir un relato que caracterice acabadamente a su tierra natal. ¿Cómo definir a San Juan? Las posibilidades de aprehender su identidad parecen desvanecerse, en un sentido similar al expresado por Sarmiento en la cita que sucede a la escena en el edificio: “Cuando he logrado surgir para mi Patria, ella se hunde bajo mis pies, se me evapora, se me convierte en un espectro horrible”.¹⁷

Pese a todo, Donoso persiste en su exploración. Desde la parte superior del edificio a medio construir observa la ciudad desde la altura al tiempo que su voz en *off* indica: “Después de dos semanas erráticas, mañana el equipo vuelve a reunirse. El rodaje se reinicia. El filme nuevamente está en marcha”. La búsqueda por “encontrarle un sentido al documental”, en palabras del pro-

¹⁷ Extraída de “Mi Defensa”, escrita en 1853, en el contexto de su exilio en Chile.

ductor norteamericano, lleva a Donoso a dirigir el tema del filme hacia la vida de Sarmiento, tal vez "la" instancia clave en lo que a la identidad de la provincia se refiere. "Sarmiento es un tema de película" es el título escogido por el diario local para presentar la entrevista realizada a Mariano con motivo del rodaje del documental. En este marco, el equipo de filmación se dirige a la casa natal de Sarmiento, actualmente convertida en museo y luego al taller del escultor Miguel Angel Sugo, autor de la mayor parte de los retratos (relieves) y bustos realizados sobre el prócer sanjuanino. Sugo es, según relata el productor, un "héroe local": (...) "Hizo como 50 Sarmientos. Si Mariano buscaba resolver la clave de Sarmiento a través de su rostro, éste parecía ser el hombre indicado". Sin embargo, algunos problemas de salud causados por la avanzada edad del escultor demoran la realización de la entrevista. Donoso invierte el tiempo de espera "dando vueltas y vueltas, conversando con los 'expertos en Sarmiento' y buscando perseguir el espíritu de Sarmiento por toda la ciudad, tratando de armar el rompecabezas". La esperada entrevista se realiza finalmente pero sus resultados no resultan muy elocuentes. El anciano escultor se encuentra demasiado ensimismado en sus recuerdos y pensamientos como para poder aportar información sobre la representación de la figura de Sarmiento. Tras este nuevo "fracaso" Donoso decide dejar de filmar por un tiempo. Como señala la voz en *off* del productor, "se entretiene con otros proyectos", por caso su propio casamiento, el cual es captado por las cámaras del filme e incorporado al mismo.

Luego del fundido a negro que sigue a la escena en el registro civil, el relato retoma su curso en la voz del productor, quien lee una carta que ha recibido de parte de Donoso: "Querido Jerry: la cosa continúa así. Tras varias semanas, y aunque suene extraño, finalmente encontré una escuela en actividad. Muy lejos de la ciudad, en la zona de lagunas secas de Guanacache, al sudeste de la provincia (...) No me creerás Jerry cuan hostil es este lugar... Una vez a la semana un camión trae el agua potable (...) no tienen gas, no tienen electricidad, pero sí tienen una escuela dando clases. Curiosamente en este remoto lugar, el más pobre que he visto en toda mi vida, encontramos lo que hemos estado buscando por meses, la simple y primitiva escena: clases, maestros enseñando, niños aprendiendo". Así, Donoso logra su objetivo inicial: filmar dos momentos de relación docente-alumnos: una clase de matemática y otra de lengua, en una escuela rural que posee un único grado en el que se reúnen

todos los niños que viven en las inmediaciones.¹⁸ Al finalizar el día de clases los alumnos arrían la bandera. Esa misma tarde los maestros deciden plegarse a la huelga general y regresan a sus hogares, a cientos de kilómetros de allí. “Ahora el filme era apenas una ilusión”, continúa la lectura de la carta enviada por Donoso a Jerry, el productor. “Pese a que los maestros se habían ido, me quedé en el pueblo una noche más. El día siguiente fue la clave para responder lo que estuve buscando todo este tiempo (...) Hace meses que empecé este proyecto y aquí estoy, en medio del desierto, en medio de la nada... Buen final para un filme sobre la educación ¿no?”.

5. UNA MISMA COSA

La narración articula recurrentemente elementos ligados al universo del saber con otros que se ubican en el extremo opuesto: asociados a la ausencia de conocimiento (la educación como “nada”). En este sentido, la representación que se construye de la figura de Sarmiento grafica emblemáticamente el modo de operación de este procedimiento. Por un lado, la imagen de Sarmiento atraviesa el relato de manera omnipresente. Su figura aparece en las calles y comercios que llevan su nombre, en los bustos que se encuentran en cada plaza, en los retratos y fotografías que lo plasman en diversos momentos de su vida, en la presencia de Miguel Angel Sugo, “el” escultor de Sarmiento, en la historia que recoge un periódico local sobre la filmación que realizan Donoso y su equipo... Se encuentra también en la identificación entre el director del filme (cuya productora se denomina “El Zonda”, como el periódico fundado por Sarmiento) y el prócer sanjuanino: “Sarmiento, Donoso... Sarmiento y Donoso... ¿De eso se

¹⁸ En el *Facundo* Sarmiento se interrogaba sobre “¿Dónde colocar la escuela para que asistan a recibir lecciones los niños diseminados a diez leguas de distancia en todas direcciones?”, para concluir señalando que, de no mediar intervención en este estado de situación, la civilización aparecía como “del todo irrealizable” y la barbarie como el estado “normal” (2007:35). En este sentido, y con respecto al acceso a la educación, las diferencias entre la situación de las grandes ciudades y la de ciudades más pequeñas o las del universo rural no parecen haber variado significativamente en los últimos ciento setenta años.

trata esta película?" (inquieta el productor). Pero, esta artillería de representaciones en torno a la figura de Sarmiento coexiste con la explicación que ofrece el productor norteamericano cuando le indica (a un espectador presumiblemente argentino) quién fue Sarmiento: "(...) Primero que todo es ciertamente el hombre más importante cuando se trata de educación en la Argentina, maestro de escuelas, fundador de escuelas, escuelas aquí, escuelas allá. Se cuenta que nunca faltó a clase. Eso es, al menos, lo que les dicen a los niños. Reverenciado, respetado, amado, odiado. Periodista, escritor, militar, gobernador, presidente. Un hombre de mil trabajos...". En este gesto, en el cual un norteamericano que cree que en la Argentina todo son "selvas y junglas", enuncia la biografía de uno de los considerados "padres de la Patria", se conjugan la ausencia de saber con la figura erigida como símbolo de la educación y la civilidad.

En otro momento del filme, cuando Jerry intenta convencer a Mariano de que dirija el documental sobre la escolaridad en la Argentina contemporánea (y éste aduce estar todavía trabajando en un filme anterior), vuelve a ponerse en evidencia la ausencia de conocimiento que exhibe el personaje del productor:

Jerry: ¿De qué se trata? (en referencia al primer documental de Donoso)

Mariano: Es un documental científico, sobre cosmologías...

Jerry: (tras un silencio) ¿Qué?

Mariano: Cosmologías... Ya sabes... Galileo, Newton, Einstein...

Jerry: (nuevo silencio) Oh, bien... Pienso que las estrellas pueden esperar unos meses...

El diálogo permite establecer un paralelismo con el célebre episodio en el cual Sarmiento, en su camino hacia el exilio en Chile, hace un alto en la zona de San Juan para escribir en una pared: "On ne tue point les idées" (traducido como: "Las ideas no se matan"). Según relata el propio Sarmiento luego del episodio: "El gobierno [por el gobierno de Rosas], a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, 'Y bien —dijeron—, ¿qué significa esto?'". Como indica Sorensen: "Sarmiento quiere mostrar la ineptitud intelectual de sus opresores: no logran captar las posibilidades metafóricas; más allá de la imposibilidad factual de matar ideas, no pueden decodificar el tropo y así salir de la cárcel del lenguaje. Son, a diferencia

de él, bárbaros sin educación” (Sorensen, 1998: 109). En el filme, el productor norteamericano representa a los “bárbaros sin educación”, paradójicamente, un exponente de la sociedad que Sarmiento, en su época, consideraba como el punto más alto de la civilización.

Otro momento del relato que reúne elementos cuya significación se contraponen puede observarse en el episodio que involucra a la Estatua de la Libertad (la primera alegoría). En este caso, la decisión de emplazar una réplica de la Estatua de la Libertad (uno de los principales símbolos de la cultura estadounidense) como parte de los festejos por el Día de la Independencia argentina introduce, cuando menos, una nota disonante, un gesto de extrañeza en tanto, para el imaginario colectivo, los Estados Unidos como nación y en cuanto a su vinculación con Latinoamérica y con la Argentina en particular se ubican más cerca de la figura de la dominación que de la figura de la libertad. Si bien, como se señaló, para Sarmiento Estados Unidos constituía el símbolo por excelencia de la civilización y el progreso —y en este sentido puede pensarse en el emplazamiento de una “Estatua de la libertad local” en la ciudad de San Juan como un gesto que hace “justicia” con sus ideas—, lo cierto es que desde un largo tiempo a esta parte el “sentido común histórico de los argentinos” sitúa a los Estados Unidos en el lugar del opresor.¹⁹

Finalmente, el registro de las condiciones del campo educativo en la provincia de San Juan a comienzos del siglo XXI (un estado de situación que sin demasiadas dificultades puede extrapolarse al del universo educativo en otros puntos del país), instala la pregunta acerca de las posibilidades y alcances de un modelo, el propiciado por Sarmiento hace más de un siglo, para el cual el acceso a la educación era sinónimo de inclusión, en un contexto de crisis social y política como la atravesada por la Argentina en 2001. Un estado de situación que incluye niños que concurren a la escuela en condiciones cercanas a la des-

¹⁹ Halperin Donghi (1980) señala que el “sentido común histórico de los argentinos” ha sido sintetizado por el revisionismo histórico. En relación con el anclaje de las ideas antimperialistas en este imaginario, Palti (1997) indica que el giro nacionalista–antimperialista del revisionismo comienza con la reivindicación de la figura de Rosas, alentada en los primeros trabajos de Julio Irazusta y alcanza un punto culminante con la publicación de su obra *La Argentina y el imperialismo Británico*, en 1934.

nutrición, escuelas que no cuentan con los servicios básicos de agua corriente, electricidad y gas; maestros que no reciben los salarios correspondientes por el desempeño de sus tareas...

En una de las últimas escenas del filme, Donoso relata que luego de la huelga general realizada por los docentes de toda la provincia, el gobernador de San Juan finalmente fue destituido y que el gobierno nacional colaboró para que su reemplazante saldara el pago de los sueldos atrasados. Lo que puede verse como una importante conquista, resultado de la fortaleza que le imprime a los reclamos sociales la unión de un colectivo, es relativizada luego ante uno de los comentarios finales de Donoso, cuando expresa que luego de transcurrido un tiempo retornó a San Juan y al conversar con los docentes sobre la huelga y sus efectos ninguno de ellos parecía recordar demasiado lo sucedido...

En 1933 Ezequiel Martínez Estrada publica *Radiografía de La Pampa*, un ensayo que generó numerosas controversias a raíz de su interpretación sobre las ideas de Sarmiento y sobre cuestiones relativas a las características de la identidad nacional. En la última parte del trabajo el autor expresa:

"Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados, y todo un mundo sometido a los hábitos y normas de la civilización, eran los nuevos aspectos de lo cierto y de lo irremisible." (Martínez Estrada, 1942: 252)

Si bien excede el propósito de este artículo ahondar en el análisis que Martínez Estrada realiza en torno a la obra de Sarmiento (que se extiende además a otros tres trabajos: *Sarmiento*, 1946; *Los invariantes históricos en el Facundo*, 1947 y *Meditaciones sarmientinas*, 1968), la pertinencia de incorporar aquí la cita de *Radiografía de La Pampa* se explica por la posibilidad que brinda de volver sobre el carácter de la relación entre civilización y barbarie, en tanto la imagen de la fórmula como parte "de una misma cosa" se hace presente una y otra vez en la

lectura realizada sobre el filme. En este sentido, Maristella Svampa (2006: 55) menciona dos posibles modos de vinculación entre las dos variables: la “lógica de oposición”, que “designa la incompatibilidad de dos principios, dos mundos, dos formas de vida, dos concepciones, dos estilos irreductibles el uno al otro que, por definición derivan en la exclusión de uno de los polos”, y una segunda lógica, de “conjunción o implicación” que lleva a considerar el grado de oposición entre ambos polos y las formas de implicación de uno con el otro.

En función de lo analizado hasta aquí en cuanto a los modos de representación del par “civilización y barbarie” en el filme, puede pensarse que los límites entre las dos variables se confunden y difuminan en una particular versión de la “lógica de la conjunción” recién mencionada. Puede observarse a la vez, que el universo educativo (asociado aquí al universo del saber y el conocimiento) se convierte en el campo en el cual se dirime la relación entre ambas instancias y el en cual se pone de manifiesto la ausencia de demarcación que le da forma al vínculo.

6. ¿QUÉ CLASE DE FILME ES ÉSTE?

La película hace volver sobre sí misma el funcionamiento narrativo antes mencionado (la reunión y yuxtaposición de instancias que, en principio, se oponen entre sí) en la pregunta del productor sobre las características del trabajo que se está llevando a cabo: “¿Qué clase de filme es éste? ¿Es un documental social? ¿Es una comedia? ¿Es sobre escuelas o es sobre huelgas? ¿Es sobre niños o es sobre ti (en referencia a Donoso)?” y reenvía a su vez a la idea del propio Donoso cuando expresaba: “*Opus* trata de verlo todo: realidad, ficción, sueño, presente, pasado, comedia, tragedia. Una suerte de odisea local”. Una odisea que, como la atravesada por Ulises, encuentra numerosos obstáculos en el itinerario que se propone seguir.

En el comienzo del filme, la narración hace referencia a un personaje, Theodosius Ambrosius Macrobius, que vivió en el Norte de Africa a comienzos del siglo VI y fue autor de un libro sobre *El sueño de Escipión*, obra escrita, a su vez, por Cicerón. Un libro que comenta otro, una película dentro de otra,

Opus se despliega atravesando capas de significación que se entrecruzan y superponen continuamente. Es un filme sobre un filme cuya estructura narrativa adopta la forma de una obra literaria. Esta posee una invocación ("El sueño de Escipión") y cinco capítulos, uno de los cuales incluye un apéndice, separados entre sí por fundidos a negro. Cada uno de los títulos de los capítulos aparece impreso sobre ajadas hojas de tono amarillento (como las de un texto antiguo) y es seguido por un epígrafe que se vincula directamente con el nombre del capítulo. Así, al capítulo I ("Poética") le sigue una cita de Aristóteles, de *La poética* precisamente; al capítulo II ("La rebelión de las masas") una cita de Lucrecio, de *Sobre la naturaleza de las cosas*. El apéndice del capítulo II se titula "El sitio" y es acompañado por un epígrafe de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. El capítulo III recibe el nombre de "Temor y temblor" y su epígrafe corresponde al *Quijote*, de Cervantes, en tanto que el capítulo IV se denomina "Recuerdos de Provincia" y la cita, extraída de *Mi defensa*, pertenece a Sarmiento. Finalmente, el capítulo V es "La República", que cierra "el libro" con una cita de Platón de su obra del mismo nombre: "De donde se desprende, como consecuencia necesaria, que el universo es una copia". La referencia al universo como copia vuelve a generar un contraste, en este caso con la estructura del filme, en la cual —comenzando por el título (*Opus*) y continuando por los nombres y epígrafes de los capítulos— se hace referencia a obras centrales de la literatura universal. Obras únicas cada una de ellas, que se oponen diametralmente a la idea de duplicación, pero que coexisten en un mismo espacio (el filme) en tanto piezas que forman parte de la estructura total.

Opus es un filme sumamente relatado, atravesado por múltiples voces que, una vez más, contradicen la idea de un discurso único, la posibilidad de una lectura unívoca. Entre las voces a tener en cuenta en este sentido, el filme introduce el testimonio, un elemento característico del documental clásico, en la figura de Miguel Angel Sugo, el escultor especialista en Sarmiento al que Donoso intenta entrevistar. El relato ironiza aquí sobre los elementos representativos del documental, en este caso la figura del testimonio como fuente de datos, dado que la información que Sugo puede brindar resulta indiscernible de sus recuerdos, pensamientos e imágenes.

Volviendo a los registros vocales que integran el relato del filme, el mismo se inicia con la voz en *off* de un narrador que hace referencia al libro escrito

por Ambrosius Theodosius Macrobius. Esta misma voz se presenta como la del propio Donoso al decir luego: “San Juan, 2002, la provincia donde nací”, pero difiere de la que puede escucharse cuando Donoso, en su carácter de director del documental, dialoga con los demás integrantes del equipo de filmación o con el hijo del escultor. De esta manera, Donoso porta “dos voces”: una que puede asociarse a la entonación neutra de los documentales clásicos y otra más cercana al tono del habla cotidiana. La voz del productor norteamericano adopta asimismo múltiples formas: en el diálogo telefónico que sostiene con Donoso, cuando comenta sus pareceres sobre el documental que se está rodando, cuando pone su voz al servicio de expresar las sensaciones de Mariano a través de la lectura de su carta en el final del filme. En este último momento la confusión–imbricación entre las dos instancias (la figura de Donoso que representa al universo “nacional”, a la realización “fáctica” del filme y la figura del productor que representa al “Otro” extranjero, al que posibilita la realización “material” del filme) alcanza un punto máximo: Donoso expresa sus impresiones ante el “fracaso” del documental en la voz del productor que lee la carta que él le ha enviado. Las fronteras entre los roles encarados por uno y otro se diluyen, las de la identidad asociada al ser nacional, también.

En la última escena de la película, Donoso relata los acontecimientos sucedidos a su retorno a San Juan, un tiempo después del fin del documental. Su voz se yuxtapone —por única vez— con la de Jerry Rubin, el productor, explicitando la disolución de las fronteras antes mencionada. Las imágenes recorren el taller de Miguel Angel Sugo, ahora vacío, en el que sólo permanecen las piezas escultóricas allí reunidas, testigos del recorrido por el tiempo y la historia que se apresta a concluir.²⁰

²⁰ La película está dedicada a la memoria de Miguel Ángel Sugo.

7. UN PLAN SIMPLE, NECESARIAMENTE UNA PELÍCULA SIMPLE. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿En qué medida la imagen "civilización y barbarie" conserva su vigencia como figura de análisis? Es decir, ¿en qué medida continúa operando como una figura a través de la cual organizar la lectura de un texto, en este caso un texto fílmico? El interrogante inicial del trabajo abría el camino para plantear algunas reflexiones en torno a la construcción del discurso histórico, a la noción de obra, a los modos de configurar la identidad nacional.

En *Opus*, civilización y barbarie coexisten y se determinan mutuamente. Existen como significaciones a las que reenvían las figuras e imágenes que atraviesan la narración: Sarmiento, los niños desnutridos, la huelga general de maestros, la estatua de la libertad "local", la ciudad, el desierto. En este vínculo, que aparece como inescindible, o por lo menos, como difícil de desarmar, se apoya la estructura narrativa de la película. En directa correspondencia con este planteo, el filme organiza el plano del relato a partir de la imbricación de elementos considerados como propios del "género ficcional" y de elementos entendidos como propios del "género documental", poniendo en escena lo indiscernible de los límites también en este campo que involucra necesariamente la relación entre "realidad" y ficción. Los entrecruzamientos presentados disuelven los límites de las taxonomías, problematizando a la vez ambas nociones (la de límite, la de taxonomía). Si como se señaló anteriormente, la característica del cine documental (lo que lo erige como tal) es su vinculación con el "mundo real", *Opus* evidencia que dicha vinculación se halla necesariamente atravesada por los discursos previos sobre ese mundo y que la interacción con el mismo genera, a su vez, nuevas discursividades.

Una película simple es lo que se propone, con ironía, Donoso en el inicio del rodaje: "Encauzar este documental dentro de un estilo clásico y austero, una representación cinematográfica que preserve las cualidades de observación del narrador. El secreto: un observador mimetizado con la realidad, casi indistinguible. El resultado: un encuadre limpio, un relato sólido y directo. Lo importante es lograr esa impresión de realidad transmitida por la cámara, por un ojo mecánico que capta fotones, que capta la esencia de la luz en forma transparente. Un director

transparente, un director ausente". *Opus* es, desde luego, todo lo contrario a lo que expone el párrafo anterior. El filme desmonta punto por punto estas premisas evidenciando la imposibilidad de convalidar la idea de un relato "transparente" que niegue las operaciones inherentes a la existencia del dispositivo fílmico. En el filme todo está a la vista: el dispositivo, las dificultades para llevar adelante un proyecto, las contradicciones de la Argentina como país.

Finalmente, el documental por encargo que ha tratado de filmar Donoso se reduce a "una azarosa serie de imágenes, entrevistas y cosas de ese tipo". Durante el tiempo que ha implicado la realización del filme, Mariano ha perseguido la intención de reunir "las piezas de rompecabezas" bajo algún tipo de forma. Ha intentado asimismo, aproximarse a algún tipo de caracterización de la identidad nacional (y al lugar que en ella se le asigna al denominado "Interior"), como así también ha indagado en sus propios intereses como realizador, es decir, en torno a su identidad profesional. Sin embargo, sus intentos no alcanzan la pretendida culminación. Las buscadas respuestas continúan resultando "tan esquivas" como el espíritu de Sarmiento.²¹ Y tal vez sea precisamente allí donde pueda encontrarse lo único parecido a una respuesta que ofrece el filme. En la idea de que aproximarse a la caracterización de instancias complejas como las que intervienen en el trabajo (la configuración de la identidad nacional, la noción de obra, el discurso histórico), implica enfrentarse a una multiplicidad de voces, de discursos, de instancias que se contradicen o se oponen entre sí y que por ello mismo posibilitan, descartando lecturas rígidas, la construcción de una mirada mutable e inacabada. Una mirada que incluye en sí misma múltiples aristas, como los "múltiples San Juanes y los múltiples Sarmientos" que encuentra Donoso en su travesía.

En su análisis sobre el *Facundo*, Noé Jitrik señalaba que la pluralidad que define a la obra, "la pluralidad de registros, de planos, de elementos, de exigencias, es la fuente de esa 'informidad', de ese deseo de tomarlo todo (...)", para expresar luego que es ese "cruce de redes el que crearía hasta cierto punto las bases de un sistema de determinación que, informe y todo, plural y todo,

²¹ Como indica el productor en relación con la búsqueda del "espíritu de Sarmiento" que emprende Donoso para acercarse a sus objetivos: "Luego de buscar por días, semanas y quién sabe cuánto, el viejo Sarmiento sigue tan esquivo como siempre".

en Sarmiento fue extraordinariamente productor (...)” (Jitrik, 1982: 120–121). En este sentido, y a modo de idea final, me permito extender la vinculación entre la pluralidad de registros y la productividad de un sistema, al esquema propuesto por *Opus*. La relación es impulsada por aquel comentario de Donoso, en el cual éste aludía a la intención del filme (un filme caracterizado por la pluralidad de registros, como se ha analizado), de “verlo todo: realidad, ficción, sueño, presente, pasado, comedia, tragedia”. En *Opus* la interacción entre la multiplicidad de voces, la yuxtaposición de géneros y la imbricación de figuras irradia un alto grado de productividad, en tanto traza un recorrido que atraviesa la sinuosa noción de identidad proponiendo al respecto más de un interrogante. Interrogantes que constituyen respuestas en sí mismos. En este esquema, la antinomia “civilización y barbarie” se posiciona como el eje a través del cual se organiza el mencionado recorrido y la consecuente lectura del texto fílmico propuesta en el trabajo. De esta manera, puede concluirse que la fórmula “civilización y barbarie”, que ha funcionado como instancia interpretativa clave en diversos momentos de la historia sociopolítica argentina, continúa gravitando hoy como figura de análisis, en tanto posibilita abordajes como el que se ha realizado en este caso.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Bernini, E.** (2008) “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111*, N° 7, pp. 89–107. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Campo, J.** (2012) *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Doll, R. y Cano, G. (hijo)** (1952) *Las mentiras de Sarmiento. Por qué fue unitario*. Buenos Aires: Federación.
- Donoso, M.** (2006) “Opus idealis”. Dirección electrónica: www.malba.org.ar/web/cine_ciclo.php?id=352&subseccion=programacion_pasada Fecha de consulta: marzo de 2012.
- Halperín Donghi, T.** (1980) *Proyecto y construcción de una Nación. Argentina 1846–1880*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Ibarguren, C.** (1933) *Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires, Anaconda.
- Irazusta, J.** (1988) *De la epopeya emancipadora a la pequeña argentina*. Buenos Aires: Dictio.
- Jitrik, N.** (1982) "El Facundo: la gran riqueza de la pobreza", en *La memoria compartida*. Buenos Aires: CEAL.
- Koselleck, R.** (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós [1979].
- Macrobio** (2006) *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*. Madrid: Editorial Gredos.
- Martínez Estrada, E.** (1942) *Radiografía de La Pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Nichols, B.** (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Palacio, E.** (1946) *La historia falsificada*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Palti, J. E.** (1997) "Argentina en el 'espejo': el pretexto Sarmiento", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 1, pp. 13–34.
- Piedras, P.** (2010), "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos", en *Revista Cine Documental*, N° 1. Dirección electrónica: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html
- Plantinga, C.** (1997) *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Renov, M.** (2010) "Hacia una poética del documental", en *Revista Cine Documental*, N° 1. Dirección electrónica: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html>
- Ricoeur, P.** (1978) *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- (1999) *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI [1985].
- Rosa, J. M.** (1986) *Defensa y pérdida de nuestra soberanía económica*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Sarlo, B.** (2005) "Cine documental: la objetividad en cuestión". Conversaciones entre Raúl Beceyro, Emilio Bernini, Rafael Filipelli, Hernán Hevia, Raúl Illescas, Martín Kohan, Alejo Moguillansky, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck y Graciela Silvestre, en *Punto de vista*, N° 81, abril, pp. 14–23.

- Sarmiento, D. F.** (2007) *Facundo, civilización y barbarie*. Buenos Aires: Terramar [1845].
——— (1981) *Viajes*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano [1849].
- Sorensen D.** (1998) *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
——— (1998) “Los riesgos de la ficción. El *Facundo* y los parámetros de la escritura histórica”, en *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Svampa, M.** (2010) *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- Terán, O.** (2008) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810–1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Weinrichter, A.** (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

VERARDI, MALENA

“‘Civilización y barbarie’ en la Argentina contemporánea. Una aproximación a la antinomia sarmientina a través del filme *Opus* (Donoso, 2005)”, en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS** / 14. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2013, pp. 43-71.