

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Reapropiaciones de una matriz identitaria. De Leopoldo Lugones a Homero Manzi.

Maria Teresa Camarda.

Cita:

Maria Teresa Camarda (2013). *Reapropiaciones de una matriz identitaria. De Leopoldo Lugones a Homero Manzi. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/898>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

REAPROPIACIONES DE UNA MATRIZ IDENTITARIA:

De Leopoldo Lugones a Lucas Demare

LA GUERRA GAUCHA : itinerarios de una obra épica

El 20 de Noviembre de 1942 se estrenó en el Cine Ambassador el film **La Guerra Gaucha**, transposición del conjunto de relatos que Leopoldo Lugones publicara en 1905 con el mismo nombre. La realidad cultural de la época mostraba interesantes novedades: cada vez sectores más amplios de público accedían al disfrute de espectáculos. Con la formación de una Argentina incipientemente industrial, los migrantes internos que se instalaban en zonas urbanas como mano de obra dieron paso a una nueva realidad. Se iba consolidando tímidamente lo que más tarde se conocerá como cultura de masas. Con sus nuevos ídolos y una forma anónima de relación entre espectador y la obra de arte, el cine y el radioteatro servirían para plantear aculturaciones y nuevas síntesis.

Homero Manzi, miembro fundador de Forja, se destacó en esos años como un creador que buceaba en la cultura popular. Su labor profesional se desarrolló en estas nuevas configuraciones socio-culturales. Ejerció el periodismo, fue crítico cinematográfico y letrista de tangos. En la década de 1940, su actividad se diversificó e incursionó en el cine con variados guiones, generalmente escritos en colaboración con Ulises Petit de Murat. Así surgieron adaptaciones cinematográficas de gran popularidad tales como, **El viejo Hucha, Todo un Hombre, La guerra Gaucha, Pampa Bárbara, Su mejor alumno**: grandes éxitos de producción nacional. La militancia en Forja contribuyó a formar su pensamiento dentro de lo que entendía constituían valores nacionales y a ver el cine como una industria que debía, en su convicción, ser defendida de la penetración extranjera. Fundó, junto a Lucas Demare, Elías Alippi, Enrique Muiño y Ulises Petit de Murat, la cooperativa cinematográfica Artistas Argentinos Asociados. Las nuevas creaciones intentaron apartarse del cariz edulcorado que

caracterizaban a los films nacionales y con los cuales se había ganado el mercado latinoamericano. Esta nueva concreción de **La Guerra Gaucha** se diferenció del texto de Lugones escrito a principios del siglo. Abordamos a continuación el análisis de la obra literaria y su contexto para luego analizar el film.

Leopoldo Lugones escribió este conjunto de relatos épicos en una etapa en que se encontraba cercano a los elencos gubernamentales. Cuando cumplía funciones en el Ministerio de Educación redactó varios programas de estudio donde explicitó la necesidad de consolidar la cultura nacional a través de la acción pedagógica frente al aluvión inmigratorio. Siempre sintió admiración por Julio A. Roca y en su segunda presidencia se lo observaba cercano a su círculo. Su actividad se desarrolló en los pliegues de las relaciones gubernamentales de la época, más su sólido prestigio personal y su condición de poeta le dieron posibilidad de mantener criterios independientes. Realizó varios trabajos por encargo, ya que el mecenazgo estatal le permitía sostén económico.

La Guerra Gaucha publicada en 1905 surge de la vocación estética del escritor en consonancia con el clima cultural del Centenario. El conjunto de relatos se desarrolla en el NOA durante la segunda mitad de la primera década revolucionaria, cuando se libraban las luchas por la independencia argentina. En esta coyuntura histórica el norte del país quedaba protegido exclusivamente por la acción de las montoneras gauchas. La obra se constituyó en un claro ejemplo de la pedagogía patriótica propiciada desde el gobierno nacional. El escaso desarrollo del mercado literario favorecía la protección estatal a jóvenes escritores, en el caso de **La Guerra Gaucha** su tirada inicial de 1500 ejemplares fue adquirida por el Ministerio de Guerra, el de Instrucción Pública y la Comisión de Bibliotecas Populares.

La intención del autor de cincelar una epopeya nacional, grandiosa en su concreción, estuvo asociada al uso de un lenguaje intrincado y exuberante, tan plagado de neologismos, arcaísmos y cultismos que resulta imposible avanzar en la lectura sin tener un diccionario a mano. La idea de una obra con afán pedagógico se contradice entonces con el grado de dificultades de lectura que presenta. El uso de un lenguaje tan refinado está muy lejos de la materialidad de los protagonistas de la ficción. ¿Cuál es el sentido de la distancia? Se esgrimen distintas explicaciones tales como indicar su categoría modélica de pasado de la patria. Borges irónicamente lo atribuye a "...dos supersticiones muy españolas: la

creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la certidumbre de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importa su connotación y su ambiente...”¹

¿Por qué elige un conjunto de relatos breves frente a la novela histórica? Varias son las posibilidades, él mismo señalaba una de ellas en el prólogo: “...dados el material narrativo y el número de personajes, (una novela) habría exigido tomos. Entre su conveniencia y la de sus lectores, que tienen ante todo derecho a la concisión, el autor no podía vacilar...”². También podría conjeturarse que, con criterio pedagógico, su organización en relatos breves tendría mayores posibilidades de divulgación.

Lugones piensa la nación en los términos historiográficos de Mitre, admira a sus próceres, pero realiza un giro fundacional en la interpretación de la esencia nacional, que en este caso simboliza no en el patriciado porteño sino en el habitante del interior mediterráneo. Atendiendo a las necesidades de su coyuntura histórica, su relato de las luchas por la independencia se sostiene en el protagonismo del hombre del pueblo, ya que el vitalismo heroico que describe incluye y generaliza la acción militar. Sus montoneras rescatan la participación colectiva y anónima. Tal situación, frecuente en el relato épico, deja abierta la proyección, la inclusión del lector en la epopeya de los orígenes. En su obra, el relato de las luchas del pasado no es idealizado, por el contrario, muestra el primitivismo y la violencia de las masas pero con un sentido regenerador que afianza la construcción nacional. En tal sentido, su obra resulta complementaria de la de Bartolomé Mitre, quien aborda el proceso desde el relato histórico, Lugones aplicará al mismo la imaginación literaria. La obra histórica provee los elementos generales, Mitre insufla sentido ético a la lucha protagonizada por la comunidad y describe la táctica de la guerra de guerrillas, como así también delinea el marco general para plantear algunas acciones heroicas. Las anécdotas en buena medida son suministradas por las Memorias del general Gregorio Aráoz de Lamadrid.

En el libro los relatos están indeterminados en tiempo y espacio específico, no existen referencias concretas, el autor indica que es en beneficio de la ficción. Sus personajes son anónimos “...como todas las grandes resistencias

¹ Jorge Luis Borges, **Leopoldo Lugones**. Madrid, Alianza, 1998. Pag 12.

² Leopoldo Lugones, **La Guerra Gaucha**. Buenos Aires, Losada, 1992. Pag 17.

nacionales...” Con ello logra la suficiente amplitud para transformar el pasado histórico en poema épico y establecer mitos fundantes de la tradición cultural. El pueblo armado se transforma así en un símbolo de unidad frente al enemigo extranjero, símbolo de una dominación opresiva que debe terminar, para dar lugar al advenimiento del Estado-Nación.

Al acercarse al relato mítico³ Lugones logra que su significación perdure en el imaginario, adaptándose a distintos contextos. Su producción hacia principios de siglo está condicionada por la realidad inmigratoria y el autor delinea una obra que tiende a recrear una identidad amenazada con elementos tomados del caudal simbólico. La producción aspira a impactar en la mentalidad y comportamiento colectivos, elaborando el modelo de “hombre argentino” y radicándolo en el origen temporal ya establecido previamente por la historiografía: las luchas por la independencia. El modelo se legitima en contraposición con la imagen de los rivales, de los “otros”. Se observa su interés por insertar el pasado nacional en la cosmovisión helénica. Varias características que definen al género épico aparecen en su creación. Una de ellas es relacionar la gesta heroica con valores de carácter nacional. Otro rasgo que se evidencia en la obra es la eventual interrupción del relato para describir un estadio anterior tal como sucede en ciertos episodios donde la descripción de la acción se interrumpe para delinear las características heroicas del protagonista. Generalmente este corte se materializa en el texto con blancos tipográficos que crean espacios vacíos que estimulan la participación del lector. Las obras épicas generalmente se estructuran en ciclos heroicos o principalías en las cuales se destaca un protagonista: **La guerra Gaucha** se encuentra eslabonada en episodios, cuyo agente estructural es el héroe. La obra se inicia con la acción ya comenzada, sin introducción, y por lo tanto sin comienzo.⁴

El único personaje identificable para su glorificación es Güemes quien aparece en el último relato. La obra propone el protagonismo del héroe anónimo como síntesis arquetípica de cualidades étnicas y culturales. Para Lugones son virtudes heroicas la búsqueda de la libertad, la justicia, el valor y la nobleza así también

³ “Mito es un relato tradicional que refiere a la actuación paradigmática y memorable de unas figuras extraordinarias (héroes, dioses) en un tiempo prestigioso y esencial. En griego mite significa recontar una historia no fechada y no fechable.” Carlos García Gual, **Diccionario de mitos**. Planeta, Barcelona, 1998 pags 9/11.

⁴ Daniel Teobaldi, **Leopoldo Lugones, escritor épico**. Córdoba, Ediciones del Copista, 1998. Pag 130-138.

la condición civilizadora del sujeto y la actitud estoica ante la muerte.⁵ La acción épica del héroe anónimo se concreta en la voluntad patriótica por liberar a la patria del dominio extranjero arriesgando en ello su propia vida

La transposición cinematográfica de este texto se concretó en 1942, con el guión cinematográfico realizado por Homero Manzi y Ulises Petit de Murat. La producción corrió a cargo de Artistas Argentinos Asociados y el Estudio San Miguel donde se rodaron las escenas de interiores. El director fue Lucas Demare, su hermano Lucio se encargó de la música; para las composiciones regionales y danzas folclóricas se convocó a Los hermanos Ábalos, quienes estrenaron allí un carnavalito luego famoso: **El Humahuaqueño**. El elenco incluyó actores de renombre muy populares en la época: Enrique Muiño, que alcanzó en este film una labor consagratoria, Francisco Petrone, Ángel Magaña, Sebastián Chiola y Amelia Bence.

Resulta sugestiva la fecha de estreno, 20 de Noviembre de 1942, aniversario de la batalla de Obligado, símbolo de la defensa de la soberanía nacional para la historiografía revisionista. En la misma función se proyectó un corto de dibujos animados realizados por Dante Quintero sobre el personaje Upa, hermano menor del célebre cacique Patoruzito. El film **La guerra gaucha** fue un éxito de crítica, recibió numerosos premios y devengó una interesante ganancia económica. Bajó de cartel después de diecinueve semanas de exhibición siendo vista por 170.000 espectadores. Con mucho cuidado en los gastos de producción la película costó \$ 269.000, precio amortizado totalmente en las semanas de exhibición. El año 1942 fue muy prolífico para el cine argentino, ya que se llegaron a rodar 56 películas.

En un reportaje concedido a la revista Sintonía, los guionistas comentaron aspectos de la transposición cinematográfica: “Imaginamos media docena de aprovechamientos cinematográficos del formidable libro...El relato titulado “Dianas” nos dio el comienzo y el hilo de un personaje. “Sorpresa,” con su mendigo que ambula con un violín de una sola cuerda, ciego, nos dio la continuación del personaje (Muiño, llamado sugerentemente en el film Lucero, representa al sacristán comprometido con la causa patriótica y luego cegado por el ataque de las fuerzas realistas.)...En “Juramento” estaba delineada la historia de un tremendo vuelco del alma (El teniente Villareal interpretado por Angel Magaña es el oficial peruano que deserta de las filas realistas para abrazar la

⁵Leopoldo Lugones, **El Payador**. Tomo 1. Buenos Aires, Otero, 1916. Pag 167.

causa de la independencia americana). “Al rastro” nos pintó la decisión, el coraje, la entrega total a la causa que queríamos (Capitán Miranda como Francisco Petrone guerrero de carácter, vestido siempre de civil, que entrega la vida en la lucha)...para Chiola, ...quedaba un tipo de acentos ponderados, al que llamamos capitán del Carril (guerrero uniformado con todas las conductas institucionales del ejército). Luego hubo que accionar esos destinos desparejos y hacer conocer, a través de sus reacciones, la grandiosidad del movimiento popular... Lo creamos teniendo en cuenta no solo la psicología particular de los personajes, sino también las modalidades de la época, el todo encuadrado dentro de la viabilidad de la gesta en el nuevo vehículo del cinematógrafo, que también tiene exigencias esenciales...”⁶ Homero Manzi seleccionó algunos episodios de la obra original en función del perfil de los artistas convocados con responsabilidad protagónica y de los caracteres fundamentales que pretendían resaltar en la obra. También tuvo en cuenta la operatividad del relato a los fines de la concreción fílmica. Los héroes anónimos del relato originario pasaron a tener nombre propio: Capitán Miranda, Teniente Villareal, Capitán del Carril, Asunción Colombres, etc. La redacción del guión demoró seis meses e incluyó cuatro correcciones. Como indican en el revelador reportaje, unieron relatos, individualizaron a los personajes, y en la transposición resignificaron el mito de origen en un nuevo contexto, diferente del de la obra de Lugones.

El lenguaje culto presente en la obra original se tradujo en una exposición llana, no carente de vuelo poético, en la versión cinematográfica. Los destinatarios fueron también distintos: un público restringido con formación literaria a principios de siglo y los espectadores masivos más heterogéneos que conformaban la audiencia de las películas nacionales en la década del cuarenta. Muchos de los espectadores aún conservaban vínculos con la cultura rural y se iban insertando en los núcleos urbanos en la década de 1930. En el desarrollo del film se observa la inclusión de usos y costumbres propios del interior mediterráneo.

Lugones incorporó en su obra el sustrato de la religión indígena, con algunos cultos populares como el de la Pachamama y el sincretismo que provenía de asimilar figuras del catolicismo con vocablos indígenas. Uno de los personajes

⁶ Revista **Sintonía**, Septiembre 1942.

del relato Castigo era una curandera medio bruja que ejercitaba dichas prácticas. Este personaje se mantuvo en el film. La densidad del libro original, por lo intrincado de su vocabulario, sus apelaciones a la épica universal y relaciones que establecía con la caballería medieval, tornaban muy difícil la transposición fílmica. Lugones, en su intención de inscribir las luchas por la independencia en este contexto, citó a la pareja de primos guerreros, Oliveros y Roldán, relacionándolos con Aquiles y Ayax. El relato que ejemplifica este tópico es “Serenata”. Allí, un viejo patriota era lector de literatura de caballería: la **Historia de Carlomagno y de los doce pares de Francia**. Enojado porque alguna vez habían osado negarle veracidad a las aventuras caballerescas comenta: “...¿No osaron negarle como una ficción sus Doce Pares y su Emperador? ¿Y no estaban hirviendo estos pagos de Oliveros y Roldanes? ¡Cabal, cabal! Bien lo había pensado una vez: ¡Si este Roldán parece criollo hasta por el apellido! ...Veneración y silencio de los oyentes. A miles de leguas, mediando toda la anchura del mar y todo un abismo de historia, Durandal resucitaba en esta chifladura los legendarios desafíos... ¡Mentira los doce pares! A él con esas, y los patriotas venciendo en cada recodo a los vencedores de Roldán. ¿mentira los doce pares?...Gauchos y todo-¡aquí te quisiera ver, Carlomagno!”⁷ Es indudable la inscripción de la empresa patriótica en la aventura heroica de la civilización occidental.

La propuesta de los guionistas y el director del film fue la recreación del espíritu de la obra, sin ceñirse a su letra, sino utilizando un nuevo registro lingüístico y manejando con autonomía la nueva forma artística que, si bien se originaba en una obra anterior, resignificó su sentido. Al analizar la crítica periodística cinematográfica se observa que existió una amplia coincidencia en destacar en el nuevo producto el sentido de epopeya nacional presente en el libro. Nosotros veremos que la organización de esa estructura está abierta a nuevas significaciones.

La construcción del film

La obra se filmó entre mayo y octubre de 1942, los exteriores en la Quebrada de Escoipe, a 80 kilómetros de la capital de Salta, y los interiores en los

⁷Leopoldo Lugones, **La Guerra**...Serenata 116-117.

estudios San Miguel de Capital Federal. Contó con la colaboración del gobierno salteño, especialmente interesado en la misma, quien contribuyó con una donación de 15.000 pesos. En el Diario La Opinión se comentó que las acciones bélicas fueron asumidos por los pobladores del lugar y por reseros enviados desde Anta por Néstor Patrón Costas.” En el reportaje citado Demare relató que ninguno de los paisanos intervinientes había visto nunca cine y cuando les ordenaron bajar al valle, se despidieron de sus familias porque realmente creían que tenían que hacer la guerra”⁸. Las revistas de espectáculos indicaban “El ejército, compenetrado de la importancia del cinematógrafo como vehículo de instrucción del pueblo y de propaganda patriótica, como asimismo como medio de lograr una valorización de lo Argentino presta generosamente su ayuda...”⁹ De manera que desde su construcción el film fue asumido como una empresa que trascendía los límites artísticos para convertirse en una nueva epopeya.

El sentido didáctico-patriótico está explícitamente enunciado, la referencia a la estrategia militar implementada en esa década revolucionaria se constituye en una explicación histórica con afán didáctico. Resulta inverosímil que uno de los personajes explique en su parlamento la función estratégica de Güemes: ha sido elegido para cubrirle las espaldas a San Martín en la expedición a Chile. Lo asegura con el conocimiento histórico que maneja hoy un entendido en el período. San Martín mantiene en el guión el prestigio de Padre de la Patria, sus acciones se mencionan con sentido modélico.

La escena inicial, que rescata el libro polvoriento como introducción, sugiere la antigüedad del relato, su prestigio y la postergación que esta epopeya nacional habría sufrido en la consideración pública. La dedicatoria aparece al comienzo del film: “A ellos, a los que murieron lejos de las páginas de la historia queremos evocar con estas imágenes”. Este discurso retoma el sentido de construcción colectiva del pasado nacional y, teniendo presente el contexto de época, es probable que intente homenajear a aquellas masas anónimas desde la óptica revisionista, que pensaba que la historia de bronce había silenciado a los paisanos del interior. Como colofón expresa: “Así vivieron. Así murieron los sin nombre, los que hicieron la Guerra Gaucha” Se acerca con estas expresiones al

⁸ Diario **La Opinión** 9/9/1971.

⁹ Revista **Sintonía**, Septiembre 1942.

relato épico de carácter mítico, con lo cual queda abierto a las reapropiaciones y resignificaciones según nuevos contextos.

Lugones finalizó su libro con una glorificación de Güemes, el único héroe identificado. Era el protagonista del último episodio. Gozó éste del reconocimiento de toda la comunidad, y se lo concibió como la síntesis del ideal heroico. La naturaleza acompañaba al titán. Lugones era consciente de la glorificación del personaje, al que elevaba al panteón nacional, junto a San Martín. En el film, Güemes aparecía en el centro de un plano general, a caballo, enmarcado por el sol naciente que recorta su figura y con música de trompetas, que destacan su entrada triunfal en escena.

La versión lugoniana difería de la visión histórica centralista ya que proponía una mirada crítica de las acciones del Directorio. Si bien en los últimos párrafos ensayaba una conjunción entre los doctores unitarios y el caudillaje federal como dos caras de la construcción nacional, su postura era coherente con la reivindicación del interior mediterráneo como reservorio de virtudes vernáculas frente al atropello de la metrópolis portuaria.

Homero Manzi construyó el guión en base a la selección de los relatos: “Alerta”, “Sorpresa”, “Dianas”, “Juramento”, “Al Rastro”, “Estreno” y “Carga”. Los protagonistas se relacionaban entre ellos en el desarrollo de la acción dramática. El capitán Miranda era el padre del niño muerto (General) en acción patriótica. La esposa de Miranda trabajaba en la finca de Asunción Colombres, el gaucho del relato “Al Rastro” era igualmente el capitán Miranda, etc. Las escenas iban ensamblando distintos fragmentos de los cuentos, dejando espacios vacíos para activar la participación del espectador. Los jefes militares se diferenciaban en su vestimenta: Miranda vestía como criollo, mientras Del Carril usaba riguroso uniforme militar. La inclusión de las dos perspectivas tendría una evidente lectura simbólica.

El libro de Lugones poseía muy pocos diálogos, de manera que ellos surgieron de la redacción de los guionistas. El tenor de los mismos excluyó en los momentos de mayor dramatismo, cualquier referencia contextual a la guerra de la independencia y desgranó un discurso patriótico, en cierto modo atemporal. Ejemplos en tal sentido: el personaje de Asunción Colombres reflexionaba frente al lecho de enfermo del teniente Villareal: “*¡Pobre América! Sus propios hijos la desangran ¡Piense! piense en ese horror como si matáramos a nuestra madre*”...

“Tanto más se odia al invasor cuanto más se quiere la tierra donde se ha nacido.” Cuando el teniente se transforma en un patriota expresa: *“Los míos son Ud y los niños y los hombres que han muerto por esta tierra americana en donde yo nací y los que siguen peleando por ella.”* Tales expresiones dejan abierta la significación al momento en que se produce el rodaje, dándole un sentido de continuidad a la lucha antiimperialista donde se encuentran ecos de las posiciones políticas de FORJA. Scalabrini Ortiz en un escrito de 1941 expuso la sensibilidad del grupo en esa coyuntura “muchos años de progreso, de civilización, de libertad fueron necesarios para hundirnos en el letargo desnutrido en que estamos hoy...la convulsión de Europa nos entreabre una oportunidad para resolver nuestros problemas por nosotros mismos...Dediquemos nuestra inteligencia y nuestro trabajo a resolver, ante todo, el hambre y la angustia de la desesperanzada muchedumbre argentina...” Esta reflexión se incluía en el convencimiento de FORJA que la guerra mundial ofrecía a al país la oportunidad de desarmar las relaciones de sujeción a los intereses británicos ya que Inglaterra estaba preocupada en otros frentes.¹⁰

Las frases cargadas de romanticismo herderiano identifican la tierra como símbolo de patria, la sangre de los héroes como simiente de redención patriótica. Tal indeterminación temporal permite que el espectador resignifique el contenido en función de contextos más actuales. El comentario del diario *Crítica* en ocasión del estreno expresaba: “...Es el espíritu de rebelión el que domina el relato de *La Guerra Gaucha*. Es la rebeldía pura, sufrida, violenta que, como entonces en el espíritu de esos gauchos patriotas, bulle hoy en la sangre de todos los pueblos a los que se quiere avasallar”... La nueva concreción permitía referirla a la lucha contra el imperialismo extranjero que destacaba el discurso político de Forja.

La misma indeterminación temporal es la que sugiere dar una nueva clave de lectura a su director, Lucas Demare, activando nuevas representaciones. En un reportaje concedido al diario *La Opinión* en ocasión de su reestreno en Septiembre de 1971 opinaba “Hoy encuentro su temática aún más vigente que cuando se estrenó en 1942, la lucha latinoamericana, la aparición infatigable de la guerrilla, el sentimiento de liberación en que se van enrolando los pueblos,

¹⁰ Tulio Halperín Donghi, **La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945**. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Pags 201/202.

convierten el mensaje de la Guerra Gaucha en un documento actualizado...” Los procesos de acción armada de la década del 70 serían allí la clave de lectura y resignificación.

La matriz identitaria se despliega así en toda su dimensión en las encrucijadas beligerantes: diversos pueden ser los enemigos según la época y el contexto, mas la identificación con la patria se define en contraposición a los otros, los extranjeros o adversarios. En este caso, se trata de lograr la identificación nacional, por “autoproyección de los individuos en comunidades imaginarias envolventes, “cuerpos místicos”, que desbordan los espacios inmediatos.”¹¹

La revista Sintonía conectaba la lucha con la situación internacional, recordemos que en la fecha de estreno se desarrollaba la 2º Guerra mundial, con la propuesta “La historia se repite aquí y allá. Los tiempos han pasado. La técnica ha mejorado las armas de combate. Pero el valor personal es siempre lo primordial En los desolados campos de Europa hay muchos hijos de la tierra que desde la montaña a sablazos y hasta a pedradas o a dinamita combaten contra la odiada fuerza opresora...Así también eran nuestros gauchos”¹² Largo recorrido de significaciones para una obra que nace a principios de siglo.

Existen entre el guión y el libro algunas diferencias cargadas de sentido, trataremos de puntualizarlas. El papel asignado a lo religioso tuvo un contenido diferente en una y otra obra. Un Lugones agnóstico recuperaba la dimensión clásica en temas religiosos. Los dioses, en clave helénica, administraban en su texto justicia como venganza, encarnada en las fuerzas naturales como reparación del honor colectivo: “El rayo de Dios y de la Patria, realizando el conjuro, castigaba la impiedad del enemigo...”¹³

La invocación a símbolos cargados de valoración religiosa en la civilización helénica se asocia en la versión lugoniana a la religión patriótica para imponer la justicia contra el enemigo e inscribir las luchas independentistas en la épica universal. En la mitología griega Zeus, el más venerable dios griego, es dios de la justicia y también de las tormentas, por lo cual se lo representa con un rayo y se lo asocia a una religión patriótica. Tal operación le permite al

¹¹ Gilberto Jiménez, **Apuntes para una teoría de la identidad nacional**. México, Revista de Sociología. Enero-abril 1993. Año 8 número 21. Pag 25.

¹² **Sintonía**, Septiembre de 1942.

¹³ Leopoldo Lugones, **La Guerra**,...Castigo. Pag 138.

autor sacralizar ciertos símbolos y cargar de religiosidad el comportamiento social. En el relato “Sorpresa”, la figura del ciego ejecutaba en su violín la canción patriótica (el Himno Nacional), provocando un respeto religioso: “...Comenzaron pues, las lecciones. El ciego coreaba, el capitán dirigía, y con esto los hombres, que lo adoraban ya, lo santificaron. Era su “cura”, puesto que les enseñaba las oraciones de la patria”.¹⁴ Aparecen los elementos típicos del imaginario social revolucionario francés: la canción patriótica, la imagen de la mujer asimilada a la libertad y la república (Asunción Columbres vestida con los colores patrios), los colores de la bandera, todos ellos signos simbólicos que permiten perfilar la identidad y proyectarla. Al resaltar el himno, la bandera, el autor potenciaba los rasgos de un grupo social y construía relaciones de sentido y poder. Los símbolos eran utilizados al servicio de la causa contra el invasor: los realistas, los inmigrantes, los intereses imperialistas... según las apropiaciones realizadas en distintos momentos.

En la versión filmica, se ensamblaban los relatos “Dianas” y “Sorpresa” y se asimilaba el personaje del sacristán Lucero con el del mendigo ciego. Al reunir los dos cuentos mencionados, el sacristán ciego con su violín patriótico desgranaba las notas del Himno Nacional y sostenía la lucha de las tropas. En el film las palabras finales del personaje remitían al tópico clásico personificado en Tiresias. El tema del ciego que ve la verdad: *“Viva mi patria... (Dirigiéndose al teniente Villareal) recé toda la noche por Ud...La luz, está en mi corazón, la luz vuelve a mis ojos, son mis paisanos, miles de paisanos míos que corren hacia la libertad, ¡ya somos libres!... La idea de una religión patriótica estaba presente en el relato de Lugones, ya que con ella reemplazaba su agnosticismo, pero en el film había una sustantiva variación, era un miembro de la iglesia quien poseía un papel protagónico en el sostenimiento espiritual de la lucha independentista. Puede observarse otro ejemplo cuando el capitán Miranda moja los dedos en la sangre de su hijo muerto y se santigua diciendo: “en el nombre de la Patria” Esta operación concilia a patria e iglesia unidas en un mismo objetivo, muy al tenor del proyecto político que surgiría con la Revolución de 1943. La creación lugoniana expresaba en el momento de la muerte del niño: “Cerrando los ojos, regando de sangre tumultuosa el suelo, aquel niño propiciaba con su holocausto*

¹⁴ Leopoldo Lugones, **La Guerra**,... Sorpresa. Pag 74.

victorias futuras...La muerte heroica lo acuñaba en el bronce”. Su redacción remitía a ideales helénicos y a la épica universal.

Lugones propuso al héroe como figura excepcional que se elevaba sobre el pueblo llano. Su jerarquía era indiscutible: En el relato *Estreno* escribía: “¡El capitán!.. (era).A un tiempo jefe y patriarca de sus gauchos, lo idolatraban éstos. Nunca mandaba directamente; imbuía más bien su coraje...Presentíanlo adivino....Hombre de familia, muy mesurado de pensamiento y obra, trocábase fantaseador de imposibles...Cuando alguno sucumbía en el lance, enfurecíase con él, le culpaba de todo. Después, resarcía a la viuda con algún ganado, apadrinaba a los huérfanos. Si alguien aplaudía su acción, lo arrestaba por entrometido...”¹⁵

La relación del héroe con las masas estaba signada por el poder, la subordinación y la virilidad que no excluía rasgos clientelares y de patronazgo como sucede en todo poder de hecho. Todos participaban de la acción encabezada por el héroe en procura de la libertad.

Las masas rurales constituían un sujeto colectivo que era tratado de manera anónima. Su brutalidad fue expuesta minuciosamente y la redención de las mismas solo estaba consagrada por la empresa patriótica. Expresaban al buen salvaje, con la adición de la violencia redentora de origen nietzscheano. “Allá en la pulpería, los hombres de la montonera local apuraban desde el amanecer tinajas de chicha...Atrofiándose con progresivas libaciones, discernían menos cada vez...Embrutecidos por el alcohol y por la lucha,... sus almas eran de una vasta simplicidad como las de los bueyes, y aún en aquella hora de orgía babeaban sonrisas de bondad”.¹⁶

La versión fílmica proponía una visión populista del caudillo, donde el jefe protegía, aconsejaba, castigaba a sus huestes gauchas pero no dejaba ver en ellos estos rasgos de brutalidad propuestos en clave aristocrática por Lugones. Otra diferencia significativa se observa en el film en la conversión del prisionero, el teniente Villarreal. Este americano militaba en las filas realistas hasta que su estancia como prisionero en la casa de Asunción Colombres lo convirtió en un patriota. Mientras que Lugones carga el peso de la conversión en el amor que el prisionero profesa hacia su anfitrión, en la versión cinematográfica se incorpora como elemento determinante la lectura que Villareal realiza de las

¹⁵ Leopoldo Lugones, **La Guerra**...Estreno. Pag 45 a 52.

¹⁶ Leopoldo Lugones, **La Guerra**...Alerta. Pag 63.

cartas del General Belgrano. Allí se repetía la fórmula enunciada precedentemente: “...y América será invencible cuando sepan pelear por ella todos los hombres, las mujeres, los niños y hasta las piedras y los ríos...” El peso de la transformación es en este último caso político-ideológico y la afectividad no está puesta de manera determinante en un sentimiento individual, sino en la movilización emotiva que implica su inclusión en una epopeya nacional. Este carácter épico que deja abierto el espacio para reapropiaciones se observa en las palabras pronunciadas por el capitán al juramentar fidelidad a la patria: “*Ellos no mueren, su sangre mezclada en la tierra, sigue viviendo*” Se observa una concepción esencialista de nación, la patria está constituida por la tierra y por la larga cadena de antepasados que nos trascienden y determinan.

La estanciera viuda que figuraba en el libro de Lugones se transformó en la versión fílmica en la mujer que perdió a su hermano en la batalla de Ayohuma. En ambas versiones se realizó la operación clásica de identificación de la patria con la figura femenina. En consonancia con la tradición revolucionaria francesa que asigna a la mujer la representación de la República y la Libertad.

Existen en la confección de los diálogos armados por Homero Manzi algunos guiños al Martín Fierro: utiliza en una escena de duelo una frase emblemática “*No se mata así a un valiente*”, recordando el pasaje donde Cruz defendía a Fierro. Aparece aquí el tópico de la defensa de la valentía que puede rastrearse en otras obras nacionales.

En el manejo del lenguaje cinematográfico se advierten algunos elementos recurrentes: las escenas más conmovedoras están en primer plano para acentuar la emotividad y en general aparece música de coro. Cuando la ficción llega a un punto culminante: la muerte del niño, la muerte del capitán Miranda, la transformación del Teniente Villarreal, irrumpen la tormenta y los rayos en el cielo como si la naturaleza acompañara el momento de excepción. La escena de carga de los animales sobre el campamento enemigo está filmada en cámara rápida para acentuar la acción dramática. El General Güemes, (al igual que en el libro) emerge en la última escena acompañado por sus huestes gauchas, marcando una alianza de clases en pos de valores nacionales tan cara al nacionalismo populista. Entra en escena con música de vientos y un plano general centrado en su figura, con el sol detrás que lo enmarca aureolándolo, mezcla de prócer-santo, lo que propicia su instalación en el panteón patriótico. Tal escena recibía de la

crítica a cuarenta años de su estreno la siguiente reflexión “”irrumpián las tropas de Güemes en una panorámica final solo comparable al valor testimonial de `Alejandro Nevsky` del ruso Eisenstein”¹⁷, lo cual indica el prestigio que mantiene el film, comparado con una película de culto entre los analistas cinematográficos.

El rodaje de escenas bélicas en exteriores no estuvo exento de problemas. La recreación del ambiente natural continuó presente tanto en las descripciones literarias de Lugones como en la versión fílmica, en ambos casos se resaltó la magnitud de la epopeya y la relación del hombre con la naturaleza exuberante. La ventaja del nativo que conocía la topografía del terreno era puesta de relieve en el contexto de guerra de guerrillas, como estableciendo una alianza hombre-naturaleza contra el enemigo extranjero.

La tipografía utilizada en los títulos iniciales sugiere la idea de ambientación rural, las letras semejan estar hechas con troncos de árboles. La leyenda que cierra el film reza: “*Así vivieron, así murieron los que hicieron la guerra gaucha*” está realizada con tipografía gótica, lo que es factible de interpretar en distintos sentidos, su uso como emblema de cuento que llega a su fin o bien su utilización como escritura antigua y prestigiosa.

La obra recibió variados premios y resulta aún hoy permanente motivo de reflexión para los críticos e historiadores del cine nacional. Invariablemente, cada quinquenio aparecen notas y homenajes a esta producción nacional. Dos encuestas realizadas por el Museo del Cine entre periodistas especializados sobre las películas más significativas del cine nacional, una en 1977 y otra en 1984 la ubican en ambos casos en tercer lugar. Se observa que tanto en contextos autoritarios como democráticos la obra mantiene su prestigio. La explicación de este fenómeno tal vez pudiera encontrarse en lo que se ha dado en llamar el papel de la ilusión en la homogeneización de los grupos. La identificación con grandes colectivos simbólicos se concreta en un sentido de pertenencia al cuerpo místico donde cada uno de los integrantes completa subjetivamente los contenidos. Puede explicarse la persistencia de la obra en que la estructura de la misma permite insertarse al lector-espectador siempre y de nuevo en los acontecimientos ficticios, abiertos a la construcción a partir de los “lugares vacíos” que proponen

¹⁷ Néstor Romano, **Flash**. 23 de Noviembre de 1982.

cierto nivel de indeterminación y permiten recrearlo según el contexto de la época.

Ambas obras tienen connotaciones de operación patriótica, en la versión lugoniana hay un intento explícito de enmarcar la epopeya nacional dentro de la épica universal, el héroe se yergue en oposición al llano, en su mitología los enemigos seculares son los godos y la iglesia. En la versión fílmica, la lucha por la emancipación se concreta frente a toda potencia extranjera que ejerza su dominio, enmarcando el proceso en el contexto americano. Los héroes surgen y están en el pueblo. La iglesia y el ejército son partes constitutivas del proyecto nacional. La afirmación nacional se despliega en la lucha contra un enemigo, que puede cambiar según las épocas, pero que siempre activa la cohesión social. Interpretaciones posteriores, que provienen tanto de la crítica como de los sujetos involucrados en la obra, nos hablan de nuevas recepciones, que observan el diálogo intersubjetivo entre la obra y el receptor y demuestran que aquella se mantiene abierta a la significación. El tema nacional de carácter épico es especialmente apropiado para ello.

Lugones, Leopoldo

- **La guerra Gaucha.** Estudio preliminar por Susana Cella. Buenos Aires, Losada, 1992
- **El Payador.** 1 tomo. Bs As, Otero, 1916

Material fílmico

La Guerra Gaucha. Director: Lucas Demare. Guión cinematográfico: Homero Manzi y Ulises Petit de Murat.(1942) . Artistas Argentinos Asociados.

Archivos

Archivo periodístico del Museo del Cine (1942-2002)

Diarios

- La Opinión
- La Razón
- La Nación
- Critica

Revistas:

- Revista Sintonía
- Flash

Bibliografía

- Borges Jorge Luis. **Leopoldo Lugones.** En colaboración con Berta Guillermina Edelberg. Madrid, Alianza, 1998.
- Devoto Fernando. **Nacionalismo, Facismo y Tradicionalismo en la Argentina Moderna.** Una Historia. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Durkheim Emile. **Lecciones de Sociología.** En Portantiero-De Ipola (compiladores) **Estado y sociedad en el pensamiento clásico.** Buenos Aires, Cántaro, 1987.
- Ford Aníbal. **Homero Manzi.** En Historia Popular .Nº27. Buenos Aires, CEAL, 1971.
- García Gual Carlos. **Diccionario de mitos.** Barcelona, Planeta, 1999.

- Giménez Gilberto. **Apuntes para una teoría de la identidad nacional**. En Revista Sociológica. Identidad Nacional y nacionalismos. Año 8. N° 21. Enero/Abril 1993. México, UNAM, 1993
- Halperín Donghi Tulio. **La Argentina y la tormenta del mundo**. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945. Buenos Aires, siglo XXI, 2003.
- Jauretche Arturo. **FORJA y la década infame**. Buenos Aires Peña y Lillo, 1974.
- Mitre Bartolomé. **Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina**. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- Rosestone Robert: El pasado en imágenes. Barcelona, Ariel, 2003
- Sorlin, Pierre: Historia del cine e historia de las sociedades. [www publicaciones.ub.edu/bit](http://www.publicaciones.ub.edu/bit)
- Ferro, Marc: Cine e historia contemporánea. Barcelona, Ariel, 1995.
- Scenna Miguel Ángel. **FORJA: una aventura Argentina**. (de Yrigoyen a Perón) Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983.
- Teobaldi Daniel. **Leopoldo Lugones, escritor épico**. Córdoba, Ediciones del Copista, 1999.
- Warning Rainer: **Estética de la recepción**. Varios Autores. Buenos Aires, La balsa de la medusa, 1995.