

## *Un general del pueblo*

### Bajo el signo de la Patria

Mariano Petrecca

FFyL, UBA

En el campo de estudios sobre las relaciones entre cine e historia existen (simplificando convenientemente la cuestión) dos modos de encarar y sopesar el valor de una película, tanto de ficción como de género documental, con pretensiones de recreación o indagación históricas. Una vía consiste en ver al filme como un documento, una fuente de naturaleza peculiar y múltiplemente situada en la época en que fue concebido y realizado. Es ya conocida la anécdota de un joven Marc Ferró, contratado como asesor de la televisión francesa durante la producción de un documental sobre la Primera Guerra Mundial, que hallaría en las imágenes de los noticieros cinematográficos de época una ventana previamente insospechada para adentrarse en la experiencia de los soldados destinados al frente (Ranaletti, 1999: 92-99).

Una alternativa atribuye, potencialmente al menos, al relato y al lenguaje audiovisual, la capacidad de construir un conocimiento del pasado, particular y específico, pero en ningún caso menos valioso, potente o sugestivo que aquel encauzado en el universo más tradicional de la letra escrita y la lectura. Es referencia obligada Rosenstone y su defensa de la *invención verdadera* y otros mecanismos narrativos desplegados por los más variados filmes históricos para reflejar una época o incitar en el espectador una reflexión sobre la construcción artificial del pasado o la percepción social y cultural del tiempo histórico (Rosenstone, 1997: 43-64).

No es intención de este escrito zanjar una discusión teórica de alto vuelo, ni tan siquiera privilegiar una perspectiva sobre otra (puede, por otro lado, darse el caso de que ambas fluyan en la contemplación de un mismo texto

## *Un general del pueblo*

cinematográfico). Se trata simplemente de justificar el anclaje para la contemplación crítica de algunos rasgos de una de las más grandes producciones que el cine nacional destinó a la figura del general Manuel Belgrano, con la intención de tornar atractiva para el gran público una trayectoria inserta en un tramo fundacional de nuestra historia y convalidar un sitio en el panteón de los próceres. Se trata de la película *Bajo el signo de la patria*, rodada y estrenada en las salas de cine de nuestro país en los años de la llamada Revolución Argentina (1966-1973). Algunas particularidades del contexto político, social y cultural de la época de su realización acaso contribuyan a entender mejor su propuesta dramática y estética, así como el recorte cronológico elegido para enmarcar su relato sobre el prócer.

De un modo general, la película comparte el reconocimiento de Belgrano como un actor clave en la gesta independentista, y se complace en imaginarlo como uno de esos infatigables artífices de una emancipación prolongada y áspera que, a fuerza de heroísmos particulares, logrará sobreponerse a la penuria material, los reveses militares y las luchas facciosas. “La victoria ha sido obra de mis capitanes” —exclama un Belgrano reacio a la idea misma de la ambición personal, que rechaza los laudos ofrecidos por un emisario de la Primera Junta, enviado al frente tras el triunfo en la batalla de Tucumán— “Yo no hice nada y a nada aspiro, sirvo a la patria con el solo objeto de verla constituida”.

Sin embargo, en distintos tramos de la película, el peso del sacrificio descomunal que demandan la revolución y la guerra adquiere una perspectiva y un énfasis particulares, más proclive a ensalzar las capacidades inherentes al mando militar, en un caso, y más propenso a reconocer el lugar gravitante que tiene la necesaria participación colectiva, en otro. Es esta una ambivalencia que obedece al contexto de producción de la película, durante un tramo de la dictadura militar de la Revolución Argentina posterior al Cordobazo y en pleno proceso de movilización política de amplias franjas de la sociedad. Esta película, puede conjeturarse, expresa la propia capacidad de la evocación histórica, o por lo menos de ciertos personajes y procesos del pasado nacional, por concitar adhesiones e imaginarios que encuentran su correlato en las urgencias y diagnósticos del presente.

*Bajo el signo de la patria* fue estrenada el 20 de mayo de 1971 y contó con la dirección de René Mugica, un cineasta con sobrados méritos profesionales, pues durante años había sido asistente del director Lucas Demare en Artistas Argentinos Asociados, el estudio responsable de películas históricas o de épica nacional como *La Guerra Gaucha* (1942), *Su mejor alumno* (1944) y

## Un general del pueblo

*Pampa bárbara* (1945).<sup>1</sup> A cargo de la productora Mundialcine, el largometraje sobre Belgrano se rodó a lo largo de 1970 en locaciones naturales del norte argentino que la fotografía retratará bellamente y que serán el escenario para las fabulosas panorámicas que registran la lenta marcha de los ejércitos por los caminos de sierra, el éxodo en masa del pueblo jujeño o el amontonamiento de los cadáveres de patriotas y realistas en el silencio posterior a la batalla. La película contó además con un importante elenco de actores de la época (Ignacio Quirós, Enrique Liporace, Héctor Pellegrini, Leonor Benedetto, entre otros), y la musicalización del guitarrista y compositor Eduardo Falú y otros destacados folkloristas de aquel entonces.

Con una duración cercana a las dos horas, el relato se recorta sobre el tramo más brillante de la carrera militar del creador de la escarapela (“Belgrano en sus momentos de gloria” dirá una reseña de *La Opinión*, el diario de Jacobo Timerman), desde su llegada a la Posta de Yatasto a principios de 1812 para relevar a Pueyrredón del mando del Ejército del Norte, hasta la decisiva victoria en la batalla de Salta del 20 de febrero de 1813, donde la bandera patria ondea por primera vez en el campo de batalla.

Esta importante producción cinematográfica se estrenó durante la dictadura del general Alejandro Lanusse, presidente de un régimen militar que cinco años antes —y dos presidencias *de facto*— había decretado el fin de la política, pero que entonces aspiraba a garantizarse un repliegue ordenado a los cuarteles, crecientemente jaqueado por la resistencia popular y la radicalización política. No es aventurado conjeturar la importancia que tenía una película sobre el prócer de la Independencia más importante después de San Martín para un gobierno de estas características. Los agradecimientos testimonian la incumbencia que las fuerzas armadas, la Iglesia y otras instituciones vocacionalmente tradicionalistas tuvieron en la realización.<sup>2</sup> Su traza se vislumbra también en un Belgrano que reiteradamente se proclama “católico militante y cristiano probado” o se persigna ante la imagen de la virgen, y que decreta los tajantes límites de su autoridad en su primer parlamento ante la oficialidad del Ejército del Norte: “Exijo respeto y subordinación, si tienen alguna iniciativa estoy dispuesto a tenerla en cuenta, ¡pero siempre que nos lleve adelante! No a seguir de panza al sol”.

Ciertamente, hay en la trama que organiza la película una suerte de elogio a la capacidad transformadora del mando militar: el relato audiovisual se inicia con la descripción de un ejército desorganizado, inmovilizado en la sierra y conformado por un rejunte de soldados desaliñados, displicentes y sucios sobre los que Belgrano [y cámara] posan su mirada con desapro-

1. El Programa INDEGEO se dedica a la investigación y desarrollo en enseñanza de la Geografía, bajo la dirección de la Dra. María Victoria Fernández Caso. Fue creado en 2004 y tiene su sede en el Instituto de Geografía “Romualdo Ardissonne”, FFyL, UBA.

2. Por la importancia de su apoyo para la realización de esta película, nuestro agradecimiento: Comandos en Jefe del Ejército y de la Fuerza Aérea Argentina, Pueblos de Salta y Jujuy y sus autoridades civiles y eclesíásticas, Instituto Nacional Belgraniano, Instituto Nacional de Cinematografía, YPF, Fundación Juan Martín de Pueyrredón”. Un ejemplo del apoyo del Ejército al rodaje lo testimonia un ex conscripto salteño que en 1970 fue conducido con todo su destacamento por “el odioso sargento Romero” para participar como extra de la película, sin otra retribución más que una gaseosa y un sándwich de mortadela. Disponible en: <http://www.nuevodiarioweb.com.ar/noticias/2017/06/20/96874-bajo-el-sig-no-de-la-patria-y-un-emotivo-recuerdo>

bación: “Teniente” —dirá al joven José María Paz— “La próxima vez que se me presente con tropa, si sus hombres no tienen uniforme sano, que por lo menos estén limpios”. Ya próximos al clímax final, una cámara en altura registrará la ordenada formación de un ejército que cuenta con su caballería, su infantería y su artillería, un cuerpo sólido de guerreros rectamente erguidos y pulcramente uniformados que, previo al inicio de la batalla de Salta, proceden a la efusiva jura de la bandera celeste y blanca.

La imaginaria eficacia de una jerarquía verticalista cabal adquiere un relieve casi fantasioso en la secuencia en que el barón de Holmberg promete crear de la nada un parque de artillería, sacando de la montaña “fierro y todo lo demás”, y construyendo una fundición con ayuda de un diagrama esbozado en una arrugada hoja de papel. A la vista de los cañones relucientes, fabricados sin que la película se detenga a explicarnos cómo, Belgrano exclama: “Esto es algo más que cumplir, barón, esto es verdadero milagro”. En cierto modo, la capacidad insólita y *milagrosa* de producir orden, tecnología y entusiasmo popular que logra el Ejército del Norte bajo el mando de un hombre fuerte y decidido incita parcialmente las aspiraciones desarrollistas del régimen burocrático-autoritario, el proclamado objetivo de sus generales de encabezar una misión política sin plazos de tiempo.<sup>3</sup>

Pero solo en parte y exclusivamente para quienes están ya ideológicamente predisuestos a ello, *Bajo el signo de la Patria* pone en primer plano —a través de sus imágenes y su propuesta estética y narrativa— un sujeto colectivo y popular que, en el contexto de los años sesenta y setenta, incita también la idea de un “pueblo” latinoamericano que proyecta sobre las palabras “revolución” y “libertad”, tantas veces proclamadas por Belgrano en la película, un anhelo de transformación social que está en profundo entredicho con los principios y propósitos de los detentadores cívico-militares del poder político en el continente. En efecto, a lo largo de la trama, el prócer comparte su protagonismo con un pueblo sobre el que la cámara y la narración se detienen profusamente para darnos el detalle de los rostros mestizos e indígenas, profundamente criollos o nativos, pero también en planos amplios que registran el paisaje de la patria profunda, el *interior* o país real, por donde transitan las muchedumbres que sostienen con su esfuerzo la guerra contra el español.

Esta trama específicamente colectiva de la película tiene su propio clímax en las impresionantes estampas del éxodo jujeño: hombres, mujeres y niños envueltos en ropajes que delatan su condición de artesanos y campesinos, que empujan sus carros y animales por los caminos de huella de la

3. El general Juan Carlos Onganía, el primer presidente *de facto* de la Revolución Argentina, había proclamado que el tiempo de la política se reiniciaría solo después de finalizado un incierto tiempo de la transformación económica y social del país. Ver de Riz (2000).

quebrada, que participan con patriótica obediencia de una estrategia que consiste en quemar pastizales y destruir cosechas, arriar el ganado, sacar pozos y vertientes acuíferos para “que no quede al enemigo sino la tierra arrasada”. Cerca del final de esta secuencia bellamente acompañada por los acordes de la guitarra de Eduardo Falú, el general Belgrano desciende de su caballo, abandonado su pedestal de mando, para sumergirse hasta las rodillas en un riacho torrentoso y empujar junto con los paisanos que marchan a pie un carromato varado en el agua. El heroísmo del prócer y del pueblo se mancomunan y confunden en la escena.

Como sugiere el crítico e historiador Fernando Martín Peña, por detrás de todas estas imágenes, y de las palabras “revolución” y “pueblo” tan enfáticamente repetidas a lo largo del largometraje, subyace la mucho más potente noción de *liberación*, un vocablo múltiplemente implantado en la política de la época que expresaba el imaginario de un Tercer Mundo soliviantado contra sus estructuras opresoras.<sup>4</sup> Tal vez un poco aventurada, en la medida en que la película muestra también otras aristas de Belgrano, la afirmación de Peña descansa en su reconstrucción de las rispideces personales e ideológicas con las que Mugica y el guionista Isaac Aisemberg tuvieron que lidiar durante el rodaje para obtener la aprobación o el beneplácito de los censores militares y los asesores historiográficos del Instituto Nacional Belgraniano. A su entender, la película está plagada de guiños contestatarios y burlescos hacia estos auditores reaccionarios.<sup>5</sup>

El Belgrano audaz, enérgico y sobrio interpretado por Ignacio Quirós acometerá la múltiple hazaña de elevar material y moralmente a un ejército maltrecho e indisciplinado, difundir la mística revolucionaria entre las poblaciones todavía reacias de Salta y Jujuy, y garantizar por imperio de las armas y del éxodo masivo la supervivencia de la revolución al poner un freno decisivo al avance de las fuerzas realistas sobre el territorio sublevado. La película finaliza con la rendición del general Tristán, y la reafirmación del vencedor en el doble plano de la firmeza marcial y la claridad conceptual de su lucha por la libertad.

En la cúspide de su carisma y sus logros, Belgrano se rehúsa a pasar por las armas a los tres mil soldados tomados prisioneros, afirmando su compromiso con una revolución que busca ganarse un lugar en el corazón de todos los pueblos americanos: “Nuestra misión es llevar la revolución adelante con bayonetas, sí, pero también con ideas. Prefiero quedarme con sus cañones y ganarlos por gratitud: donde vayan pregonarán el triunfo de nuestras armas y terminarán por abrazar la causa de la libertad”.

4. Ver un análisis de los distintos sentidos de la noción de “liberación” en el lenguaje político de los años 60 y 70 en Manzano (2017, cap. VI).

5. Peña afirma que un jefe militar cuestionó que un judío guionara una película sobre Belgrano, razón por la cual Isaac Aisemberg se ocultó tras el seudónimo Ismael Montaña que es el que figura en los créditos iniciales, y que constituye una fachada y una burla al antisemitismo del censor, pues *Ismael* es el hermano del patriarca Isaac, y *Montaña* es la traducción literal de Aisemberg al castellano. La mofa se repite en la escena en que el prócer postula como precedente del éxodo judeo el éxodo del pueblo hebreo, y en la licencia histórica de la escena donde interrumpe un sermón en la catedral para anunciar al obispo de Salta su expulsión.

## *Un general del pueblo*

En boca de este verdadero general del pueblo, el eco de estas palabras acaso textualmente comprobables, o por lo menos verosímiles, resonaba desde el fondo de una historia en apariencia tradicional y formalista para reaparecer en un presente convulsionado por anhelos mucho más ambiciosos y radicales de la libertad.

### **Bibliografía**

- De Riz, L. (2000). *La política en suspenso*. Buenos Aires, Paidós.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Peña, F. (1993). *René Mugica*. Buenos Aires, Centro de Editor de América Latina.
- Ranaletti, M. (1999). Entrevista a Marc Ferró. *Entrepasados*, año VIII, N° 15.
- Rosenstone, R. (1997). El cine histórico. Una visión del pasado desde una época posliteraria. En *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.