



HAL
open science

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)

Alejandra Fabiana Rodríguez

► **To cite this version:**

Alejandra Fabiana Rodríguez. 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 2010, Toulouse, Francia. halshs-00496928

HAL Id: halshs-00496928

<https://shs.hal.science/halshs-00496928>

Submitted on 6 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eje: Literatura, cultura y medios de comunicación.

Simposio: Independencias-Dependencias- Interdependencias en México y Argentina: sus representaciones cinematográficas.

Ponencia: Las representaciones de la revolución y la independencia en el cine argentino. Tres versiones de San Martín en busca de su contexto.

Autor: Alejandra Fabiana Rodríguez

Institución: Universidad Nacional de Quilmes. República Argentina

Resumen: En los últimos cien años, el cine argentino ha producido múltiples versiones del proceso de revolución e independencia, configurando determinados sentidos de la historia. Aquí se analizan tres representaciones cinematográficas, concibiéndolas como espacios de batalla de distintas concepciones historiográficas y políticas que conviven entre 1930 y 1990.

Palabras claves: Cine e Historia/ Análisis cinematográfico/ Independencia argentina/ Estudios culturales/ Representaciones de San Martín/

Las representaciones de la revolución y la independencia en el cine argentino. Tres versiones de San Martín en busca de su contexto.

Desde mediados del siglo XIX, y bajo la premisa de consolidar el estado nacional, la elite letrada argentina emprende la producción y escritura del pasado “fundacional”, en un gesto deliberado y constante que se repetirá en diferentes escenarios socio-históricos. Cada vez que las circunstancias políticas (del siglo XX) lo requirieron, se revisó el proceso de independencia para inscribirse en él o para señalar una nueva fundación heredera de aquella.

Paralelamente, a lo largo del mismo siglo, el cine por su carácter de espectáculo de masas, fue el medio privilegiado para poner en circulación diversas perspectivas historiográficas y políticas. Se torna entonces necesario abordar las producciones audiovisuales, analizar el espacio de controversias que en ellas se entrama y el sentido que le atribuyen a la historia y en especial a esta conmemoración.

El presente trabajo se propone abordar el análisis de 3 películas realizadas en diferentes contextos históricos: *Nuestra tierra de paz* (1939), *El santo de la espada* (1970) y *El general y la fiebre* (1992), con el objetivo de identificar algunas operaciones de redefinición del carácter de la historia nacional, puntualizando en la figura de José de San Martín, considerado el héroe máximo del panteón patrio.

Un paneo sobre la vida de San Martín

Es 17 de agosto de 1938. Un padre y su hija sostienen una animada conversación a propósito de cumplirse un nuevo aniversario de la muerte del Padre de la Patria. A través de un simpático diálogo (mitad en francés, mitad en castellano), la película *Nuestra tierra de paz* presenta vida y hazañas de José de San Martín, quien “*más que un general fue un Libertador*”. A través de las ventanas de la casa de esta familia francesa, observamos una celebración en la plaza que lleva el nombre del héroe. Vuelan las palomas y relucen las medallas en los pechos uniformados. Un gran desfile celebra al Libertador.

Así, la película que referirá al siglo XIX, pone en primer plano el presente, el contexto de su realización. Es el grandioso desfile militar el que despierta las preguntas históricas de la niña. Un marco coherente y verosímil para la narración si consideramos que durante las décadas de 1930 y 1940 la movilización de alumnos y militares en las “fechas patrias” era moneda corriente¹; en ese contexto se insiste en instalar nuevas fechas patrias para la conmemoración nacional. En este sentido, Majluf² sostiene que “La elección del día nacional forja un deseo; forja una representación del proceso de la Independencia (...) Pero las representaciones no se definen sin fricciones o sin consecuencias políticas”. Justamente, desde 1930 el Estado encara la tarea de ampliar el calendario litúrgico: en 1933 se establece el 17 de agosto como Día del Libertador; en 1934 se instaura el Día del Himno; en 1937, el Día de la Bandera y en 1941 se agrega el Día de la Escarapela. Y un año después, una comisión *ad hoc* se expide sobre los colores, “diseños y versiones auténticos” de la bandera nacional, el escudo y el himno argentino. Es decir que durante esos años la formación de un calendario patriótico va ocupando cada vez más espacio simbólico. A través de publicaciones, desfiles, inauguración de monumentos públicos, la elite conservadora va tejiendo un sentido preciso de la revolución de independencia y de la gesta sanmartiniana. Es por ello que San Martín y el proceso de Mayo, son materia de acalorado debate

¹ LILIA ANA BERTONI, en *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires - México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Cap. III “Héroes, estatuas y fiestas patrias: construir la tradición patria, 1887 – 1891, señala 1887 como el momento en el cual se dan las primeras experiencias de incorporar a los escolares en los actos oficiales de celebración de la independencia. También analiza las transformaciones sufridas por las celebraciones patrias a lo largo del siglo XIX y sostiene que éstas van mutando de sentido: pasan de ser el marco de los festejos populares entroncados con otros festejos más remotos (Fiestas mayas), a formar parte de políticas de estado que van recortando la participación espontánea hacia formas más encuadradas de la misma a partir de 1880.

² MAJLUF, NATALIA. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú. 1820-1825”. En *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, pp. 203-241. Lima: Banco de Crédito, 2006, pág. 239.

en esta década. Uno de los partidos políticos mayoritarios, la Unión Cívica Radical, por ejemplo, sostenía una visión tradicional de Mayo, en la que reivindicaba a los héroes de la organización nacional y enlazaba su partido con la historia nacional. Si bien el radicalismo coincide con la elite conservadora en el panteón de héroes, durante este período organiza festejos paralelos a los oficiales para conmemorar al “Libertador San Martín”. El “espíritu radical” se identificaba con próceres que a su entender habían sostenido banderas democráticas e igualitarias (por ejemplo Mariano Moreno, que representaba el sector jacobino de la Revolución) y confrontaba con otras figuras como Juan Manuel de Rosas, caudillo y gobernador de Buenos Aires, a la que identificaba con la tiranía. Desde la izquierda, (Rodolfo Ghioldi del Partido Comunista³) se impugna esta asociación entre la revolución de Mayo y la democracia y se sostiene que “antes y después de Mayo hubo régimen feudal”, por lo que los nombres como Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Domingo Sarmiento y Bartolomé Mitre e incluso San Martín simbolizan la entrega al capital extranjero, y son presentados además, como hombres temerosos de las masas. Sin duda, la inclusión de San Martín en la crítica comunista era la respuesta a la vasta acción del gobierno conservador de Agustín P. Justo y del ejército para instaurar un nuevo culto al héroe. Mientras tanto, por otra parte, Alfredo Palacios del Partido Socialista revaloriza algunos aspectos de figuras cuestionadas y declara en 1930 que hay que “recuperar la nobleza espartana de San Martín, el idealismo de Rivadavia, la progresista inquietud de Alberdi, el anhelo ascendente de Sarmiento, el justiciero fervor de Echeverría, el sentido democrático de Mitre”.⁴ Es decir Mayo y en particular la representación de San Martín se torna un espacio de debate político en la época. Otro punto a señalar es que durante esos años se publicó la *Historia del Libertador General Don José de San Martín* (1933) y su autor, José Pacífico Otero, fue designado presidente del Instituto Sanmartiniano. Por su parte, Ricardo Rojas, opositor radical, escribía *El santo de la espada*, texto que sin dudar de la condición de héroe central construye un San Martín militar asceta del patriotismo”. En definitiva, en este período, el Estado, los historiadores e intelectuales y los partidos políticos, daban su versión sobre el tema en una Argentina donde alrededor del 18 % del padrón electoral era analfabeto⁵ (cifra que no incluye al muy importante sector de la población que constituían los extranjeros), motivo por el cual es necesario considerar la importancia de las

³ Revista Soviet del comité central del PC, agosto de 1934.

⁴ Sobre este tema se refiere CATARUZZA, ALEJANDRO: *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política* (1930 -1943). Sudamerica, Buenos Aires, 2001 y más recientemente Fradkin, y Gelman en “Doscientos años pensando la revolución de mayo” Sudamericana, Buenos Aires, 2010.

⁵ CATARUZZA, op. cit, pag 453-454

fiestas cívicas, los radioteatros de tema histórico, las conferencias radiales de diversas instituciones⁶ y la promoción del cine, recursos que formarán parte de las estrategias utilizadas por el Estado para dar su visión de la historia⁷, y por esto mismo, serían cuidadosamente examinados.

Como se desprende de lo anterior, la transmisión de versiones oficiales de la historia nacional y de las instituciones militares estaba entre las expectativas de los gobernantes del momento, quienes supieron plasmarlas en el decreto N° 98.998 de febrero de 1937, que obligaba al “examen y aprobación previos de los argumentos de las películas que interpreten total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional”. La Academia Nacional de Historia, a pedido del Ministerio de Instrucción, designó representantes para integrar una comisión evaluadora de los argumentos cinematográficos, quienes de ahí en adelante decidieron cuál era la historia nacional que el cine iba a contar.⁸ Vamos entonces a analizar una de estas versiones.

Las estrategias de representación en *Nuestra tierra de paz*

La película se plantea como una suerte de biografía de la patria y de San Martín. La misma recorre los hitos de la historia del Libertador, sin dejar de mencionar sus orígenes (su nacimiento en Yapeyú, un pueblo de la provincia de Corrientes, y el perfil de su padre, funcionario colonial). Continúa con su carrera militar en el ejército español, y a lo largo del metraje se suman otros momentos de su vida que se alternan con escenas del contexto político local e internacional.

En la versión de la historia que esta película pone a rodar, existe una tensión entre dos perspectivas sobre el período: una *liberal* que remarca el carácter democrático de la revolución, entendiendo que tuvo como objetivos la libertad y la independencia y que condujo al sistema

⁶ Entre ellas Academia nacional, Sociedad de Historia Argentina o el Círculo Militar.

⁷ Desde 1933 se impulsaron varias iniciativas y proyectos de ley para encuadrar la creciente actividad cinematográfica. El senador conservador Matías Sánchez Sorondo fue uno de los promotores de la legislación para el sector, además de ser el responsable del primer proyecto para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, pues se advertía el potencial propagandístico y educativo de este entretenimiento de masas.

⁸ Sobre este tema ver: Marrone Irene y Moyano Walker, Mercedes (2006) *Persiguiendo imágenes*, ed del Puerto, Buenos Aires y Campodónico Horacio, “*El estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión*”, en *La mirada cautiva*, N° 2, Museo del Cine, Buenos Aires, junio de 1999.

republicano y federal, y otra de corte *nacionalista*, que refuerza el lugar de las Fuerzas Armadas y de la Iglesia Católica en este proceso histórico.

La versión liberal se hace presente en la primera parte del filme y la observamos en la construcción de un paralelismo entre el proceso de Mayo y la Revolución Francesa; la película representa el contexto español en la figura *indolente y frívola*⁹ de Carlos IV, dedicado al ocio y a la música y se continúa en el escenario francés de la toma de la Bastilla y el relato de la expansión de Napoleón, para volver a continuación a las imágenes de una Buenos Aires colonial que en la escena siguiente perderá la calma pueblerina y se amotinará. Es decir que la puesta en serie construye una causalidad: la ociosidad de la vieja nobleza engendra las nuevas fuerzas de la revolución en Francia y lo sucedido en el Río de la Plata. Los conceptos de revolución y de libertad quedan además resaltados en la conversación del padre y la niña.

En la construcción del escenario local no faltan “estampas” de la vida colonial: el Cabildo y sus alrededores, las lavanderas con su atado de ropa en la cabeza, el vendedor de velas, el aguatero... Sin embargo la chispa de la sublevación proviene de otro actor social, de hombres vestidos con frac y levita, de mujeres de largo, que en el marco de un encuentro cultural —en el teatro, luego de un recitado— se encienden en ansias de libertad que luego continúan y multiplican en la Plaza, el 22 de mayo de 1810.

Allí la cámara toma a la multitud en picado mostrando la numerosa concurrencia y destaca algunos rostros en primer plano (de diversos sectores sociales) que piden un gobierno propio y criollo. En la secuencia siguiente, el filme pone de relieve la figura de Mariano Moreno, el más jacobino de los revolucionarios. En una escena, Cornelio Saavedra (presidente de la Primera Junta de gobierno) y Moreno, son interrumpidos en su conversación por los gritos de la muchedumbre que se manifiesta en las calles:

Moreno - *Ahora nadie podrá contener a los hombres libres*

Saavedra - *¿la revolución?*

Moreno - *la libertad, la libertad que Francia proclamó y lanzó contra la tiranía* (abre la ventana y ve al pueblo manifestándose, esta movilización conduce al 25 de Mayo, que es representado en el filme con la toma del Cabildo, cual si fuera la Bastilla, ¡claro está que no empuñan instrumentos de labranza sino paraguas y bastones!).

⁹ Esta construcción parece dialogar con la representación cinematográfica *Marie Antoinette* de W. S. Van Dyke, protagonizada por Norma Shearer y Tyrone Power, que se estrenó en 1938. En esta superproducción la interpretación de la revolución gira a grandes trazos, sobre la frivolidad de la reina y su corte.

Luego, en otra escena Moreno escribe mientras su voz en off reafirma: *el pueblo es soberano y no vasallo, necesitamos una constitución, porque el movimiento de mayo es una revolución social y no un simple cambio de autoridades personales*. Tras la muerte de Moreno, en la película aparecen carteles a modo de legado de su pensamiento que nombran: *Constitución, Libertad, Democracia*¹⁰, y allí el montaje los articula con José de San Martín que pronuncia “*Libertad, Igualdad, Fraternidad*” a modo de contraseña, para entrar a una reunión de la Logia. De esta manera la película presenta al Libertador como portador de todos esos valores y le pasa la posta del protagonismo absoluto de la acción.

En este relato, el pasado nacional comienza en Mayo de 1810¹¹ y esto *hace necesario* presentar uno a uno los días de esa semana donde se gestó. Terminada la Semana de Mayo (que a nivel dramático cierra con la muerte de Moreno), la gesta de la independencia será representada por el ejército y la biografía de la patria entroncará con la biografía de San Martín. Para construir la grandeza de este héroe nacional, la película despliega interesantes estrategias. Va a representarlo mediante el *contraste*: cuando San Martín camina a su cita con las autoridades del Triunvirato, tropieza con varios soldados ociosos y borrachos, que lucen desalineados; su figura pulcra, erguida y solemne hace contrapunto con estos e impone respeto. En la entrevista con las autoridades del Triunvirato, se produce este diálogo sobre el estado de las tropas:

San Martín: —¡Aquí no hay ejército, señor!

Paso: —*Digamos regimientos...*

San Martín: —*Regimientos tampoco he visto.*

Paso: —¡Es severo, comandante!

San Martín: —*Soy justo.*

Paso: —*Comandante, ¿se animaría usted a formar un regimiento modelo?*

San Martín: —*Hoy es 24 de marzo, si dentro de 6 meses no lo he conseguido, renunciaré a mi grado.*

¹⁰ Ulyses Petit de Murat, escritor y crítico cinematográfico de la época, relata que esas palabras sobreimpresas en *Nuestra tierra de paz* arrancaron los aplausos en la sala de estreno. Ver *Todo es Historia*, N° 470. Año XXXIX, Buenos Aires, 2006

¹¹ Esta perspectiva que encuentra en Mayo el inicio de la nación es producida en primer término por la generación del 37 que en su profundo rechazo al carácter español y su falta de consideración por la cultura indígena, encontró en Mayo el único pasado rescatable desde donde construir una nación. En 1857 Mitre reelabora este relato y considera a Mayo en clave nacional, postulando la nacionalidad argentina como preexistente y dadora de sentido de a Revolución. Para ampliar este tema ver Fradkin y Gelman, op.cit.

Según las fuentes de la época, la tarea le demandó casi dos años. Así San Martín organizó un regimiento que cuadruplicó los efectivos que había hasta su intervención, con un tipo de leva no coercitiva y mayores requisitos de reclutamiento que tendían a hacer de estas tropas un ejército “profesional”. En la película se *condensa* este proceso a través del montaje de tres planos separados por cortinillas que muestran la metamorfosis ocurrida *gracias* a la intervención de San Martín. Un gaucho vago aparece convertido en un digno soldado de regimiento; caballos indómitos mudan en disciplinadas piezas. Estas *transformaciones* concluyen con un gran plano de San Martín montando su caballo, tomado en contrapicado, lo que agiganta su figura. El teniente ha cumplido su palabra y el “regimiento modelo” es un hecho. En unas pocas y contundentes escenas la película construye al *profesional que viene a disciplinar* y que por sus logros se ha ganado el nombre de *padre del ejército nacional*. Otras estrategias de representación son las *alegorías*, una de ellas encarnada en un personaje recurrente en el film: la joven mujer que se acerca al despacho del coronel San Martín para ofrecer todo lo que tiene a la causa de la independencia y alista a sus hermanos en el Ejército de los Andes. Los verá morir uno a uno en el campo de batalla. Esa mujer es *América* y metaforiza la tierra enamorada del héroe.

Es interesante detenerse en esta representación que construye la película. Si seguimos las representaciones iconográficas de América de la mano del trabajo de Esther Acevedo¹², es posible observar que esta América no tiene ningún elemento que podamos identificar con lo autóctono. Se la representa con una tez bien blanca y en su vestimenta no porta ningún atributo americano. Si en las representaciones de América contemporáneas al proceso de independencia existe la tensión entre el elemento indígena y el revolucionario en la representación, en esta alegoría cinematográfica de 1939, no hay rastro alguno del elemento indígena o americano, podemos afirmar que por su atavío, en esta América resuena la *Marianne* de la iconografía revolucionaria francesa cuyo uso se vulgariza a partir de la conmemoración del centenario.¹³ Pero

¹² Esther Acevedo destaca que una de las metáforas que se resignificó en el proceso de independencia fue la figura de América, “tanto en su representación icónica como en el concepto que le corresponde pues los criollos se distinguían por ser americanos.... La figura de América portaba un carcaj, unas plumas y un faldellín, todo ello tomado de la cultura autóctona que ahora se revelaba como parte de la diferencia, y esto hizo más factible la transformación de América en patria.” Op. Cit. Pág. 66.

¹³ Burucúa, Jáuregui, Malosetti y Munilla: “Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata” en Imagen y recepción de la Revolución Francesa en Argentina. Jornadas nacionales. Grupo Editor Latinamericano, pág 135. Estos autores señalan que el centenario produce una verdadera proliferación y banalización de la Marianne criolla por la vía del souvenir de los festejos (relojes, plaquetas), de objetos de uso cotidiano (platos, ceniceros, abanicos, etc.) y del aviso publicitario.

América no es la única alegoría. El filme presenta a otra mujer hecha metáfora, más etérea aún que la anterior (favorecida por una iluminación contribuye al tono mágico de la escena). Se trata de la *Gloria*, que quiere coronarlo tras cada una de sus batallas. Ella lo tienta, le ofrece fama y poder; pero el hombre de bronce no se deja seducir: “yo lucho por la libertad, no por el poder. Esa no es mi misión. Déjame”, le advierte.

Profundizando en la caracterización del protagonista, podemos decir que el San Martín de *Nuestra tierra de paz* se debate entre dos grandes pasiones: la causa de *América* y su familia. El triunfo del militar por encima del hombre significa el sacrificio de su vida personal. El primer plano de una rosa que se marchita es el modo en que la película metaforiza la muerte de su esposa, Remedios, y el final de su carrera en el destierro con apremios económicos. Final que la película no alcanza a explicar.

En esta película el tiempo avanza mediante elipsis y saltos espaciales, para detenerse en aquellos momentos que la historiografía ha consagrado y que dan cuenta de los valores y la misión del prócer, que representará con la matriz del *camino del héroe*: alguien que entrega su vida por algo más grande que él mismo, que sale de un mundo ordinario, limitado, va más allá de lo que cualquiera sabe y conoce y entra en otro dominio, busca allí lo que le falta a su grupo y vuelve al lugar de donde partió para ofrendar lo que ha encontrado tan lejos. El protagonista de *Nuestra tierra de paz* emprende ese *viaje* y deberá atravesar diferentes “pruebas” antes de llegar a su destino, que es la victoria sobre los realistas y la independencia de América.

Esta construcción cinematográfica configurada como biografía del héroe nacional, presenta algunos problemas propios del modelo narrativo, pues restringe la dimensión social del relato al subrayar el accionar del sujeto. En estos casos, la sociedad queda reducida al universo del héroe¹⁴, a sus afectos y colaboradores, que en el caso de San Martín incluye a la familia y al Ejército. (San Martín padre de familia y militar). Los demás actores sociales están desdibujados o simplificados, incluso los realistas que son quienes antagonizan con él, poseen escaso o nulo peso en la historia (obviamente estas restricciones del modelo de representación son coherentes con un modelo historiográfico que ilumina a los sujetos, personalidades políticas por encima de los procesos históricos). Por otro lado y refiriéndonos al escaso antagonismo de los realistas, es posible relacionarlo también con la presencia en la década del 30 de corrientes historiográficas

¹⁴ Este concepto es trabajado por Ana L. Lusnich en *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, Artes y Medios, 2007.

que recuperan el legado hispánico en la formación de la nacionalidad, apartándose del relato histórico anterior que renegaba de esta tradición.

Volviendo al filme, si éste une la historia de San Martín a la de la patria, el final donde el protagonista muere pobre y en el exilio plantearía un cierre poco feliz para Argentina; por lo que la película resignifica el destierro de un modo positivo, reafirmando en esa sección la perspectiva nacionalista: el renunciamiento de San Martín hizo posible cumplir el gran destino de la nación. Este presente (1939) continúa su obra y por fin logra *el sueño argentino de la libertad*. No nos quedan dudas cuando, en la escena de su muerte, San Martín mira al futuro y dice: “... *el luminoso destino por el que lo he sacrificado todo. Veo la patria... resplandece el progreso, ejemplo magnífico de sensatez...Hombres felices, trabajo, libertad, paz*”. Y por debajo de un cielo gris, asoman los potentes rayos del sol...A continuación un montaje de imágenes, muestra “las maravillas de la Argentina moderna”: las cataratas de Iguazú, el puerto de Buenos Aires, el obelisco, el Congreso de la Nación, junto a un cielo surcado por aviones militares y un suelo transitado por tanques de guerra y ejércitos desfilando. Completan la serie, los buques militares y las fábricas. Ese futuro que visualiza el héroe en sus últimos momentos de vida se ha hecho *presente* por fin. De ello dan cuenta los carteles que dicen *Fuerte para la defensa / Cumple el sueño de su Libertador/ Es tierra de trabajo y paz* /, y que se funden con la imagen del ejército argentino encabezado por el presidente de la Nación Roberto M. Ortiz, rindiéndole homenaje al Padre de la Patria. Esta escena cierra el sentido de la historia: la grandeza del ejército de San Martín se continúa en ese presente que ha sabido reparar los errores del pasado.

En este epílogo han desaparecido las alusiones a la libertad y a la soberanía popular centrales en la primera parte del filme. En él sin duda se refuerza la marca de época, al sumar a la versión de la historia liberal de fines del siglo XIX y hegemónica hasta los años 30, la idea de que la Argentina tiene un *destino de grandeza asociado a la prosperidad económica, la unidad interior y la expansión*. Dicha perspectiva asocia la Nación al Ejército, siendo este sostén, responsable y garante del *destino de grandeza de la Argentina*. Esta forma de relatar el pasado desplaza el eje de los “patriotas” hacia los “militares”, quienes según esta versión habrían hecho la historia. Así, *Nuestra tierra de paz* en una suerte de epílogo 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 entre las clases dominantes del momento.

En los últimos momentos de la biografía, bastan dos secuencias para reforzar los valores católicos en la representación de San Martín (que pudieron haber sido puestos en duda al narrar su participación en la Logia). La primera, al morir su esposa, él se arrodilla sobre su tumba a la sombra de la cruz, y la segunda, cuando sus nietas rezan por un San Martín agonizante y su hija Mercedes le promete que cuando se recupere irán juntos a la iglesia a bautizar al nieto que está en camino. Frase que el libertador repite con su último aliento.

Así, a las versiones plasmadas en los libros, las representaciones pictóricas, las escultóricas (que abundan en este período) y a las conferencias, el cine sumó su interpretación. Y este mosaico fue construyendo una versión del pasado muy difundida y aceptada, cuyos mojonos y explicaciones permanecieron bastante sólidos, conformando una serie de rituales escolares y cívicos que la película retoma y ayuda a difundir.

Desde el bronce

Nos referiremos ahora a una película que inauguró una nueva relación entre la escuela y el cine, *El santo de la espada*. Fue una película obligatoria y continuó utilizándose con el paso de los años como una versión de la historia equiparable a los libros de texto escolares. Si las versiones fílmicas o escritas de la historia entran en la disputa por el sentido del pasado, las sostenidas por el Estado se suelen escuchar con más volumen y este fue el caso de *El santo de la espada*, cuya versión forma parte del imaginario de varias generaciones de argentinos. Si bien el filme no presenta grandes rupturas con *Nuestra tierra de paz* en relación a la cronología, a pesar de los más de treinta años que median entre ambas¹⁵, es una película insoslayable debido a la productividad que ha tenido y por su gran penetración historiográfica.

Para contextualizarla debemos saber que desde 1968 el marco que regulaba el desarrollo de la actividad cinematográfica, tenía como requisito para acceder a subvenciones y créditos del Instituto Nacional de Cinematografía la presentación del guión de la película a rodarse. El Instituto derivaba el guión al Ente de Calificación Cinematográfica, que a su vez pedía el asesoramiento pertinente. Fue así como la película tuvo la supervisión y aprobación del Instituto

¹⁵ Es necesario considerar que el “Santo de la espada” se basa en el libro homónimo de Ricardo Rojas, que es producto del mismo contexto histórico que *Nuestra Tierra de Paz*. Sin embargo es notable el hecho de que el libro construye un asceta protector, ofreciendo una perspectiva casi mística del héroe, la película destaca casi exclusivamente la faz militar del personaje.

Sanmartiniano y de otras dependencias del Ejército. Este modo de “proteccionismo” marcó el film y funcionó también como censura previa.

El momento político de rodaje no es otro que el post Cordobazo¹⁶, estallido que pone en evidencia los cuestionamientos de gran parte de la sociedad a la dictadura del general Juan Carlos Onganía, y que constituye un punto de inflexión en la radicalización política y en la organización de los grupos guerrilleros. En ese contexto Leopoldo Torre Nilsson produjo su versión audiovisual de la historia patria. Así el San Martín construido por *El santo de la espada* será parte de la de lucha simbólica desatada entre el ejército y la guerrilla de izquierda de nuestro país¹⁷.

La película muestra la vida militar de San Martín desde su regreso a Buenos Aires en 1812 hasta el exilio en Europa, en 1824. Es un recorrido por las batallas que libró por la independencia americana, cuyo punto máximo lo constituye el cruce de la cordillera los Andes en 1820. Estos jalones de su carrera se matizan con algunas escenas de su vida familiar, también impregnadas de rigidez militar. En una progresión cronológica, el filme enhebra una serie de hechos conocidos, que la historiografía liberal había subrayado cuando lo erigió en el Gran Libertador de los Pueblos del Sur. Este San Martín cinematográfico es una representación inmaculada, el retrato de “un santo militar” salido de las páginas de los manuales escolares. En una puesta en escena de carácter realista, los encuadres subrayan la dimensión de la gesta del cruce de la cordillera con grandes planos generales del escenario real, que fuera teatro de operaciones del Ejército de los Andes. Las explosiones de los morteros y el ruido del metal de las armas recrean con realismo el

¹⁶ Desde 1966 se impone a través de un nuevo golpe militar un modelo estado autoritario que concentra el poder y sacrifica a los partidos políticos y al parlamento. En 1969 estalla una rebelión en la ciudad de Córdoba, conocida como “Cordobazo”, que demostró la profundidad de la crisis social y política que se vivía. En esa insurrección popular se yuxtapusieron diversas tensiones, la situación de los asalariados (presión por el aumento de productividad en las fábricas), el descontento generalizado del sector estudiantil y de las capas medias cansadas del autoritarismo estatal. No solo se cuestionaba al gobierno o al régimen político sino al sistema en su conjunto. Serán los nuevos actores consolidados en este período (grupos guerrilleros, sacerdotes del Tercer Mundo, ligas agrarias) quienes radicalicen el cuestionamiento en los años siguientes.

¹⁷ En los años 60 y 70 grupos guerrilleros lo reclaman como guía. A modo de ejemplo la FAR reparte volantes donde cita escritos del *Libertador* referidos a la guerra de independencia. También el ERP se identifica con una bandera con dos franjas horizontales (azul, celeste y blanca), idéntica a la del Ejército de los Andes. Para ampliar este tema puede consultarse, Tzvi Tal: *San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character*. Film & History Vol. 34. (2004). Y también Erasquin, Estela (2009)

combate. Panorámicas del desplazamiento de ejércitos prolijamente formados y uniformados completan esta versión.

Las batallas concluyen con el recuento de muertos y heridos. Ningún aspecto de la representación remite a la tragedia del combate, al dolor, ni el temor. En esta versión militarista, la muerte no puede ser una tragedia... es solo una circunstancia para la cual los soldados están preparados. Y también, o sobre todo, la muerte es el pasaporte a la Historia. Los muertos anónimos del campo de batalla van a ser condensados en un solo personaje, con rostro, nombre y apellido: el Sargento Cabral, único combatiente en primer plano, cuya voz de moribundo habla a la posteridad y pronuncia una frase instalada luego en el imaginario patriótico de los argentinos (“muero contento, hemos batido al enemigo”, dice Cabral, reivindicando una vez más que la causa, la misión, está por encima de la vida). Esto marca una diferencia notable con *Nuestra tierra de paz*, que enfoca el sacrificio y el costo de la guerra en términos humanos. En esa película es América quien entrega a sus hermanos (que son el pueblo) y los ve morir por la causa de la independencia. En *El santo de la espada* se trata sólo de bajas de soldados cumpliendo con su deber.

En mismo sentido, el “pueblo” en la película de Torre Nilsson no está encarnado en personajes individuales, se trata de una masa indiscernible, emponchada y jubilosa, por debajo de los grandes hombres. Son aquellos que viven al General y a sus soldados después de las batallas, o que esperan su entrada salvadora. Es el pueblo reducido al lugar de la admiración. Mientras que por su parte, la gente *decente*, la porteña por ejemplo, parece muy entretenida en los festejos, en la organización de arcos de triunfo, escribiendo poemas y bienvenidas al Libertador, mientras él debe presionar con su renuncia para que entiendan la gravedad de la misión.

Si en esta representación del proceso de independencia el pueblo es subalterno y está desdibujado, peor papel le cabe a la política. Apenas a 5 minutos del comienzo del filme, San Martín conoce a quien luego será su esposa, y ésta comenta acerca del desastroso gobierno del Triunvirato. San Martín la interrumpe en tono de reproche: *¿entiende de política señorita?* Y agrega: *Yo de muy poco entiendo, pero de política menos que de nada*. Esta actitud se reitera cuando nuestro héroe participa en algún evento social, en los mismos expresa su disgusto ante el tema político. Es más, los funcionarios y representantes de los sucesivos gobiernos centrales son en ocasiones escollos que San Martín debe superar para lograr su misión. El militar antagoniza con los españoles pero también con las necesidades del poder político. A diferencia de la versión de *Nuestra Tierra de paz*, este héroe solo

está cómodo montado en su caballo, posición en la que se lo ve en gran parte del filme, encuadrado por una cámara en constante contrapicado.

San Martín sueña y delira

El héroe está enfermo, escupe sangre. La tos lo ataca constantemente. Este es el eje de *El general y la fiebre*. Lejos del bronce, la película narra un paréntesis en el campo de batalla, un momento en que abandona la campaña para restablecer su salud en las sierras de Córdoba. Ese hombre enfermo alucina con la forma de liberar América: *un ejército de mulas que atraviese los Andes*. Sus problemas de salud —de los que la historiografía ha dado cuenta—, se convierten en la película en un medio para acceder a la interioridad del personaje. Delirios, sueños y pesadillas son el modo de acercarnos a sus utopías y contradicciones. Ese es San Martín, el hombre, un héroe que batalla consigo y contra los realistas.

Un general que llega con su suerte, enfermo, a la estancia donde se repondrá del mal que lo aqueja, *y se va con su destino...* Lo esperan el cruce de los Andes y la gloria.

En la cotidianidad de su recuperación, los personajes secundarios y las subtramas sirven para terminar de delinear los contornos del personaje. En este héroe *remixado* podemos encontrar las marcas de la sociedad que lo produce: un general que dialoga con el pueblo, que simpatiza con él y aparece en paridad en muchas escenas (matea con los criados en la cocina, canta cielitos con los peones de la estancia, etc.). Al mismo tiempo se rebela contra su grupo de pertenencia, es un militar que se distancia de sus pares, que ridiculiza prejuicios y costumbres. Un ejemplo en este sentido es la secuencia donde San Martín ha puesto en una botella de vino español un vino local, engañando a los comensales para luego ridiculizar sus comentarios sobre superioridad del vino europeo. U otra escena, en la que engaña a su médico con un preparado de una curandera, haciéndole creer que es una medicina que él le ha dado. El profesional ve los efectos y alaba el remedio al mismo tiempo que repudia los saberes de las curanderas. Es un líder nacionalista que está cerca del pueblo y que valora lo propio...y tiene sentido del humor, una virtud que poco combina con el bronce.

Es también rebelde y locuaz, todo el tiempo pone en palabras sus pensamientos y su discurso está cargado de pasión. Al mismo tiempo es un hombre atravesado por la culpa: sus recurrentes pesadillas lo transportan al pasado en Europa, los servicios militares a la Corona y lo enfrentan con el fantasma de su padre, que condensa lo militar, el viejo mundo, la fidelidad al rey. El padre de sus pesadillas es un antagonista que lo incrimina y le reclama lealtad. Para él nuestro héroe es un traidor.

Esta construcción de San Martín instala una distancia radical con las otras representaciones del prócer en la pantalla grande. En esta película San Martín es un héroe incómodo, un hombre entre fronteras, extranjero en Europa por su origen, que abraza la causa americana pero que habla como *godo*. Es un recién llegado y su identidad es dudosa:

“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 y emisarios y arreglos de trastienda.

(...) La patria... apenas el incierto relato de mi madre de un pueblo arrasado por los bandeirantes portugueses... No había en mi recuerdo más que sombras, débiles sombras de un lugar lejano. Eso era mi patria. Y esa vaga idea tuvo para mí la realidad incontrastable de un silogismo. O de una locura”.

Quien narra la estada de San Martín en Córdoba, es Milagros, una criada. Ella es testigo y, a la vez, la coadyuvante del protagonista: su enfermera, su escucha y su cómplice (en esta representación son las mujeres las que sostienen al general enfermo, Milagros, la Juana, la curandera...sin duda constituye una marca del contexto histórico en que fue producida la película). Ella revela a través de su relato, la interioridad y los conflictos del general. Milagros, además, condensa lo criollo, al pueblo, ese sector con el que tan bien dialoga el héroe. También Milagros condensa el erotismo, lo carnal, (otro rasgo que quiebra el bronce y remite nuevamente al contexto de producción). Esta joven es testigo de sus sueños —que se tiñen de colores fríos cuando aparecen las utopías y se bañan de rojo cuando las pesadillas españolas lo queman—, esos sueños que lo enfrentan con la culpa de haber peleado contra la *Madre Patria*.

Este San Martín de fin de siglo, irrumpe en 1993 para quebrar el imaginario fílmico que consolidó *El santo de la espada*¹⁸, destacando el carácter revolucionario de la gesta. Si bien se aleja de la disciplina militar y del bronce, comparte algo importante con las anteriores representaciones

¹⁸ A diferencia de la película de Torre Nilsson, *“El general y la fiebre”*, tuvo poca circulación, sólo 4.545 espectadores fueron a ver el filme que nos ocupa, cifra que contrasta duramente con el filme argentino más exitoso de los años 90, *Tango feroz* (1993, Piñeyro) que movilizó a 1.469.552 espectadores. Debemos mencionar que dos años antes la industria había alcanzado el récord de la menor cantidad de espectadores de la década, declinación directamente proporcional al cierre de salas. Para ampliar información ver Deisica Nº 3 y Nº 4. Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Informe sobre los aspectos económico-culturales de la industria cinematográfica argentina. (1992 - 1995).

cinematográficas: su carácter de héroe. San Martín continúa siendo quien alcanzó lo imposible, cambiar el destino de América.

La representación del encuentro de Guayaquil, versiones y contrastes

Las tres películas representan un momento clave en la historia americana y en la configuración del personaje: la entrevista de San Martín y Bolívar en Guayaquil. El encuentro entre las grandes figuras de la independencia americana constituye el desenlace en dos de los filmes sobre el Libertador, a la vez que el capítulo final de la larga lucha por la independencia.

En *Nuestra tierra de paz* y en *El santo de la espada* ese encuentro se presenta como causa del final de carrera militar de San Martín, un general que ha cumplido su misión y que evalúa con madurez la prioridad de la causa americana. Así lo interpretó la historiografía liberal y estas películas respetan y reproducen esa versión. Es necesario señalar que también Guayaquil es la escena elegida para concluir, en términos dramáticos, el perfil del héroe en ambos casos.

En *El General y la fiebre*, en cambio, el encuentro tiene lugar en los sueños afiebrados de San Martín, independizándose así de la exigencia de hechos veraces (un oportuno recurso dramático si consideramos lo poco que se conoce sobre este acontecimiento). El encuentro se presenta entonces como un sueño y condensa el proyecto de la unidad americana, Guayaquil es esa utopía. La escena registra una caminata entre pares, un diálogo íntimo, cálido, donde discurren sobre sus esperanzas.

En *Nuestra tierra de paz*, en cambio, la talla de San Martín se agranda a partir del contrapunto con Bolívar. El Libertador de Chile y Perú rechaza la gloria (personificada otra vez por una mujer que lo tienta permanentemente), mientras que Simón Bolívar disfruta de los honores. Esto se representa en la construcción espacial y dramática del encuentro: detrás de numerosas puertas y custodiado por soldados, Bolívar espera. San Martín las atraviesa para acceder a él. San Martín sostiene: *Bolívar es un general tan general como yo. Quisiera apoyarlo en sus planes*. Luego se cierran las puertas y el sonido de los clarines militares se expande ocupando la escena mientras leemos en un nuevo cartel “*Se supone que...*”, leyenda que subraya el vacío de información y advierte al espectador que se interrumpe la historia documentada y se reemplaza por la suposición, por la invención. Esto marca una diferencia entre esta película y las otras ficciones sobre San Martín que aquí trabajamos. *Nuestra tierra de paz* se pretende objetiva, por eso recurre permanentemente a la exhibición de

documentos, cartas, deteniéndose en la firma de San Martín estampada en ellas. Una idea empapada de la confianza positivista en la empresa “científica y patriótica” que compartían tanto los miembros de la Academia de Historia¹⁹ como otros historiadores y funcionarios que además confiaban en que la enseñanza de la historia fortalecería el sentimiento patriótico de los sectores populares²⁰.

Volviendo a la película, la secuencia concluye con un cartel: “*San Martín hace el sacrificio supremo de su vida*”, y el narrador/padre le explica a su hija: “*la política no siempre tiene buena cara*”.... Aquí también el sentimiento antipolítico va a teñir la representación, nada menos que en el clímax de la película.

El santo de la espada, por su parte, produce un encuentro al aire libre, por primera vez ambos pisando el mismo suelo, rodeados de soldados... Los héroes no están solos, los escoltan sus ejércitos, están frente a frente cada uno con su tropa detrás, disposición espacial que ayuda a afirmar el imaginario de las diferencias entre ambos. Durante el diálogo observamos que San Martín está *más* informado que su par sobre el verdadero estado de las tropas realistas en América, *más* dispuesto a terminar la lucha emancipatoria y *más* decidido a sumar esfuerzos. La puesta en cuadro de los personajes es escandalosa. Se basa principalmente en la asimetría: San Martín es mucho más alto que su par y el encuadre contribuye a exaltarlo. San Martín siempre mira de frente, enfrenta la situación, por el contrario el “pequeño” Bolívar jamás mira de frente, se escabulle, es escurridizo frente a los planteos de San Martín y si bien el texto que pronuncia lo muestra comprometido con la causa americana, la actitud corporal dice todo lo contrario; no podemos menos que desconfiar de él. Por la noche ambos participarán del baile en honor al Libertador de Chile y Perú y las diferencias se acentuarán aún más, pues veremos a un Bolívar hedonista y despreocupado, y a San Martín rígido, severo y consciente de la gravedad de la misión.

Tanto la versión cinematográfica de 1939 como la 1970, omiten la falta de apoyo, la orfandad política de San Martín, que lo lleva a estar en una posición débil. Son escasas las referencias al contexto de enfrentamientos internos que desembocan en la disolución del poder central en los años

¹⁹ En 1938 la Junta de Estudios de Historia y Numismática se disuelve y el PEN crea la Academia Nacional de Historia, que consolida la tradición liberal, llamada *historia oficial*. Las producciones elaboradas desde la Academia Nacional de la Historia serán además de una presencia fundamental en el campo historiográfico, la matriz de los discursos educativos del momento, por lo que esta versión de la historia, y del proceso de independencia en particular, impacta profundamente en la cultura argentina.

²⁰ Para ampliar este tema, revisar Cataruzza, Alejandro, op. Cit., pag. 433

‘20. Tampoco refieren a la evidente superioridad política y militar de Bolívar. Esto reduce la explicación de los resultados del encuentro a las características personales de ambos generales.

El planteo entonces resulta en que la evidente *superioridad política* de Bolívar se “compensa” en los filmes con la *superioridad moral* de San Martín, que da un paso al costado terminando así su carrera: *Yo deseo que sea usted el que tenga la gloria de terminar la guerra de la independencia, yo sólo estaré en el Perú el tiempo necesario para ordenar las cosas.* Dice el San Martín de ***El Santo de la Espada***. Esta versión de los hechos sería tributaria de la *Historia del Libertador General San Martín* de José Pacífico Otero, quien introduce en la historiografía esta explicación de lo ocurrido en Guayaquil. Dice Otero: “Si hubo allí aparentemente por parte de Bolívar una victoria política, hubo simultáneamente una victoria moral, correspondiendo ésta por entero a San Martín”.²¹

En un tono menos marcial y también más personal, en el Guayaquil de ***El general y la fiebre*** los que se encuentran son dos hombres, a lomo de burro –“*a lomo de burro como nuestra revolución*”, dice el personaje en el filme– se encuentran en un paraje serrano, siguiendo el curso de un arroyo. Un gran plano general los enmarca y equipara: dos idealistas, juntos e iguales, discurriendo sobre sus vidas y la política de América. Caminan esa tierra que los desvela, y esa tierra es paisaje, escenario y metáfora de la misma causa.

Bolívar: –*La nuestra es una patria de sueños. Pero los sueños andan metiendo balas y gritos, y ya no pueden detenerlos.*

San Martín: –*Yo en cambio no sé si tengo lugar para ellos, con mis dolores y mis fiebres...*

Bolívar: –*La fiebre es amiga de los sueños. Yo hasta en el delirio veo el destino de ser libres.*

San Martín: –*Es cierto, no hay opción. ¡Estamos obligados a ser libres!*

(...)

Bolívar: –*Tiene que curarse general. Lo necesito. Déme un poco de alivio...*

San Martín: –*Trataré mi general. ¡Si fuéramos simultáneos no habría derrota! Gane usted su guerra, general Bolívar, que en algún lado nos encontraremos.*

El encuentro entre Bolívar y San Martín, se convierte así en la excusa para hablar de los sueños y de la revolución.

²¹ Eduardo Hourcade (op. Cit,pag.77).

Final de héroe

La idea de este trabajo ha sido partir del análisis de tres películas fuentes para discutir enfoques y perspectivas sobre entre esos artefactos culturales que son las películas, las versiones historiográficas que construyen y amplifican y los escenarios y proyectos políticos que las marcan. Al detenernos en la versión presentada por *Nuestra Tierra de Paz* observamos la tensión entre el discurso liberal de la Nueva Escuela Histórica —que se institucionaliza y promueve su versión desde la Academia Nacional de la Historia— y los entonces nuevos discursos antiliberales, nacionalistas y católicos.

En la reescritura de la historia que se inicia en los años 30, la figura de San Martín se asocia al modelo militar que propone la paradoja de una política “antipolítica”, defendiendo un tipo de autonomía profesional²², que por la vía del rechazo a las orientaciones que fijaba el Poder Ejecutivo, ocupaba un lugar en el sistema político. Esta idea de militar se amplifica en *El santo de la espada*, alejándose en este punto de la concepción dominante en la Historia de Mitre.

También hemos observado en *Nuestra Tierra de Paz* elementos de la dinámica de la década de los años 30, donde una elite incapaz de tener legitimidad por la vía del sufragio democrático, bucea en el pasado buscando un lugar en él, o al menos una justificación de su poder en el presente. Pretensión de la que no está ajena la elite dirigente de los tiempos de la “Revolución Argentina” (1966). Es decir luego de dos golpes de estado, autodenominados *revoluciones*, la de Urriburu (1930) y la Revolución Argentina, se *revisa* el pasado para inscribirse en él.

Los valores republicanos que la historiografía liberal había subrayado en el proceso de Independencia, son sostenidos en *Nuestra Tierra de Paz*, pero luego licuados en una presentación y epílogo fuertemente cargados de militarismo. Estos valores están definitivamente ausentes en *El Santo de la Espada* versión en la cual domina la perspectiva jerárquica y militar de la historia. En esta versión, se ubicó al ejército en el origen mismo de la nación y se lo proclamó custodio de sus valores más importantes, por lo que se propone una lectura de la historia de Mayo y la Independencia en clave de gesta militar; el nacionalismo exacerbado y la desconfianza hacia los

²² HOURCADE, EDUARDO, *Ricardo Rojas hagiógrafo. A propósito del Santo de la Espada*. Estudios sociales. Año VIII, N°15, Santa Fe, 1998, pags. 71-89.

países vecinos, completan el cuadro. El otro gran actor de nuestra historia “inicial” es la Iglesia, que con la fuerza de la cruz representa los “mejores valores” de la nación creada.

Toma distancia de estas representaciones la versión ofrecida por *El general y la fiebre*, que desde un enfoque historiográfico cercano al revisionismo y a la izquierda nacionalista²³ enlaza (a partir del uso del recurso del flashback) la historia de San Martín y la independencia con la historia de los caudillos federales del interior, pues es otro general, Facundo Quiroga quien interroga sobre lo vivido por el Libertador. De esta manera la película intenta sacar a San Martín del panteón liberal para ubicarlo junto a los “caudillos nacionales y populares” reivindicados por esta tradición revisionista.

Además es necesario señalar que los diez años que median entre la finalización de última dictadura militar (1976-1983) y el contexto de producción del filme, renuevan la mirada sobre la historia y los actores sociales que la protagonizan. Si es imposible ocultar la trayectoria militar de San Martín, no será ese el aspecto el que este cine post dictadura exalte, sino todo lo contrario. Para que el público de fines del siglo XX pudiera amarlo e identificarse con él, fue necesario quitarle el rígido uniforme y dejar solo al hombre frente a sus fantasmas y frente a la historia...

Tres películas/versiones que se rozan, que discuten y entran en tensión, tres contextos socio histórico diferenciados, con interrogantes y preocupaciones disímiles, pero que se encuentran pese a todo en una voluntad que ninguno contradice: seguir moldeando al héroe, engrandecer su figura...aunque con la arcilla de cada perspectiva cultural y política.

²³ Jorge Abelardo Ramos autor entre otras obras de “Historia de la Nación Latinoamericana”, ejerció una gran influencia sobre la joven intelectualidad de izquierda durante las décadas del ‘60 y ‘70, y desde una postura revisionista contribuyó al cuestionamiento de la tradición historiográfica liberal. El pensamiento de Ramos combinó el marxismo con la concepción latinoamericanista de la Patria Grande, y confluyó con sectores del peronismo. El director de este filme Jorge Coscia, se reconoce heredero de esa tendencia y en el 2009 realizó un documental basado en el libro y autor antes citado.

Fuentes:

Nuestra tierra de paz (1939) Dirección: Arturo S. Mom . Guión: Henri Martinent. Duración: 90 minutos. Blanco y negro. Apta para todo público. Intérpretes: Pedro Tocci, Elsa Martínez, Emperatriz Carvajal, Salvador Arcella, Francisco Audenino, Pedro Bibe.

El santo de la espada (1970) Dirección: Leopoldo Torre Nilsson Guión: Beatriz Guido y Ulyses Petit de Murat. Duración: 120 minutos. Color. Apta para todo público. Intérpretes: Alfredo Alcón, Evangelina Salazar, Lautaro Murúa, Alfredo Iglesias, Héctor Alterio.

El general y la fiebre (1993) Dirección: Jorge Coscia .Guión: Julio Fernández Baraibar y Jorge Coscia. Duración: 85 minutos. Color. Sólo apta para mayores de 13. Intérpretes: Rubén Stella, Licia Tizziani, Raúl Brambilla, Jorge Arán, Jorge Marziali Germán Mendieta, Alejandro Cuevas, Elena Durá Márquez, Osvaldo Hueles, Nelly Tulla. Asistente de dirección: Chino Collado.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

ACEVEDO, ESTHER. "Los símbolos de la nación en debate (1800-1847) En: *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. CONACULTA, México, 2001.

ALSINA THEVENET HOMERO, *Censura y otras presiones sobre el cine*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972.

BERTONI, LILIA ANA. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires - México 2001.

BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política. (2 tomos)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999

BURUCÚA, JOSÉ EMILIO Y FABIÁN A. CAMPAGNE, "Los países del Cono Sur", en A. Annino, L. Castro Leiva y F.-X. Guerra, *De los imperios a las naciones*. Iberoamérica, Iber-Caja, Zaragoza, 1994.

BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, et al. "Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata." *en: Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina. Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990.

CAMPODÓNICO HORACIO, "El estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión", en *La mirada cautiva, N° 2*, Museo del Cine, Buenos Aires, junio de 1999.

CATARUZZA, ALEJANDRO: Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930 - 1943). Tomo VII, Sudamerica, Buenos Aires, 2001.

COUSELO JORGE MIGUEL: *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Fraternal, Buenos Aires, 1985.

CUADRIELLO, JAIME. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, CONACULTA, UNAM, Museo Nacional, México 2000.

DI NÚBILA, DOMINGO, *La época de oro. Historia del cine argentino I. Edición actualizada y ampliada*, Del Jilguero, Buenos Aires, 1998.

ESTEVA GRILLET, ROLDÁN. "Iconografía europeo-americana de Bolívar." En: Sartor, Mario (ed.) *Nazioni e Identità Plurime*. Studi Latinoamericani 02. Università degli Studi di Udine, 2006.

ERAUSQUIN, ESTELA: *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2009

FRADKIN, RAUL Y GELMAN, JORGE (coord) *Doscientos años pensando la Revolución de Mayo*. Sudamericana, Buenos Aires, 2010.

GOLDMAN, NOEMÍ, *Nueva Historia Argentina, Tomo III*, "Revolución, república, confederación (1806-1852)", Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

HALPERÍN DONGHI, TULIO, *Revolución y Guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*, Siglo Veintiuno, México, 1979.

HOURCADE, EDUARDO, *Ricardo Rojas hagiógrafo. A propósito del Santo de la Espada. Estudios sociales*. Año VIII, N°15, Santa Fe, 1998.

LÓPEZ MARCELA Y RODRÍGUEZ ALEJANDRA, *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Editorial del Nuevo Extremo, Buenos Aires, 2009.

LUSNICH ANA LAURA, *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Editorial Biblos, Artes y Medios, Buenos Aires, 2007.

MAJLUF, NATALIA. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú. 1820-1825”. *En Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, pp. 203-241: Banco de Crédito, Lima, 2006.

MANRUPE, RAÚL, PORTELA, MARÍA, *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.

ROSENSTONE ROBERT, *El pasado en imágenes. El desafío a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

SORLIN PIERRE, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

TZVI TAL: *San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character*. *Film & History* Vol. 34. (2004)