

**Sarmiento en el cine: lecturas de su obra
a comienzos de los años cuarenta**

Nicolás Suárez
Facultad de Filosofía y Letras, UBA / CONICET
nicola_suarez@yahoo.com.ar

La imponente evocación de la “sombra terrible” con que se abre el *Facundo* constituye una puesta en común de textos e imágenes: la palabra del letrado evoca una imagen de la barbarie. Esta afirmación, que resulta evidente, puede servir, sin embargo, como punto de partida para una lectura comparativa del texto de Sarmiento y su transposición cinematográfica *Huella* (1940), que fue dirigida por Moglia Barth y cuyo guión, escrito por Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, se basó en un fragmento del *Facundo*. Dos preguntas, entonces, dispara la evocación. En primer lugar, ¿de qué manera la película reelabora esa puesta en común de textos e imágenes que propone el texto de Sarmiento? En segundo lugar, ¿qué efectos y qué cambios en la idea de lo común se producen en el proceso de transposición?

El argumento de la película, inspirado en el pasaje del *Facundo* en que Sarmiento describe al capataz de carretas, puede resumirse de la siguiente manera: una caravana parte de Buenos Aires rumbo a Córdoba, con un cargamento de presos unitarios. El capataz, Mariano Funes (interpretado por Enrique Muiño), lleva a su sobrino Gregorio “para que se haga hombre en la huella”. Enseguida, se les unen otras carretas, en las que viajan Mercedes y sus peones. Mercedita, hija de un coronel, va en busca de su padre y le lleva, escondidas, armas para levantarse contra Rosas. En el camino, se cruzan con las tropas del capitán Miranda, que abandonó el ejército y vive libre en el desierto. Funes y Miranda son viejos amigos, por lo que deciden no luchar y continuar el viaje. Entre otras peripecias, el sobrino del capataz y la hija del coronel se enamoran. Pero el sobrino delata por celos al capitán Miranda ante el comandante de un fortín. Condenado a muerte, Mercedes y sus peones lo salvan con la esperanza de ayuda para apoderarse de la caravana, salvar a los unitarios condenados y unirse al coronel. Miranda no los delata pero tampoco los ayuda, no solo por su amistad con el capataz sino porque se opone a esas luchas. Pero los peones de Mercedita se unen con los soldados de la caravana y se levantan contra el capataz, que termina muriendo y en sus últimas palabras obliga al sobrino a tomar el mando. Finalmente, para completar el argumento, cito una frase de la reseña de la película publicada en *La Nación*, en la que leemos: “Poco después, la caravana, hilo de la civilización ambulante en el desierto, se bifurca” (*La Nación*, 1940).

Esta frase debe leerse junto con otra en la que el cronista declara que los autores “se han inspirado en la página del *Facundo* en que Sarmiento resalta la misión civilizadora y heroica del capataz de carretas” (*La Nación*, 1940). La confusión no es casual. Las frases son significativas porque pueden leerse en serie con un uso bárbaro de la cita que, en términos de Piglia, corroe el gesto erudito del *Facundo* (2012: 98). El error

consiste en describir la caravana como “hilo ambulante de la civilización”, cuando para Sarmiento en realidad era un símbolo de la barbarie. El hecho de que el epígrafe que se lee al comienzo del film también haya estado tergiversado para atenuar la descripción condenatoria del capataz de carretas en modo alguno justifica la falta, sino que añade un eslabón más a la cadena de equivocaciones. No obstante, hay algo de verdad en el error, puesto que en la película la dicotomía civilización/barbarie ya no se corresponde con la oposición entre unitarios y federales. La confusión del cronista revela una desestabilización de la dicotomía: la barbarie ya no es -como señala Piglia- la metáfora de una concepción espacial de la cultura, que supone que el otro está más allá de la frontera y para conocerlo es necesario trasladarse a ese territorio (1998: 25). El otro ahora está, literalmente, adentro de lo mismo: no solo porque el sobrino del capataz federal es un “mocito con ideas raras”, sino porque los presos unitarios viajan en la caravana federal. La caravana, asimismo, deviene el vehículo que atraviesa y, por lo tanto, borra la frontera, en tanto va de Buenos Aires, que es definida por Sarmiento como revolucionaria y progresista, a Córdoba, retrógrada, colonial y cerrada (Sarmiento, 2006: 127-128). Este tópico de las “dos Argentinas”, que como advierte Jitrik (1983), el texto enuncia sin indagar en la dependencia del interior de una estructura económica dominada por el puerto de Buenos Aires, era muy cercano a Manzi, gracias a su contacto con el revisionismo a través de FORJA. Sin embargo, aunque comparte esa preocupación, en la película Manzi se cuida muy bien de no recaer en la culpabilización revisionista del litoral.

Para ello, más que una atribución de culpas (en *Huella* es difícil determinar culpables, ya que no hay protagonistas y antagonistas claramente delineados), el relato despliega una economía del viaje según la cual el sobrino que viajó a Europa volvió -en palabras del tío- “con ideas raras” y ahora debe emprender un nuevo viaje, esta vez a la pampa, pero los objetivos difieren: para el tío, el propósito es “hacerse hombre”; para el joven, “escribir un poema sobre la pampa, como el de Echeverría”. Antes de iniciar el viaje, el capataz le aclara que “la pampa no es París”. Sin embargo, hacia el final del relato advertimos que el viaje a la pampa no hizo más que reforzar la pérdida del hogar que se había iniciado con el viaje a Europa: “Es mentira que tengas la sangre de los Funes”, le dice Mariano a Gregorio. Apoyándonos en Van den Abbeele (1992), podemos afirmar que lo que está en juego en el viaje es el nombre propio, la propiedad más fundamental de todas. Y si el sobrino había querido restituir la pérdida mediante una relación textual (del latín *refero*, volver a llevar), se encontró en cambio con una delación (llevar hacia abajo): “Has aprendido mal mi lección”, acusa el capataz al sobrino luego de que este delatara al capitán Miranda ante el comandante del fortín. Consciente de su error, Gregorio le confiesa a Mercedita: “No supe interpretar”. Es decir, que Gregorio es un mal lector de los acontecimientos, a diferencia de Sarmiento, que en el *Facundo* construye una moral y una economía de la lectura en base a su capacidad de leer y citar en otro idioma (Piglia, 2012: 96).

Precisamente, la apuesta más innovadora de *Huella* es la renovación del criollismo a través de la transposición del *Facundo* en términos de una operación de lectura (es decir, formales) y no, como a menudo fue señalado, un uso criollo del *western* (España, 2000: 168; Neifert, 2012: 93), que por otra parte ya había sido explorado por Soffici (Tranchini, 1999: 161). Para una rápida contextualización de esta operación, recordemos que cuatro años antes, en 1936, Moglia Barth había dirigido la segunda

versión fílmica de *Amalia*, que se sumaba a la de 1914, de García Velloso. Estas dos versiones de *Amalia*, al igual que otras películas de temática rosista estrenadas en las décadas del veinte y del treinta, se constituyen como gestos de distinción que enfatizan la dicotomía civilización/barbarie, cuyo potencial dramático se presta a ser explotado desde un modelo de relato cinematográfico clásico. También el cine criollista de la década de treinta y comienzos de los cuarenta, señala Tranchini (1999: 155-156), enfatizaba la oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, pero no como un gesto de distinción sino para renovar el elemento homogeneizador mediante una aproximación a los parámetros del *western*. En este contexto, *Huella* produce una desestabilización de la dicotomía civilización/barbarie tal como venía resultando operativa en el cine argentino hasta la década del cuarenta y se corresponde con un relevo de la presencia de *Amalia* en el cine por la del *Facundo*, que aparece contaminado por un discurso criollista que a su vez ayuda a renovar.

En este sentido, contrariamente a lo que ocurre en el ámbito de la literatura, donde Borges y Martínez Estrada oponen los dos textos centrales del canon del Centenario (el *Facundo* y el *Martín Fierro*) (Sarlo, 2012: 371-376; Degiovanni, 2007), en el ámbito del cine se produce una imbricación entre la serie romántica y la criollista. Si, como un eco de las fallas profundas del ser nacional, Borges y Martínez Estrada proponen una fractura en el centro del canon, el guión de Manzi, en cambio, postula un pliegue. Esto implica la aceptación de que el programa optimista del siglo XIX y las visiones sintéticas del Centenario ya no resultaban creíbles, pero también la formulación de un amalgamamiento en el que las diferencias pudieran coexistir. De esta manera, en el marco de la crisis del proyecto de una nación liberal moderna, *Huella* delinea un espacio imaginario en el que convergen diversas tradiciones literarias, que a su vez comportan imágenes diversas de lo nacional. Y espacio imaginario se articula como una tradición nacional lo suficientemente amplia como para interpelar a diversos sectores, tal como se desprende de un relevo de fuentes periodísticas. En *La Nación* (1940), la película es calificada como una “digna expresión argentina”, recorrida por “brisas auténticamente nacionales” y con personajes de popular sabor criollo”. La revista *Cine argentino* resalta en la película el “acento primitivo de nuestra nacionalidad”. Y *La Prensa* (1940) subraya los “temas típicamente nuestros”, al igual que *El heraldo del cinematografista* destaca “un tema hondamente argentino”.

Esta relectura del canon nacional se sustenta tanto en el texto de Sarmiento como en la película. Por un lado, exhibe y explota las dificultades para la clasificación a las que se había enfrentado Rojas a la hora de buscarle un lugar a Sarmiento en su *Historia de la literatura argentina*. Aunque finalmente opte por ubicarlo en “Los proscritos”, a juzgar por los fragmentos de *Facundo* que, como el epígrafe que introduce la película, describen el desierto y el modo de vida de los gauchos, Sarmiento debería estar incluido irónicamente en el tomo de “Los gauchescos” (Rodríguez, 2012: 604).

Por otro lado, en la trama del film, la relectura del canon que propone Manzi se figura a través del personaje del capitán Miranda, interpretado por Orestes Caviglia. El capitán Miranda es presentado como el jefe de los gauchos cimarrones, un conjunto de “paisanos y tropas que han desertado”. En la terminología sarmientina, se trata, pues, de un gaucho malo. Y esta figura es clave en tanto habilita la inclusión del *Facundo* y de la literatura criollista en una misma tradición. En su prólogo “El gaucho” Borges le reconoce a Sarmiento el haber definido al “gaucho rebelde”, al cual incluye en una lista

explorada por Carriego, los Podestá, Hernández y Eduardo Gutiérrez (Borges, 2011: 85). En la misma dirección, Laera señala que García Mérou “propone un sistema de sustituciones que le permite leer los folletines con gauchos en serie con las novelas de bandidos españoles” (2004: 118). En este linaje sería posible -agrega Sarlo- instalar también algunos de los episodios de *Facundo* (379). Incluso la lectura de Ludmer (2000) de *Facundo* como “revés exacto” y límite externo de la gauchesca, hasta tal punto que puede decirse que es también el género, aproxima a Sarmiento al criollismo.

De este modo, a diferencia de Gregorio, que no sabe interpretar, Miranda es un buen lector. Afirma, además, que no es ni federal ni unitario sino argentino y esto lo emparenta con Sarmiento, por su capacidad de estar a ambos lados de la frontera y traducir ambos sistemas de representación. Como Sarmiento en el exilio, Miranda en la prisión está doblemente dislocado, del tiempo y del espacio. Si Sarmiento escribe su famosa sentencia con un carbón, Miranda, con las manos atadas, grita: “¡Viva la patria que vendrá, la patria de todos los argentinos!”. Su *locus* es el futuro (Sarlo, 373). Su comunidad, una comunidad que viene, sin soberanía y, en consecuencia, irrepresentable (en un sentido tanto estético como político de la representación). En esa frase, “¡Viva la patria que vendrá!”, al igual que en “On ne tue point les idées”, se deshace la relación representativa del texto con la imagen (Rancière, 2009: 62). Lo que los une es la experiencia de lo común.

Al final del relato, Gregorio se convierte en capataz de la caravana. Debe seguir el camino de su tío muerto y se separa de Mercedita. La nación, entonces, ya no puede reconocerse como una comunidad soberana a la Benedict Anderson (2011), sino como una huella que se bifurca y cuya figuración más clara es el personaje de Miranda, que permite pensar la comunidad fuera de un repertorio de identidades predeterminadas (unitarios/federales) y características verificables (lealtad/traición).

Así, la transposición pone en juego la producción de una idea homogénea de identidad nacional, a la vez que evidencia su fragmentación. Esa fragmentación se figura en la frase que pronuncia Mariano Funes al ver a su amigo Miranda preso: “Un hombre... tan hombre”, se lamenta. Esa extraña sintaxis pone en juego dos nociones de hombre y figura un anudamiento. Si “un hombre” alude a la humanidad desnuda de Miranda (“Los muertos no pitan”, le dice el guardia), “tan hombre” alude a esa noción de hombría que Funes propugna al comienzo del film cuando dice que su sobrino “tiene que hacerse hombre”. La noción de hombre, entonces, parece desplazarse de su sentido de hombría al de humanidad y ambos quedan anudados, inescindibles. Pero la frase de Funes elide el verbo. En ese ámbito de las alusiones y de lo no expresado, como el *Facundo*, se instala *Huella*. Ahí, más que en un revisionismo conocido por sus intervenciones públicas pero difícilmente rastreable en el film, radica la verdadera crítica de Manzi al modelo liberal conservador en crisis. El desmonte de la relación representativa del texto y la imagen, así como la postulación de una comunidad irrepresentable, son su manera de enfrentarse a lo que Jitrik denominó el endiosamiento liberal del *Facundo* (1970: 12).

Bibliografía

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BORGES, J. L. “El gaucho”, *Obras completas*, vol. 12. Buenos Aires, Sudamericana: 2011.
- DEGIOVANNI, F. *Los textos de la patria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- DEVOTO, F. *El país del primer Centenario*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- ESPAÑA, C. (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vols. 1 y 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- JITRIK, N. “Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento”, *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970, pp. 12-34.
- . *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires, Centro Editor América Latina: 1983.
- LAERA, A. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LUDMER, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil: 2000.
- NEIFERT, A. *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Fabro: 2012.
- PIGLIA, R. “Sarmiento, escritor”, *Filología*, año XXXI, n° 1-2. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 1998, pp. 19-34.
- . “Notas sobre el *Facundo*”, *Sarmiento* (Dir. Adriana Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2012, pp. 95-102.
- PRIETO, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- RANCIÈRE, J. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo: 2009.
- RODRÍGUEZ, F. “Las operaciones de la crítica”, *Sarmiento* (Dir. Adriana Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2012, pp. 603-630.
- SARLO, B. “Sarmiento en el siglo XX”, *Sarmiento* (Dir. Adriana Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2012, pp. 367-391
- SARMIENTO, D. *Facundo*. Buenos Aires, Colihue: 2006.
- TRANCHINI, E. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Faiga, 1999.
- VAN DEN ABBEELE, G. “Introduction. The economy of travel”, *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, University of Minnesota: 1992, pp. xiii-xxx.

Diarios y revistas consultados:

- El heraldo del cinematografista*. “Huella”. Buenos Aires, 24 de enero de 1940.
- La Nación*. “Una digna expresión argentina es Huella”. Buenos Aires, 25 de enero de 1940.
- La Prensa*. “Digna y atrayente es la producción argentina Huella”. Buenos Aires, 25 de enero de 1940.