

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

La guerra gaucha como fuente histórica. De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida.

Didier, Paula Félix.

Cita:

Didier, Paula Félix (2005). *La guerra gaucha como fuente histórica. De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/139>

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>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: ***La guerra gaucha como fuente histórica******De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida.***

Mesa Temática: "Imágenes en movimiento: el cine entre el pasado y el presente". Mesa 15.

Dependencia, UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

Autor/res: Paula Félix Didier, estudiante de postgrado NYU, Andrés Levinson, adscripto Historia Argentina II, UBA.

Dirección, José Bonifacio 152 dpt. 4

Teléfono, 4 922 9123

Dirección de correo electrónico, andreslevinson@yahoo.com.arpfd213@nyu.edu

Invariablemente invocado cada vez que se homenajea, repasa o celebra la historia del cine argentino, *La Guerra Gaucha* –el film de 1942 dirigido por Lucas Demare- se constituyó, desde su misma concepción y por distintas causas, en uno de los films más importantes de la cinematografía nacional. Estas razones incluyen, entre otras, su gran éxito de público y crítica, el prestigio de los actores y responsables y su carácter de superproducción. Pero probablemente la razón principal de su estimación a lo largo del tiempo esté dada por el hecho de tratarse de un film histórico ubicado en tiempos de las guerras por la independencia, que además es una adaptación de la obra homónima de Leopoldo Lugones.

El primer manual de historia del cine argentino escrito por el periodista Domingo Di Núbila en 1959 canonizó a *La guerra gaucha* como la cumbre máxima de nuestro cine.

Sin embargo y contra los que suele creerse a fuerza de ser repetido, poco es lo que se ha escrito sobre esta película y casi nada desde el campo de la historia. Resulta significativa la ausencia de estudios sistemáticos sobre un film tan unánimemente considerado extraordinario. En realidad son pocos los estudios académicos dedicados al cine nacional del período llamado industrial (las décadas del 30 y del 40) y entre ellos, casi ninguno se ocupa de la *Guerra Gaucha*.

Decíamos que es al menos extraño además porque se trata de una película ideal para la discusión de cuestiones generales y metodológicas implícitas en la relación entre cine e historia y para considerar los modos en los cuales el estudio del cine puede contribuir a la interpretación del pasado. Nuestra hipótesis sugiere que el abordaje en clave histórica de La Guerra Gaucha permite comprender un poco mejor los múltiples recorridos que confluyen en la conformación de la identidad nacional y cultural, así como de las narraciones que la constituyen.

En el contexto del presente trabajo, que tiene como objeto de estudio un film de ficción de género histórico, consideramos al cine un campo de estudio relevante, y hasta privilegiado para el historiador en términos de herramienta para investigar la relación entre historia y sociedad. De este modo el cine nos brinda información acerca del modo de circulación, utilización y representación del saber histórico en un período determinado. Aquí nos interesa menos el cine como objeto estético, como producto económico o como objeto de análisis discursivo que como fuente –tan valiosa como subutilizada- de información sobre la sociedad que la produjo. Los films pueden revelarnos una visión, una mitología de la Historia apropiada por esa sociedad en un momento determinado de su desarrollo.

Creemos que La guerra gaucha admite una lectura en clave histórica capaz de echar luz sobre uno de los momentos más complejos y contradictorios de la historia argentina del pasado siglo.

Cine e historia

Los historiadores académicos se han tomado su tiempo en considerar seriamente al cine como herramienta para el estudio de la historia, y puede advertirse cierta resistencia de los historiadores a incursionar en terrenos no tradicionales y que implican adquirir un conocimiento diferente, en este caso el lenguaje cinematográfico. Sin embargo en las últimas décadas, el cine se ha convertido en una fuente crecientemente utilizada en la investigación histórica, muchas veces a contrapelo de las corrientes historiográficas en boga. De todas maneras el estatuto teórico del film como fuente historiográfica sigue siendo terreno para la discusión y el debate.

Respecto a las relaciones entre el cine y la historia académica, “el puntapié inicial” fue dado por los abundantemente citados análisis del historiador francés Marc Ferro, que se centran en la idea del cine como agente de la historia.

Hace 30 años, el cine estaba pobremente posicionado en la jerarquía de documentos históricos, considerado una fuente sospechosa, hasta ilegítima, y en el mejor de los casos, redundante.

Tradicionalmente, el cine servía sobre todo como ilustración de una problemática ya explorada por otras vías, y jugaba el rol de asistente didáctico o de método para verificar en la pantalla un conocimiento adquirido por otras vías más consistentes. Esta metodología está inspirada en la fatigada concepción del cine como reflejo de los desarrollos políticos y sociales. El modelo de “reflejo” resume adecuadamente el carácter principal de la relación entre cine e historia tal como la concebían los historiadores hasta los años 70.

Para fines de los 60, la contribución del historiador francés Marc Ferro fue fundamental en el cambio de perspectiva de los historiadores respecto del cine como objeto de estudio histórico. Su contribución principal consistió en concebir a la imagen cinematográfica no como registro o imitación de la realidad sino como “reveladora” y productora a su vez de sentido. Ferro, en un texto que se ha convertido en un clásico del tema, señaló que “las fuentes utilizadas por los historiadores han conformado a lo largo de años de práctica profesional, una estructura tan cuidadosamente jerárquica como la de la sociedad a la cual el trabajo del historiador se dirige. Como la sociedad, los documentos se dividen en categorías entre las cuales es sencillo distinguir las “privilegiadas” de las plebeyas, las marginales y las parias...”¹.

La contribución de Ferro, sin embargo, no resuelve el desafío de proveer al investigador de herramientas metodológicas adecuadas para el análisis de fuentes tan diferentes a las utilizadas habitualmente por el historiador. La importancia de los escritos de Ferro residen fundamentalmente en su perseverancia en cimentar la legitimidad del cine como herramienta válida de conocimiento histórico.

Desde una perspectiva teórica diferente, Hayden White señaló que “los historiadores modernos deberían ser conscientes de que el análisis de las imágenes

¹ Ferro, Marc: *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel, España, 1995. Chapter 2: El film, un contra análisis de la sociedad?, pp. 34 y 35.

visuales requiere una “lectura” diferente de la utilizada para los documentos escritos. En general, los historiadores utilizan la fotografía, el cine y el video como si pudieran leerlos del mismo modo que a un documento escrito. Estamos inclinados a tratar la evidencia visual como si fuera, en el mejor de los casos, un complemento de la evidencia escrita, más que como un suplemento, lo que equivale a decir, un discurso.”².

Desde entonces, muchos otros han realizado contribuciones metodológicas y teóricas al tema, fundamentalmente desde el campo de los estudios cinematográficos o desde la historia del cine. Vivian Sobchack, Jean Louis Comolli, Douglas Gommery, Robert Allen, Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Andre Gaudreault, David Bordwell, Michel Lagny, Pierre Sorlin and Phil Rosen están entre los autores que han ampliado el campo. Pero los historiadores continúan un poco rezagados.

Es hoy una idea compartida considerar al cine como una fuente sustancial para el conocimiento del pasado. También se ha reconocido que puede ser sujeto de análisis histórico del mismo modo que otras fuentes, como los documentos escritos, los hallazgos arqueológicos o las obras de arte, siempre y cuando se cuente con las herramientas teóricas adecuadas. Esto es, herramientas que den cuenta tanto de la complejidad y especificidad del medio cinematográfico como producto cultural, manifestación artística, mercancía, producto tecnológico y modo de entretenimiento.

El gran tema, entonces, de la relación entre cine e historia ha sido el de precisar una metodología que permita utilizar al cine como algo más que la simple ilustración de un conocimiento previamente confirmado por otras fuentes, académicamente aceptadas. En ese sentido, destacamos los textos de Pierre Sorlin, este autor brinda algunas claves desde donde abordar la cuestión: “Los historiadores que han intentado listar los errores históricos del Nacimiento de una nación estarían ignorando que su trabajo no supone buscar marcas de precisión histórica, sino describir cómo los hombres que vivieron en un determinado momento entendieron su propia historia. Un film histórico puede confundir al historiador: todo lo que considera historia es ignorado; todo lo que ve en la pantalla es, en su opinión, pura imaginación. Pero al mismo tiempo es importante examinar la diferencia entre historia tal como es escrita por el especialista y la historia tal como es percibida por

² White, Hayden: Historiography and Historiophoty, in *The American Historical Review*, Vol 13, No. 5, december 1988, p. 1193

el no-especialista³". Para Sorlin, el cine histórico brinda un acceso privilegiado al modo en que una sociedad se relaciona con su propia historia y al papel que juega la comprensión histórica en la vida cotidiana de dicha sociedad. Es en este sentido que el film se transforma en una fuente histórica estimable y aquí es donde se centra nuestro interés. La Guerra Gaucha como fuente para estudiar la década del treinta y comienzos del cuarenta parece ajustarse a estas consideraciones. Por sus condiciones de producción (Artistas Argentinos Asociados y su proyecto deliberado y meditado de hacer el gran cine nacional); su carácter de superproducción, la impresionante campaña publicitaria previa, el elenco superestelar, y la recepción del público y la crítica brinda la posibilidad de analizar, incorporadas al film, una concepción del presente y un modo de concebir y representar el pasado nacional en 1942. De esta forma, el film permite una lectura del sentido común que circulaba acerca de la historia. Nos interesa también situar ideológicamente a la Guerra Gaucha en el contexto de los varios nacionalismos en pugna en la Argentina de la época, destacándose la influencia del nacionalismo popular de la agrupación F.O.R.J.A (de la que Homero Manzi fue fundador y animador), la relación con la obra y las ideas de Leopoldo Lugones, y el marco internacional de la Segunda Guerra Mundial.,

Nuevamente el texto de Sorlin sirve de guía en este aspecto: "Todo film histórico es un indicador de la cultura histórica básica de un país, de su capital histórico. ¿Qué personajes no tienen ni siquiera que ser presentados, cuáles tienen que ser al menos nombrados, y de cuales es necesario dar detalles? Que escenas, encuentros y hechos son reconocidos sin dudas? Cuando, y en que punto, se dan explicaciones? Más allá del conocimiento común, podemos detectar algo que es mucho más importante: la lógica subyacente de la historia. Que hechos elige el film? ¿Cómo los desarrolla? Que conexiones muestra entre ellos? El film histórico es un discurso sobre la historia que no se cuestiona su objeto –aquí difiere del trabajo del historiador- pero que establece relaciones entre hechos y ofrece una visión más o menos superficial de ellos"⁴

El film

³ Sorlin, Pierre: *Prólogo a Films in History*, Barnes & Noble Books, New Jersey, 1980. Pág ix

⁴ Op. Cit. Pág. 20-24

La Guerra Gaucha fue la producción más importante de Artistas Argentinos Asociados, una empresa productora fundada en 1941 por algunas de las principales figuras del cine argentino de la época. Estaba conformada por el director Lucas Demare, el productor Enrique Faustín, los actores Enrique Muiño, Elías Alippi, Angel Magaña y Francisco Petrone, a los que se sumaron los guionistas Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi. Contaron, además, con el apoyo económico de los estudios San Miguel, la empresa de los hermanos Machinandiarena, uno de los estudios más importantes del momento.

El objetivo del grupo era realizar films de contenido nacional, de alta factura técnica y destinados al gran público. Los films de Asociados intentaron diferenciarse de lo que consideraban el empobrecimiento del cine argentino, producto de la estrategia “internacionalista” acometida por los grandes estudios para consolidar su posición dentro del mercado hispanoparlante. Así, mucho cine argentino buscó ocultar sus marcas de origen a través de la moderación de rasgos localistas, cambios en el lenguaje, el uso del tú y las adaptaciones de obras de la literatura universal.

Este énfasis en el contenido local y en la defensa de la identidad cultural los condujo a elegir como primera producción de AAA la adaptación de La guerra gaucha de Leopoldo Lugones⁵. ¿Porqué esa obra? ¿Porqué contar esa historia en ese momento? Qué importancia tenía para los integrantes de Asociados? ¿Que nos dice respecto de 1942 una narración ubicada en las Guerras de la Independencia? Estas son las preguntas que guiaron nuestro interés al abordar La Guerra Gaucha como objeto de estudio histórico.

Lugones y La Guerra Gaucha

La primera cuestión que se impone al abordar el film es, entonces, la elección de la obra adaptada: el libro de relatos La Guerra Gaucha, escrito y publicado por Leopoldo Lugones en 1905. La obra reúne 22 relatos que transcurren en el noroeste argentino, entre 1814-1818, durante las Guerras de Independencia libradas por el comandante Martín Miguel de Güemes y sus gauchos. Con ella, Lugones se propuso componer un texto épico

⁵ Tal y como resultaron las cosas, el primer film de AAA no fue La Guerra Gaucha sino El viejo Hucha.

cuya función es cantar el heroísmo del pueblo. Esta intención fue explicada y justificada por el autor en *El payador*, su obra de 1916 que funciona como complemento de *La guerra gaucha*, donde Lugones sostiene: “producir un poema épico es para todo pueblo certificado eminente de actitud vital”.

En nuestros días resulta difícil de explicar la elección de Lugones por parte de un hombre proveniente de FORJA como era Homero Manzi o de figuras con evidentes simpatías hacia el yrigoyenismo como Petrone y Demare (entusiastas impulsores del proyecto). Se hace necesario reconstruir el lugar que ocupaba el autor de *La Guerra Gaucha* en el imaginario colectivo de principios de los años cuarenta. Y enseguida se descubre que la figura de Lugones era percibida de modo distinto a la imagen del escritor que se construyó a partir de la crítica literaria y los estudios históricos del setenta. Por otra parte el Lugones de *La Guerra Gaucha* no es el Lugones de 1930.

El film, de manifiesto sesgo nacionalista y popular poco tenía que ver con el Lugones de *La hora de la espada*, pero no difería demasiado del poeta que en 1905 publicaba *La Guerra Gaucha*. El recorrido ideológico de Lugones es suficientemente conocido como para detenernos en él, apenas si cabe mencionar su tránsito desde el socialismo revolucionario de la revista *La montaña*, fundada junto a José Ingenieros en 1897, al conservadurismo nacionalista de los años treinta.

Durante la década que culmina en el Centenario, la cuestión de la nacionalidad estaba en el tapete. El Centenario se presenta como un momento adecuado para un balance acerca de lo realizado y para proyectar a futuro, descubriendo qué es lo que falta hacer. Reflexiones, ensayos, planificaciones y programas se ocupan de la cuestión de la nacionalidad, preguntándose principalmente cuál es la “verdadera” cultura nacional y cómo es el ser nacional. El campo y el gaucho proveyeron una primera respuesta a estas preguntas, como fundamento de una construcción letrada que los convirtió en bastiones de una argentinidad, a sus ojos, puesta en cuestión por la notable transformación de la ciudad de Buenos Aires a partir de la llegada de miles de inmigrantes europeos. Lugones, como otros intelectuales y políticos de principios de siglo, estaba preocupado por dar contenido y sentido a la identidad cultural argentina. Y es en el marco de esta necesidad de afirmar lo nacional, que Lugones emprendió la escritura de *La Guerra Gaucha*. Su intención fue la de proveer a la literatura nacional de su texto fundante, como lo eran la

Odisea y la Ilíada para los griegos o La divina Comedia para los italianos. Lugones pretendía conformar el gran relato épico argentino, y esto implicaba también una consideración especial respecto del tipo y la forma de lenguaje utilizado. Este también debía ser fundacional, debía brindar al pueblo una lengua propia, nacional, incontaminada de la multiplicidad de lenguas y dialectos que podían escucharse en Buenos Aires por entonces. Lugones encara entonces la compleja –y paradójica- empresa de crear una épica nacional, con forma moderna, en lengua hiperculta, que a la vez fuera accesible y adoptada por el pueblo como el relato de la nacionalidad. Como dice María Teresa Gramuglio, existen dos Lugones: el poeta maldito, renovador de las formas y el poeta cívico comprometido con la realidad política. Es este último, claro, el que escribe en estilo grandilocuente e hiperbólico La Guerra Gaucha.

Estilo que, acaso sin quererlo del todo, o más bien por razones diferentes, respetaron Demare, Manzi y Petit de Murat en el film que adaptó la obra casi 40 años más tarde.

La película, a su modo, parece tener objetivos similares a los del poeta y resultados incluso más exitosos. El film también pretende renovar un cine argentino que para los miembros de AAA esta perdiendo autenticidad y dar pelea frente a la competencia con Hollywood en el mercado local y con México en el mercado hispanoparlante. Colmando una ausencia del cine argentino, el film es la primera superproducción que con estilo épico toma un episodio de las guerras de independencia y, como Lugones, se propone como el gran relato que faltaba al cine nacional.

La película acierta allí donde el poeta fracasa, esto es en el encuentro con público. Las dificultades para leer La Guerra Gaucha son conocidas, el estilo y el lenguaje elegido por Lugones lo alejan inevitablemente de la masa de lectores a quienes el autor dedicó su esfuerzo. El film, en cambio, fue un gran éxito. La adaptación realizada por Manzi y Petit de Murat no se aleja, sin embargo, demasiado del texto, e incluso se mantienen oraciones completas apenas modificadas. Pero la especificidad misma del medio cinematográfico es la que permite al film atraer al público que esquivó el libro. La elección del melodrama épico como género del film y clave para la puesta en escena y la construcción de los personajes logró la adhesión masiva de un público que, por fin, se identificó con la

exaltación patriótica de los héroes del relato, cumpliendo finalmente el objetivo que se había propuesto Lugones en el libro.

La Guerra Gaucha: un melodrama

La Guerra Gaucha es un film de género, que adhiere, en general, a las características formales y narrativas del llamado “cine clásico” o cine de estudios. Aunque comparte los rasgos del melodrama épico, presenta a su vez cualidades originales que también explican su permanencia en el recuerdo colectivo. Por ejemplo, el film no tiene un héroe central alrededor del cual gira toda la trama, sino cuatro, y de esos cuatro sólo uno sobrevive. Aunque hay una intriga romántica, esta no toma preeminencia en un relato que se mantiene equilibradamente polifónico.

Esta polifonía proviene de la fuente literaria adaptada, que reúne una serie de relatos independientes entre sí. El guión de Manzi y Petit de Murat integra esta variedad de historias en una sola narración que retiene de la obra lugoniana aquellos aspectos relevantes a los propósitos explícitos e implícitos, queridos o impuestos que guiaron el proyecto de Artistas Argentinos Asociados, entre ellos la exaltación patriótica, la identificación de un pueblo con su tierra, la dimensión épica de las luchas por la independencia colonial. Toda trasposición literaria no es, por supuesto, más que una lectura posible del texto, y es esa lectura, interesada y parcial, realizada en 1942, de un texto de 1905 la que nos interesa como lectura histórica del film.

El film ha sido a menudo comparado con un western, en términos de estructura narrativa, personajes y temas. Creemos que esa comparación, más adecuada para Pampa bárbara (otra producción de AAA) no se ajusta a La Guerra Gaucha y ha contribuido a la reproducción de lugares comunes respecto del film⁶. Ni la utilización de los recursos cinematográficos, ni la estructura narrativa polifónica, donde varios personajes juegan el papel de héroe, ni el tratamiento de la relación entre el hombre y la naturaleza parecen autorizar la lectura en clave de western. Este género, cuyo

⁶ El film se estrenó en París en 1947, la crítica francesa no lo trató bien, para ellos se trataba de un western sudamericano, el director Pierre Chenal recogió estos comentarios y contribuyó a diseminar esta idea que luego recogió sin mayor discusión la crítica cinematográfica argentina.

renacimiento era además muy reciente en Hollywood, narra ciertamente la epopeya del nacimiento de la nación norteamericana, pero con elementos, personajes y temas que no guardan relación cercana con el modo en que La Guerra Gaucha acomete un asunto similar. El western, por ejemplo, tematiza la conquista de una naturaleza hostil por parte del hombre, mientras que en La Guerra Gaucha, tanto en el film como en Lugones, hay una identificación -de matriz romántica- del hombre con la naturaleza y con su tierra, manifiesta en las constantes referencias a la sangre como simiente de la nueva nación y en el tratamiento del paisaje como elemento contenedor y siempre propicio para el gaucho. Al respecto tanto el film como el relato no dejan dudas: "Capitanes rotos, mutilados, que pordiosean por los campos, niños hambrientos, gauchos sin gloria desangrándose por la tierra que quieren más que a su vida. Piense teniente, piense, su sangre mezclada a la tierra sigue viviendo" dice Asunción (la estanciera patriota que asiste al teniente Villarreal, el criollo que pelea para el ejército español y que luego se convierte a las filas patrias). En esa misma clave y reafirmando la importancia otorgada a la tierra en el relato, se puede interpretar el énfasis puesto por los realizadores del film en el rodaje en los escenarios naturales donde transcurrió la guerra. Este es otro elemento que confirió al film un carácter original en relación con un cine que en su gran mayoría, y con la sola excepción de los films de Mario Soffici, se rodaban en el interior de galerías de filmación y rara vez contenían escenas filmadas en exteriores. Creemos que no debe subestimarse entonces la importancia que tuvieron los escenarios naturales para el público de La guerra gaucha. Este hecho no solo contribuye a la autenticidad, y a la identificación de la nación con el territorio, sino que es del todo coherente con los objetivos del film.

Donde el western enfatiza la conquista de un territorio nuevo para construir la nación y se debe derrotar no solo a la naturaleza sino también al indio, La guerra gaucha plantea la defensa del territorio propio frente a invasores ajenos a esa tierra. La lucha de los gauchos es por la defensa de su tierra, donde el entorno natural se destaca especialmente. La naturaleza tiene parte activa en los sucesos y siempre a favor del gaucho. Este conoce el terreno y utiliza sus recursos contra el español. Mientras que estos constantemente se lamentan de la hostilidad de la naturaleza para con ellos, como si esta no quisiera recibirlos y protegiera a sus propietarios. Esto funciona como afirmación de propiedad del

territorio del gaucho. Dice Susana Cella: “la lucha se legitima entonces por la naturaleza y el intento de los españoles se vuelve contrario a sus leyes eternas”⁷ (pag.29).

El western es el género del héroe individual por excelencia, el hombre que labra su propio destino, no debe nada a nadie y defiende causas particulares más que nacionales. La puesta en escena y la utilización de los recursos cinematográficos tales como la escala de planos, el montaje y la utilización de la música refuerzan esas cuestiones. La Guerra Gaucha comparte más bien las características del melodrama histórico. El tono épico está dado por la importancia. Pero ese es justamente un efecto buscado, el exceso visual, el recargamiento de la imagen, la sobreactuación de los protagonistas, el lenguaje provocan un extrañamiento que contribuye a la dimensión mítica de la historia que se quiere contar. Estilo visual que comparte las características asignadas habitualmente a la prosa lugoniana y que tiene una traducción puntual en el tratamiento visual y sonoro del melodrama. Grandilocuente, enfático, barroco, excesivo. El film no tiene pretensión de realismo, su propósito como el de Lugones es provocar emociones en relación con la patria.

La puesta en escena se apoya en el expresionismo de las imágenes, en las posibilidades de manipulación de los recursos narrativos para ponerlos al servicio de un relato orientado a asegurar el compromiso del espectador. Del mismo modo la utilización de la música refuerza la atmósfera emocional y acentúa el carácter patético de los hechos descriptos. La escena donde Asunción intenta convertir al teniente Villarreal a la causa patriótica es un buen ejemplo del modo en el que los recursos del melodrama contribuyen a reforzar los aspectos mencionados. Villarreal convaleciente en la cama es asistido por Asunción mientras afuera arrecia la tormenta. Toda la escena está contada mediante el uso de primeros planos y luz contrastada, la música de tono épico y trágico aporta mayor trascendencia a la narración. Súbitamente el teniente afebrado parece comprenderlo todo, al día siguiente ya es un patriota. En realidad toda la película mantiene este registro algo desbordado, como en un tono demasiado alto, alejado del naturalismo.

Los nacionalismos del 30: FORJA, el nacionalismo popular y La Guerra Gaucha.

⁷ Leopoldo Lugones, *La guerra gaucha*, estudio preliminar, vocabulario y notas de Susana B.Cella, ed. Losada, Buenos Aires, 1992

Como a principios de siglo, durante la década del treinta la preocupación del Estado y de buena parte de los intelectuales vuelve a girar en torno a los problemas de la identidad. Durante el Centenario el temor a la disolución de la cultura nacional ante la llegada masiva de los inmigrantes genera un vasto movimiento donde principalmente los escritores producen una gran cantidad de textos. En la década del treinta se retoman discusiones y debates que cobran un nuevo sentido dado por la aparición de nuevos problemas y de nuevas miradas sobre la realidad. La crisis del modelo agroexportador, los efectos de la industria sustitutiva de importaciones, las transformaciones sociales y culturales de las clases populares obligan a repensar las miradas acerca del pasado.

La cuestión nacional vuelve a estar en el tapete, esta vez en relación con la formulación del discurso antiimperialista, a un lado y a otro del espectro ideológico del nacionalismo, que ve en la presencia del capital extranjero una amenaza a la libertad del país. Los conceptos de imperialismo, colonización y dependencia económica cobran nuevo significado e importancia. Articulados ya en los años previos al Centenario, el auge económico de esa época menoscaba la repercusión de la denuncia. La situación económica del país en los años treinta es bien otra, y el discurso de la argentina colonizada tiene mayor acogida y divulgación.

En 1935, un grupo de jóvenes provenientes del yrigoyenismo fundaron el movimiento FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina). Entre ellos estaba Homero Manzi guionista de *La guerra gaucha*. El objetivo expreso del grupo era “infundir en la conciencia colectiva un sentido emancipador” y su estatuto fundacional del 29 de junio de 1935 no deja dudas al respecto: “somos una Argentina Colonial, queremos ser una Argentina Libre”.

Mientras, los diversos nacionalismos en pugna –conservadores, revisionistas y populares- se lanzan a la conquista de un público que se ampliaba constantemente, el Estado, como sostiene Alejandro Cattaruzza, continúa su esfuerzo por definir los atributos de la nacionalidad.

Existían diferentes versiones del patriotismo pero todos coincidían en que la enseñanza de la historia fortalecería en los sectores populares ese sentimiento patriótico. La educación se tornaba en este aspecto una herramienta fundamental y otra vez, como a

comienzos de siglo (donde los proyectos educativos de Ricardo Rojas y Ezequiel Ramos Mejía subrayaban la importancia de la enseñanza de la historia para consolidar la nacionalidad), la historia volvía a ocupar un lugar central en la consolidación de la identidad argentina. En estos años la historia alcanza grados de divulgación inéditos mediante la publicación y circulación masiva de numerosos textos, algunos especializados como la Historia de la Nación Argentina de la Academia Nacional de la Historia y otros menos rigurosos como El santo de la espada de Ricardo Rojas. Del mismo modo desde la escuela la “educación patriótica” cobraba renovada fuerza impulsada por el Estado, que a su vez la reforzaba mediante la incorporación de nuevas fechas patrias como el día de la escarapela, el día de la bandera y monumentos dedicados a los héroes de la organización del estado como el monumento de Alberdi.

En los años previos al Centenario el discurso intelectual sitúa al gaucho como el auténtico representante del ser nacional, para fines de 1930 esta idea se ha convertido en parte del sentido común de la sociedad, esta construcción efectuada desde arriba se había naturalizado. Tanto es así que el Estado en 1939 incorpora dentro de su calendario litúrgico patriótico el diez de Noviembre, aniversario del nacimiento de Hernández, como día de la tradición.

El film en 1942 aparece de este modo como un espacio de condensación de estas ideas nacionalistas y populares que circulaban con amplitud en aquellos años. La película es un éxito y sobre esto conviene detenerse. Afirma los valores de la nacionalidad, resalta la figura del gaucho y del pueblo que lucha para conquistar la libertad, todas cuestiones que tenían una resonancia acaso urgente en esos años. El film admite varias claves de lectura y entre ellas la ya mencionada denuncia antiimperialista. El terreno había sido previamente abonado mediante esas discusiones sobre la nacionalidad que recorren la década del treinta.

El film nos brinda indicios acerca de las representaciones sobre el pasado argentino que tenían mayor aceptación. La guerra gaucha puede ser vista en una clave historiográfica que remite a la idea preexistente de la nación, construida por la historiografía liberal y que en buena medida retomaba FORJA. En la película nadie discute acerca de la existencia o no del país antes de mayo, no era una discusión posible en aquellos años. Esta mirada sobre la historia formaba parte del sentido común de la

sociedad. El film destaca el valor del pueblo para liberar al país de la dominación española, en 1942 nuevamente el país requiere de su pueblo para ser liberado, en este caso del colonialismo económico.

De la misma forma el film nos dice mucho acerca de las imágenes de los dos mayores héroes patrios: San Martín y Belgrano. La conversión del teniente Villarreal a la causa patriota en buena medida esta dada por la lectura de las cartas de Manuel Belgrano. Lo mismo la figura de San Martín recorre todo el film como una guía espiritual de los gauchos de Güemes. Confirma la sólida implantación de estos héroes en el imaginario popular.

A fines de la década se suma al debate la cuestión de la segunda guerra mundial. Una vez más las posiciones son diversas y el tema divide a la sociedad respecto a que posición debe tomar el país. Para algunos el film puede ser visto como el triunfo de la libertad frente a la opresión fascista, por nuestra parte entendemos que la película no puede ser leída en clave aliadófila: por un lado no hubiera tenido el éxito que tuvo y tal vez ni siquiera hubiera sido posible estrenarla. Recordemos que en 1941 se prohibió por decreto presidencial la exhibición de El gran dictador y en 1942 corrió similar suerte Por quién doblan las campanas.

Conclusión

Nuestro objetivo principal fue un ejercicio para tratar de entender de qué modo puede utilizarse una película como fuente histórica. Parte de una curiosidad acerca del porque no existen trabajos de análisis histórico del film histórico más importante de nuestra cinematografía. Nos impulsó esta constatación y a la vez encontrarnos con una serie de lugares comunes que acaso habían desalentado a trabajar con el film anteriormente.

El trabajo funciona un poco como un laboratorio acerca del modo de abordar históricamente un film. Tratar de pensar teóricamente las relaciones entre cine e historia y bajarlo a un ejemplo concreto. En buena medida esto explica que nos encontremos frente a una conclusión donde se destacan las preguntas por sobre las respuestas.

Creemos que una lectura histórica de *La guerra gaucha*, que elude los lugares comunes que se han ido decantando a lo largo del tiempo y parecen haber fosilizado la película y sus interpretaciones, efectivamente puede permitir nuevas miradas acerca de la sociedad que la creó. El film respeta el tono elegido por Lugones; ese exagerado lirismo parece ser el adecuado para hablar de las guerras patrias, porque la historia inspiraba ese respeto, requería ese uso del lenguaje, esa construcción broncínea de los héroes revolucionarios. Este mismo tono ha llevado a la crítica actual a ridiculizar el film y a desestimarlos. Como historiadores interesados en el cine este hecho nos acerca a ella. Nos preguntamos por la sociedad que hizo del film un éxito.

Hemos recorrido apenas la primera parte del camino: recolocar a *La guerra gaucha* como film útil para abordar la historia argentina. Este primer acercamiento termina necesariamente con puntos suspensivos. Señala el lugar donde rastrear aquello que no es posible encontrar en los documentos más tradicionales. Este es el punto central al que se debe dirigir la investigación en el futuro.

Fin.

Bibliografía

- Alejandro Cattaruzza –director de tomo-, *Nueva Historia Argentina, crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- C. Altamirano, B. Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina Buenos Aires 1983.
- B. R. O. G. Anderson *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso London ; New York 1991.
- J. L. Borges *Obras completas en colaboración*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- J. Franco *The modern culture of Latin America : society and the artist*, Penguin Harmondsworth, Middelsex, England ; Baltimore, Md. 1970.
- J. Franco *Spanish American literature since Independence Ernest Benn, Ltd; Barnes and Noble London, New York, 1973.*
- J. Franco *The decline and fall of the lettered city : Latin America in the Cold War*, Harvard University Press Cambridge, Mass. 2002.
- E. J. Hobsbawm and T. O. Ranger *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge [Cambridgeshire] ; New York, 1984.
- L. Lugones and P. L. Barcia, *Obras completas de Leopoldo Lugones* Ediciones Pasco Buenos Aires, 1999.
- H. Salas *Homero Manzi y su tiempo* J. Vergara Editor Buenos Aires, 2001.
- B. Sarlo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- B. Sarlo and C. Altamirano *La batalla de las ideas : (1943-1973)* Ariel Buenos Aires, 2001.
- M. I. Barbero and F. Devoto *Los nacionalistas (1910-1932)* Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1983.
- J. M. Couselo *Historia del cine argentino* Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1984.
- F. Devoto *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia* Siglo Veintiuno de Argentina Buenos Aires, 2002.
- C. España, E. Goity, R. Manetti, G. Anchou and Fondo Nacional de las Artes (Argentina) *Cine argentino : industria y clasicismo, 1933-1956* Fondo Nacional de las Artes Buenos Aires, 2000.
- H. González, E. Rinesi and A. Bonvecchi *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino* M. Suárez Buenos Aires, Argentina, 1993.
- A. Mahieu *Breve historia del cine argentino*, Editorial Universitaria de Buenos Aires [Buenos Aires] 1966.

D. d. Núbila *La época de oro: historia del cine argentino* Ediciones del Jilguero Buenos Aires, Argentina, 1998.

S. Wolf *Cine argentino: la otra historia*, Letra Buena Buenos Aires, 1994.