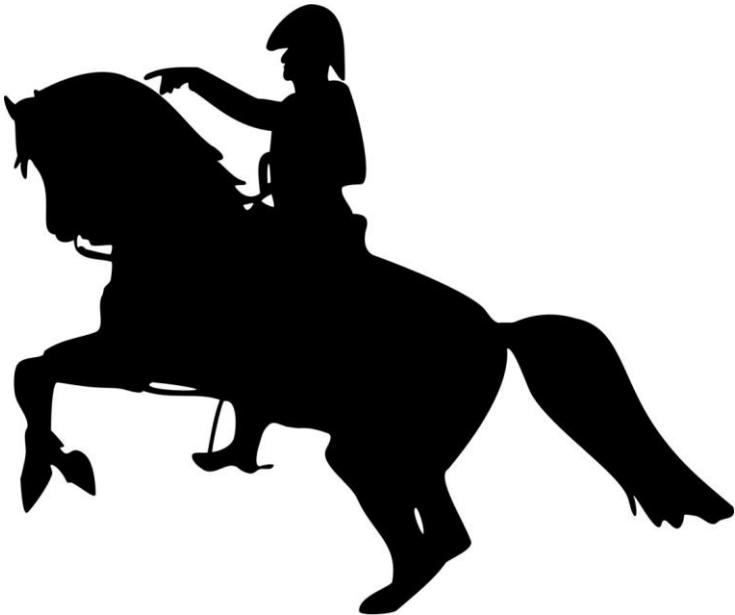




EL HÉROE NACIONAL EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

LA REPRESENTACIÓN DE SAN MARTÍN EN EL CINE
ARGENTINO



Daniel Carmelo Scarcella

Dirección: Candelaria de Olmos

AGRADECIMIENTOS

En todo proceso de elaboración de tesis aunque haya un solo autor, intervienen muchas personas sin las cuales todo hubiera sido mucho más complicado. Agradezco a Candelaria de Olmos, que dirigió esta tesis de manera impecable, a Ximena Triquell que no sólo me alentó a investigar sino a presentarme a mi primera beca que me permitió iniciar este proyecto. A la Casa del Bicentenario y a la biblioteca del INCAA que me facilitaron material audiovisual sin ningún tipo de condiciones. A los integrantes y directores de los equipos de investigación en los que he participado que ayudaron a la apropiación de nuevas lecturas. A Teresa Mozejko que me facilitó material de su autoría de gran utilidad. Y principalmente quiero agradecer a mi compañera, a Manuela, que se dedicó a escuchar diez veces cada filme mientras los analizaba.

Indagar en la heroicidad de un prócer –la heroicidad no es un dato real, es un acto de significación– supone entonces preguntarse por los modos narrativos en que se lo presentó; indagar en la heroicidad de San Martín como Padre de la Patria supone indagar por ejemplo en los relatos de su vida y en la manera en la que fueron tramados. Por eso quien inquiera por San Martín en tanto héroe nacional –esto es, no por él, sino por el modo en que llegó a constituirse en el prócer máximo de la argentinidad– se preguntará por las condiciones de su representación y por las formas en que fue narrado.

Martín Kohan, *Narrar a San Martín*

ÍNDICE

Introducción	5
I. Perspectiva teórico metodológica	10
II. <i>Nuestra tierra de paz</i> (1939): San Martín hizo la patria, él es militar	16
III. <i>El santo de la espada</i> (1970): el héroe en acción	35
IV. <i>Tangos el exilio de Gardel</i> (1984) y <i>El general y la fiebre</i> (1992): la desmonumentalización de los héroes nacionales	50
V. <i>Revolución: el Cruce de los andes</i> (2010): el héroe como líder del pueblo	65
Conclusiones	76

Imágenes

Pág. 16 Póster de la película *Nuestra tierra de paz*. En: <http://www.filmaffinity.com/es/film585966.html>.

Pág. 25 Granadero desaliñado: fotograma 38046 de *Nuestra tierra de paz*.

Pág. 25 Granadero en posición de firme: fotograma 38131 *Idem*.

Pág. 26 San Martín montado a caballo: fotograma 622 *Idem*.

Pág. 34 San Martín montado a caballo en una cornisa: fotograma 69129 de *El santo de la espada*.

Pág. 49 San Martín anciano: fotograma 163761 de *Tangos: el exilio de Gardel*.

Pág. 54 San Martín en Boulogne Sur-Mer: Referencia: Pinacoteca Virtual Sanmartiniana, Jorge César Estol. Link: <http://www.sanmartiniano.gov.ar/multimedia/pinacoteca/indice.html>, última vez consultado 13/12/2014.

Pág. 54 Personajes en la cornisa: fotograma 102057 de *Tangos: el exilio de Gardel*.

Pág. 64 Póster de *Revolución: el cruce de los Andes*. En: <http://provincia25usa.org/?p=372>.

Pág. 73 San Martín y Perón: en Tzvi Tal (2004) “San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina’s Liberator as Film Character”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 34.1, págs.: 21-30.

INTRODUCCIÓN

Nuestra cultura actual se caracteriza por ser una cultura de imágenes, que narran y generan sentidos y relatos. Lo visual y audiovisual son medios privilegiados de la construcción de *lo real* en la sociedad: a través de ellas accedemos, conocemos e interpretamos el mundo. De allí que, tomando en consideración la importancia que se le adjudica a estos modos de producción de signos, nos interesa describir y analizar cómo aparece significada la representación de San Martín en una serie de largometrajes.

Si tenemos en cuenta que los discursos que construyen a los héroes nacionales ponen en circulación valores y proponen modos que, dignos de ser imitados, enuncian el “cómo deberíamos ser” de cada nación (Mozejko, 1995/1996: 82), el análisis del héroe nacional nos permitiría hacer conjeturas acerca del modelo de nación y de identidad nacional que proponen estos discursos. Es decir, queremos relacionar (como plantea Verón) sentido y sociedad. Apuntamos a través del análisis de los discursos sociales al estudio de la *construcción social de lo real* (Verón, 1987: 126). A partir de ese análisis se pretende observar diferencias, similitudes, desfasajes, permanencias, transiciones o rupturas entre las

distintas representaciones en relación con las condiciones de producción de estos discursos.

El corpus de análisis está compuesto por una serie de filmes producidos entre 1939 y 2010 respectivamente:

-*Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939)

-*El Santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson y Ulyses Petit de Murat, 1970)

-*Tangos, el exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986)

-*El General y la fiebre* (Jorge Coscia, 1992)

-*Revolución. El Cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2010).

Todo discurso propone representaciones que son puestas en circulación, aceptadas o rechazadas, reproducidas o silenciadas. Las preguntas que guían nuestro trabajo es: ¿qué representación de San Martín como héroe nacional pone en circulación cada uno de los textos seleccionados? ¿Qué relaciones podemos establecer entre las condiciones de producción de cada uno de ellos y la representación social del héroe? En este sentido proponemos una doble hipótesis con arreglo a la cual:

- Los discursos más tempranos de los considerados en el corpus proponen un héroe “de mármol” en el sentido de que el héroe nacional encarna valores social y culturalmente estimados como positivos y como incuestionables. De esta suerte, la figura de San Martín se construye como modelo a seguir, con las consecuencias que ello implica: el enunciador le propone al enunciatario un mandato, esto es, un *deber-ser como San Martín* que supone un deber hacer pragmático en el extratexto. En los discursos más recientes, en cambio, se representa un héroe más “humanizado” cuyos atributos no siempre se corresponden con valores socialmente considerados como positivos: al contrario, San Martín aparece como un sujeto de pasiones que la cultura occidental sanciona negativamente. En consecuencia, ni San Martín se construye como modelo, ni el enunciador puede imponer un mandato al enunciatario que ya no *debe* ser como el héroe sino que, en todo caso, *puede* ser como él.

- En los discursos entre cuyas condiciones sociales de producción podemos encontrar un Estado más o menos interviniente, nos topamos con un San Martín *militarizado*. En cambio, en los discursos llamados “independientes” (en el sentido de que el Estado no interviene o no interviene directamente en su producción, ni desde el

punto de vista económico ni desde el punto de vista ideológico), se representa un San Martín despojado de su condición de militar.

Con respecto a otras investigaciones sobre la representación de San Martín en el cine argentino señalamos los trabajos de Estela Eurasquin, Tzvi Tal y Martín Kohan. La primera que mencionamos en su libro *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino* (2008), procura acceder, a través de las representaciones cinematográficas, a la construcción de la identidad argentina:

La cinematografía, escaparate de sueños, puede considerarse un instrumento adecuado para acercarse al imaginario colectivo. (...) Las manifestaciones cinematográficas inspiradas por el mito heroico permiten descubrir los deseos, las aspiraciones y las proyecciones de identidad del pueblo (Eurasquin, 2008: 15-16).

Un capítulo del libro está dedicado a las películas que retratan la vida de San Martín, entre ellas: *Nuestra tierra de paz*, *El santo de la espada*, y *El general y la fiebre*. A lo largo de este trabajo señalaremos puntos en común y discrepancias con sus hipótesis.

El segundo autor que nos interesa es Tzvi-Tal, de quien consideramos tres textos: *San Martín, from Bronze to*

Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character (2004), *Libertadores de celuloide: San Martín y Bolívar en películas de la globalización* (2011) y *El cruce de los Andes: la imagen de San Martín y el discurso oficial* (2013). En todos ellos el autor analiza la representación de San Martín en el cine argentino desde la década del sesenta hasta 2010. El análisis apunta a la construcción del héroe y su relación con el Estado, y cómo el héroe funciona como una instancia de legitimación o crítica de éste. Por un lado, están las películas que legitiman a las figuras que ocupan el gobierno como es el caso de *El santo de la espada*, y por el otro, aquéllas que critican al Estado o el modelo de gobierno que proponen. Este último es el caso de: *El general y la fiebre*, *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), *Tangos: el exilio de Gardel* y *El viaje* (Solanas, 1992).

Para el autor, la industria cinematográfica argentina depende en gran medida del apoyo estatal, entonces a la hora de pensar la producción de un discurso, un factor predominante es que éste sea o no económicamente independiente. Otro factor, es la presión que ejercen ciertas instituciones jurídicas, culturales, etc., como el Instituto Nacional Sanmartiniano o las leyes de censura durante la dictadura de Onganía. En este sentido, el autor plantea que las variaciones en las representaciones del héroe nacional que se registran en las

películas por él consideradas, pueden ser explicadas por la intencionalidad política de los directores o los actores sociales que han intervenido en la producción de las mismas.

Aunque relacione discurso y condiciones de producción, Tzvi Tal restringe estas últimas a la consideración de la esfera del poder e, incluso, al poder ejercido casi exclusivamente por el aparato del Estado. En este sentido, las variaciones entre los modos en que los filmes considerados representan al héroe nacional obedecen a los cambios que se registran en esa esfera y al grado de adhesión o rechazo que el o los directores manifiestan por los agentes o las fuerzas del gobierno, ya sean estos democráticos o de *facto*.

Por último, Martín Kohan en *Narrar a San Martín* hace algunos comentarios y observaciones sobre *El santo de la espada* y *El general y la fiebre*. A propósito de la primera, el autor señala que en ella se construye un San Martín de perfil escolar, solemne y bronceado: en pocas palabras, se consagra un héroe nacional exclusivamente militar. En la segunda advierte, en cambio, un intento de “rescatar el ser humano que fue” (Kohan, 2005: 99-102). Sin embargo, el tema de su trabajo son las narraciones históricas verbales como las que hacen Mitre, Rojas, y Sarmiento. De esta suerte, el análisis de las películas queda en un segundo plano.

La perspectiva teórico-metodológica en la que se inscribe nuestro trabajo es la sociosemiótica, y dentro de ésta, en la Teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón con arreglo a la cual el trabajo del analista consiste en advertir las marcas que las condiciones de producción y/o las de reconocimiento dejan en el discurso en tanto producto. Aquí nos interesa, especialmente, detenernos en las primeras –las marcas de la producción que, en tanto sean reconocidas como tales se habrán convertido en huellas (Verón, 1987) – valiéndonos para el caso de algunas herramientas de análisis provistas por la semiótica greimasiana. En el capítulo I desarrollamos qué entiende Verón por una teoría de los discursos sociales, cuáles son las herramientas de la semiótica que utilizaremos, y además, una breve introducción al concepto de héroe nacional. Una salvedad que nos sentimos en la obligación de hacer es que aunque el corpus está constituido por un conjunto de textos audiovisuales y aunque la propuesta de Verón prevé el abordaje del sentido inscripto en este y otros tipos de soportes no exclusivamente lingüísticos, nuestro análisis reposa más sobre lo verbal que sobre lo audiovisual.

Los demás capítulos de la tesis están dedicados al análisis del corpus. En el Capítulo II analizamos el filme de Arturo S. Mom: *Nuestra tierra de paz* haciendo hincapié en un

fenómeno que, a falta de mejor nombre, hemos denominado el sanmartinismo y que consiste en una serie de discursos contemporáneos a la película que, producidos desde distintos lugares de enunciación, tendían a enaltecer la figura de San Martín en tanto héroe nacional. Nos encontraremos con una representación del héroe, tanto en los discursos de “el sanmartinismo” como en el filme, que hace hincapié en el aspecto militar y que de esta manera busca legitimar, en el extratexto, el hacer castrense de quienes en ese momento dirigen el país.

En el Capítulo III nos detenemos en el largometraje *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson. En esta oportunidad nos centramos en aquellos discursos, que formando parte de las condiciones de producción, están ligados también a la presencia de un gobierno dictatorial en el país. Nos referimos a las leyes de censura del onganato y al modo cómo estas funcionaron como restricciones para que en el filme aparezca un héroe nacional exclusivamente militar y “broncíneo”.

El capítulo cuatro está dedicado a dos filmes: *Tangos: el exilio de Gardel*, de Pino Solanas y *El general y la fiebre*, de Jorge Coscia. Según nuestra hipótesis (y de allí que nos ocupemos de los dos filmes en un solo capítulo) es que ambos

proponen una versión del héroe menos militarizada y más “humanizada”, en la medida en que tanto Solanas como Coscia le presentan al espectador un San Martín viejo, cansado, exiliado, angustiado, enfermo, e incluso loco. A esta nueva configuración del personaje se la adjudicamos, en parte, al proceso de redemocratización en la Argentina, que trajo consigo la revisión de los relatos nacionales.

Por último, en el Capítulo V abordamos el análisis de *Revolución: el cruce de los andes*, de Leandro Ipiña. Con arreglo a nuestra lectura, también aquí San Martín asume las características de un héroe militar pero con una diferencia fundamental: si en los discursos más tempranos, como el de Arturo S. Mom y Torre Nilsson, el héroe le otorgaba la libertad al pueblo a través de la lucha, en esta oportunidad, es este personaje metacolectivo el que lucha al lado de San Martín en pos del mismo objetivo

La elección de efectuar un análisis diacrónico del corpus, que abarca desde el 1930 al 2010, apunta a trazar una *historia social* (Verón, 2004: 43) de la representación de San Martín como héroe nacional dentro del fragmento de la semiosis elegido señalando para el caso, constancias y variaciones en los modos de representar, enunciar, etcétera,

susceptibles de ser puestas en relación con sus condiciones de producción.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA TEÓRICO METODOLÓGICA

1. Marco teórico-metodológico

Nuestro marco teórico-metodológico se inscribe en la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón. Este enfoque plantea el discurso como producto de un trabajo o una práctica social. Para el autor, reconstruir, aunque sea fragmentariamente, el proceso de producción del discurso es encontrar las huellas de las condiciones sociales de su producción, que son otros discursos, en la materia significativa. Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso, o con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Verón llama a las primeras *condiciones de producción* y, a las segundas, *condiciones de reconocimiento* (Verón, 1987: 127).

Describir el trabajo social de inversión de sentido en el discurso, es lo mismo que analizar *operaciones discursivas*. Estas operaciones son reconstruidas a partir de *marcas* que se encuentran en la materia significativa. Cuando la relación entre una propiedad significativa y sus condiciones (de producción o

de reconocimiento) se establecen, las marcas se convierten en huellas de uno o del otro conjunto de condiciones (Verón, 1980: 150). Uno de nuestros objetivos, como señalamos más arriba, es poder señalar la vinculación de cada uno de los discursos que constituyen nuestro corpus con algunas de sus condiciones de producción, relevando como *huellas* las *marcas* que éstas puedan haber dejado en la materia signifiante.

Ahora bien, analizar la relación de un discurso con sus condiciones de producción, supone realizar un análisis de la dimensión de *lo ideológico*. Al hacer este tipo de trabajo, apuntamos a las relaciones que un discurso mantiene con los mecanismos de base de la sociedad donde fue producido¹.

En cualquier caso, el análisis solo puede hacerse sobre la materialidad, sobre el enunciado ya producido. Sin embargo, nos encontramos con el inconveniente de que el autor no nos ofrece una sistematización de las herramientas pertinentes para abordar esta tarea. Es en este punto que utilizaremos determinadas categorías provenientes de diversas propuestas teóricas, todas las cuales se inscriben de alguna manera en el campo disciplinar de la Semiótica, entre de ellas cabe

¹ Para el autor los mecanismos de base corresponden esencialmente al modo de producción, a la estructuración social (estructura y lucha de clases) y al orden de lo político (estructura y funcionamiento del Estado) (Verón, 2004: 46).

mencionar las de actor, actante, estados pasionales, programa narrativo, esquema canónico, y enunciador. A continuación, nos detenemos brevemente en la definición de cada una puntualizando los aspectos que de ellas nos interesan a los fines del análisis y los autores a los cuales recurrimos para su explicitación.

- Actor: este concepto es definido por Philippe Hamon (1977) como un signo en todo semejante al signo binario de Saussure, es decir, con una dimensión de significado y una de significante. En este sentido, el personaje aparece planteado como una construcción textual con una serie de características propias: no es una noción exclusivamente literaria, no es una noción exclusivamente antropomorfa, no está ligado a un sistema semiótico exclusivo y es tanto una reconstrucción del lector como una construcción del texto (Hamon, 1977: 2-3).

- Actante: deriva de la concepción de personaje como morfema o signo, es decir, es unidad componente y compuesta: el personaje será también una unidad componente. Será principalmente definido en relación a un léxico de personajes-tipo más generales que se llamarán actantes y que constituirá este nivel más “profundo” del análisis. El actante es una clase de actores, de personajes, definida por un conjunto permanente y original de funciones y de calificaciones, y por su

distribución a lo largo de un relato. El término sirve, entonces, para designar una unidad construida (y no dada) de la gramática narrativa. A los actantes los podemos enumerar en tres pares: Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Ayudante-Oponente (Hamon, 1977: 11).

- Estados pasionales (a nivel del enunciado): se trata de una categoría de análisis que se centra en la relación entre el sujeto y la junción² que focaliza en el dinamismo interno de esta relación, o también podría decirse, en el dinamismo íntimo de los estados afectivos (Bertrand, 2000: 1). Algunas características que no podemos dejar de tener en cuenta sobre los estados pasionales en el enunciado son:

a) Lexematización: suelen estar lexematizadas en la superficie del texto. Hay marcas que dan cuenta de los estados pasionales. Somatización: generalmente involucran al cuerpo (manifestaciones somáticas que dan cuenta de los estados pasionales).

b) Relación sujeto/objeto: afectan la relación entre un sujeto y un objeto de valor o antivalor. Hay un exceso en la tensión entre sujeto/objeto, que denominamos tensividad (el equilibrio corresponde a un estado de distensión de lo

² Se llama junción a la relación que une al sujeto con el objeto, es decir, a la función constitutiva de los enunciados de estado. La relación puede ser de conjunción (posesión del objeto) y la disyunción (carencia del objeto).

pasional). El sujeto de estado es el más propenso a sufrir estados pasionales. Exceso en la configuración modal del sujeto de estado (ej.: la codicia es un deseo excesivo de poseer). La pasión pone en juego los valores inscriptos en el objeto y su valencia (qué vale ese objeto para el sujeto: valencia más contenido del valor). Supone exceso en la configuración del objeto: tiene una marca fórica. Valoración social de los valores: el objeto lleva una carga sémica que lo hace valioso o no.

c) Las pasiones son interactanciales, es decir, que puede haber más de un actor implicado en estas relaciones afectivas, como en los celos, el amor, el odio.

d) Aspectualidad (aspectos que movilizan pasiones): los estados pasionales están fuertemente marcados por aspectos. Por ejemplo la impaciencia supone una tensión entre el sujeto y el objeto consecuente del aspecto verbal –la duratividad–; el impaciente es el que no puede esperar.

e) Son pivotes de programas narrativos, es decir, movilizan o paralizan la acción. El coraje o el miedo, por ejemplo, son pasiones que incitan al personaje a hacer o no hacer.

- El programa narrativo: es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado

de hacer que rige un enunciado de estado. El programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado, en el que un sujeto de hacer, provoca la conjunción o la disyunción de un sujeto de hacer con un objeto.

- El esquema canónico: “Greimas puso en evidencia la existencia de un marco general de la organización narrativa, marco de alcance, si no universal, al menos transcultural: el esquema narrativo canónico” (Bertrand, 2000). En un comienzo del desarrollo de la categoría del esquema se intentaba extraer los principios lógicos de las treinta y una funciones de Propp, para finalmente llegar a plantear tres esferas semióticas autónomas: la manipulación, la acción y la sanción. En la esfera de la manipulación nos encontramos con el contrato. Este consiste, en un principio, en que el Destinador –sede de valores– le otorga al sujeto un mandato para que éste realice. Se denomina a esta parte del esquema “manipulación”, no de una forma peyorativa, sino porque implica un *hacer hacer* del Destinador al sujeto. La esfera de la acción, supone la competencia y la actuación del sujeto. Es el hacer, pragmático o cognitivo de este, como así las condiciones requeridas para su ejercicio. Pone en presencia al sujeto actuante y al anti-sujeto que le opone una resistencia, en una confrontación de la que resulta la adquisición o la pérdida de

valores. El sujeto adquiere las competencias (conocimientos, medios de actuar, etc.) -a este sujeto se lo denomina sujeto actualizado-, para ejecutar el mandato y cumplir con su compromiso realizando la acción (la actuación misma). El sujeto que ya realizó la acción se lo denomina sujeto realizado. (Bertrand, 2000). Por último tenemos la esfera de la sanción: después que el sujeto ha aceptado el mandato propuesto por el Destinador, ha adquirido las competencias y ha llevado a cabo la acción, nos encontramos con la sanción de un Destinador determinado (juez, evaluador) que puede ser el mismo que propuso el mandato. El actante encargado de sancionar al sujeto realizado, está supuestamente dotado de un saber verdadero y de poder hacerlo valer. La sanción que recae sobre el sujeto puede ser positiva (gratificación) o negativa (reprobación), pragmática (recompensa o castigo) o cognitiva (elogio o censura) (Bertrand, 2000).

- El enunciador: Benveniste plantea que es en el lenguaje donde el sujeto funda su subjetividad: es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto-ego-yo” frente a otro que es un “tú”. Es decir, la constitución del sujeto es intersubjetiva y plantea una relación de reciprocidad, ya que son dos interlocutores alternativamente protagonistas de la enunciación. De aquí surge, que toda enunciación tiene estructura de diálogo

(incluso un monólogo, plantea la idea de un tú). Para el autor los pronombres personales “yo” y “tú” no son más que formas “vacías”, que cada locutor en ejercicio del discurso se apropia (Benveniste, 1973: 2-3). Desde otras perspectivas teóricas, definiremos al enunciador como una construcción textual, como la imagen de fuente del mensaje construida por el discurso mismo (Verón 2004: 23), a la que podemos acceder a través de las huellas de subjetividad en el enunciado (deícticos, subjetivemas, modalizadores).

Explicitadas las categorías teóricas a tener en cuenta en el análisis, no podemos dejar de considerar, aunque nos centremos en el aspecto verbal, que los discursos que analizamos son de tipo audiovisual, y, más específicamente, cinematográfico. En este sentido, habremos de estimar ciertas particularidades del soporte a la hora del análisis como: el sonido del filme (diegético y extradiegético), la iluminación, los colores utilizados, la focalización (la regulación de información narrativa o punto de vista cognitivo), la ocularización (punto de vista óptico), etc. en tanto operaciones discursivas que a menudo valen como los subjetivemas, modalizadores y deícticos que pueden detectarse en los discursos verbales.

Por otro lado, nuestro análisis se centra en el personaje de San Martín en los distintos filmes. Ahora bien, como este es un personaje histórico al que denominamos *héroe nacional*, a continuación aclaramos qué entendemos por este concepto.

2. ¿Qué es un héroe nacional?

Los héroes nacionales son aquellos cuyas sus hazañas, coraje, inteligencia, astucia, providencia y valentía permitieron que un territorio se transformara en Patria. Ellos han hecho posible que los valores considerados *nacionales* sean reconocidos y respetados por el otro. Claro que, en la medida en que defienden al pueblo y a los desprotegidos, ellos aseguran, además, valores existenciales –de carácter universal– como la vida, la subsistencia y la libertad. El héroe pone orden donde hubo caos y, en este sentido, es el mayor protector del pueblo: tanto en el pasado como en el presente, es el modelo por excelencia para imitar. Los discursos sociales que los construyen siempre ponen en circulación valores y modos de ser considerados ideales que, dignos de ser imitados, enuncian el “cómo deberíamos ser” de cada nación (Mozejko, 1995: 82).

2.1 Deber ser: cualidad performativa y construcción de identidades

La narración histórica producida por el Estado tiene el fin de construir este deber ser y lo hace con el concurso de la figura del héroe porque, como todo relato, ella requiere de personajes que actúen. En este contexto, la narración de estas vidas heroicas posee una particular dimensión performativa: el héroe no sólo “responde a”, también suscita aspiraciones colectivas; el héroe no sólo “refleja”, también conforma personalidades y comportamientos (Kohan, 2005: 291).

Hay que decir, sin embargo, que el héroe como signo nunca está aislado, sino que se encuentra en un sistema de símbolos correspondiente a la axiología y conductas que fomenta el Estado en aras de construir identidades y subjetividades. Tal es el caso de la bandera, la escarapela, y el himno nacional cuya función, tal como plantea Baczko, no es sólo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y moldear conductas individuales y colectivas. Al respecto, basta pensar en la importancia que algunos de estos símbolos adquieren en instituciones como la escuela, las fuerzas armadas, la política, la economía o el deporte, así como el papel que algunos de ellos juegan en la configuración del territorio, por ejemplo: las plazas, las calles, las rutas, etc. En la

institución escolar, por caso, el héroe suscita menos admiración que obligación: él puede sancionar y observar, es el Padre absoluto que, con su “ley”, cumple una función más bien panóptica y castradora. La representación pictórica de San Martín que es más frecuente en las instituciones educativas tiene la mirada de perfil, como si estuviera observando algo o a alguien que hace *algo*. En las fuerzas armadas, en cambio, esa es la figura ideal a imitar por sus valores de integridad y excelencia en el arte de la guerra, por sus cualidades de soldado capaz de defender la Patria y de sacrificarse por ella. En cuanto al territorio, los héroes ordenan el espacio a partir de la inscripción de sus nombres en las calles principales de las ciudades, o en las plazas públicas que entonces se construyen como espacios seguros y armónicos. Por lo demás, sus tumbas son monumentos sagrados y sus estatuas, guardianes del pueblo, siempre en lo alto, siempre vigilando.

2.2 Poder

Además de aquel de fijar las obligaciones morales –el deber ser nacional–, otro de los fines que persigue el relato heroico producido por el Estado es, sin duda, el de construir y garantizar su propio poder, tanto si se trata de un Estado

democrático como de uno totalitario. El Estado, entonces, “se rodea de representaciones, símbolos y emblemas que lo legitiman, lo engrandecen” y que al mismo tiempo él necesita para asegurar su protección (Baczko, 1991: 9).

2.3 Lazo social, lazo de sangre

Finalmente, las narraciones a que nos venimos refiriendo construyen un estereotipo de héroe nacional y una historia con el fin de mantener o reforzar, no sólo esa obligación de ser, no sólo el poder del Estado, sino muy especialmente el lazo social entre los ciudadanos. Si a partir de un pasado en común, los ciudadanos pueden generar un todo comunitario y un consenso social, la figura heroica contribuye especialmente a ello. El héroe, en efecto, es el símbolo de lo nacional por excelencia de suerte que, si la historia conforma un pasado común para los ciudadanos de una Nación, el héroe es el Padre de todos ellos. El lazo ya no es sólo convención sino que hay “sangre” que los une. San Martín es quien opera el mecanismo simbólico que resguarda al Nosotros y resuelve la amenaza de la intromisión de ese Otro, define así el “más allá” de la identidad nacional argentina, “más allá” de todas las antinomias y de todos los conflictos (Kohan, 2005: 15-16).

CAPÍTULO II

Nuestra tierra de paz (1939): San Martín hizo la patria, él es militar



1. “El Sanmartinismo” como gramática de producción

Desde nuestra perspectiva teórico-metodológica que, según hemos señalado en el capítulo anterior, demanda trabajar

las condiciones sociales de producción de un discurso, no podemos dejar de tener en cuenta el orden de lo político en el que este que ahora nos ocupa fue producido. *Nuestra tierra de paz* se rueda en 1938 y se estrena al año siguiente. Es casi el final de la década del 30, también conocida como la “Década infame” signada por el autoritarismo, los fraudes electorales y una crisis económica que acarrea el empobrecimiento de vastos sectores sociales³. A partir del golpe de estado encabezado por Uriburu el 6 de septiembre de 1930, las fuerzas armadas asumen roles protagónicos en el escenario político al interior del cual buscan definir su lugar. A estos fines, pero también a los contrarios, la figura de San Martín les resulta sumamente provechosa. A principios de los años veinte, por ejemplo, un conjunto de militares desafectos del yrigoyenismo comienzan

³ Algunos de los acontecimientos más importantes, entre los que han contado a la hora de calificar a la década como infame son, además del golpe de Estado del año 30: un alzamiento castrense en 1931 al mando del coronel Gregorio Pomar en Corrientes reclamando el retorno a la normalidad institucional. Levantamientos armados de la UCR en este caso, con Justo como presidente, reclamaban la normalidad del sistema de participación de los partidos políticos. Repetidos fraudes electorales en la presidencia de Justo como en las elecciones legislativas del año 1935 y las presidenciales en 1937. Las discusiones en el Senado y las denuncias de Lisandro de la Torre sobre el accionar de los frigoríficos que involucró a miembros del gobierno y culminó con el asesinato del senador Enzo Bordabehere en el mismo Senado de la Nación en 1935, lo cual obligó a la renuncia del ministro de Hacienda, Federico Pinedo y de Agricultura, Luis Duhau. A este escándalo se le sumaron otros, como las presiones británicas para obtener el control del sistema de transporte urbano en Buenos Aires, por citar alguno.

a organizarse para impedir lo que consideraban la intromisión de las fuerzas armadas en el terreno de lo político: una logia de capitanes y otra de jefes, ambas llamadas “San Martín”, trabajan en este sentido. Pero, la figura del héroe nacional no solo es mentada en el nombre de ambas organizaciones sino que además es apropiada en las “Bases” de las Logias como el ejemplo a imitar, en tanto modelo de profesionalismo militar que supo evitar la propagación del “mal” de la política manteniéndose apartado de ella. El objetivo de las logias es controlar el Círculo Militar e impulsar la candidatura de Justo como Ministro de Guerra (Hourcade, 1998: 75). En 1930, Uriburu derrocó a Yrigoyen y, aunque el golpe de Estado es exitoso, hubo un sector de las Fuerzas Armadas que se manifestó en desacuerdo con una intervención tan tajante en la política. A esta línea de pensamiento la encabezaba el General Justo, que pretendía intervenir militarmente la presidencia pero pasar inmediatamente a un mando civil. Uriburu, en cambio, defendió un liderazgo a manos de las fuerzas armadas: en el curso de su gobierno intentó aprobar una constitución de carácter fascista, en la que no había representación por partidos sino por corporaciones, entre ellas la militar. A este respecto señala Eduardo Hourcade:

...la figura de San Martín ha venido a convertirse en un tipo de modelo militar que esconde la paradoja de proponer una política “anti-política” defendiendo un tipo de autonomía profesional que, por la vía del rechazo a las orientaciones que fijaba el poder ejecutivo, comenzaba a ocupar un lugar en el sistema político. (Hourcade, 1998: 76).

El autor plantea que en los años treinta se desarrolla una gran producción de discursos para enaltecer, aún más, la figura de San Martín como héroe nacional. A este fenómeno discursivo lo denomina “el sanmartinismo”, al que entiende como un proyecto de formación de conciencia controlado principalmente por el Estado Nacional (Hourcade, 1998: 73): “El impulso que recibe [el sanmartinismo] desde el Estado y las Fuerzas Armadas resulta funcional a una coyuntura novedosa de la experiencia argentina caracterizada por el ingreso de los militares a la arena política, una presencia que, en adelante, no hará sino dilatarse (Hourcade, 1998: 87).

Siempre según Hourcade, los discursos más representativos del Sanmartinismo son:

- La biografía de José Pacífico Otero sobre San Martín: *Historia del Libertador General Don José de San Martín*. Publicada en Bruselas en 1932.
- El discurso de fundación del Instituto Sanmartiniano de José Pacífico Otero, 5 de abril de 1933.

- Las distintas revistas del mismo instituto como *San Martín* –que se llamará *Boletín* después de 1937– y la *Revista del Suboficial*.
- El decreto que declara como día patrio el 17 de agosto de 1933 por el aniversario de la muerte de José de San Martín.
- La biografía sobre el héroe de Ricardo Rojas: *El santo de la espada* (1933)⁴.

Desde la perspectiva que adoptamos, *Nuestra tierra de paz* forma parte de esta gran producción discursiva en torno al héroe. Sin embargo, y en la medida en que ella es posterior a los textos arriba mencionados (recordemos que la película se estrena y se produce casi a finales de la década), se nos presenta como formando parte de las condiciones de reconocimiento de todos ellos. En otros términos, el Sanmartinismo señalado por Hourcade formaría una parte importante de las condiciones de producción del filme que nos interesa.

⁴ Otro discurso que el autor considera importante para pensar el Sanmartinismo es *El santo de la espada* (1933) de Ricardo Rojas que propone un San Martín “opuesto” al de Otero, y a una visión militar, se representa al héroe como un “asceta protector”, un santo laico de un espíritu ciudadano y democrático (Hourcade, 1998: 87, 84). Texto que retomaremos en el discurso audiovisual homónimo.

Ahora bien, como hemos podido observar la mayoría de los discursos consignados en la lista anterior están ligados al Instituto Sanmartiniano cuyo rol en la gestación del Sanmartinismo fue particularmente importante. Es por esto que a los fines de considerar las condiciones de producción del filme, nos centraremos en los trabajos publicados en el principal órgano de difusión que tuvo la institución, la revista *San Martín* aparecida entre 1933 y 1937. Entre ellos nos interesan especialmente los de José Pacífico Otero –historiador especializado en el estudio de San Martín y presidente del instituto en su primer periodo– y los del coronel Manuel A. Rodríguez, Ministro de Guerra durante la presidencia de Agustín P. Justo, es decir desde 1932 y hasta su fallecimiento en 1937.

Nos detendremos en dos aspectos o, mejor, en dos construcciones que nos resultan especialmente relevantes a los fines de nuestro análisis: una atañe al Sanmartinismo en tanto que doctrina; la otra a la figura de San Martín en tanto héroe militar antes que civil.

En el primer capítulo de la revista *San Martín* (1933), el propio Otero escribe algunas afirmaciones sobre lo que es el Sanmartinismo:

POR QUÉ TODO ARGENTINO DEBE SER SANMARTINIANO.
1º porque el Sanmartinismo trasunta una nueva doctrina que emerge de la bondad y la perennidad de la patria;
2º porque el Sanmartinismo se remonta en sus causas primeras a los orígenes de la nacionalidad, estudia y analiza esta nacionalidad en el cuadro histórico que se gestó y desarrolló la patria;
5º porque el Sanmartinismo es una doctrina política de virtualidad trascendente, lo que permite que el corazón de los argentinos se vuelque por igual en la patria del pasado, del presente y del porvenir (Pacífico Otero en Hourcade, 1998: 78).

Podríamos entender esta cita como la declaración de una doctrina por parte del enunciador: en el título le propone al enunciatario un programa narrativo que sería entrar en conjunción con el Sanmartinismo y con una modalidad particular: la del *deber*. Adherir al Sanmartinismo se presenta como un mandato, que implicaría ser como San Martín. El segundo aspecto que hemos anticipado, nos lleva a detenernos en el discurso del Ministro de Guerra Manuel Rodríguez que afirmaba lo siguiente sobre San Martín:

...la enfermiza sensiblería modernista de algunos ha dado en estos últimos tiempos en presentar al general San Martín en ese instante de su existencia como despojado de sus condiciones de soldado y cediendo solamente a un sentimiento “civilista”, según ellos.
Mala escuela para un pueblo, mala, sobre todo para la juventud. Tergiversar la verdad equivale a entronizar la mentira. (Manuel Rodríguez, 1934: 3)

El enunciador estima que quienes piensan a San Martín como un héroe civil poseen una “enfermiza sensiblería modernista”. En este caso, podemos entender a la sensiblería como un estado pasional que San Martín suscita en aquellos sujetos que despojan al héroe de ciertos atributos (atributos que a nivel de sintaxis actancial supone ciertos haceres vinculados a la esfera de lo militar). Esos sujetos son (des)calificados como sensibles o sensibleros, es decir como afectados por el estado pasional cuyo carácter negativo reposa en el calificativo enfermiza. La sensiblería es definida por la R.A.E como un “sentimentalismo exagerado, trivial o fingido”, y si tenemos en cuenta que se está discutiendo la construcción de San Martín como héroe, esta es claramente una manera de desautorizar el saber de este otro enunciador. Por último, el lexema “modernista” especifica al actor “algunos” dentro de una corriente literaria y artística, otro argumento para desacreditar el saber de este otro enunciador, ya que el estudio de la figura de San Martín se insertaría en una formación discursiva como la de la Historia y no la de la literatura.

Nuestra hipótesis sobre *Nuestra tierra de paz*, es que nos encontramos con una gramática de producción castrense cuyas huellas pueden ser advertidas en la construcción que el enunciador realiza del héroe. Se trata, en efecto, de un

enunciador que representa a un San Martín “estatuario y monumental”, que encarna valores social y culturalmente incuestionables estrechamente vinculados a su hacer como militar. En este sentido, entendemos que el sanmartinismo funciona como una gramática de producción que hace posible la emergencia del filme cuyo análisis abordamos en las páginas que siguen. A estos fines nos centraremos en el modo como se construye el personaje del héroe nacional.

2. El militar: el que hizo la Patria

El filme comienza con la siguiente leyenda:

...evocación cinematográfica de algunos pasajes de la vida del Libertador y de la Revolución de Mayo, ha sido realizada con el apoyo de un grupo de residentes franceses que la presentan como un homenaje de gratitud a la Argentina en nombre de todos aquellos que aman a esta generosa tierra tanto como a su propia patria.

En base a lo citado, podemos inferir que uno de los propósitos más importantes del filme, es realizar un homenaje. En este sentido, lo primero que se nos muestra es una estatua del general San Martín en contrapicado: la estatua ocupa toda la pantalla, parece gigante, es majestuosa. En la plaza podemos observar un grupo de granaderos en formación alrededor del

monumento, y ciudadanos que se van acercando para la celebración: los hombres de traje, las mujeres con vestidos, es una fiesta. Uno de los granaderos se aproxima a la estatua, se inclina y deposita a sus pies una corona de flores. Más que una simple celebración u homenaje, es un ritual cívico.

Esta fiesta transcurre en la plaza “San Martín” de un barrio de la ciudad de Buenos Aires. Es 17 de agosto y se realiza el acto por el aniversario de la muerte del héroe. Una niña observa la celebración desde su ventana y le pregunta en francés a su padre la razón de la fiesta. Aquí comienza el diálogo entre padre e hija sobre quién era San Martín. El padre, un francés residente en la Argentina, comenzará a narrar la historia, ya que la niña le ha pedido con gran entusiasmo que le cuente la vida del protagonista. En una habitación repleta de libros y bustos de intelectuales, el padre señala primeramente un gran mapa de Francia para indicar el lugar donde San Martín vivió gran parte de su vida y finalmente falleció, y luego uno de Argentina para mostrar dónde había nacido. Un padre amoroso le va contar a su hija –a la cual felicita cuando recuerda fechas, etc. – la historia de dónde nacieron ella y su

Libertador. El tono y el lugar que asume el enunciador es, pues, pedagógico⁵ y paternal⁶.

La narración de la vida de San Martín comienza por su bautismo, lo que es significativo, el protagonista *nace cuando nace a la vida cristiana*. La escena se compone de la siguiente manera: un clérigo vestido completamente de blanco, el padre de San Martín a la izquierda y la madre a la derecha sosteniendo al bebé. En ese marco, el sacerdote dice: “José de San Martín, yo te bautizo”⁷. Mientras el religioso termina de decir sus palabras, el cuadro familiar es sustituido por un plano

⁵ Esto lo podemos relacionar con la presencia del *componente didáctico* que plantea Verón (1987a) en el discurso político. Este componente refiere a la modalidad del saber: a través de su uso el enunciador no evalúa o describe una coyuntura sino que formula una *verdad universal*. Las marcas de subjetividad del enunciador en este caso son poco frecuentes, éste enuncia de un plano intemporal de la verdad (Verón, 1987a: 20). No es un dato menor que al narrar una ficción de la historia argentina asociada a la vida militar de San Martín el enunciador utilice este componente, ya que no debe argumentar o legitimar su relato de la guerra de la independencia, puesto que lo presenta como “verdadero”.

⁶ Estela Eurasquin siguiendo a Vladimir Propp afirma que el relato infantil presente en el film se relaciona con las leyendas y mitos. Tanto los cuentos como los mitos son productos de la imaginación, sus imágenes revelan esperanzas, deseos, y temores con respecto a las capacidades y los conflictos humanos. La autora afirma que en el cuento infantil hace se hace presente *el mito del héroe* (Eurasquin, 2008: 132-134). Algunos de los textos que trabajan el tema son: *El mito del nacimiento del héroe* (Otto Rank, 1983) y *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Joseph Campbell, 2010).

⁷ Además de ser el único discurso del corpus que narra su vida desde niño, es el único filme que representa el bautismo, lo que contribuye a la construcción de San Martín no solo como militar sino además como militar católico

general del río Uruguay, un sol naciente, y se escucha música de trompetas como sonido extradiegético. Pareciera que el sol guardara una relación metafórica con San Martín: esta representación del amanecer y el bautismo del niño, no implica cualquier nacimiento, sino el nacimiento de un héroe⁸. Y si tenemos en cuenta a San Martín como un sujeto de estado que es puesto en conjunción con la religión católica a través del sacerdote, podemos inferir la presencia de un superdestinador que sería Dios y el bautismo como instancia del contrato, lo que nos permitiría plantear que la lucha por la independencia del héroe en su futuro es una tarea divina.

En la película se representa cómo el joven José, comienza su carrera militar en Soria con sólo once años hasta que es condecorado en Bailén a los treinta. La primera escena es cuando los padres llevan a San Martín al Regimiento de Infantería de Murcia, y despiden a su hijo:

[EL PADRE:] ¡Vamos José, ahora vas a ser soldado!
¡Pórtate bien y llegarás a General!

⁸ La importancia otorgada a lo católico por el enunciador en el filme es considerable, ya que, el bautismo de San Martín tiene un doble sentido, como cristiano y como héroe. José Pacífico Otero en el *Círculo Militar* entabla la relación entre San Martín y lo religioso: “Esta filosofía exige el respeto sagrado a la patria, a la familia y la religión, trilogía que la demagogia reinante convierte en blanco de sus tiros y enconos. Hora tan lúgubre y razones de tan hondo valer nos llevan a buscar una sombra tutelar y auspiciosa en José de San Martín.” (José Pacífico Otero, 1933: 616, 617)

[LA MADRE:] Mi tesoro, sé bueno y valiente, pero abrígate y come bien.

En esta secuencia los padres delegan en el regimiento de infantería, que es el sujeto de hacer, la realización de un programa narrativo por el cual San Martín (sujeto de estado) va a adquirir un saber específico (el militar). Este programa narrativo se puede leer como el comienzo de la adquisición de las competencias del héroe. Aquí podemos ver cómo la familia y la institución militar *modelizan* al héroe.

En el filme se narra la semana de Mayo hasta la muerte de Mariano Moreno. Secuencia que no analizaremos, ya que no tiene como sujeto de la acción a San Martín, sino el personaje mencionado anteriormente⁹. La representación de la Buenos Aires revolucionaria se puede pensar como secuencia explicativa del espacio en el que héroe realizará parte de su gesta libertadora. Al momento de la muerte de Moreno en el mar, aparecen tres leyendas que dicen: “Constitución, Libertad, Democracia”. Estos son los valores por los que luchó y murió el político, que también sirven para introducir a San Martín en la historia. Comienza entonces la acción de San Martín para la

⁹ Para un análisis de esta parte del film ver: “José de San Martín: mito en imágenes del Padre de la Patria” en Eurasquin (2008: 136-140).

liberación. Será quien tome el estandarte de Moreno (Eurasquin, 2008: 139).

Estas leyendas podemos plantearlas como marcas explícitas de la enunciación, que sirven para guiar al enunciatario en la lectura del filme. Los lexemas “libertad, constitución, y democracia”, los pensamos como valores asignables al enunciador. Volviendo a nuestra hipótesis sobre el Sanmartinismo, en el discurso de Otero encontramos también valores similares:

Hora tan lúgubre y razones de tan hondo valer nos llevan a buscar una sombra tutelar y auspiciosa en don José de San Martín... debe ser motivo de estudio y de veneración para todo corazón argentino. Nuestro deber en estos momentos –momentos de desconcierto, momentos de caos, momentos de angustiosa desesperación... (Pacífico Otero, 1933: 616, 617)

La democracia incolora y turbulenta de la hora presente tiene este episodio –episodio que podemos clasificar de alvearista cuyano– un ejemplo aleccionador. Los que atacan a nuestro militarismo ignoran o suponen ignorar, que el genio militar hizo a la patria... (Pacífico Otero, 1933^a: 813)

Según las palabras de Otero, el presente de enunciación es descrito como una hora lúgubre, con una democracia incolora y turbulenta, o sea, el sistema democrático se presenta como algo a recuperar y/o cambiar. Lo importante a resaltar es el medio que se propone para lograrlo: a través de San Martín,

y sin olvidar que fueron sus capacidades militares las que construyeron la patria. El presente de enunciación del filme es el año 1938, cinco años después de la conferencia del historiador. Podemos inferir que para ambos enunciadores, tanto en 1933 como en el 1938, la democracia se presenta como un objeto de valor que debe pasar por un proceso de transformación y que tiene a los militares como principales agentes de ese cambio.

La reaparición de San Martín en el relato es su juramento a la masonería en Londres. En la instancia de su adhesión a las logias, San Martín se encuentra en un recinto oscuro, rodeado de personas con los ojos vendados y ante un tribunal cuya vestimenta exhibe símbolos de carácter masónico. El juramento es un diálogo con quien preside este tribunal:

[PRESIDENTE:] ¿Qué es la obra de la liberación americana?

[SAN MARTÍN:] Es sagrada.

[PRESIDENTE:] ¿Qué vale más que la vida?

[SAN MARTÍN:] La libertad.

[PRESIDENTE:] ¡Juradlo!

[SAN MARTÍN:] Yo, José de San Martín, juro consagrar mi vida a la independencia sudamericana.

El nuevo miembro de la orden jura en un tono solemne, seguro, tenaz, y su cuerpo parece inmutable. Este juramento

funciona como un deber-hacer de la logia a San Martín. Esta instancia es importante, ya que se nos revela el programa narrativo de base del héroe: la independencia sudamericana. La libertad pasa a ser un valor existencial, esto es, un valor equivalente al de la vida misma.

2.1 El héroe de bronce

La narración continúa en Buenos Aires, los miembros del triunvirato –Pueyrredón, Paso, Chiclana–, debaten sobre el estado débil del Ejército del Norte y sobre la falta de oficiales. El doctor Chiclana cita a un “joven teniente coronel recién llegado de España”, el abogado lee su foja de servicio que lo refiere como un militar con “coraje, organización, y desinterés”.

San Martín es citado a las once y cinco minutos antes ya está entrando al Cabildo. En esa circunstancia se encuentra con los soldados de guardia, algunos de ellos en situaciones reprochables: uno, por ejemplo, está durmiendo con su espada tirada. San Martín lo interpela preguntándole dónde está su sable, pero el soldado, sin inmutarse, continúa con su siesta. El recién llegado ve a otro soldado y a un sargento, tan borrachos que apenas pueden articular sus palabras y mantenerse

despiertos. Por último, el protagonista ve a otro coqueteando con una mujer. Las acciones de los soldados le producen fastidio y continúa camino para encontrarse con las autoridades del gobierno.

San Martín está por entrar al salón del triunviro, la cámara hace un primer plano de un reloj que marca las once horas para señalar la puntualidad como atributo del personaje. Las autoridades le preguntan si se haría cargo del ejército, pero éste le responde que no hay ni ejército ni regimiento, refiriéndose al estado lamentable de las fuerzas armadas. Los miembros les responden que es severo, San Martín les responde que es justo. Por último, Don José promete formar un regimiento modelo en seis meses y que si no cumple su promesa, renunciará a su cargo. Estas dos últimas escenas, nos sirve para describir parcialmente algunas características del héroe: desaprueba la vagancia, la borrachera, y el flirteo, es preciso, disciplinado, tiene coraje, desinterés y seguridad en sus capacidades militares.

Pacífico Otero en su trabajo sobre “La ciencia y la ética militar de San Martín” define la disciplina de los granaderos de la siguiente forma:

...integrada por la juventud valerosa de la época y en la cual el código del honor compartía sus dictados con el código del coraje, de la disciplina y de la hidalguía. La

cartilla militar de este regimiento nos dice que San Martín concedió cierta preferencia a todo lo prohibitivo. Prohibió así la ebriedad, la cobardía, la trampa, la murmuración y el agravio a la mujer. Un granadero, en el concepto sanmartiniano, debía ser valiente y al mismo tiempo un granadero debía ser un argentino sin mácula; esto por lo que se refiere a su parte moral. (Pacífico Otero, 1933^a: 789)

Frente a la afirmativa de San Martín de formar un regimiento, el Coronel Pueyrredón le dice: “desde ya tiene mando”. Al salir del recinto, se encuentra nuevamente con los soldados de guardia. Los dos borrachos hacen el esfuerzo de ponerse de pie y realizar el saludo marcial-; el que estaba durmiendo, también lo hace: toma su sable e infla el pecho. La cámara hace un plano medio de San Martín con el uniforme en perfectas condiciones, su mano en el sable y mirando al frente sin pestañear: los soldados lo observan con asombro. La única diferencia de San Martín, antes y después de hablar con el triunvirato es el reconocimiento de su grado militar. Los soldados no admiran solamente el soldado perfecto que representa el héroe, sino que ellos reaccionan frente al nuevo jefe (la obediencia a la autoridad y no a la persona es un elemento presente en cualquier institución militar).

Este cambio que opera San Martín no será solamente en los guardias del Cabildo sino en todos los soldados que estén

bajo su mando. Después de la escena anteriormente relatada, la cámara hace un plano medio de un soldado andrajoso, con su uniforme sucio, el pelo que desborda por el sombrero, tomando mate y apoyado en una carreta (figura 1) e inmediatamente después, con un redoble de tambor de fondo, observamos al mismo actor en posición de firme con el uniforme impoluto y reluciente, con el sable listo, aseado, ya es un “Granadero de San Martín” (figura 2).



Figura 1



Figura 2

Seguido a esto, podemos observar ejercicios militares realizados por el cuerpo militar, los soldados actúan con organización y disciplina: el héroe cumplió su promesa. La escena termina mostrando a un San Martín erguido en su caballo muy similar a la posición de los distintos monumentos hechos en todo el mundo en homenaje al héroe (figura 3).

Figura 3



Las transformaciones que opera San Martín en sus soldados se presentan a través de dos modalidades, por el lado de la moral y la buena conducta militar –el rechazo al alcoholismo, al ser mujeriego, sucio, vago, etc.– se presenta a través del reconocimiento y admiración de éstos al héroe, es decir, *querer-ser* como San Martín, como sería el caso de los soldados de la guardia o el citado con las imágenes. La otra modalidad, es por la imposición de un *deber-hacer* de San Martín a sus granaderos de toda una serie de programas narrativos relacionados con la adquisición de sus competencias como tales (el entrenamiento militar en sí).

Ahora bien, estas transformaciones que realiza el héroe, si en un primer momento están más ligadas al parecer soldados (aseados, con el traje en buenas condiciones, sobrios), en un segundo momento están en adquirir competencias propias del rol temático. Por último aparece la adquisición de valores. En la batalla de San Lorenzo el sargento Cabral que yace en los brazos de Baigorria dice: “Muero contento hemos batido al enemigo”. Después de esto, mientras un oficial pasa revista a los soldados, al momento de nombrar al caído, todos los Granaderos gritan al unísono: “Murió por la Patria”. El hecho de que Cabral “muera contento” y sin expresiones de dolor, sino al contrario, de alegría, como así el clamor fervoroso de los soldados en honor al caído, nos permite plantear, que aquellos que pasaron por el entrenamiento de San Martín, realizaron un cambio en sus valores existenciales, ya que la vida pasa a ser un valor subordinado al servicio de la Patria. Además, al realizar el programa narrativo de derrotar al enemigo, Cabral se acerca más a la realización del programa narrativo de base: obtener la libertad de América, un valor que como se recordará vale tanto como la vida. En este sentido, desaparecen los semas negativos de la muerte, y todavía más, el sujeto pasa a ser un sujeto de pasiones positivas (“muere contento”).

2.1.1 El héroe militar-político

San Martín está en su escritorio y recibe a un soldado que fue castigado por razones de moral, el problema no es especificado, pero el Coronel sabe que se trata sobre una mujer, la hacen pasar y está con un bebé en brazos, le pregunta si él es el padre, éste se sorprende, San Martín le pregunta exclamativamente “¿Sí o no?!”. El soldado responde que sí, el nuevo gobernador de Cuyo le otorga tres días para casarse y le dice al subordinado mientras se retira: “Yo seré el padrino de ese futuro granadero”. El soldado entonces se siente halagado y responde sorprendido: “¡Mi Coronel!”. San Martín además de ejercer cierta autoridad condescendiente con sus soldados, también lo hace con los hijos de ellos, él será el padrino de uno, con lo cual, por otra parte, ya le otorga un mandato a ese niño: ser un granadero. Kohan en el análisis de la biografía de San Martín según la versión de Mitre señala lo siguiente:

Esta paternidad, ejercida en el ámbito de los cuarteles, se intensifica hasta hacer de San Martín algo más que un padre, hasta hacer de él un Padre Creador, que puede dar un nombre y así dar el ser: ‘Por último daba a cada soldado un nombre de guerra, por el cual únicamente debía responder y así les daba el ser, les inculcaba el espíritu y los bautizaba.’ (HSM, I, 33) (Kohan, 2005: 77)

En otra escena, también mientras está trabajando como gobernador, recibe a un teniente del ejército que solicita hablar con “el señor Don José de San Martín, no con el General San Martín”, éste acepta el pedido del oficial, y el teniente le confiesa que perdió en el juego el dinero para pagarle a la tropa, le ruega a San Martín que le dé un trabajo como peón en su chacra hasta devolver la deuda. San Martín saca de su propio dinero, se lo entrega al oficial y le dice que guarde el más profundo secreto porque “si el General San Martín se entera algo de lo sucedido lo mandará a fusilar”. Este episodio nos permite observar, que a pesar de que San Martín es disciplinado y con valores inquebrantables también puede ser benevolente y considerado, aunque debemos resaltar que estos rasgos de San Martín aparecen en su rol temático de civil, y no de militar, él estaba actuando “como Don” no como General. Después de recibir al teniente, entra al despacho una mujer, “la chacarera”, que fue convocada por haber hablado en contra de la patria, la mujer le confiesa a San Martín que lo hizo, que fue “en un mal momento”. Para que no vuelva a suceder, le da como pena que lleve al rancho del regimiento diez docenas de zapallo. Si como pudimos ver en el caso anterior el héroe en su cargo de gobernador se puede mostrar benévolo, sólo lo hace

en secreto y como civil, en cambio, como militar es intransigente.

Nuestra hipótesis sobre la caracterización del héroe que mencionamos al principio del capítulo, es que el filme representa un personaje “estatuario y monumental” que encarna valores social y culturalmente incuestionables como puede ser la disciplina, el coraje, la organización, el desinterés, el ingenio, el sentido del deber moral, todos ellos concomitantes al rechazo de antivalores como la vagancia y el alcoholismo. También están sus atributos físicos que hemos mencionado: la disciplina que se desprende desde su cuerpo inmutable, sus ojos que no parpadean, su seriedad y parquedad constantes, en fin, tanto en el ser como en el hacer, San Martín parece los monumentos bronceos que representa, como si la estatua hubiera tomado vida¹⁰.

¹⁰ La representación de un San Martín “bronceo” o como una “estatua viviente” no es nueva: Kohan la encuentra en las narraciones de Gutiérrez, Sarmiento y Mitre que tratan sobre el héroe: “Dice Mitre: San Martín, como la estatua de sus fuerzas equilibradas, era alto, robusto y bien distribuido de sus miembros” (HSM, I, 90). (...) “...y extendiendo el brazo hacia la Cuesta nueva, en la actitud en que lo representa su estatua ecuestre, gritó a su ayudante de campo, Álvarez Condarco”. Por una extraña inversión en el tiempo y en el orden de la representación, San Martín parece ser quien representa a las estatuas, y no las estatuas las que lo representan a él.” (Kohan, 2005: 60)

2.2 El héroe como profeta

Otro de los rasgos que destacan en la construcción del personaje es la importancia de lo católico en la caracterización del héroe. Unas páginas antes planteamos que el nacimiento como héroe de San Martín era a partir de su bautismo y no de su nacimiento. Además de esto, el héroe aparecerá caracterizado como aquel que comprende a Dios. En una de las escenas previas al cruce de la cordillera, San Martín se acerca a la maestranza a cargo de Fray Luis Beltrán, para observar cómo avanza la fragua de los cañones:

[FRAY LUIS:] es una fortaleza. [Refiriéndose al cañón]

[SAN MARTÍN:] tiraremos hasta el cielo, entonces.

[FRAY LUIS:] Dios le perdone mi General, ya estoy perdiendo mi paraíso al fabricar esto.

[SAN MARTÍN:] Dios perdonará, Fray Luis, cuando conozca nuestra misión.

[FRAY LUIS:] ya la conoce Dios, mi General, y conoce también mi destino.

En el diálogo citado podemos observar que el saber de San Martín se sitúa incluso en niveles metafísicos, él sabe lo que piensa Dios, o mejor dicho, él sabe que los valores de Dios están con la lucha por la independencia y no con la monarquía. En este sentido, podría hipotetizarse como hemos dicho anteriormente que Dios sería el destinador del programa narrativo de la lucha por la independencia. La idea de San

Martín como aquel que interpreta los designios divinos también la encontramos en los discursos de Otero:

A las 15 horas se recordará por las trompetas del Regimiento de Granaderos a Caballo el momento supremo de su agonía. Esos clarines resonarán en la Plaza de Mayo, pero resonarán al mismo tiempo en todos los ámbitos de la patria y aun de América y permitirán que evoquemos en toda la excelsitud de su tránsito a aquel que cual otro Moisés, desde la cumbre de su Sinaí, contempló sin poder cerrar en ella sus ojos en la tierra prometida. (Pacífico Otero, 1936: 3).

Entonces, San Martín aparece caracterizado por el enunciador con el sema de lo divino, como aquel que sabe lo que sabe Dios o, si le asignamos un rol temático, como un profeta. Uno de los programas narrativos que se desprenden del rol temático de profeta o que cabe esperar de ese rol es poner en conjunción al pueblo con el mensaje de Dios, en este caso, el mensaje católico. El día anterior al cruce de los Andes, San Martín y su ejército jurarán a la bandera y se consagrarán a la Virgen. La escena transcurre en una iglesia, San Martín deposita un bastón en el brazo de la Virgen, y vemos ascender la figura al techo del recinto, unos miembros del clero bendicen la bandera con agua bendita y por último dos Granaderos hacen disparar un cañón. San Martín hace jurar la bandera a los soldados diciéndoles: “Soldados, esta es la primera bandera

independiente que se bendice en América. Soldados, jurad sostenerla muriendo en su defensa como yo lo juro”. Este ritual tiene una particularidad: es un programa narrativo en el que el ejército se consagra a la Virgen y le otorga la vida a la Patria. Si con anterioridad mencionamos que para los soldados el valor existencial de la vida pasaba a estar subordinado a la lucha por la libertad de la Patria, esta no es cualquier patria sino que es una católica.

En la representación del cruce de los Andes, podemos ver cómo el ejército va atravesando la cordillera, por ríos, montañas heladas, grandes pendientes. En estas escenas se monta de fondo en distintas oportunidades el rostro de San Martín y, en otras, la de la primera bandera bendecida. La superposición de planos (el rostro de San Martín en primer plano sobre otro plano general que muestra el paisaje de la cordillera) sugiere que el cruce de los Andes habría sido una empresa individual del héroe en beneficio de la Patria (cuya representación metafórica se confía a la bandera).

2.3 Los sacrificios de San Martín

Después de la victoria de Chacabuco, San Martín escribe su informe de la batalla. Con una mayor iluminación en

la pantalla resalta una palabra de la carta, y San Martín en voz alta, con la mirada perdida, con la expresión de algo anhelado, repite la palabra: “Gloria, la Gloria”, y se le aparece una figura femenina flotando en el aire, algo angelical, que lo tienta con el poder y la fama. Él, agarrándose el pecho con la mano derecha, y frunciendo el ceño le responde: “No, yo lucho por la libertad, no por mí ¡Déjame! No, esa no es mi misión ¡Déjame! ¡Déjame!”. Una de las virtudes que se resalta en este caso es la negativa a un reconocimiento individual (pese a que la suya habría sido una empresa individual) de un Destinator justiciero que lo sancionara positivamente; como buen héroe, San Martín es uno que actúa a favor de un beneficio colectivo.

También en este punto, el filme se hace eco de otros discursos/textos que circulaban por la época y que construyen una representación similar a ésta, entre ellos, ciertas producciones del Instituto Nacional Sanmartiniano. En este caso tomamos un discurso del Ministro de Guerra que afirma lo siguiente sobre el héroe nacional:

Esa es la verdad. Llegó hasta el supremo sacrificio de la gloria y de la fama, porque ese patriota era soldado. Es menester adentrarse en su psicología de soldado para apreciar ese acto en todo su valor.

...se sacrificaba a sí mismo, eliminaba a su propia persona, para que la causa de la libertad de América, la santa causa por él perseguida, triunfara en los campos

de batalla y se impusiera para siempre. (Revista del Suboficial N° 189, 1934: 4)

La renuncia a la gloria no fue su único sacrificio: hacia el final de la historia, la cámara hace un plano general de la cordillera de los Andes sobre el cual se deja leer una leyenda que dice “Guayaquil, San Martín hace el sacrificio supremo de su vida.”. En la famosa reunión secreta entre Bolívar y San Martín, éste aparece con un traje militar blanco, con su cabello canoso y dándole consejos al otro Libertador sobre el peligro de la gloria. La escena construye, pues, un San Martín que, llegando al final de su carrera militar, aparece como más sabio (por eso puede dar consejo) y como impoluto, no tentado por la gloria (según sugiere la vestimenta blanca). En las condiciones de producción del filme también encontramos la caracterización de San Martín como más sabio que su par:

El que se había negado a la guerra civil de sus compatriotas, en modo alguno podía prestarse a la que se habría producido fatalmente en un choque de él con Bolívar. Todo esto, vale decir, un peligro trágico y escandaloso a la vez –ya que habría sido un escándalo para el mundo el duelo a muerte entre los dos más excelsos libertadores que tenía América-, lo obligó a inmolarse... (Pacífico Otero, 1933^a: 819)

Si el Padre de la Patria de la Argentina no liberó tantos territorios como su par, la estrategia discursiva empleada para

ponerlo al mismo nivel que Bolívar, es caracterizarlo con una superioridad moral. Kohan en su análisis de las biografías sobre San Martín llega a la misma conclusión que la planteada:

...es Bolívar, quien acaba preponderando sobre San Martín, y lo relega. Los relatos de su vida resuelven este problema mediante la enfática postulación de la superioridad moral de San Martín...San Martín, resulta así un héroe de renunciamentos, o el héroe de los renunciamentos. Porque renuncia a la gloria supera a Bolívar. (Kohan, 2005: 129, 130)

3. El sueño del Libertador

Al cabo de de la famosa entrevista en Guayaquil, se narra el viaje de San Martín para ver a su difunta esposa y su posterior exilio. La siguiente escena ya representa al protagonista en Boulogne Sur Mer, anciano, sentado en una silla, sin nada que hacer, recordando su vida como militar en América. Luego de eso, la cámara con un plano general lo enfoca acostado, otra vez vestido de blanco, al lado de su hija Remedios y del marido de ésta. San Martín está por morir y dirá sus últimas palabras, su último deseo:

Buenos Aires, mi América, todavía luchas. Hubiera deseado verla cumplir el luminoso destino, por el cual, lo he sacrificado todo. Veo la Patria...a las glorias falsas de sangre y dominación opone la suya, la única gloria,

la que yo siempre quise para ella, los hombres felices en el trabajo, la libertad, la paz.

Cuando San Martín termina de decir estas palabras, vuelve a recostarse en su lecho y fallece., Así termina la historia del héroe y el film regresa al relato marco. El padre, el narrador del nivel metadieético, consolando a la niña, le dice que no llore porque ahora Argentina es un país “grande y bello”. Volvemos al presente de la enunciación y la cámara comienza a mostrar imágenes del país actual: paisajes naturales como el Perito Moreno o las Cataratas del Iguazú, imágenes de la ciudad de Buenos Aires, de barcos mercantes y de industrias, de ganado, de personas trabajando en las viñas, pero también de aviones militares que surcan el cielo, de desfiles militares, de barcos disparando sus cañones. Una serie de leyendas acompañan estas imágenes: “en espléndido progreso”, “Fuerte para su defensa”, “cumple el sueño de su Libertador”, “es tierra de Trabajo y Paz”. A propósito de esta última leyenda bien vale señalar su vinculación con el título y, en último caso, los lugares diferenciales del texto en que se alude a la paz en tanto objeto de valor. En efecto, la paz es un valor puesto en circulación en el texto empezando por el título del filme. Cómo será de importante en tanto objeto de valor que la referencia a ella en un lugar privilegiado como el título ocupa el lugar que

en otros filmes está reservado al nombre del héroe o los epítetos a él atribuidos. Que Argentina (Buenos Aires) alcance la paz es el último deseo de San Martín antes de fallecer y es la última leyenda montada en la imagen que representa los logros de los militares. Desde luego (y siempre teniendo en cuenta la participación financiera del Estado en la producción del filme) no es casual que un gobierno militar signado por el autoritarismo político, el fraude electoral y ciertos episodios no tan aislados de violencia proponga la paz como un valor con el cual el “pueblo argentino” ha entrado en conjunción gracias al hacer de los militares. Es justo en este punto donde podemos pensar la apropiación del héroe nacional y la representación de un país en progreso y en armonía no sólo para legitimar su hacer militar sino también como una estrategia para disipar dudas si las hubiere sobre su legitimidad como gobierno.

Nos parece interesante señalar que en los dos momentos en que el enunciador narra desde su presente, al principio y al final de la historia, son los militares los personajes con mayor jerarquía. En el inicio del filme son ellos los que rinden el homenaje y los civiles los que acompañan, y en el final son los que aparecen en los desfiles o demostrando su eficacia armamentística. Y si en el texto nos encontramos con una gramática de producción castrense no es para nada aventurado

pensar que el propio filme funciona como una instancia de legitimación para un hacer militar que, por lo demás, requiere de ella, en la medida en que, en el extratexto, se trata de un actor social que ha suspendido los derechos constitucionales, ha derrocado al gobierno elegido por el pueblo, ha violentado las instancias de sufragio, etc. A una conclusión similar llega Rodríguez y López en su trabajo *Un país de película*:

Dicha perspectiva [la del filme] asocia la Nación al Ejército, siendo este sostén, responsable y garante del *destino de grandeza de la Argentina*. Esta forma de recordar el pasado desplaza el eje de los “patriotas” hacia los “militares”, quienes en esta versión habrían hecho la historia.

Así, *Nuestra tierra de paz* exalta el accionar del ejército y se alinea con la ideología de los gobiernos posteriores al primer golpe de Estado de nuestra historia, proyectando en ese pasado elementos provenientes del nacionalismo católico y militar en boga en las clases dominantes del momento. (Rodríguez y López, 2009: 34)

En *Nuestra tierra de paz* San Martín es representado desde un lugar de enunciación “militar”. Al nivel de *lo ideológico* lo encontramos –siempre fragmentariamente–, en discursos producidos en la década del ’30 en torno al Instituto Nacional Sanmartiniano, con enunciadores que plantean un nacionalismo católico y militar a través de la figura del héroe. San Martín es caracterizado por el enunciador con una ética

rígida, como un profeta, como el que puede crear ejércitos en disciplina y moral, como el que llevó adelante la revolución, la lucha por la independencia, y como el que hizo la patria.

También en el filme, el enunciador caracteriza al héroe como estrictamente militar, en parte, para legitimar el hacer de los militares. Y si en un pasado fue el héroe militar el que hizo la patria y el que supo representar la argentinidad, en el presente de la enunciación es el ejército el que ha cumplido el sueño del Libertador.

De hecho, en ese fragmento del filme en que el enunciador describe su presente de enunciación a través de la caracterización de la Argentina como un país en progreso que cumple “el sueño del Libertador”, nos encontramos con el componente *descriptivo* (Verón, 1987a). En este caso, la modalidad de la descripción utilizada por el enunciador ofrece una lectura del pasado y una lectura de la situación actual. Tanto la presencia del componente didáctico que señalamos anteriormente, como la del descriptivo, nos sirven para precisar algunas operaciones discursivas que contribuyen a presentar como verosímil el enunciado para que el destinatario entre en conjunción con éste. Entre esas operaciones hay que contar la construcción de un pasado (que se presenta como una verdad universal) en el que San Martín es construido como el héroe

militar que “forjó la Patria” pero cuyo hacer quedó inconcluso, en la medida en que no alcanzó a poner aquella en conjunción con la paz. Ello contrasta con un presente en que los militares, émulos y herederos de San Martín, habrían continuado y concluido ese programa narrativo que en el pasado había quedado abierto.

Ahora bien, pasarán treinta años hasta que aparezca otro largometraje sobre San Martín y su gesta libertadora: *El santo de la espada* estrenada en 1970, que también tiene como condición de producción un gobierno militar a cargo del Estado, pero esta vez, habrá además todo un aparato del discurso jurídico: leyes de censura vetadas por este gobierno que condicionarán la producción del discurso audiovisual y por lo tanto, la representación del héroe nacional. Este es el tema del siguiente capítulo: ¿cuáles son las condiciones de producción de dicho filme que encara también la representación de San Martín? ¿Qué diferencias hay con el héroe de *Nuestra tierra de paz*? ¿Nos seguimos encontrando con un enunciador con valores militares y con un héroe militar? Algunos de estos interrogantes son los que abordamos a continuación.

CAPÍTULO III

El santo de la espada (1970): EL HÉROE EN ACCIÓN



1. Introducción

Más de tres décadas después del estreno de *Nuestra tierra de paz* la película de Leopoldo Torre Nilsson, *El santo de la Espada*, vuelve a poner en escena la figura de San Martín. El filme es presentado como una adaptación de la biografía homónima de Ricardo Rojas (1933). Para entonces, el país está

nuevamente gobernado por los militares que han tomado el poder por la fuerza. En este contexto, podremos encontrar una serie de discursos que funcionan como restricciones del filme, entre ellos, algunas leyes vetadas por el gobierno de Onganía. Nuestra hipótesis sobre la representación del héroe nacional en el filme es que al igual que la película del 1939, San Martín aparecerá caracterizado exclusivamente como militar, pero a diferencia de la película de Arturo S., Mom que aparece más que como un formador moral y militar de sus soldados, en este caso aparece como *un libertador en acción*, batallando y comandando un ejército, es decir, como un héroe-guerrero.

A los fines de abordar el análisis hemos dividido este capítulo en tres partes: la primera trata de las relaciones entre la biografía histórica y la película; en la segunda, nos ocupamos de algunos de los discursos que a nuestro juicio forman parte de las condiciones de producción del filme; y por último, abordamos el análisis de San Martín como héroe, haciendo foco en la sintaxis narrativa y la dimensión pasional.

2. Condiciones de producción

Según hemos señalado en el capítulo anterior, el 5 de abril de 1931 se fundaba el Instituto Sanmartiniano que, con sede en el Círculo Militar de Buenos Aires, sería presidido por

José Pacífico Otero hasta 1937 (fecha de su muerte). En octubre del '31, Ricardo Rojas anuncia la publicación de *El Santo de la Espada* que acaba por aparecer en 1933. La biografía construye a San Martín como un santo laico, un asceta protector y un héroe místico. Aparentemente, el proyecto de Rojas habría sido el de elaborar una nueva representación de la Nación sobre la base de la conciliación entre el indianismo y la tradición liberal-democrática (Hourcade, 1995). La versión del héroe de Rojas se plantea como una contestación opositora y como una intervención política a la visión de Otero, que en 1932 había publicado *Historia del Libertador General Don José de San Martín*. En ella, Otero plantea a San Martín como el héroe moral de la argentinidad, es decir, como el máximo garante y representante de una “ética nacional”. Además de ser caracterizado como héroe, principalmente a partir de sus virtudes militares, San Martín aparece también en el rol de político, con lo cual el autor estrecha el vínculo entre estos dos ámbitos: el político y el militar (Hourcade, 1995: 77). Recordemos que en el capítulo anterior hemos considerado al presidente del Instituto Sanmartiniano como uno de los enunciadores clave en la construcción del San Martín militar, nacionalista y católico.

Los dos biógrafos de San Martín mantendrán una discusión sobre la representación del mayor héroe nacional en la prensa gráfica durante 1932: el primero usará como plataforma al diario *La Nación* y el segundo lo hará desde *La Fronda*. No vamos a ahondar en los detalles de esta discusión intelectual, pero sí nos interesa destacar que, mientras Rojas resaltaba las virtudes civiles y una relativa desmilitarización del héroe nacional que iba acompañada de una crítica a la institución militar, el otro, en cambio, negaba u obliteraba el costado civil de San Martín y lo pensaba como un héroe exclusivamente militar y como un hombre de Estado (Hourcade, 1995).

Mencionamos anteriormente a las leyes promulgadas durante el gobierno de Onganía como una condición de producción del filme, a continuación desarrollaremos esta afirmación. No debemos entender la censura en el ámbito cinematográfico del gobierno de Onganía (1966-1970) como una medida que haya sido abrupta y espontánea, sino que ya, en gobiernos anteriores podíamos observar si no la prohibición, la presencia del control estatal. Lo que sí podemos afirmar es que durante este gobierno se produce una complejización del

dispositivo de control¹¹ en un contexto en que la propia cinematografía se había vuelto ella misma más compleja (Laurens, 2013).

Para comprender de una mejor manera lo enunciado, haremos un breve repaso por las distintas leyes que comenzaron a ejercer el control sobre la industria cinematográfica y que se extienden en un periodo que va de 1943 hasta 1968. Entre fines de 1943 y principios de 1944 se establece la competencia del Poder Ejecutivo para la calificación de películas, a la vez que se amplía la intervención, imponiendo la devolución de impuestos para las salas que proyectaran películas argentinas y estableciendo, poco tiempo después, la obligatoriedad de proyección de filmes del país (Laurens, 2013: 3). Unos años más tarde, en 1957 mediante el decreto-ley 62, se crea el Instituto Nacional de Cinematografía y se establece la Subcomisión Nacional que efectuaría la calificación de los filmes y que estaría conformada por

¹¹ Tomando la definición de Laurens (2013), entendemos por dispositivo de control al complejo que contempla tanto medidas proactivas como reactivas. El autor propone considerar, no sólo medidas de prohibición, sino también las medidas de protección y promoción de los discursos cinematográficos, orientadas todas al control de la actividad, y que alcanzan su mayor productividad cuando funcionan de manera combinada. Desde este punto de vista, distintas políticas de gobierno como el otorgamiento de subsidios, el establecimiento de créditos cinematográficos, los premios a las películas, las cuotas de exhibición, etc., deben entenderse como medidas complementarias a la censura.

funcionarios estatales y representantes de productores y exhibidores. En 1959 se redefine la composición de dicha comisión permitiendo el ingreso de miembros de asociaciones católicas y conservadoras como el “Movimiento Familiar Cristiano, la “Liga de Padres de Familia”, la “Obra de protección a la joven”, etc. Los representantes de la industria cinematográfica quedan en minoría, mientras que el Estado y las asociaciones vinculadas a la Iglesia Católica quedan empatados en número (Laurens, 2013: 4). En 1963, mediante el decreto-ley 8.205 se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica al cual se le asigna la facultad de disponer cortes en las películas que fueran sometidas para su clasificación. El nuevo decreto decía: “Sólo podrán ordenarse cortes por graves y fundadas razones que se relacionan con la protección de la minoridad, la familia, la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional” (Poder Ejecutivo Nacional Decreto Ley 8.205/63, art. 1º). El problema es que lo que se comprendía por “moral” y “buenas costumbres” estaba en manos de un consejo sin representantes de la industria cinematográfica, con doce miembros del Estado y siete asientos correspondientes a las asociaciones (católicas) de familia. Si bien la mayoría de los representantes del poder estatal parece garantizada, la composición es engañosa ya que

varias sillas del ejecutivo estaban, en la práctica, controladas por católicos vinculados a la jerarquía eclesiástica (Laurens, 2013: 5).

Ahora bien, si con las leyes anteriores podemos decir que existía una censura parcial ya que estaban permitidos solamente los cortes, con el gobierno de Onganía eso cambiará. La ley 18.019, sancionada en diciembre de 1968, creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (que reemplazó al Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica). La única novedad, pero muy importante, con respecto al marco legal anterior es que figuran en el texto cinco motivos por los que se podía no digamos censurar fragmentos sino directamente prohibir la exhibición de una película:

Quedan prohibidas las escenas o las películas en las que se incurra en las siguientes faltas: a) la justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia; b) la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; c) la presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y las buenas costumbres; d) la apología del delito; e) las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; e) las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado (Eurasquin, 2008: 73)

En el ongiato el dispositivo de control mediante el discurso jurídico será cada vez mayor, de suerte que a partir de 1968 y de la ley 17.567 se penarán los delitos de obscenidad a través de la difusión de imágenes, con prisión de hasta dos años. La censura de esta época iba desde la policía discursiva al dispositivo disciplinario, o dicho de otra forma: “la actividad de calificación de películas se había transformado en un trabajo muy extenso que incluía calificar, cortar y prohibir películas y perseguir a los infractores” (Laurens, 2013: 10).

En el caso de *El Santo de Espada*, la censura llegó aun más lejos: en entrevistas realizadas a Alfredo Alcón, actor que interpreta a San Martín en el filme que nos interesa, éste señala que algunas escenas en las que San Martín lloraba, o sufría demasiado por el dolor, o tocaba a su esposa Remedios eran cortadas por los censores del gobierno, ya que para éstos “los próceres no son débiles” y “los militares no se emocionan”¹².

Luego de haber relevado algunas de las condiciones de producción del filme de *El santo de la espada*, la biografía homónima de Rojas, y las distintas leyes en el gobierno de

¹² *Lo que la película no pudo mostrar*. Entrevista a Alfredo Alcón en *Clarín Digital* el 17 de agosto del 2000. Link: <http://edant.clarin.com/diario/2000/08/17/s-01501.htm>

Este es un San Martín en libertad. Entrevista a Alfredo Alcón en *Tiempo Argentino* 7 de abril del 2011. Link: <http://tiempo.infonews.com/nota/22470/este-es-un-san-martin-en-libertad>

facto de Onganía, procederemos a la revisión de dos lecturas, una de Kohan sobre la biografía de Rojas y otra de Eurasquin sobre el filme de Torre Nilsson que tienen en común pensar a San Martín como un héroe trágico.

3. El texto y sus pretextos

En *Narrar a San Martín*, Kohan analiza *El santo de la espada* de Rojas. Por un lado, reflexiona sobre el género literario predominante en las producciones del autor, afirmando que la concepción épica de la historia se termina abandonando para, tarde o temprano, derivar en tragedia. En 1920, Rojas afirma en una conferencia sobre Manuel Belgrano lo siguiente: “(...) pues he dedicado muchos años al estudio de la historia argentina en sus fuentes, he dejado de imaginarla como una epopeya, para comprenderla como una tragedia” (Kohan, 2005: 82). Rojas compara a San Martín con varios personajes de carácter épico: con el Cid Campeador, Lohengrin y con los caballeros andantes en general. Pero hay otra serie de personajes como Don Quijote de la Mancha, que son comparados con San Martín no para mostrar la devaluación del caballero épico, sino por la melancólica resignación al destino,

de evidentes resonancias trágicas, que muestra el personaje al regresar a su aldea.

Otro personaje más trágico que épico con el que es comparado es Edipo:

Ya en el comienzo del libro, hay una esfinge a la que se interroga sobre los padres de San Martín y hay un oráculo misterioso que insinúa el anuncio de un destino fatal. Y en el final, hay un exilio, un exilio por el que Merceditas se vuelve resueltamente Antígona: ‘En la tragedia de Edipo, el coro consuela a la hija del rey ciego, por la muerte del padre (...). Así Mercedes – Antígona– se consagró a ese culto póstumo’ (Kohan, 2005: 83)

Para Kohan, San Martín aparece como un héroe épico y trágico: además de su ausencia de ambición y su renuncia al poder político que configura en él una superación religiosa, este acto de renuncia se entiende como una abdicación por la cual el héroe se santifica: “(...) la abdicación de San Martín es un acto de santidad laica”. (Rojas, en Kohan, 2005: 84-85).

Según el análisis que realiza Estela Eurasquin del *El santo de la espada*, San Martín evoca en el filme la figura de un héroe trágico, similar al que encontramos en las obras de Sófocles. Las similitudes que señala la autora entre este héroe y el de la tragedia clásica radica en: cómo aquél atraviesa una serie de pruebas (el reconocimiento de su profesionalidad por parte del triunvirato, su integración a la sociedad porteña

mediante el casamiento con Remedios de Escalada, sus enfermedades, sus batallas, el gobierno del Perú), la fuerza de su carácter, la soledad en el conflicto como parte de la vocación heroica y el renunciamiento del héroe frente a Bolívar. Pero la diferencia de esta representación del héroe nacional con aquella de los héroes de la tragedia, es que San Martín no tiene caída moral, ni debe expiar culpas por una falta (Eurasquin, 2008: 146-147). Muy por el contrario, el renunciamiento de San Martín en la entrevista de Guayaquil es en pos de la libertad sudamericana para un personaje colectivo como es el pueblo americano y no para entrar en conjunción con un valor individual. Aparece como una prueba de magnificencia y desinterés, de allí el santo que evoca el título. La dimensión moral del héroe hace que San Martín no sea sólo el que triunfa en las batallas sino el que triunfa sobre sí mismo (Eurasquin, 2008: 148).

El planteo de ambos autores sobre las dos versiones de *El santo de la espada* es muy similar: los dos coinciden en que San Martín es representado como un héroe trágico, que tiene una dimensión moral muy importante y cuya renuncia lo santifica.

Eurasquin propone además que durante las dictaduras los discursos que representan a los héroes nacionales –San

Martín, Belgrano, Güemes, etc. –, tratan de mostrarlos como los antecesores de los dirigentes militares contemporáneos.¹³ Tzvi-Tal por su parte, afirma que en *El santo de la espada* se representa un San Martín digno de ser imitado para “promocionar respeto hacia los militares y obediencia a la autoridad” (Tzvi Tal, 2004: 25). Si bien no estamos de acuerdo con afirmaciones tan tajantes como las que plantean los autores, por lo menos por el momento, sí podemos decir que tanto en *Nuestra tierra de paz* como en *El santo de la espada* encontramos un lugar de enunciación que tiene como fin legitimar el hacer y el ser castrense y a los militares como hacedores y gobernantes de la Patria, a través de la figura de San Martín (Scarcella, 2012).

Luego de haber relevado algunas de las condiciones de producción del filme y algunas de sus lecturas, procederemos al análisis de la figura de San Martín como héroe nacional en la película. El apartado estará dividido en tres partes: el análisis de la construcción de SM como actor y como actante, por un lado, la dimensión pasional del héroe, por otro y, finalmente, los discursos disidentes a esa representación.

¹³ De hecho y tal como hemos propuesto en el capítulo anterior, esto es lo que ocurre en *Nuestra tierra de paz*.

4. El héroe militar

En este filme, a diferencia de lo que ocurre en *Nuestra tierra de paz*, los segmentos biográficos narrados sobre San Martín son más acotados. En efecto, mientras que en la película de 1938 se narra desde su nacimiento en el Yapeyú hasta su muerte en Boulogne-sur-mer, en este caso se nos cuenta solamente su trayectoria militar en territorio americano: desde su llegada a Buenos Aires, pasando por la batalla de San Lorenzo, de Chacabuco, de Lima y la reunión con Bolívar en Guayaquil, hasta su partida nuevamente a Europa. Su vida como militar en Europa está suprimida, así como los episodios que hacen a su trayecto civil tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente. El héroe es representado siempre en el rol temático de militar, mejor dicho de un libertador americano y por qué no argentino (habida cuenta de que aun en el episodio del Cruce de los Andes los soldados entonan el himno de López y Planes).

4.1 Roles temáticos: dos militares diferentes

Si en este filme a San Martín se lo consagra como el héroe militar: ¿qué diferencias podemos establecer con el de *Nuestra Tierra de Paz* que también caracterizamos como tal?

Una de esas diferencias ya la señalamos en la introducción y es que en esta versión prima el militar guerrero y no el formador moral: los segmentos narrativos elegidos se enfocan en su campaña libertadora y no en momentos no tan épicos como su estancia por enfermedad en Saldán, argumento con el que trabaja, en cambio, *El general y la fiebre* (Coscia, 1992). El enunciador de *El santo de la espada* recalca los atributos de San Martín como estratega y guerrero. Esto se advierte, por ejemplo, en las escenas que a continuación referimos:

- La noche anterior a la batalla de San Lorenzo, San Martín habla con su esposa Remedios. En esa ocasión le dice que los “godos” quieren entrar en Buenos Aires y que para evitarlo “hay que cerrarles el paso”. Aun en el espacio íntimo, en el diálogo con su mujer, San Martín es un estratega, un soldado.
- En la batalla de San Lorenzo, lo vemos arengando a sus soldados, a quienes les dice, con el sable en alto: “Este es vuestro bautismo de guerra soldados de la Patria...yo sé que son invencibles”.
- En la carga de caballería de la misma batalla, San Martín monta su caballo blanco, lidera la

formación, y lo oímos exclamar, apuntando, una vez más con su sable hacia el frente: “Adelante mis valientes” “Luchar o morir. Victoria”.

- Tanto en las batallas de Chacabuco como la de Maipú, lo podemos ver liderando la caballería, arengando a sus soldados y además combatiendo, propinando con su sable estocadas a sus enemigos. En la batalla de Maipú, mientras las líneas enemigas se forman, él le dice sus oficiales, con su sable nuevamente en alto: “El triunfo de este día es nuestro, el sol por testigo”.

En esta versión, el héroe aparece siempre dando batalla y liderando a su ejército, a diferencia del San Martín de *Nuestra tierra de paz* al que sólo vemos en la batalla en dos momentos: primero, cuando observa a su enemigo desde lo lejos con su catalejo – y, después, cuando cae de su caballo y el sargento Cabral va en su ayuda¹⁴. En este sentido, cabe observar que el enunciador de *Nuestra tierra de paz* tiende a alejar San Martín de los escenarios militares (muñido de su catalejo, San Martín es un observador a distancia) o a mantener

¹⁴ Otra diferencia es que en *Nuestra Tierra de Paz* es el soldado Baigorria quien sostiene el moribundo Cabral, en este caso, en cambio, es San Martín el que lo oye decir sus últimas palabras.

a raya su protagonismo en ellos (San Martín se torna un héroe pasivo por estar herido y es Cabral quien realiza la acción). En cambio el enunciador del *Santo de la espada* exagera el hacer bélico de un personaje que entonces se define principalmente por el rol temático de militar.

En sus atributos como estratega, adiestra a los Granaderos, pero a diferencia de *Nuestra tierra de paz* donde los ejercicios de estos constan principalmente de formaciones, acá realizan su instrucción con sables y lanzas contra muñecos, zapallos, y demás objetivos. En Mendoza, en el campamento del Plumerillo, esta vez el héroe en voz en *off* dice: “He acampado con el ejército fuera de la ciudad, bajo unos galpones largos de nueve cuadras para uniformar la táctica, maniobrar en línea, y darle forma a la mayor disciplina posible”. Un plano general a la explanada repleta de soldados que realizan distintos ejercicios, algunos “cuerpo a cuerpo”, otros a caballo y otros con sables. Si en *Nuestra Tierra de Paz* se caracterizaba al héroe como formador en moral y, disciplina a sus soldados, esta vez, se hace hincapié en la dimensión física de los soldados, en la técnica, en la fuerza, en la habilidad para combatir al enemigo. En este sentido San Martín se presenta más que como un formador de ética militar, como uno de guerreros: él les enseña a sus soldados cómo usar las armas,

cómo cabalgar y cómo realizar formaciones. Pero no sólo eso: al momento de las batallas él los lidera. La característica que prima en este caso, es la ser *un héroe en acción y en acción militar*.

Para sintetizar: si en *El santo de la espada* se representan varias batallas: la de San Lorenzo, Chacabuco, Cancha Rayada, y Maipú, en *Nuestra Tierra de Paz* se exhibe solamente la primera y la última de esa lista, es decir, la mitad. El tiempo del relato que ocupa la representación de las batallas es mucho más amplio en *El santo de la espada* que en *Nuestra Tierra de Paz*, y además, en estas escenas, San Martín aparece como el actor central, claramente diferenciado del resto de los soldados por su rol de líder. En cambio, en el filme del '39 sólo lo hace como observador o como escriba de la victoria en su cuartel. Entonces, habría una diferencia entre un hacer que es cognitivo (observar, escribir) en *Nuestra Tierra de Paz* y un hacer más bien pragmático (batallar) en la versión de Torre Nilsson, donde además, el hacer cognitivo se hace en función o a los fines del pragmático (pensar estrategias).

4.2. Los espacios de actuación y de tránsito

La historia narrada en *El Santo de la espada* transcurre básicamente en tres ámbitos: terrenos militares (cuarteles, campos de batalla, expediciones), salones de sociedad y cuartos privados (Kohan, 2005: 101). Pero las acciones que tienen lugar en los salones –reservados a los festejos que siguen a las arduas batallas– o en las alcobas –reservadas a representar las relaciones familiares– son mucho más breves que aquellas que ocurren en los terrenos militares. Los espacios privados y familiares, además, constituyen espacios de transición: son los lugares donde San Martín se apresta para ir a sus batallas (por ejemplo, en San Lorenzo ocasión en la cual le dice a su mujer: “Se hace tarde Remeditos”, mientras termina de vestirse) o como el lugar de regreso de éstas (por ejemplo, después de su campaña a Chile) sólo para recomponer energías y volver a marcharse. Así, cuando regresa de este país, de noche y de improviso, sucio y cansado, despierta a su mujer para consolarla pero, inmediatamente después, pasa a comentarle cuál será su próxima misión. Las escenas familiares que no transcurren en la alcoba, tienen lugar en su quinta en Cuyo. En una de ellas, San Martín parte para Chile y se despide de su mujer: mientras Remedios sueña con una vida pacífica en la chacra que permita tenerlo a su lado, él por otra parte, no hace

más que despedirse. En otra de estas escenas, podemos ver a la niña jugando y a su madre que la observa, pero San Martín en vez de estar con ellas, acuerda con Pueyrredón la financiación de la campaña al Perú. Como se puede advertir, si San Martín cumple su rol como de jefe de familia, lo hace siempre a condición de su campaña, es decir, su rol temático de militar cumple una función superior que la de rol de padre o esposo. La representación de la dimensión familiar del héroe es relativa, o mejor dicho, se la representa a condición de que no se abandone *la militar*. Podemos decir entonces que, además de primar los espacios militares, aquellos que no lo son, siguen estando relacionados con ellos, ya sea para festejar victorias en los salones de sociedad u organizar la próxima batalla como sucede en los espacios privados. Pero además las relaciones familiares son subsidiarias del hacer militar del héroe. De alguna manera, el espacio familiar como la chacra, la alcoba y la relación de San Martín con Remedios y su hija, funcionan como acciones de transición entre una batalla y otra. En este sentido las podríamos entender como catálisis, como funciones de seguridad, de lujo y de descanso, frente a las funciones cardinales, es decir, los momentos de riesgo del relato, que estarían relacionadas con la campaña libertadora del héroe¹⁵.

¹⁵ BARTHES, Roland (1970) “Introducción al análisis estructural del

Es en este punto -el rol temático familiar aparece como subsidiario del militar- donde podría pensarse la intervención de las leyes de censura, en consonancia con el rechazo a lo “sensiblero” por el Ministro de Guerra del Instituto Sanmartiniano, en el largometraje se recortaron fragmentos en los que San Martín lloraba, sufría demasiado por el dolor, o tocaba a su esposa Remedios por los censores del gobierno.

5. El patriotismo como pasión

Al igual que en *Nuestra Tierra de Paz* aquí el programa narrativo de base de San Martín es obtener la libertad de los países sudamericanos. Pero además, en este filme, planteamos que el héroe presenta una relación fórica y de protensividad con su objeto, más aún, lo pensamos como sujeto de estado pasional. La pasión que hallamos en el texto la designamos como *patriotismo*. Para explicar lo que entendemos por este estado, recurrimos en primer lugar a la definición dada por la R.A.E: “amor a la patria, o sentimiento y conducta propios del patriota”¹⁶. Es decir, el patriotismo configura tanto el ser

relato” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

¹⁶ Referencia: <http://lema.rae.es/drae/?val=patriotismo>, edición N° 22.

(sentimiento) como el hacer (conducta) del personaje. Una de las acepciones de amor, dice lo siguiente: “sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo”. En la misma definición está presente la relación de protensividad entre el sujeto y objeto (inclinación a alguien o algo), y además que este estado moviliza la acción del actante (entrega).

El patriotismo en San Martín aparece desde un primer momento en el filme. Durante la entrevista con el triunvirato, Rivadavia le pregunta por qué abandona su gran carrera militar en España, y éste responde: “Supe de la revolución, y al abandonar mi fortuna y mis esperanzas, sólo sentido tener más que sacrificar por la libertad de mi país” (sic.). De lo citado, podemos decir varias cosas: por un lado, que el patriotismo lo moviliza a la acción, de suerte que San Martín abandona su carrera militar en España y llega a Buenos Aires; por el otro, que la libertad en tanto objeto con el que espera conjuntar a su patria va adquiriendo una valencia considerable, lo suficiente, como ya dijimos, para dejar su carrera militar en la península y para renunciar, además, a otro valor que pasa a ser menos importante: el dinero, él abandona sus riquezas para sumarse a la revolución. Cuando dice: “sólo sentido tiene más que sacrificar por la libertad de mi país”, podemos observar el sema de exceso con el que está cargado el objeto. Una última

observación sobre esta cita atañe al término “sacrificar”, que nos sirve para reforzar la afirmación de que el patriotismo moviliza al héroe. El sacrificio supone el hacer de un sujeto que se priva de valores (riqueza, trayectoria militar) para poner a otros y a él mismo en conjunción con esos u otros valores, esto es propio del héroe que resigna los beneficios propios en favor de los de muchos.

Entonces, el patriotismo como estado pasional se limita a un amor excesivo por un objeto particular que es la patria¹⁷, y que moviliza en el héroe un hacer que consiste en poner en conjunción a ese objeto (que se ha vuelto sujeto del programa narrativo) con un objeto también excesivamente valorado que es la libertad, tan valorado que equivale a la vida. San Martín, a su vez, se configura como héroe porque renuncia a la conjunción con objetos de valor (el dinero, su salud, sus honores, su propia vida) para procurar la conjunción en tanto sujeto de hacer de otro sujeto de estado (la patria) con el objeto de valor libertad. Veamos algunos ejemplos de estos valores subordinados a la libertad:

- El dinero: además de abandonar sus riquezas de

¹⁷ Definida por la R.A.E como la tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos. Referencia: <http://lema.rae.es/drae/?val=patriotismo>, edición N° 22.

España, se recorta un tercio de su sueldo de teniente coronel para aportar a la campaña.

- La salud: le cuesta respirar y mantenerse en pie, sus dolores son extenuantes, toma dosis de láudano para mitigar su dolor.
- De recursos: San Martín le dirige una carta a Pueyrredón, diciéndole que si no le mandaban las mulas, se iría a pie, y si no tienen para vestirse lo harán como sus paisanos los indios.
- De honores: cuando gana sus batallas, San Martín siempre regresa de improviso y de noche para evitar los festejos que le preparaban en su honor en la ciudad de Buenos Aires.
- De La vida: el bienestar de su patria o, mejor dicho, la libertad, es el valor al que pasan a estar subordinados todos los demás, incluso el de la vida: “seamos libres y que lo demás no importe nada...la muerte es mejor que ser esclavo de los godos”.

Para Jackes Fontanille el cuerpo del personaje es susceptible de testimoniar sus experiencias, puede conservar la huella de un hecho como un acto de verificación, es decir, el

cuerpo funciona como lugar de significación (Fontanille, 2004). El autor piensa esta función del cuerpo en relación al reportero y su lugar de enunciación: el reportaje se sostiene en la medida en que la legitimidad y la credibilidad de su enunciación dependen de la percepción directa y de su presencia física en los lugares mismos del acontecimiento porque el sujeto de enunciación del reportaje tiene un cuerpo, una carne sensible. Él ha estado allí en carne y hueso, él ha visto, escuchado y sentido, y está por este hecho, calificado para enunciar (Fontanille: 2004: 2-3). Ahora bien, citamos a este autor para resaltar la importancia que tiene el cuerpo del personaje y la significación que podemos encontrar en él. En el caso del filme que estamos analizando, el cuerpo de San Martín funciona como huella de sus sacrificios: la renuncia a la salud en pos de la libertad no interrumpe sin embargo ese último programa narrativo: él continúa su campaña a pesar de las enfermedades que lo postran en la cama o que lo obligan a cruzar la cordillera en una camilla. Aunque roza la muerte, el héroe no abandona su campaña. Además de observar a San Martín superar sus enfermedades, también lo vemos pelear y combatir contra el enemigo, a través de primeros y primerísimos planos, vemos su rostro cansado, sucio, y con heridas. En su cuerpo quedan las huellas del combate y no son

combates cualesquiera, sino que son por la libertad de los países sudamericanos. Entonces, permitiéndonos la analogía con lo propuesto por Fontanille, si el reportero legitima su rol temático como informador mediante la experiencia que atestigua su cuerpo, San Martín a través de sus huellas de las batallas en su cuerpo legitima su rol como guerrero y como héroe.

6. El héroe en cuestión

Encontramos en el filme que a pesar de ser San Martín un héroe que se sobrepone a distintos obstáculos y graves enfermedades, le preocupa lo que piensa “el otro” acerca de él y su función como militar. Un otro que pone en duda su legitimidad como tal: “estoy cansado de que me llamen tirano, que quiero ser rey, emperador o hasta demonio”, que “me llaman ambicioso, cruel, ladrón. Dicen que la fuerza que estoy levantando en Cuyo es para oprimir la provincia... estoy rodeado de miseria”. Al respecto puede decirse que, aunque no hay una referencia determinada sobre quiénes son aquellos que así lo juzgan, estas frases alcanzan para configurar un contradestinatario: alguien que no estuviera tan seguro del

carácter heroico de San Martín y de su valor como héroe nacional.

6.1 Los discursos disidentes

Pero, si no queda muy claro cuál o cuáles puedan haber sido los discursos con los que discute el *Santo de la espada* cuando construye, en las escenas que hemos detallado, la figura de un (contra) destinatario que presuntamente dudaría de la honestidad del héroe, lo que sí es más o menos evidente es que en el mismo período el cine hizo otras apropiaciones de San Martín. Aquí nos detendremos en dos: *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) y *Por los senderos del Libertador* (Cedrón, 1971).

La primera de ellas, dirigida por el grupo Cine Liberación formado por Fernando Solanas y Octavio Getino, es un documental de más de cuatro horas de duración de carácter político y militante que señala las causas y consecuencias del imperialismo en América Latina. Con una visión marxista-peronista, señala como enemigos del país a los militares, la oligarquía, la Iglesia y la “juventud enajenada”¹⁸. Se trata,

¹⁸ Rombouts Javier: “Fernando Pino Solanas y la filmación de la Hora de los Hornos” en diario *Página 12* (14/10/2007). Última vez consultado:

desde luego, de un discurso que apela al enunciario, en la medida en que realiza “un llamado a la acción” de la militancia armada, para realizar la liberación del imperialismo. San Martín no aparece como personaje de la diégesis, pero sí, como una cita de autoridad. En dos oportunidades, la cámara hace un plano corto a la orden escrita por San Martín al momento de iniciar la campaña de Chile:

Compañeros del ejercito de los andes:

...La guerra se la tenemos que hacer del modo que podamos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestran mugeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y lo demas no importa nada.

...Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage.

San Martín¹⁹

Para Tzvi Tal, en este filme hay una apropiación de la figura de San Martín para legitimar el liderazgo del Perón y representar la “lucha” de las agrupaciones militantes peronistas contra el imperialismo y el ejército, como una continuación de

12/08/2014.

Link:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html>.

¹⁹ Luego de regresar a Chile desobedeciendo la orden del Directorio de reprimir a los caudillos populares del Litoral, San Martín emite la Orden General el 27 de julio de 1819, considerada como “un grito de libertad”.

la liberación realizada por el héroe, como una segunda guerra de liberación nacional (Tzvi Tal, 2004: 5). La circular citada, también será utilizada por una de las agrupaciones militantes armadas, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) que repartirán panfletos de ésta. Otra agrupación que utiliza a San Martín como “guía” es el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en cuyos afiches y cantos se podía leer: “San Martín, Guevara, /la patria liberada” (Eurasquin, 2008: 128). En este sentido nos interesa subrayar hasta qué punto la representación de San Martín es motivo de disputa: cada uno de los enunciadores mencionados utiliza su figura para legitimar y validar tanto su lugar de enunciación como prácticas extradiscursivas. Recordando a Foucault, el discurso es el motivo y el medio por lo cual se lucha, es aquel poder del que quiere uno adueñarse. Una idea muy interesante planteada por Kohan es que la figura del héroe nacional, y en particular la sanmartiniana sustenta, los más arraigados “principios morales” y funciona él mismo como un principio en tanto fundamento, definiendo así, el “más allá” de la identidad nacional argentina. Se entiende, entonces, que en Argentina, toda toma de posición aspire a contar con San Martín entre sus premisas de validación. No importa qué tan distintas, o incluso

qué tan opuestas, puedan ser esas posiciones en la política o en la historiografía (Kohan, 2005: 16).

Otro documental que representa un San Martín muy distinto al de Torre Nilsson es el filme *Por los senderos del Libertador* (1971), de Jorge Cedrón. El hilo conductor en este caso es un recorrido por los distintos lugares que transitó San Martín en Europa e incluso en África. Se trata de lugares donde batalló como soldado español. Estos alternan con las escenas de batallas en América dibujadas por el hermano del director, Alberto Cedrón, que a estos fines se había basado en algunos fotogramas de la película de Nilsson, sin que éste lo supiera. De modo similar a la operación que realiza *La hora de los hornos*²⁰, reivindica el aspecto revolucionario de San Martín y traza la genealogía heroica: San Martín-Rosas-Yrigoyen-Perón²¹ (Peña, 2003: 147).

²⁰ Las condiciones materiales de producción de este filme son diferentes de las de *La hora de los hornos*: mientras la película del Grupo Cine Liberación fue producida y exhibida en la clandestinidad, la película de Cedrón fue financiada por el Estado *de facto* de Lanusse. El filme, que no padeció la censura, tuvo incluso una muy buena acogida entre los militares del gobierno. De él, decía el presidente: “*Por los senderos del Libertador* es muy positiva, muy satisfactoria. Ésta es una gran película. Una verdadera obra de arte en la cual se ponen en evidencia los valores de quien ha sido su director, de quienes han intervenido en su realización” (Peña, 2003: 56).

²¹ En la conducción del programa *Filmoteca: temas de cine*, Fernando Martín Peña, autor de *El cine quema: Jorge Cedrón*, decía lo siguiente sobre la contradicción en la que incurría un filme que había sido financiado y solicitado por un gobierno militar *de facto* y que, sin embargo, proponía

Pareciera que en la década de los sesenta y de las leyes de la censura, la posibilidad de representar un San Martín distinto al oficial, no es a través de la ficción histórica sino a través de otro tipo de discurso audiovisual como es el documental.

La hora de representar un San Martín en la ficción distinto al de *Nuestra tierra de paz* o el de el *Santo de la espada*, es decir, un héroe épico aparecerá en los filmes de nuestro próximo capítulo: *El general y la fiebre* (Coscia, 1992), un discurso audiovisual que lejos de narrar la gesta libertadora del héroe, nos representa su estancia en Saldán por enfermedad

un héroe revolucionario: “Es una película que tiene determinado pensamiento, y aprovecha los elementos oficiales que tiene con ese pensamiento que quiere decir, y no se puede decir abiertamente.” De su libro, que contiene fragmentos de diálogos del mismo director y sus colaboradores, rescatamos las citas de Bebe Kamin, el sonidista, y de Marta Montero, mujer del director que también participó en la producción pero sin figurar en los créditos: [Bebe Kamin]: “Para mí la experiencia fue bárbara. Jorge hizo un documental pagado por el gobierno donde él, en verdad, iba a reivindicar a San Martín como un revolucionario...pero él estaba absolutamente convencido de que lo que estaba haciendo era más un tributo a una idea progresista, la idea de reivindicar los afectos revolucionarios de San Martín, que dar cuenta de las necesidades institucionales de quien lo producía. Y lo logró.” [Marta Montero]: “Y bueno...salió una película un poco progresista pero, disfrazada de San Martín, se la tragaron. (...) Hubo un estreno en el teatro Coliseo. Lanusse vino invitado, estaban los granaderos y entonces salimos en la revista *Siete Días* Jorge, mi padre, Lanusse, yo, los granaderos...Después, Jorge andaba con la revista bajo el brazo...Él, fotografiado al lado del presidente. Por las dudas. Porque esa misma noche, después del estreno, se iba a filmar *Operación Masacre* (Peña, 2003: 63-64).

y *Tangos: el exilio de Gardel* (Solanas, 1985) en la que la participación de San Martín es mínima aunque muy significativa.

CAPÍTULO IV

Tangos el exilio de Gardel (1984) y *El general y la fiebre (1992)*: LA DESMONUMENTALIZACIÓN DE LOS HÉROES NACIONALES



1. Introducción

Las dos películas que trabajaremos en este capítulo son: *Tangos: el exilio de Gardel*, de Fernando Pino Solanas (1985) y *El general y la fiebre*, de Jorge Coscia (1992). Decidimos

analizarlas en un mismo capítulo porque ellas proponen un San Martín muy distinto al militar-moral de *Nuestra tierra de paz* o al militar-guerrero de *El santo de la espada*. En cambio, y como esperamos señalar, nos encontraremos con un San Martín anciano y disminuido, en el filme de Solanas y con un héroe deprimido y abatido, en la versión de Coscia. En estos dos discursos nos encontramos con una revisión del héroe nacional, dicho de otra forma, con un proceso de desmonumentalización de San Martín. Creemos que esto, por lo menos en parte, guarda una estrecha relación con la redemocratización que siguió a la última dictadura argentina y en el marco de la cual fueron producidos. Desde esta perspectiva, y para decirlo en términos de Verón, la vuelta de la democracia formaría parte de las condiciones de producción de los filmes considerados.

Para la noción de “proceso de redemocratización” seguimos de cerca a Florencia Garramuño (1997) cuyo trabajo no trata específicamente sobre la figura del héroe, ni sobre relatos cinematográficos sino sobre un conjunto de novelas publicadas en Argentina, Brasil y Uruguay en el período 1981-1991²² que a su juicio revisarían los relatos fundadores de la nación (crónicas de la conquista o discursos nacionales de la

²² Algunas de ellas son *La liebre* (1991) de César Aira, *¡Bernabé, Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos, *El entenado* (1986) de Juan José Saer.

formación del Estado). Según Garramuño, el recurso a la reescritura funcionaría como una manera de criticar el origen mismo de las culturas representadas de esos textos. En lugar de postular el vaciamiento o cuestionamiento de la “veracidad” de la historia, estas novelas *usan* la historia para referir a una cultura nacional y en esa instancia de referencia desplazan la historia por ficciones que problematizan las identidades culturales. Las inscripciones históricas son usadas en estas novelas para generalizar y referir a la cultura nacional y a sus mitos fundacionales. Identidades de género, de clase y de raza resultan desarmadas y reconstruidas en la reescritura de esos discursos antiguos.

Creemos que aunque no se trate del mismo género discursivo ni del mismo soporte, tanto el momento en que los filmes son producidos y puestos en circulación (1984 y 1992) como los temas que proponen, nos permiten sugerir para ellos una hipótesis similar a la de Garramuño. Así, aunque no se refiera a un discurso fundacional, *Tangos* se encarga de narrar un pasado reciente más que problemático: la dictadura en el exilio. La ficción en el filme aparece justamente para revisar el pasado, para representar un San Martín que todavía vive pero que está viejo y cansado, y por sobre todo en condición de exiliado, que sirve para criticar al último gobierno *de facto*. Por

otro lado, el filme de Coscia, representa un discurso fundacional, como es la vida de San Martín, pero además de detenerse en un episodio poco conocido o poco frecuentado de la biografía de este, como lo fue su estancia en Saldán, lo representa con características que no se le habían atribuido anteriormente: loco y angustiado. En este caso, también habrá una problematización sobre las identidades culturales, en personajes como los indios, los gauchos y las mujeres.

A continuación, nos detendremos a analizar ambos filmes. Empezaremos por *Tangos...*, haciendo hincapié en la figura de Gerardo quien será el personaje que se relaciona con San Martín al final de la historia (ya que su aparición en el filme es muy breve). En segundo lugar, abordaremos *El general y la fiebre*, ocasión en la cual nos ocuparemos del sistema de valores presentes en el texto.

1.1 San Martín y los argentinos en el exilio

La película *Tangos: el exilio de Gardel* narra la estadía de un grupo de argentinos exiliados en París durante la última dictadura argentina. La historia es el intento de este grupo de llevar a escena *la tanguedia*, definida por los mismos personajes como una mezcla de tango, tragedia y comedia, que

tiene como fin, por lo menos en parte, transmitir lo que ellos sienten al estar exiliados y de representar la violencia reinante en el país que han tenido que abandonar. Entre todos ellos hay un personaje en particular que vamos a analizar: se trata de Gerardo quien escribe unas notas para un diario cuyo nombre no se especifica. Él es el único en el grupo de los exiliados que ocupa el rol temático de profesor y escritor, es decir, de intelectual. Además de esto, es caracterizado por él mismo y por los demás personajes como viejo y, aunque no sea el único que aparece en el filme, sí es el único que recibe este atributo. Por ello y por el hecho de ser escritor, profesor, y periodista, todos roles temáticos que suponen una serie de programas narrativos que ha realizado a lo largo de mucho tiempo podemos decir que este actor está en posesión de un saber y de una palabra legitimados.

El único fragmento de sus notas que aparecen en el filme, lo podemos escuchar en voz del personaje, y dice: “estas notas intentan también recordar a San Martín y el exilio de la gran nación inacabada. Los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra, por la imposición de los proyectos neocoloniales...”. En esta cita, podemos ver cómo Gerardo no piensa la estadía de San Martín como el retiro, sino como un exilio, y que además, a diferencia de

Nuestra Tierra de Paz no plantea que “el sueño del Libertador” haya sido cumplido, sino que todavía está por hacerse. Otro punto a considerar es que los exiliados no son cualquiera, sino que es el mismo pueblo, actor metacolectivo que designa al conjunto de habitantes de un país.

En una de las secuencias, que el enunciador presenta como “Ausencias” –con una leyenda en letra cursiva y blanca–, Gerardo, Mariana, la actriz principal de la *tanguedia*, y su hija María, viajan a Boulogne Sur-Mer a visitar la casa donde vivió San Martín. El viaje a la ciudad se hace en tren, en un atardecer de invierno. La cámara enfoca a los personajes con planos cortos mientras dialogan casi susurrando sobre los daños que les produjo la dictadura: a Gerardo le secuestraron su hija; a Mariana, su marido y ninguno de los dos puede volver al país. Ambos declaran que no tienen ganas de vivir e que, incluso, preferirían morir. Gerardo evoca a San Martín para la reflexión: “Pienso, pobre viejo San Martín veinticinco años aquí, veinticinco años, solo. ¡Qué ingratitud! El hombre que había liberado medio continente.”. Otra vez, el héroe es construido como exiliado, y no sólo eso, sino también como alguien que lo ha sufrido en soledad e injustamente. El hecho de plantear al mayor héroe nacional en esta condición, legitima a los personajes de la diégesis que sufren el mismo estado, pero

también a los sujetos extradiegéticos. En este sentido, podría pensarse el exilio como una constante que signa la historia del país desde sus inicios (figurativizados en San Martín) hasta el presente (figurativizado en los personajes de la diégesis).

Cuando Gerardo, Mariana y María están en la antigua casa de San Martín, Mariana lee una declaración del Libertador: “Nunca reconoceréis por gobierno legítimo de la Patria sino aquél que haya sido elegido por la libre y espontánea libertad de los pueblos”. Evidentemente, la frase opera como una cita de autoridad que viene a refutar el hacer de la última dictadura. Es recurriendo a una figura incuestionable como la de San Martín, que el enunciador pone en evidencia la ilegitimidad de un gobierno militar que ha llegado al poder por la fuerza, rompiendo para el caso los principios fundamentales de la democracia y ejerciendo la violencia y el terrorismo de Estado.

El gobierno *de facto* es el sujeto de hacer que pone en disyunción con el país a los distintos personajes. Lo que no podemos dejar de tener en cuenta, es la valencia negativa que tiene el exilio: como ya hemos dicho, el país tiene un valor equivalente al de la vida, de suerte que la disyunción con el primero supone una disyunción concomitante con la segunda: el exilio les quita a los personajes las ganas de vivir y es

comparado con la misma muerte. Cuando los personajes arriban por fin a Boulogne Sur-Mer, Gerardo en voz *over* dice:

Exilio es ausencia, y qué es la muerte sino una ausencia prolongada ¿Quién de nosotros no ha muerto un poco en estos años? ¿Quién no ha perdido sus sueños y sus esperanzas? Sé que no llegaré a ver el país que soñé como San Martín o Vallejo. Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé...

Mientras Gerardo termina esta frase, los tres actores están en los peñascos, representando una imagen similar a la que retrata a un San Martín anciano, canoso, con un traje negro, y sosteniéndose con su bastón al borde de la cornisa (Figura 1).



Figura 1 (*San Martín en Boulogne-sur-Mer, Alice*)



Figura 2 (Personajes en la cornisa)

El exilio equivalente a la muerte, pasa a ser en el texto un estado durativo que ha puesto a los personajes en disyunción con otros valores importantes para éstos (sueños, esperanzas) y ciertas competencias del orden del querer como la voluntad para vivir. Esta vez la comparación con San Martín es directa, ni Gerardo ni el héroe nacional, viejos, solos y exiliados lograrán ver la “Patria terminada”.

La representación que ofrece el enunciador de los militares es opuesta a la que hemos caracterizado en *Nuestra Tierra de Paz* y *El santo de la espada*: en esta oportunidad, son antisujetos que frustran la realización de programas narrativos positivos como la concreción de la nación y sujetos de hacer

que ponen en disyunción a los demás personajes con el país y con otros objetos igualmente valiosos. Lo importante es que a diferencia de los otros discursos audiovisuales, acá San Martín aparece despojado de su rol de militar heroico y, en cambio, se privilegia el de exiliado-víctima que lo asemeja a los personajes de la diégesis. Es una operación importante en la disputa de sentidos.

Al final de la película, San Martín se le aparece al escritor como en la pintura que mostramos anteriormente, de civil, anciano, ayudándose a caminar con un bastón, se le acerca a Gerardo que está postrado en su cama y le dice:

[SAN MARTÍN:] ¿No le parece ya hora que volvamos?
[GERARDO:] ¿Pero cómo General? Estoy muy cansado y muy pobre.
[SAN MARTÍN:] Lo comprendo Gerardo, yo tampoco tengo un peso. Si hasta de mi pensión se olvidaron. Pero hay que volver, aunque falten ganas. Siglo y medio que espero... poder ver la patria que soñamos, grande, unida, volver...

En esta misma escena aparece Carlos Gardel que, sentado en una silla y cebando mate, también pone de manifiesto su deseo de volver. San Martín interviene en el diálogo y entonces le dice: “No falta tanto, esto se pudre. Lo que más me apena es verlos [a los militares] tan poco patriotas”. En esta oportunidad, San Martín no sólo no es

representado como militar, sino que se distancia de ellos y se permite criticarlos: además de haberse olvidado de él (de su pensión) le parece que carecen de un valor primordial: el patriotismo.

San Martín le da el mandato a Gerardo de volver al país, pero además de esto, lo importante es que los tres (Gardel, San Martín y Gerardo) están viejos, cansados, y pobres por culpa del exilio. Acaso por primera vez en la cinematografía argentina, San Martín aparece como un personaje que critica a los militares, que se distancia de ellos y que, en cambio se aproxima a otros ajenos a la esfera política y cercanos al ámbito cultural, como Gardel (personaje referencial) y Gerardo (construido como intelectual). A diferencia de la operación que realizan tanto *El santo de la espada* como *Nuestra tierra de paz* que ponen en escena un héroe épico fuerte, valiente y rodeado de gloria, el enunciador construye un héroe debilitado que, canoso, muñido de un bastón y vestido de civil, se parece más a un abuelo que a un guerrero pero que sirve para criticar a la última dictadura argentina. Esta operación es importante por el modo como disputa otras apropiaciones de la figura de San Martín, casi siempre por parte de gobiernos militares pasados pero también contemporáneos al film. A título de ejemplo bastará citar las palabras que Jorge Rafael Videla supo

pronunciar el 7 de julio de 1976 en ocasión de la tradicional cena de camaradería de las Fuerzas Armadas:

En distintos momentos de nuestra historia las Fuerzas Armadas aceptaron todos los desafíos y asumieron todas las responsabilidades. El triunfo o la adversidad las encontró siempre dispuestas. El coraje fue la norma; el sacrificio, una costumbre diaria.

San Martín, arquetipo supremo de la argentinidad, les fijó una misión y un estilo: misión emancipadora; estilo, honor y dignidad.

Los hombres de armas no sólo están identificados con el sentir del pueblo de la Patria. Son el Pueblo. Viven, sienten y padecen los problemas de todas las comunidades y comparten, asimismo, sus ideales y sus sueños²³.

El enunciador Videla se apropia de la figura del héroe para legitimar la toma por fuerza del Estado y lo reconoce como el garante de los valores militares, algo que ya vimos en los discursos de Otero cuarenta años atrás, y además de esto, mientras el personaje de Gerardo en *Tangos...* plantea al pueblo como víctima de la dictadura, en esta oportunidad el presidente iguala al militar con el pueblo. Como podemos ver, la configuración semántica de San Martín y de pueblo son opuestas, de suerte que si para el discurso presidencial de la dictadura el héroe se presenta como un destinador, en el

²³ *Mensajes Presidenciales: proceso de Reorganización Nacional 24 de Marzo de 1976, Tomo I.* (1977: 57) Buenos Aires, Congreso de la Nación.

sentido, que les da un mandato “una misión emancipadora” a los hombres de armas, en el filme, en cambio, San Martín critica a los militares por su falta de patriotismo. Del mismo modo, mientras los personajes de *Tangos...* funcionan como una metonimia del pueblo exiliado por el gobierno *de facto*, por otro lado, el discurso presidencial iguala a “los hombres de armas” con el pueblo.

2. El general y la fiebre (1992)

El general y la fiebre narra la estadía de San Martín en la estancia de Saldán para recuperarse de sus enfermedades. Como en *Tangos...* el personaje aparece no en su rol de héroe épico sino en una situación desfavorable: enfermo, angustiado y loco. Al igual que *Nuestra tierra de paz* hay un narrador metadiegtico: en este caso, se trata de Milagros, una criada de la finca que acompañó al héroe en su enfermedad y que le cuenta la historia de su estadía a otro general, a Facundo Quiroga:

Han pasado veinte años desde que yo viera llegar a otro general, también con sus achaques. Yo entonces era una niña, y sin embargo supe de él cosas que no sabrán nunca, ni otros generales, ni doctores, ni más leídos: sé de él, lo que leí en sus ojos de delirio, de sus pesadillas, de su fiebre.

Esta cita nos interesa sobre todo por cómo Milagros se construye como un enunciador cuya legitimidad no se desprende de un saber intelectual (la falta de ciertos saberes puede ser advertida en su decir, o en la clase de preguntas que le hace al general²⁴, tales como qué es un traidor, qué es una batalla, etc.), sino que está dada por su cercanía con el objeto, es decir, con el protagonista, al cual cuidó durante su enfermedad. De este modo pudo saber cosas que no vieron otros: la relación con el general ha sido tan estrecha que ello la pone en una posición superior para decir que a los especialistas en el tema (generales, doctores, y leídos). A diferencia de la película de Arturo Mom, en la que el narrador es un hombre adulto burgués y francés que le cuenta a su hija la historia del héroe nacional, en este caso se trata de una mujer, una criada de una finca, una “criolla”, que le refiere la misma historia –o sobre el mismo sujeto referencial– a otro militar. Como podemos observar, de un filme a otro hay un desplazamiento que concierne al lugar de enunciación, básicamente a quién es

²⁴ Insistimos en llamar al héroe por su cargo militar y no por su nombre, porque en el filme nunca se lo va mencionar como tal, el único momento en que se lo menciona de ese modo es en los créditos en los que el enunciador aclara que la historia “es una libre interpretación artística de hechos de la vida del Libertador General Don José de San Martín. No trata, por lo tanto, de sostener una hipótesis histórica.” Sobre esto, Tzvi Tal señala que fue una decisión de Jorge Coscia y su producción para evitar la intervención del Instituto Sanmartiniano.

el sujeto autorizado para contar la historia del héroe: si en *Nuestra tierra de paz* abundan las referencias al discurso pedagógico justificado acaso por la diferencia jerárquica y de saber que se establece entre padre e hija, adulto y niño, en *El general...* se da al revés porque es una criada –parcialmente analfabeta– la que le cuenta lo que sabe (y lo que sabe está fuertemente legitimado por su rol de testigo-protagonista) a un oficial.

Al igual que en los filmes que hemos analizado hasta el momento, el programa narrativo de base del héroe es la independencia de los países sudamericanos, pero para lograr esto se presenta un programa narrativo de uso cuya realización será tema de la mayor parte del texto: la recuperación de su enfermedad, es decir, que el héroe entre en conjunción con la salud y, con ello, con el poder para hacer o para seguir haciendo lo que ya ha venido haciendo. Es en este programa narrativo donde los sujetos como Milagros, las curanderas, los gauchos, etc. aparecen como ayudantes. En este último sentido, la diferencia con *Nuestra tierra de paz* o *El santo de la espada* es destacable por cuanto en estas películas estos sujetos no aparecen y si lo hacen, tienen un papel más bien secundario. Por ejemplo, en la película de Torren Nilsson la criada de los Escalada solo se limita a ayudar a Milagros con los quehaceres

del hogar, en cambio, los peones gauchos y los indios no son caracterizados como tales y si uno pudiera reconocer un rostro aborigen en los filmes mencionados ellos corresponden a los granaderos, es decir, a ese cuerpo de ejército “creado” por San Martín. Pareciera que el héroe en *El santo de la espada* o *Nuestra Tierra de Paz* no requería ni ayudantes ni sujetos de hacer y era un sujeto con competencias plenas desde un principio. Es en este punto, donde podríamos encontrar parte de la operación de desmonumentalización del héroe nacional que si es capaz de realizar hazañas es a condición de que lo ayuden y de que lo ayuden a veces personajes cuyos atributos los configuran como menores.

2.1. Los sueños del general

Según nuestra lectura, en este filme nos encontramos con la axiología americano/europeo. Para poder describir cómo se construye este sistema de valores, recurrimos al análisis de una serie de oposiciones: local/extranjero, criollo/español, amo/esclavo, saber/ignorancia, pueblo/élite, entre otras.

Gran parte de la historia se narra a través de las pesadillas y los sueños que tiene el general ocasionados todos ellos por el delirio que le produce la fiebre. Estos sueños, en su

mayoría transcurrirán en el espacio de los cuarteles y en Orán (África) donde tuvo su primera batalla. En distintas oportunidades San Martín sueña que es asesinado y también sueña con su infancia, cuando era cadete del ejército. En cualquier caso, es en estos episodios oníricos que pueden advertirse más explícitamente los temas recurrentes que contribuyen a la construcción de las oposiciones arriba señaladas. Nos detendremos en algunas de ellas.

Antes de pasar al análisis de algunos de los sueños del protagonista nos parece importante recalcar que a lo largo de la historia, la distinción entre lo que San Martín sueña y aquello que efectivamente sucede cuando está despierto se va confundiendo, de suerte que algunas de sus pesadillas ocurren en la misma habitación en la que está durmiendo, o viste la misma ropa. De igual modo, cuando está despierto, el general ve a sus espaldas la cordillera de los Andes que es un paisaje que se reitera en sus sueños. Total, que para el enunciador lo onírico no aparecería como lo falso o como lo que en realidad no ocurre, sino como aquello que acontece en otro momento y en otro espacio.

Una de las pesadillas más recurrentes tiene como tema el sentimiento de culpa que padece el héroe por haber luchado en contra del país que antes defendió, España. En el sueño se le

aparece su padre que le dice: “por el rey, traidor”. San Martín huye de su padre y es emboscado por unos soldados españoles a caballo, entre los que se aparece él que le dice: “no hay más sello que el rey ni más bandera que la suya ¡Viva España! Mueran los bandidos e infieles herejes” y le arroja una bandera en llamas al protagonista. En esta escena es considerado como traidor no solo por su padre y por el ejército español sino también por una proyección de sí mismo y aunque sea al nivel de los sueños, lo español lo pone en conjunción con valores como la muerte.

En otro de sus sueños, nuevamente un grupo de soldados españoles entra a buscarlo a la misma habitación en la que está durmiendo. El pelotón le apunta con sus armas, lo levanta y lo lleva al cuartel para fusilarlo. Apenas es fusilado, el general se despierta de su pesadilla y escucha a otro español diciendo “¡fuego!”, toma su sable y ve a Don Juan, el encargado de la finca castigando a un peón, que le dice: “indio del demonio, retobado, gaucho haragán” mientras lo azota. Para el general, a los “godos” (defensores del absolutismo español), se oponen los gauchos, los indios, que a su vez son peones de los capataces o amos españoles. Entonces, aparece otra oposición que denominamos amo/vasallo.

En otra oportunidad, nuevamente el capataz de la finca empieza a castigar y a insultar al peón, le rompe la guitarra (con la que cantaba canciones patrióticas), pero esta vez éste se defiende, ambos sacan sus cuchillos, pelean, y el peón logra asestarle una apuñalada. El general no interviene en la pelea, deja escapar al peón y le dice a Guido: “parece que los carneros se han vuelto toros bravos Tomás y ya es hora que lo sepa Fernandito”. Anteriormente le había comentado una idea similar al teniente Paz:

En Buenos Aires sólo unos pocos saben las dificultades que tenemos. No han sabido romper con un rey y ya están buscando otro para reemplazarlo; ya que va haber un rey que sea un inca, un hijo de esta tierra. Muchos parecen no haberse dado cuenta que esta es la revolución americana, que fuera una revolución de carneros, aquí mismo. En la Córdoba del director Posadas, un español se atreve a levantar la mano a un americano sin consecuencias, sin recibir su castigo, una revolución de carneros, teniente.

Además de su voluntad de que la autoridad sea un indígena, el término “carneros” que emplea el protagonista se refiere metafóricamente a aquellas personas mansas y sumisas, que en este caso son los peones, gauchos e indios. La transformación que provoca la revolución en la que nuevamente está implicada la naturaleza (carnero →toro) es la revelación del peón criollo contra el amo godo; y este mismo

peón que se retoba contra Don Juan, aparece en el final del filme al lado del general, pero esta vez como soldado, marchando para cruzar la cordillera de los Andes.

Para el general, los gauchos y los indios no solamente sirven como soldados sino que tienen un rol fundamental en la revolución: “Las revoluciones las hacen los pueblos, Milagros. Los jefes estamos para organizar esa fuerza con inteligencia, con dignidad”. En un almuerzo con amigos y otros invitados, insiste: “Señores, van a ser vuestros paisanos con sus propios medios los que puedan ponerle fin a esto”. Si pensamos el lexema paisano dentro de un eje semántico, sería lo local/extranjero.

En otro de sus sueños, el general imagina un encuentro con Bolívar en las sierras de Córdoba. A diferencia de los filmes de Torre Nilsson y Arturo Mom que hacen hincapié en la renuncia de San Martín, y cómo este acto sirve para enfatizar sus atributos como héroe moral, en esta oportunidad la reunión, además de darse en un espacio completamente distinto, es un encuentro amistoso y cordial, que lejos de representar las diferencias entre ambos líderes resalta sus puntos en común:

[SAN MARTÍN:] Treinta y cuatro años en España me fueron haciendo americano y no fue mala forja. Acá, muchos que ni salieron del Plata, viven soñando con

peluquines empolvados, emisarios y arreglos de trastienda.

[BOLÍVAR:] Creo, General, que usted ve lo que yo veo y siente lo que yo siento.

[SAN MARTÍN:] Una patria mi general.

[BOLÍVAR:] ¡Y grande!

Otra oposición que encontramos en el texto es la de Buenos Aires/Interior: el general critica una y otra vez a Buenos Aires donde están aquellos que se oponen a lo americano, que quieren coronar a un rey extranjero y no a un inca, y que no hacen de la revolución su principal tarea: “En Buenos Aires parecen más preocupados por cuestiones dinásticas que por las armas de nuestra revolución.”

En el último sueño, al protagonista se le aparecen unas imágenes breves, de cuando él era niño y sufría de sed y cansancio en Orán, o de cuando lo perseguían los jinetes moros. Sin embargo, después de ello, aparece un San Martín adulto vestido con un poncho por debajo del cual se alcanza a ver su traje de oficial criollo. Está arrodillado y tose, como lo hace muchas veces mientras está enfermo. Pese a ello logra tomar aire y en el momento en que lo hace se le presenta a sus espaldas un escuadrón de jinetes criollos, de granaderos. Uno de ellos se le acerca y desde su caballo le dice en una lengua indígena, que el general traduce en voz *over*: “General, sin

usted no somos nada, vivos o muertos pero jamás esclavos, vencer o morir, vencer o morir”. De todas las películas del corpus, esta es la única en que se representa a un soldado hablando en una lengua indígena que San Martín traduce. En este texto los programas narrativos del héroe son concretados gracias a la colaboración de sus ayudantes americanos (local, criollo, indio, gaucho): es Milagros quien lo acompaña a lo largo de toda la enfermedad y lo lleva a una curandera para que lo ayude, son los paisanos los que permitirán llevar a cabo su plan de liberación, y son los soldados indígenas los que ayudan a despejar sus tormentos.

2.2 Condiciones de producción

Uno de los discursos que consideramos como formando parte de las condiciones de producción de *El general y la fiebre* es la *Historia de la Nación Latinoamericana* (2006) de Jorge Abelardo Ramos, publicada originalmente en 1968. Tanto Tzvi Tal como Alejandra Rodríguez señalan que en el filme de Coscia se puede encontrar el “pensamiento” de Ramos pero no desarrollan esta idea, es por esto, que nos pareció relevante analizar la *Historia...* como condición de producción del discurso audiovisual.

En el texto de Ramos encontramos una axiología similar a la del discurso audiovisual (americano/europeo). Para el enunciador del texto histórico Latinoamérica es una nación inacabada y encontrará como principales responsables de ese estado al Imperio Británico, al absolutismo español y a las clases oligarcas ganaderas y “agodadas” de América que sólo imitan a Europa. A juicio de Ramos, la única solución para la transformación de ese estado es *la unión* del continente: “América Latina no se encuentra dividida porque es ‘subdesarrollada’ sino que es ‘subdesarrollada’ porque está dividida” (Ramos, 2006: 15). Ya en los primeros capítulos el enunciador hace hincapié en la devastación que sufrió América a manos de Europa en general, y de España e Inglaterra, en particular. El descubrimiento de América trajo consigo el saqueo de las riquezas de los imperios azteca y maya y la destrucción de sus culturas con los primeros colonizadores como Pizarro que “Todo lo que podían destruir, lo destruyeron”, y el posterior colonialismo que en su modo de producción implantó un sistema de “castas”:

Hacia abajo, más allá de la sociedad española virreinal, que se enriquece lejos de España y de los criollos o americanos españoles insertados profundamente en la estructura económica, vegeta un mundo petrificado de indios mansos, razas vencidas, transformados en mineros-siervos, jornaleros, labradores inamovibles del dominio señorial...(Ramos, 2006: 71)

Para el enunciador el sistema colonial, además de destruir las culturas del continente y de transformar a sus pobladores en mano de obra, se dedicó a exterminarlos:

Como había que respetar las formas y observar, al mismo tiempo, las leyes de la táctica, muchos ‘requerimientos’ eran leídos a los indios una vez que ya estaban encadenados, sin intérprete y abrumados a palos. Estos métodos expeditivos complacían a Pedro de Valdivia, conquistador de Chile: ‘Matáronse hasta mil e quinientos o dos mil indios y alanceáronse otros muchos, y aprendiéronse alguno, de los cuales mandé cortar hasta doscientos las manos y narices, en rebeldía de que muchas veces les había enviado mensajeros y hécholes los requerimientos que V.M. manda’. (Ramos, 2006: 72, 73)

Otro enemigo de América que señala es Buenos Aires, y en particular, la “oligarquía agro-comercial de los puertos” como un gran culpable de la disolución americana como nación:

Las peculiaridades del puerto, su poder aduanero y rentístico, su indiferencia por las provincias y América Latina, su condición de productor, exportador e importador convertirán a los intereses de Buenos Aires en uno de los factores motrices de la balcanización. De la voluntad porteña nace la “Nación” uruguaya, la “Nación” boliviana, la “Nación” paraguaya. Buenos Aires hostiga la convocatoria del Congreso de Panamá y el esfuerzo de San Martín por liberar el Perú, gestiona un príncipe europeo para coronar en el Plata, combate a Artigas aliada a los portugueses y concluye por

exterminar al Paraguay en 1865 con los mismos aliados.
(Ramos, 2006: 137, 138)

Si como pudimos ver, el enunciador de *Historia...* caracteriza al indio, al mestizo, como oprimido y como víctima del colonialismo, por otro lado al momento de las luchas por la independencia serán estas mismas “castas” un elemento clave para su triunfo. A juicio de Ramos, el rol de sus comandantes más que el de grandes héroes habría sido el de poder haberlos sumado a la lucha:

Esos blancos criollos, terratenientes iluministas, oficiales postergados, leguleyos de Nueva Granada o Charcas, tenderos y bachilleres de los puertos coloniales, van a encabezar la lucha contra España. Chocarán al principio con las “castas infames” y luego lograrán incorporarlas a una lucha que en cierto sentido no era la suya. Llaneros de variado color con Páez, criollos y negros con San Martín, gauchos con Güemes, indios y mestizos con Artigas, campesinos aztecas o mayas con Hidalgo y Morelos o cholos y mestizos con Muñecas en el Alto Perú, todos se lanzarán a la corriente de la historia universal como “americanos”. (Ramos, 2006: 103-104).

Reprimida la revolución de los marqueses por la barbarie sangrienta de las fuerzas españolas, que sembraron el terror en Quito, la segunda oleada revolucionaria lanzará a la lucha esta vez a las fuerzas populares: la causa de la Independencia ahora será invencible. (Ramos, 2006: 136-137).

Tanto el enunciador de *El general y la fiebre* como el de *Historia de la Nación Latinoamericana* plantean al pueblo

compuesto por peones, siervos, mineros, gauchos, indios y mestizos, como elementos claves para la independencia, y a los héroes de la historia simplemente como líderes, característica que aparece como novedad a la hora de pensar la representación del héroe nacional y su desmonumentalización. Esta propiedad del héroe no la encontramos en las películas anteriores, muy por el contrario en ellas pareciera que San Martín realiza su gesta libertadora en solitario o comandando soldados que él mismo formó. Dicho de otro modo, que la lucha de “los paisanos” y “los carneros” en la revolución se haya vuelto una condición para lograr la independencia que los jefes sólo debían organizar y en ningún caso llevar adelante como una gesta individual se vuelve pensable en un contexto como aquel en que fue producida la *Historia...* de Ramos y como este en que se estrena la película de Coscia. Pero, ¿cómo es que el primero forma parte de las condiciones de producción del segundo existiendo entre ambos más de 20 años de distancia? Nuestra hipótesis en este sentido es que el texto de Ramos se comporta respecto del texto de la película como un texto de fundación, esto es, según Verón, un texto que habiendo sido producido en un ideológico A (el antiimperialismo militante de la izquierda marxista de fines de los 70) es recibido en un ideológico B (no solo en el contexto

de la redemocratización que llevó a revisar los relatos fundadores de la nación sino también en de la reivindicación de los derechos de los pueblos originarios propiciado por la relectura que se hizo del descubrimiento y la conquista en ocasión de conmemorarse el Quinto Centenario del descubrimiento de América).

3. Un héroe en transición

En este capítulo nuestra intención ha sido señalar qué fue el proceso de redemocratización en Latinoamérica y en Argentina en particular, uno de los fenómenos a tener en cuenta para pensar la “desmonumentalización” de los héroes nacionales, ya que como plantea Garramuño este proceso trajo como consecuencia la revisión y cierta crítica de los relatos fundadores de la nación y la historia de San Martín es, desde luego, uno de ellos. En estos dos filmes aparecen varios cambios respecto de *El santo de la espada* o *Nuestra tierra de paz*: en *Tangos: el exilio de Gardel* se usa la figura de San Martín como héroe nacional para criticar a la última dictadura del país, algo que ya vimos aunque de manera muy breve, en *La hora de los hornos*. Sin embargo, la originalidad del filme consiste, a nuestro juicio, en representar al héroe por un lado como un personaje onírico (se le aparece a Gerardo aún vivo en

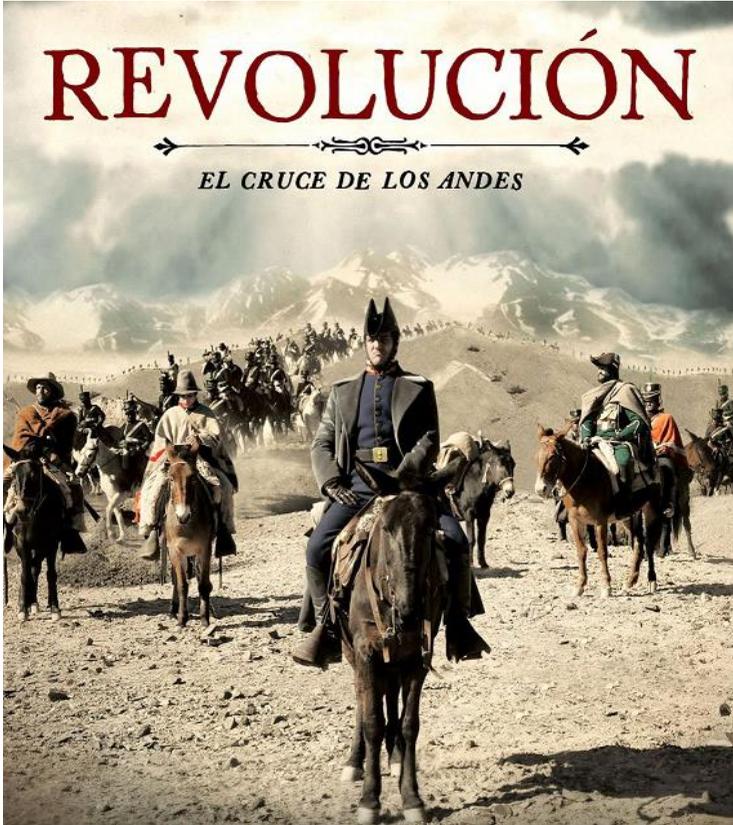
la década de los '80) y como un viejo exiliado que todavía está esperando volver, o sea San Martín aparece como un personaje casi ficcional. En el filme de Coscia lo ficcional también aparece, los sueños del general se mezclan con su realidad, y la novedad en la caracterización del héroe pasa por un lado en representarlo como enfermo, angustiado, y conflictuado con su padre. Pero lo que más rescatamos es que el protagonista no aparece como el héroe cuyas capacidades excepcionales le permiten liberar a los pueblos: no es el héroe que “graduará el patriotismo de los ciudadanos” como lo hace en *El santo de la espada* o que crea ejércitos de hombres que eran borrachos y haraganes. En esta oportunidad el protagonismo se le concede a otro personaje: el pueblo, y es este personaje colectivo que funciona como sujeto de hacer que pone al propio general en disyunción con un antivalor (la enfermedad, la muerte).

Todo pareciera indicar que si, como pretende Kohan, San Martín nunca ha quedado adherido a ningún discurso y ha estado disponible para todos aquellos que tengan alguna coloración política, la figura épica ha sido patrimonio del Estado allí donde este ha querido legitimar su hacer –y los gobiernos fraudulentos o abiertamente totalitarios siempre han tenido necesidad de ello– mientras que la figura íntima, alejada de la acción militar y debilitada por la enfermedad o el exilio,

ha sido patrimonio de realizadores particulares que la han empleado, también con fines políticos, a menudo, ya sea para criticar a los militares o proponer un modelo de nación relativamente distinto al que proponen éstos. Una nueva oportunidad para observar la apropiación de San Martín, será con el último discurso de nuestro corpus: *Revolución: el cruce de los Andes*.

CAPÍTULO V

Revolución, el cruce de los Andes (2010): EL HÉROE COMO LÍDER DEL PUEBLO



1. El Estado y su deber narrar

El último largometraje que tiene a San Martín como protagonista es *Revolución: el cruce de los Andes*, de Leandro Ipiña (2011). Además de haber sido patrocinado y promovido

por el Estado, su producción está vinculada a un contexto socio-histórico determinado que, a falta de mejor nombre, llamaremos “del Bicentenario”. Es en este marco –el de las celebraciones, conmemoraciones, logos, iconografía y, en fin, de los discursos verbales y no verbales de toda clase a que han dado lugar los doscientos años de la Revolución de Mayo– que se realzan los valores nacionales por antonomasia: doscientos años de independencia de la corona española, del grito de revolución, del inicio de la gesta libertadora y la gesta de los héroes nacionales, como José de San Martín.

En este sentido, “el Bicentenario” constituye un acontecimiento que se le presenta al Estado como una ocasión más que aprovechable para producir discursos en pos de recuperar, mantener y acrecentar su legitimidad. Es una oportunidad para volver a escribir la Historia, un momento idóneo para narrar el origen de las instituciones. Sobre todo después que ellas quedaron huérfanas de relatos, al cabo de los eventos de 2001 cuando, según Lewkowicz, se produjo el desfundamiento del Estado en su rol de proveedor de subjetividades y pensamiento. Este vaciamiento que el autor juzga un acontecimiento sin precedentes en Argentina, supone que el Estado:

Ya no constituye el fondo fundante de las experiencias sino una sucesión contingente de procesos de

configuración y dispersión. El Estado configura en la superficie de las situaciones y no predetermina desde el fondo. El Estado es un término importante entre otros términos de las situaciones, pero no es la condición fundante del pensamiento. El Estado no desaparece como cosa; se agota la capacidad que esa cosa tenía para instituir subjetividad y organizar pensamiento. (Lewkowicz, 2004: 10-11)

Pero, entre diciembre de 2001 y mayo de 2010, las cosas parecieran haber cambiado. La creación de nuevos canales de comunicación, la recuperación de instituciones y de empresas nacionales, la implementación de nuevos feriados relacionados con la soberanía nacional, la creación de nuevas secretarías de gobierno, entre otros, son algunos de los elementos que parecerían dar cuenta del crecimiento del Estado que quiere revertir su pérdida de poder. Una de las estrategias más eficaces a estos fines ha sido la producción de discursos capaces de intervenir en el modo de relatar la historia nacional. De esta suerte, el presunto crecimiento del Estado tiene que ver menos con la creación de nuevos espacios de gestión que con la de nuevos lugares de enunciación desde los cuales intensificar ciertos modos de producción discursiva. En este marco, el Bicentenario ha sido pensado y configurado desde el Estado como un gran enunciado, como una narrativa²⁵

²⁵ Las narrativas son definidas por Mirta Antonelli como: (una) “dimensión específicamente temporal mediante la cual los actores sociales asignan

homogeneizante de todos sus discursos cuya función es suturar el tiempo, repensar y *re-presentar* la historia y, más precisamente, la historia nacional, en la medida en que, como plantea Lewkowicz, lo que permite que una sociedad o comunidad se configure como una Nación no es otra cosa que su historia: es el discurso hegemónico de los Estados nacionales el que construye aquello que se conoce como “el ser nacional”, conforme al cual se construyen y modelan, además, determinadas subjetividades. Y estos discursos apuestan, a una narración “otra”, con el fin de construir una historia distinta que se tensiona con la versión historiográfica liberal (Savoini, 2012: 21-44). Entre estos discursos hay que considerar a *Revolución...*

2. El héroe que lidera al pueblo

En la película, el héroe que se representa no es un héroe débil –anciano, pobre, enfermo o atormentado como en aquellas que hemos analizado en el capítulo anterior– pero sí

sentido a la vida, individual y colectiva, eslabonando-suturando el tiempo como narración: memorias (apropiaciones simbólicas del pasado), porvenir, (proyecciones imaginarias de futuro), ambas desde el presente como punto de articulación de una particular conciencia histórica (Antonelli y Svampa, 2009: 14).

un héroe con defectos y excesos. A la vulnerabilidad física que caracterizó a las representaciones cinematográficas de San Martín durante los ochenta y noventa parece seguirle un modo de construcción que abunda en la deficiencia moral del héroe que se reitera en otras producciones de comienzos del nuevo milenio centradas en otros personajes históricos. Tal es el caso de *Belgrano* (2010), la película de Sebastián Pivotto que hemos analizado en otro trabajo (Scarcella, 2012: 45-66).

Otra relativa novedad que introduce el filme de Ipiña es la profundización de una de las características del héroe que ya encontramos en *El general y la fiebre* y que atañe a la configuración del personaje como héroe individual respecto del pueblo como personaje colectivo. Si en la película de Coscia, San Martín afirmaba que a la revolución la hacen los pueblos mientras que los jefes están solamente para organizar, en *Revolución...* veremos cómo este personaje colectivo lleva a cabo toda una serie de programas narrativos en pos de la independencia: aquí San Martín ya no es el héroe que conquista la libertad para su pueblo, sino que la consigue *con* el pueblo²⁶.

²⁶ Savoini analiza el desfile del Bicentenario y observa que en la mayoría de las escenas representadas es “el pueblo” o un colectivo que se asimila al mismo, el protagonista de la historia: “En este caso, el relato audiovisual del desfile del Bicentenario exalta la conmemoración de lo excluido de las memorias oficiales y, sobre todo, rescata al sujeto como enunciador comprometido y partícipe de la historia. Es una historia donde los actores y

Pero hay una diferencia con respecto al filme de los noventa, San Martín mantiene una relación de superioridad jerárquica frente al pueblo, en este caso el héroe no sólo organiza sino que también lidera al pueblo.

No por casualidad, el filme comienza con el fotograma de un mapa de América del Sur y una voz *over* que presenta la gesta de San Martín de la siguiente manera: “Desde Cuyo una zona aislada y pobre, José Francisco de San Martín crea, instruye y se pone al frente de un ejército de 5.200 hombres para cruzar los Andes y liberar Chile como primer paso de un plan mayor: la libertad de todo un continente”. En esta cita se le adjudica toda una serie de programas narrativos a San Martín que, si no mantiene la configuración del héroe en su dimensión épico-individual, por lo menos lo construye como *líder*. Estos programas son: crear un ejército, instruirlo, liderarlo (ponerse al frente), y liberar Chile, primero y “todo un continente”, después. Además, todas estas acciones implican las

sus acciones se recuperan desde una visión que acentúa la participación, el trabajo, la resistencia y la heterogeneidad cultural del pueblo argentino, a través de las variadas manifestaciones de su cultura y de los hechos que los han tenido como protagonistas en tanto sujeto colectivo” (Savoini, 2012: 37). Estas observaciones sobre otras formas discursivas producidas en el marco del Bicentenario confirmarían la hipótesis de que el protagonismo del pueblo en desmedro de los héroes individuales sería un rasgo contextual o, en otros términos, un procedimiento que imponen los discursos producidos desde el Estado en este período.

transformaciones de otros actores en el enunciado en espacios signados por la carencia (“desde Cuyo, una zona aislada y pobre”) lo cual engrandece la tarea del héroe nacional.

2.1 Defectos y valores del líder

Como en *Nuestra tierra de paz* y *El general y la fiebre*, también aquí hay un narrador metadieгético. En este caso, se trata de un joven soldado de dieciséis años llamado Manuel Esteban de Corvalán, que cuenta la vida de San Martín setenta años después de la batalla de Chacabuco a un periodista que viene a visitarlo para saber cómo era el General. Para Corvalán, San Martín ha sido su modelo, a tal punto que ha abandonado a su familia para convertirse en un “guacho” y unirse al cuerpo del ejército para servirlo. Sin embargo, su relato muestra a un San Martín que, como hemos dicho, está lejos de ser perfecto e inmaculado. En cambio, las acciones del héroe aparecen movidas por dos pasiones socialmente calificadas como negativas: la desconfianza y la irascibilidad. A propósito de la primera, cabe señalar que el héroe desconfía de sus soldados, ya sea porque los considera faltos de competencia o porque estima que ellos son capaces de traicionarlo: “¿Cuántos escorpiones hay más de éstos? Me asignan un rastreador de

dudoso patriotismo, un secretario que no cumple sus funciones y ahora un cura traidor. Los ojos, la palabra y el espíritu en manos de los matuchos”. Lo grave de estas apreciaciones es que en muchas ocasiones ellas son infundadas. Así, si San Martín duda de la fidelidad de su rastreador, en cambio, éste termina muriendo en medio de una tormenta de frío cuando renuncia a uno de sus abrigo para cubrir al General. De esta suerte, el San Martín de Ipiña es un héroe que se equivoca y cuyos errores pueden provocar incluso la muerte de otros personajes, cuyos atributos los hacen pasibles de valoraciones positivas.

Pero, además y como hemos anticipado, se trata de un héroe irascible: le grita a sus oficiales apenas éstos desobedecen sus órdenes o no las cumplen según sus expectativas, da portazos, insulta a sus subalternos y los trata con desprecio y vulgaridad. Al oficial Bermúdez, por ejemplo, le dice: “sus cálculos se los pierde en el culo, Condarco... y si no llega a tiempo, tenga usted el coraje de no regresar pues no seré tan misericordioso como los godos”. Lejos del héroe sabio, educado y paciente –esto es, del héroe que por ser tal encarna valores positivos dignos de ser imitados– el San Martín de Ipiña tiene *mal carácter*.

Claro que, defectos aparte, San Martín sigue siendo –en tanto enunciador intradiégetico, al menos– sede y fuente de aquellos valores indiscutibles, que el filme reproduce como tales en sus arengas encendidas y eufóricas. El héroe defiende, como no podía ser de otra manera, la libertad y la igualdad:

... todos y cada uno de ustedes lleva consigo lo más importante, la libertad...libres de toda cadena, donde cada hombre pueda decidir su destino sin importar su color, su linaje, su procedencia ni qué carajo, porque todos somos iguales ante el supremo así como somos iguales ante la muerte, porque cualquier hijo de mujer merece ser libre de una vez y para siempre. Seamos libres que lo demás no importa nada: ¡Viva la Patria!

Desde nuestro punto de vista, este modo de construir al héroe, sede de valores, al mismo tiempo que sujeto movido por pasiones que lo hacen incurrir en el error y el exceso, contribuye a humanizarlo, es decir, a acercarlo a un espectador también defectuoso e imperfecto. Porque el héroe es como nosotros, puede ser imitado. Aquí habría un cambio en las modalidades que configuran al enunciatario y por lo tanto, un cambio en la performatividad del enunciado: si el héroe perfecto *debe* ser imitado, el héroe imperfecto, en cambio, *puede* ser imitado. En el mismo sentido hay que leer la reticencia de parte de otros enunciadores –intra y extradiegéticos– a usar los títulos extraordinarios y los epítetos

que habitual e históricamente se le han atribuido a San Martín: aquí San Martín no es ni el Libertador, ni el Salvador de la Patria ni un Aníbal. De hecho, cuando el periodista le pregunta al viejo: “¿Cómo definiría usted al padre de la Patria?”, éste le responde con una marcada entonación retórica: “¿Qué es para usted la Patria? ¿Qué es para usted la Patria? ¿De la que ustedes le llaman la Argentina? ¿De la que fue el reino del Perú? ¿De Chile? ¿De todas juntas?”. Así que, en el momento en que el héroe recibe un título honorífico, aquél que lo conoció elude la pregunta y relativiza su título de padre de la patria, o por lo menos pone en duda los alcances del concepto de patria al que refiere el periodista.

2.2 El pueblo como sujeto de hacer

Como hemos señalado anteriormente, lo más novedoso del filme de Ipiña es la aparición del pueblo como sujeto de hacer en el programa narrativo por el cual el mismo pueblo entra en conjunción con la libertad. En *Revolución...* tanto el héroe individual como el personaje colectivo se sacrifican, combaten y mueren por alcanzar sus propósitos.²⁷ A diferencia

²⁷ Otra diferencia que presenta este filme respecto de los que hemos analizado en los capítulos anteriores es la importancia adjudicada a la

de lo que ocurre en *El santo de la espada*, donde la lucha por la libertad es un hacer privativo del héroe, y de lo que ocurre en *Nuestra tierra de paz*, donde lo es de los granaderos y San Martín (es decir, de un personaje individual y no colectivo, pero también, militar y no civil), en esta oportunidad el pueblo se configura como un sujeto de hacer dotado también de un querer propio y movido por pasiones positivas que lo llevan a actuar:

[San Martín dirigiéndose al pueblo de Cuyo:] Cuando mañana partamos muchos dejaremos mujeres e hijos pero lo haremos con más alegría que tristeza porque el resultado de tanto sacrificio, de tanta ausencia no será otro que la libertad. No hay palabras suficientes para vuestros desvelos, todo se debe a ustedes que con sus propias manos, sus bienes, y sus dineros crearon un ejército desde el barro mismo para el beneficio de todo un continente. Triunfaremos porque no hay tirano por más fuerte que sea que pueda callar la alegría de un pueblo libre.

participación de otras regiones del Virreinato en la lucha contra la Corona Española, como lo fue Chile. En los filmes de Nilsson o Arturo S. Mom, las victorias y la travesía de los Andes eran mérito del Ejército del Norte y de San Martín. El único personaje chileno con relevancia en la película de Nilsson es O'Higgins y fuera de la aparición de alguna pechera roja en los entrenamientos militares, no hay otras referencias. En cambio, durante la conversación con el periodista, el ya anciano Corvalán le dice que, al cruzar la cordillera, la mitad de los soldados eran argentinos y la otra mitad chilenos. En las imágenes del relato enmarcado, tanto las pecheras rojas que caracterizan a los chilenos como las azules para los del ejército del Norte abundan por igual.

Como podemos observar en la cita, no se hace alusión al que se ha considerado el mayor instrumento de guerra creado por el héroe –por ejemplo en *Nuestra tierra de paz* o *El santo de la espada*–: esto es el cuerpo de granaderos a caballo. En cambio, es el pueblo el que construye el ejército. Dicho de otro modo: el ejército de este San Martín es el propio pueblo. Este es, pues, un personaje colectivo en cuya construcción el filme se detiene especialmente. Así, abundan las escenas en las que aparece como sujeto de hacer (hombres y mujeres que trabajan, fabrican uniformes, levantan la cosecha, etc.), pero también como sujeto de pasiones (hombres, mujeres, soldados y negros que se divierten en una fonda) y, finalmente, como sujeto de privaciones (allí donde son asesinados, violados o despojados de sus bienes por los realistas). Pero por otra parte, este parlamento deja a San Martín en el lugar no ya del sujeto de hacer sino de un Destinador inicial que manda hacer (al mismo tiempo se autodestina ese programa narrativo porque él también va a hacer con el pueblo) y de un Destinador Justiciero que sanciona positivamente lo ya hecho por el pueblo (la construcción de un ejército, hacer además, que ha supuesto la privación de valores). Podríamos plantear que es este corrimiento de rol actancial el que permite configurar al héroe como líder y no como héroe individual.

Un punto que este filme tiene en común con *El general y la fiebre* es el modo como son construidos ciertos personajes referenciales como el negro, el indio o el gaucho. Si ellos forman parte del grupo de soldados tanto argentinos como chilenos hay que llamar la atención, además, sobre un actor de relativa jerarquía en el texto como lo es el Sargento Blanco (chileno y negro). El sargento tiene un encuentro con San Martín en un espacio íntimo en el que ambos juegan al ajedrez. Al final de la partida, el General le regala el tablero y las piezas. Recalcamos la posición jerárquica que ocupa Blanco, es sargento, habla privadamente con San Martín, tiene un obsequio de él, no es un simple esclavo al servicio de un amo como sucede en *El santo de la espada* con la criada negra de la casa de los Escalada, o en *Nuestra tierra de paz* donde ni siquiera aparecen personajes con estos atributos físicos. Entonces, el pueblo además de constituirse como sujeto de hacer, es caracterizado con rasgos que apuntan a la representación de los excluidos en la historia nacional, con respecto a versiones oficiales o ya legitimadas, como pueden ser los discursos de Mitre, donde un personaje histórico como el indígena es excluido de todo posible rol protagónico tanto en la revolución como en el proceso de organización nacional. A tal punto que, si en algún momento integran los ejércitos emancipadores, ellos son el lastre que provoca la derrota o son

la “carne de cañon” (Costa y Mozejko, 2002: 46)

Una de las últimas imágenes de la película muestra la foto de un diario que ha sido tomada por el periodista del relato marco y que lleva por epígrafe la leyenda “*Los que hicieron la patria*”. En ella aparecen el joven soldado –ahora ya anciano– y todos los habitantes de la pensión en la que él vive: niños, adultos, jóvenes, viejos y mujeres, algunos de los cuales, además, pueden ser identificados –por sus atributos físicos, desde luego– como actores referenciales con roles temáticos bien específicos: el militar, el trabajador, el ama de casa. En este sentido, o por estas razones, ellos conforman un personaje que podemos caracterizar como “el pueblo”. De esta suerte, se refuerza la idea según la cual no es el héroe quien ha construido la patria en una cruzada personal e individual, sino este actor colectivo que, en todo caso aquel ha acompañado y liderado en esa empresa. Como venimos diciendo, el pueblo tiene aquí un papel activo: en lugar de constituirse como sujeto beneficiario del hacer de otros, se configura él mismo como sujeto de hacer dotado de las competencias para alcanzar los objetos de valor puestos en juego.

Esta particular manera de configurar la relación héroe-pueblo fue explícitamente señalada por la Presidenta de la Nación en ocasión de presentar el filme:

... homenajeamos al pueblo que lo acompañó para si era necesario morir, junto a él, por la Patria. En definitiva él los guiaba en nombre de la Patria y ellos lo seguían también en nombre de esa Patria. Es bueno juntar en esa palabra, “Patria”, a sus dirigentes, a sus líderes, a sus próceres y el pueblo en una unidad indisoluble porque no existiría lo uno sin lo otro.²⁸

Rescatamos esta cita para subrayar el carácter oficialista del filme y cómo la configuración del pueblo (hacedor de su propia historia aunque siempre de la mano de un líder) funciona como estrategia discursiva utilizada en los discursos producidos por el gobierno en el contexto del Bicentenario. En el gobierno de Cristina Fernández tanto como de su predecesor Néstor Kirchner el “pueblo” es el actor central del campo político desde el 2003, uso que se fundamenta desde el proyecto kirchnerista como “nacional y popular”.

²⁸ Casa Rosada: Presidencia de la Nación Argentina. Palabras de la Presidente Cristina Fernandez en el acto de presentación del rodaje del filme "San Martín, cruce de los Andes" en el salón de las Mujeres Argentinas, Casa Rosada, 21/5/2009: http://www.caserosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=5973

2.3. Líderes y presidentes

Ahora bien, si San Martín funciona como el líder del pueblo, lo que nos parece interesante es cómo en la política del país, en más de una ocasión, hubo toda una serie de discursos producidos en pos de asimilar la figura del héroe nacional con la de un gobierno, un partido, un sector, la clase dirigente, etc., para que estos gocen de una legitimación para ser el o los “nuevos líderes”, que a menudo se presentan como continuadores de la empresa emancipadora (y por ende positivamente calificada) de San Martín. En esta oportunidad, nos interesa referirnos puntualmente a dos casos, el de Perón y el de Néstor Kirchner.

A propósito del primero, Tzvi Tal afirma que el gobierno de Perón promovió paralelos entre el presidente y San Martín desde el discurso presidencial y sus iconografías (Figura 1). También en la decisión del gobierno de declarar 1950 como “el año del Libertador” y en los conocimientos impartidos en las escuelas que planteaban a ambos como Libertadores (Tzvi Tal, 2004: 23). Otro autor que propone algo similar es Eurasquin, quien afirma que con la instauración de “el año del Libertador”, San Martín se convierte en el ícono absoluto del peronismo: la referencia se impone en todos los medios y documentos oficiales, incluso monedas y estampillas

de correo, con un rigor obsesivo. Los libros de la juventud, la prensa de todo tipo, los programas de radio, todos se movilizan para transmitir el mensaje de San Martín, interpretado por el peronismo: se trataba de unir de manera explícita a ambas figuras (Eurasquin, 2008: 127-128).



President Juan Perón's administration promoted parallels between Perón and San Martín.

Figura 1²⁹.

En el siguiente discurso de Eva Perón, que cerraba el año sanmartiniano podemos advertir cómo se asimila la figura del presidente a la del héroe, y cómo el pueblo aparece configurado de una manera muy similar a la que describimos en el filme:

²⁹ Imagen tomada del artículo de Tal, Tzvi (2004)

Como humilde mujer del pueblo, he admirado en San Martín al primer conductor de los argentinos. Los pueblos, muchas veces, por no decir siempre, necesitan un conductor que los lleve como de la mano por los caminos que deben recorrer.

Finalmente, la historia ha retomado el viejo camino de San Martín... ¡El viejo camino del pueblo! Fue necesario, es cierto, para ello, que también la Providencia nos diese un hombre de los quilates de Perón, y fue necesario, también, que el pueblo retomase las riendas de sus propios destinos...

¡Y ellos sienten que Perón es el heredero directo de la misión del pueblo y del espíritu de San Martín! Ellos sienten hoy que la misión de San Martín no se entiende si no se la contempla desde esta nueva Argentina justa, libre y soberana de Perón. (Perón Eva, 1952: 141- 143)

En esta cita podemos ver, por un lado, cómo el pueblo es sujeto activo de la historia, es el “que retomó las riendas de su propio destino” pero, por el otro, se insiste en la necesidad de un líder, que en su momento lo fue San Martín y ahora es Perón, para llevarlo a cabo. Además, es quizás en el discurso político que es más explícito el intento de apropiación del héroe nacional, principalmente al caracterizar a Perón con el rol temático de “el heredero del espíritu” del Libertador.

También a propósito de Néstor Kirchner se ha planteado esta relación de herencia y continuidad. Respecto de ello, Tzvi Tal señala que, en *Revolución...* el “discurso kirchnerista” se apropia de la figura del héroe nacional para

establecer paralelos entre el héroe y el ex presidente –o por lo menos su gestión– y asimilarlos:

Enfocando en el cruce de los Andes, la película construye una analogía entre el proyecto del Libertador y la gestión K, que pretende unificar e incluir a los sectores excluidos y relegados, enfrentando factores de poder opositor imponentes como la Cordillera.

El título *Revolución – El cruce de los Andes*, crea asociación entre la operación militar del pasado y el discurso K, a quien autores como Julio Godio le atribuyen realizar una “revolución desde arriba”, pero con la vocación de transformarla en ‘revolución desde abajo’. (Tzvi Tal, 2013: 9).

Otro discurso audiovisual, en el que no repara Tzi Tal confirma su hipótesis. Se trata del video institucional que difundió el ministerio de Desarrollo Social el 25 de febrero del 2014³⁰. Este es mucho más explícito a la hora de trazar semejanzas, paralelos y continuidades entre San Martín y Néstor Kirchner. El mensaje de difusión subraya: “25 de febrero. Nacimiento de dos gigantes de la Historia.”. La voz *over* los equipara en sus logros y su grandeza:

Nacieron el mismo día, son dos estrategias y dos luchadores incansables de la libertad y la Justicia. Los separan 172 años de historia. Uno fue bautizado el padre de la patria, el otro revivió el sentido de la palabra patria. Uno dijo: “Serás lo que debas ser, o no serás

³⁰ En URL: <http://www.lanacion.com.ar/1667274-un-video-del-gobierno-compara-a-nessor-kirchner-con-san-martin-dos-gigantes-de-la-historia>.

Fecha de la consulta 24/11/2014

nada”. El otro respondió: “No pasarán a la historia aquellos que especulen, sino los que más se la jueguen”.

En ambos casos, (Perón y Kirchner) la construcción del pueblo como agente de sus propios cambios que tiene a San Martín como héroe y como líder y a Perón o Kirchner como heredero de este último constituyen claramente una estrategia de legitimación. En este sentido, aunque los modos de representación de San Martín como héroe nacional registren variaciones en las versiones cinematográficas producidas desde los tempranos años treinta a esta parte, el propósito parece ser siempre el mismo. Estrategias tan disímiles como construir un héroe épico-individual o un sujeto de hacer que acompaña al pueblo como sujeto colectivo capaz de realizar sus propios programas narrativos contribuyen todas ellas a legitimar las políticas de Estado tanto democráticas como no democráticas cuando no a los sujetos individuales y desde luego extratextuales que las implementan o las asumen.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos intentado indagar en los modos que fue representado San Martín en un corpus de filmes que van desde 1939 a 2010. A estos fines nos preguntamos cuáles fueron los discursos que funcionaron como condiciones de producción de los distintos filmes para entender de qué manera ellos impactaron en la representación del héroe nacional.

Creemos que algunas de las ideas que atraviesan todo el trabajo son:

a) La configuración de San Martín, prestando especial atención a los roles temáticos que prevalecen.

b) La relación del protagonista con el metacolectivo pueblo.

c) La función política del héroe nacional que sirve para legitimar/criticar otros personajes o enunciadores, y para hacerlo también con ciertos agentes en el extratexto.

En nuestra hipótesis señalamos que en los discursos con un Estado más o menos interviniente nos encontramos con un San Martín *militarizado*. Tanto en *Nuestra tierra de paz*, como en *El santo de la Espada* y en *Revolución: el cruce de los Andes*, el rol temático que prima es el del militar. En el filme del '39 otro rol temático del héroe es el de gobernador de Cuyo

pero que se manifiesta como complemento del San Martín militar (no deja de ser general para ser político). En la película de Torre Nilsson, otro rol posible de San Martín es el familiar, sin embargo se presenta como subsidiario del héroe guerrero, y que además sólo se representa en parte, porque este rol está relacionado con la parte afectiva del héroe, y para los censores del gobierno el Padre de la Patria “no se emociona”. Y en la película de Ipiña, el héroe directamente no aparece en otro rol, aun cuando lo vemos siempre con su uniforme de oficial.

Los discursos que representan un San Martín menos militarizado son justamente los que señalamos que pertenecen a la desmonumentalización del héroe: *Tangos: el exilio de Gardel* y *El general y la fiebre*. En el filme de Solanas, el héroe nacional lejos de ser representado como militar es caracterizado como un viejo solitario y exiliado, y en la película de Coscia, el héroe no abandona completamente su rol militar, pero su caracterización como enfermo, afiebrado, y loco prima sobre la dimensión épica de éste.

La relación de San Martín con el pueblo variará considerablemente a lo largo del corpus. En los filmes más tempranos (*Nuestra tierra de paz* y *El santo de la espada*) el protagonista es quien llevará a cabo su programa narrativo – liberar los distintos territorios de América del Sur bajo el

dominio realista— y quien pondrá al sujeto de estado pueblo en conjunción con la libertad. En ambos largometrajes San Martín logra esto solo y/o con la ayuda de los granaderos, pero hay que tener en cuenta que tanto en un caso como en el otro este personaje lo hemos caracterizado como una creación del héroe. En *El general y la fiebre* y *Revolución...* esto cambia. En el primer filme el programa narrativo de San Martín sigue siendo el mismo pero el metacolectivo pueblo pasa a ser ayudante de éste e incluso es el sujeto de hacer de otros programas narrativos que permiten la acción del héroe: lo salva de la locura (los granaderos indígenas que vienen a buscarlo) y de la muerte (a través de los cuidados de Milagros y los remedios de la curandera). En *Revolución...* tanto el héroe como el pueblo luchan para conseguir la libertad, sin embargo se sigue manteniendo una diferencia jerárquica entre ambos personajes, ya que el pueblo lucha pero bajo la tutela de San Martín como líder.

Sobre la función política del héroe hemos señalado que en las películas de Aturo S. Mom y Torre Nilsson San Martín aparece para caracterizar a los militares como continuadores de San Martín, para legitimar su hacer en el extratexto. Esto, está estrechamente relacionado con sus condiciones de producción: en *Nuestra tierra de paz*, con toda una serie de discursos

vinculados con el Estado y en particular con Instituto Nacional Sanmartiniano que caracterizaban a un héroe exclusivamente militar, católico y como hombre de Estado; en *El santo de la espada*, con las leyes de censura que, sancionadas por un gobierno dictatorial, restringían la representación del héroe en pos de su legitimación. Contrariamente a lo que sucede en *Tangos...*, donde San Martín critica a los militares, que son configurados como antisujetos que frustran la realización de programas narrativos positivos como la construcción de la nación. En *El general y la fiebre*, el héroe nacional no se lo representa para criticar o legitimar a un personaje referencial como los militares, sino para examinar los relatos fundacionales, particularmente el concepto de nación; es aquí donde *Historia de la Nación Latinoamericana* de Jorge Abelardo Ramos funciona como huella, ya que tanto en el filme como en el discurso citado, se critica el concepto de nación argentina, uruguaya, chilena, colombiana, etc. para reivindicar el de nación latinoamericana como así también reivindicar a los personajes que la conforman o en su defecto deberían conformarla, como el indio, el mestizo, el peón, entre otros. Por último, en *Revolución: el cruce de los Andes*, hemos afirmado que la representación del héroe nacional y narrar (parte) de la historia nacional funcionan como algunas de las

estrategias para revertir el vaciamiento del Estado como proveedor de subjetividades y pensamiento. Además de esto, señalábamos que el filme junto con otros discursos audiovisuales legitimaba al gobierno kirchnerista y al expresidente Néstor Kirchner. Por lo visto San Martín goza de una eficacia simbólica, es decir, sirve para legitimar o criticar personajes y enunciadores en el texto, y/o agentes en un extratexto, por esto, Kohan afirma que “en Argentina, toda toma de posición aspira a contar con San Martín entre sus premisas de validación. No importa qué tan distintas, o incluso qué tan opuestas, puedan ser esas posiciones en la política o en la historiografía” (Kohan, 2006: 16). Y si consideramos que los discursos audiovisuales analizados poseen relaciones con el aparato de Estado, podríamos afirmar que el corpus de filmes también son una serie de discursos políticos.

Para finalizar creemos que esta investigación instala una serie de preguntas que bien pueden ser formuladas a otros tipos de discursos audiovisuales como el documental, otro medio como la televisión u otros géneros discursivos como el discurso escolar, que nos permitiría respondernos, en parte, preguntas como: ¿Qué representación del héroe nacional circula en otros discursos audiovisuales? ¿Qué diferencias podemos establecer entre ellas? ¿Qué características tiene el

héroe en los discursos que tienen como destinatario el alumno escolar? ¿Es un héroe bronceado e inmaculado o humanizado y con defectos? Y también aquí: ¿qué transformaciones o recurrencias sería posible percibir en un corpus ampliado de textos (documentales, manuales escolares, láminas, etc.) que pudieran ser leídas en relación con sus condiciones de producción variables en el tiempo? Creemos que una indagación como esta nos ayudaría a comprender un poco mejor la función e importancia de la figura del héroe nacional en la discursividad social.

Bibliografía

Corpus

- Cooperativa Federal, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Productoras) & Coscia, Jorge (Director). (1992). *El general y la fiebre*.
- BACIN Mariana y VILLAMAGNA Gustavo (Productores) & IPIÑA, Leandro (Director). (2010). *Revolución: El Cruce de los Andes*.
- JULIO Joly (Productor) & MOM, S. Arturo (Director). (1939). *Nuestra tierra paz*.
- SOLANAS, Fernando y ENEVAR El Kadri (Productores) & SOLANAS, Fernando (Director). (1985). *Tangos: el exilio de Gardel*.
- TORRE NILSSON, Leopoldo y SIMONETTI Marcelo (Productores) TORRE NILSSON, Leopoldo (Director). (1970). *El Santo de la Espada*.

Bibliografía teórico-metodológica

- ANTONELLI, Mirta y SVAMPA, Maristella (Eds.) (2009) *Minería Transnacional. Narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires, Biblos, págs. 51-102, 2009.
- BACZKO, B. (1991). “Prefacio” e “Imaginación social, imaginarios sociales”, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs.7-10 y 11-52.
- BARTHES, Roland (1970) “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BENVENISTE, Émile (1973) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo veintiuno editores.
- BERTRAND, Denis (2000) *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan.

- COSTA, Ricardo y MOZEJKO, Danuta, T (2001) *El discurso como práctica: Lugares desde donde se escribe la historia*. Santa Fe: Homo Sapiens.
- FONTANILLE, Jacques (2004) “IV. Cuando el cuerpo testimonia: aproximación semiótica al reportaje” en: *Soma et Séma. Figures du corps*. Paris, Maisonneuve & Larose. (Traducción del francés para la cátedra de Semiótica de los medios II: Graciela Varela)
- FOUCAULT, Michel (1973) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- GARRAMUÑO, Florencia (1997) *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Beatriz Vitervo Editora: Rosario.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTES, Joseph (1982) *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HAMON, Philippe (1977) *Para un estatuto semiológico del personaje*. París: Seuil.
- KOHAN, Martín (2005) *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LEWKOWICZ, I. (2004). *Pensar sin Estado: la subjetividad en la era de la fluidez*, -1ª ed.- Buenos Aires: Paidós.
- LLORENS, Fernando Ramírez (2011) “El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía”. En *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia* (Catamarca, 10 al 13 de agosto de 2011). En URL <http://www.rehime.com.ar/escritos/ponencias/catamarca/Fernando%20Ramirez%20Llorens.pdf>. Fecha de la consulta: 22/07/2014.
- MESTMAN, Mariano (2009) “Raros e inéditos del grupo cine liberación”, en revista online *Grupokane*. En URL <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=c>

[om_content&view=article&id=187:artensayohornos&catid=43:catensayos](#) Fecha de la consulta: 23/07/2014.

- MITRE, Bartolomé. (1950) *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*. Buenos Aires: Peuser.
- MOZEJKO, Teresa (1995-1996) “La construcción de los héroes nacionales”. *Estudios* N6 Junio-Junio. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, págs 79-82.
- PEÑA, Fernando Martín (2003) *El cine quema: Jorge Cedrón*. Buenos Aires: Altamira.
- SAVOINI, Sandra. (2012) “Relato audiovisual y memoria histórica: la narración televisiva del Bicentenario”, en *Cómo nos contamos: narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*. Córdoba: Ferreyra Editor, págs 21-44.
- SCARCELLA, Daniel (2012) “Estado, Nación y héroes nacionales: Las narraciones de San Martín y Manuel Belgrano en el cine contemporáneo”, en *Cómo nos contamos: narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*. Córdoba: Ferreyra Editor, págs 45-65.
- SIGAL Silvia y VERÓN Eliseo (2004) *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- TRIQUELL, Ximena et al. (2011) *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba: Brujas.
- VERÓN, Eliseo (1987) *La semiosis social*. Gedisa: Buenos Aires.
- (1987a) “La palabra adversativa”, en *El discurso político: lenguaje y acontecimientos*. Hachette, Buenos Aires, págs 11-26.

Bibliografía General

- ARNOLFI, Jimena (2011) “San Martín es un revolucionario a secas, un héroe latinoamericano”, en *Miradas al Sur*.

- En URL <http://sur.infonews.com/notas/san-martin-es-un-revolucionario-secas-un-heroe-latinoamericano>.
Fecha de la consulta: 12/12/2013
- BUGALLO, Matías (2011) "Leandro Ipiña: "Para hacer esta película usé de posa vasos mis manuales de la escuela"". En URL <http://www.rockandball.com.ar/leandro-ipina-laburamos-con-libertad-absoluta-desde-el-gobierno-nacional-solo-recibimos-elogios/>. Fecha de la consulta: 13/12/2013
- CAMPBELL, Joseph (2010) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CATTARUZZA, Alejandro et al. (2001) *Nueva historia argentina: crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (130-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- EURASQUIN, Estela (2008) *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- FERNANDEZ DE KIRCHNER, Cristina (2009) Palabras de la Presidente Cristina Fernández en el acto de presentación del rodaje del filme "San Martín, cruce de los Andes" en el salón de las Mujeres Argentinas, Casa Rosada, el 21/5/2009. En URL http://www.casarosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=5973. Fecha de la consulta: 20/6/2012.
- HOURCADE, Eduardo (1998) "Ricardo Rojas Hagiógrafo: a propósito de El Santo de la Espada". *Estudios Sociales: Revista Universitaria Semestral* N° 15 2° semestre. Santa Fe, págs. 71-89.
- PACÍFICO OTERO, José (1933) "El Instituto Sanmartiniano y su razón de ser: conferencia pronunciada en el círculo militar, el día 5 de abril". *Revista Militar* N° 387 Abril.

- Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, págs. 613-633.
- (1993^a) “La ciencia y la ética militar de San Martín: conferencia pronunciada en el círculo militar el día 12 de mayo”. *Revista Militar* N° 388 Mayo. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, págs. 779-820.
- (1936) “San Martín, Pináculo de la Argentinidad”. *San Martín: revista del instituto nacional sanmartiniano* N° 5 Septiembre. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, págs.: 1-3.
- PERÓN, E. (1952) “Discurso pronunciado por la señora Eva Perón”. *San Martín: revista del instituto nacional sanmartiniano* N° 29. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, págs.: 140-143.
- RAMOS, Jorge Aberlardo (2006) *Historia de la Nación Latinoamericana*. Senado de la Nación: Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ, Alejandra y LÓPEZ, Marcela (2009) *Un país de película: la historia Argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- RODRÍGUEZ, Alejandra (2010) *Las representaciones de la revolución y la independencia en el cine argentino. Tres versiones de San Martín en busca de su contexto*. (Axe VI, symposium 26). Independencias-Dependencias- Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun, Toulouse, France.
- RODRÍGUEZ, Manuel (1934) “Discurso del Excmo. Señor Ministro de Guerra, en el Colegio Militar, con motivo de El día del Libertador”. *Revista del Suboficial* N° 189 Septiembre. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, págs. 2-6.
- TZVI, Tal (2004) “San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina’s Liberator as Film Character”, en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and*

Television Studies, Volume 34.1, págs. 21-30. En URL http://muse.jhu.edu/journals/film_and_history/v034/34.1tal.pdf. Fecha de la consulta

----- (2011) *Libertadores de celuloide: San Martín y Bolívar en películas de la globalización*. En URL http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/62/11/PDF/TZVI_TAL.pdf.

Fecha de la consulta

----- (2013) “El kruce de los andes: la imagen de San Martín y el discurso oficial”, en *XIV Jornadas Interescuela/Departamento de Historia* (Mendoza, 2 al 5 de Octubre. Inédito.