

Transposición literaria y pictórica en un filme histórico

por Alejandra F. Rodríguez*

Resumen: Este trabajo aborda la transposición literaria de *La Revolución es un Sueño Eterno*, dirigida por Nemesio Juárez. La película fue estrenada en 2012, y es una adaptación de la novela homónima del escritor Andrés Rivera, Premio Nacional de Literatura en 1992. Nos guía el propósito de contribuir a la reflexión sobre los modos en los que los filmes se apropian de textos literarios para construir sus propias versiones de la historia en imágenes, y acerca del papel que la pintura desempeña en la mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica.

Palabras clave: transposición, cine, filme histórico, Nemesio Juárez, Revolución de Mayo.

Abstract: This article analyzes a case of literary transposition: *La Revolución es un Sueño Eterno*, directed by Nemesio Juárez, released theatrically in 2012. This film is an adaptation of the homonymous novel written by Andrés Rivera, winner of the Literature National Award of Argentina in 1992. Our aim is to contribute to a reflection on the different ways in which films appropriate from literature to create their own versions of history by using pictures. Also, we analyze the role played by painting in the relationship between the literary work and its film adaptation.

Key words: literary transposition, historical films, Nemesio Juárez, Revolución de Mayo.

Fecha de recepción: 30/06/2014

Fecha de aceptación: 05/09/2014

Ante la pregunta: *¿en qué consiste transponer un texto literario al cine?*, Sergio Wolf sostiene que se podría contestar con una paradoja, que es *cómo olvidar recordando*, lo que significa que ese origen, la fuente:

[...] no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme, es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue, más que de lo que pudo haber sido (Wolf, 2001: 78).

En ese mismo sentido, aquí se concibe la transposición como zona problemática, de diálogo y de préstamo entre artes y disciplinas, donde lo relevante en el análisis es dar cuenta de los cambios en la enunciación, entendida esta como efecto de sentido global del texto. Es, por ello, necesario identificar el tipo de tratamiento, las modalizaciones y los motivos temáticos a través de los cuales se expresa dicha enunciación (Steimberg, 1998). En esta dirección trataremos de dar cuenta de las supresiones y permanencias que propone la escritura fílmica, no con el propósito de sancionar desviaciones de la película respecto de la fuente literaria, sino de echar luz sobre las transformaciones y la naturaleza de la nueva obra.

Una Revolución para la Nación

El argumento del filme *La Revolución es un Sueño Eterno* se centra en el juicio que se le realiza a Juan José Castelli, representante de la Primera Junta y orador de la revolución, por conducta impropia y responsabilidad en las derrotas militares del ejército del Norte. El juicio y la proximidad de la muerte constituyen la ocasión para la reflexión sobre su pasado reciente, así como para pronunciarse sobre momentos y problemas cruciales de esos breves años

revolucionarios. En este sentido, podría pensarse que son tres los juicios que atraviesa Castelli en la película: el de la Justicia, encabezado por los mismos sectores sociales que vieron amenazados sus privilegios durante el proceso revolucionario; el de la muerte, que se avecina de la mano de un cáncer de lengua; y el de la Historia, para la cual debe organizar sus papeles y poner en orden sus reflexiones por escrito.

En este último eje es donde la película encuentra más dificultades en su transposición. En primer término porque, en la novela, Castelli escribe no sólo porque no puede o no quiere hablar –por impugnación o por imposibilidad– sino que también lo hace para la Historia, para quienes lo leerán en un futuro. La tensión entre la oralidad del pasado y la escritura del presente abre una zona problemática, de la que la adaptación cinematográfica no logra dar cuenta de un modo eficaz.

El filme presenta la escritura como acotada al sentido de la autoimpugnación de la voz de quien fuera el orador de la revolución, lo que acompañaría el fracaso del proyecto revolucionario que él encarna. Sin embargo, la mudez como imposibilidad o como impugnación no se mantiene a lo largo del filme. Esta inestabilidad puede observarse en varias secuencias: al iniciar la película, Castelli se presenta ante el tribunal a través de una pizarra que enuncia “soy Castelli”, pero cuando en los cuadros siguientes es interrogado, responde sin dificultad las preguntas. Idéntica resolución presenta la secuencia con el capitán Segundo Reyes. El silencio, como estrategia, sí puede observarse cuando el protagonista comparte con Irene Orellano Stark o con Abraham Hunguer. Estas diferentes resoluciones hacen que el problema de la enunciación de la palabra quede desdibujado en el filme.



Respecto de la transposición, Oscar Steimberg (1998) sostiene que, a partir del cambio de soporte, se abre la posibilidad de ensayar indagaciones en universos complejos, lo que permite la emergencia de lecturas nuevas que, incluso, pueden quebrar el metadiscurso acerca del género de la obra transpuesta. Es decir, estas lecturas, portadoras de renovados sentidos, pueden conducir a fracturas ideológicas entre ambos soportes. Entonces, si cada transposición implica una lectura nueva de la fuente a partir de los temas y preocupaciones de quien la encara (de cada época, formación ideológica), la relación de Castelli con la Historia es uno de los ejes de distanciamiento de la película respecto de la novela de Rivera, pues Nemesio Juárez ensaya una breve historia patria a través del relato de los años de la Revolución. Es por ello que se detiene a dar cuenta de algunos procesos históricos de una manera más lineal, detallada, y menos fragmentaria e interrumpida que la fuente escrita; ensanchando temas apenas delineados en la novela. De esta manera, el director prioriza la acción-mostración de la historia sobre la reflexión íntima acerca de ella, que constituye el eje del texto escrito.

Con estas decisiones, la película se aleja de la novela, distanciándose de la tradición borgeana de la misma, que requiere una lectura cifrada y que, según Waldegaray (2007), es característica de los años 90, en los que se busca desestabilizar y desbanalizar el recuerdo, dosificando la información y borrando los nexos. En su película, Juárez se encarga de restituir nexos y relaciones que la novela había omitido deliberadamente.

Por su parte, el tono introspectivo de los soliloquios, o diálogos internos del protagonista, es reemplazado en la película por la puesta en escena de personajes que ya no están mediados por la voz de Castelli, por lo que se vuelven autónomos y sufren modificaciones respecto del texto fuente; la principal de estas recae sobre el propio protagonista, al que el filme construye como brazo armado de Mariano Moreno, sentido que lo aleja de la novela. Mariano Moreno es definido en el filme como el ideólogo de la revolución desde un verosímil y una puesta en escena que lo acerca a los líderes de las organizaciones guerrilleras de los 70. En este sentido, es necesario destacar una secuencia donde, sentado tras una mesa en el centro del cuadro y mirando a cámara, habla de *la revolución armada* y de *la sangre derramada*, justifica la violencia y ordena el fusilamiento de aquellos identificados con la reacción, mientras su voz en *off* –con las instrucciones precisas de las acciones a desarrollar– invade las escenas siguientes. Así, el montaje alterna las acciones de Castelli con los cuadros donde Moreno mueve los hilos del orador de la revolución y también los de la Historia patria.

Las locaciones elegidas (el Cabildo, la Plaza de Mayo, los caminos del norte) funcionan como íconos reconocibles, e imponen al relato cierta perspectiva escolar de la Historia nacional. En ese sentido, puede sostenerse que la aspiración realista que el cine histórico busca desde *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909) encuentra su clímax en las deliberaciones del Cabildo que propone este filme. El uso del espacio, la profundidad de campo, y la disposición de los cuerpos reproducen cada una de las posiciones del cuadro

Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810 de Pedro Subercaseaux. Así cobra vida esta obra, referente de la memoria nacional, que realizara por encargo el pintor chileno, en 1908, con motivo de la celebración del Centenario de nuestro país.



Como sostiene Héctor Kohén (2005), refiriéndose al contexto de producción de *La Revolución de Mayo* (1909), las fórmulas rituales fueron inseparables de las imágenes iconográficas de nuestra historia, y tuvieron, sin duda, un efecto fuertemente normativo en la sociedad. Desde principio de siglo se apeló al relato de ficción, a condición de que ese rasgo ficcional sea *olvidado*, transmutando el verosímil en verdadero, operación necesaria para construir la genealogía heroica del patriciado. *La Revolución es un Sueño Eterno*, realizada un siglo después, asume esta iconografía y propone, por ejemplo, un cielo amenazante que anuncia los paraguas del 25, al pueblo reunido alrededor del Cabildo –clamando *saber de qué se trata*–, entre otras escenas construidas desde un realismo fotográfico que vigoriza los residuos de educación patriótica, y los inscribe, no sin tensión, en un nuevo relato que desdibuja su origen

literario. Los carteles que sitúan y fechan las acciones aportan, además, a que ese marco histórico sea identificable y compartido con el público.

Al respecto, Monterde (2001) sostiene que se constituye la “escena” del cine histórico en la medida en que el referente fílmico tiene una dimensión visual y sonora; y que, generalmente, la fuente literaria es un punto de apoyo que presenta también grandes vacíos para la transposición, que se completan con un repertorio formal y una estructura dramática y narrativa que vuelve posible la recreación de ese pasado, alejándolo irremediabilmente del mundo de la letra impresa. En esa búsqueda de completar los vacíos audiovisuales, y de hacer posible esa evocación del pasado, el cine recurre a las representaciones icónicas. “La pintura es la principal fuente de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado. El lugar donde extraer cómo se vestían, cómo se peinaban, cómo eran las casas y los rostros de nuestros antepasados” (Ortiz y Piqueras, 2003: 49).

Entonces, si la pintura desempeña un papel relevante de mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica, es necesario señalar que el referente evocado (la pintura de Subercaseaux en este caso) es un constructo posterior al contexto representado, que no es neutro ni inocente. En este sentido, Laura Malosetti Costa (1999) señala que muchos de los cuadros fueron parte activa de proyectos y relatos de distintos grupos de las elites políticas del siglo XIX, por lo que es necesario problematizar el carácter de esas grandes obras con un análisis que las vincule a las condiciones de creación y recepción.

En este sentido, es necesario señalar que la realización del *Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810* se enmarca en el proyecto político y pedagógico de la elite dirigente y letrada de principios de siglo XX. Según sostienen Rodríguez Aguilar y Ruffo (2009), desde 1908 el Museo Histórico Nacional, dirigido por Adolfo Carranza, se abocó a la tarea de producir un patrimonio artístico sobre

Mayo que pudiese transmitir sentimientos patrióticos, y así contribuir a moldear identidades sociales homogéneas en una sociedad que no lo era. *Hacer* la historia nacional fue un aspecto central de la construcción de la nación. Adolfo Carranza, desde la *Revista Nacional de Historia Americana, Literatura y Jurisprudencia* y la dirección del *Museo Histórico Nacional*, desarrolló gran variedad de acciones en ese sentido y, a partir de su selección documental y material, organizó y difundió una interpretación de la historia patria, convirtiéndose en un propagandista de la historia nacional (Bertoni, 2001).

Fueron las conversaciones y correspondencia mantenidas con el director del Museo Histórico Nacional, y la lectura de su síntesis de la *Historia Argentina* de Vicente Fidel López,¹ las principales fuentes de Pedro Subercaseaux, quien contó, a su vez, con unas pocas pinturas para tomar como referencia en su trabajo² (Rodríguez Aguilar y Ruffo, 2009). El hecho de que se basara en fuentes muy indirectas no impidió que el óleo se convirtiese en uno de pilares del repertorio iconográfico de la patria. Parafraseando a Gombrich (1997), podemos sostener que la pintura tuvo la capacidad de instalarse en el horizonte mental de la cultura, conformando una memoria visual de la historia que no se construyó sólo por la observación directa de los cuadros, sino más bien por la circulación de manuales escolares, enciclopedias y láminas que contribuyeron a la creación de un imaginario basado en ese repertorio iconográfico.

¹ Hijo del autor del Himno Nacional, nació en Buenos Aires en 1815; fue Rector de la UBA entre 1873 y 1876 y ministro de Hacienda en el gobierno de Pellegrini. Su obra más importante fueron los 10 tomos de la *Historia de la República Argentina*, publicados entre 1883 y 1893. Junto con la obra de Mitre, fueron los primeros trabajos que buscaron forjar una identidad nacional, y que interpretan el pasado como único camino posible, desde una explicación historicista. Vicente López realizó una historia menos erudita que la de Mitre, privilegiando las tradiciones orales y el valor estético. Según Halperín Donghi (1996) la de Vicente López es una historia militante de la oligarquía liberal porteña (para ampliar ver Fradkin y Gelman, 2010).

² Las pinturas en las que se basó Pedro Subercaseaux no fueron fuentes directas, pues en su gran mayoría fueron representaciones posteriores a los hechos. Entre ellas se cuentan las acuarelas de Juan Manuel de Blanes *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo* (1876) y la de Vicente Nicolás Cotanda *El 25 de mayo de 1810 en Buenos Aires* (realizado a fines del siglo XIX), así como algunos retratos de Castelli, Paso, Lué y Martín Rodríguez entre otros.

Así, el óleo del artista chileno formó parte del mito de los orígenes de la nación, desplegando una productividad de citas que pueden advertirse en el filme que analizamos. El cuadro representa el momento del debate jurídico-político: el discurso de Paso sobre los derechos de Buenos Aires a deponer la autoridad virreinal. Según el análisis de Rodríguez Aguilar y Ruffo (2009), el óleo pone también en escena las dudas de Moreno –luego del debate y de la votación– sobre el rol que jugará el Cabildo y sobre las posibilidades de triunfo de la revolución.

La película de Juárez toma esa escena pictórica –mientras se presentan los títulos– y la convierte, gracias al montaje, en fílmica. Luego, la cámara fija del interior del Cabildo, y los planos generales de su frente y otros más cortos de los oradores, le imprimen vida a la secuencia. En ese clásico edificio, las discusiones políticas del 22 de mayo giran en torno a la retroversión del poder, acerca del sujeto sobre el que recae la soberanía cuando el rey ha sido depuesto.

Al igual que en el óleo, Juan José Paso tiene la palabra, que luego cede al Obispo de Buenos Aires. Este plantea la necesidad de la continuidad del gobierno español. Mientras marca su posición, la cámara sigue a Castelli saliendo al balcón, donde es aclamado; por un momento, el protagonista devuelve el saludo, levantando ambos brazos. A continuación escucha las demandas del llano: *el pueblo quiere saber de qué se trata*, y, muñado de ese “mandato”, retorna a la sala capitular y sostiene la necesidad de escuchar la *voluntad de los pueblos libremente expresada*.

CASTELLI. *Es a ellos a quienes toca exclusivamente declarar su voluntad, porque el pueblo es el origen de toda voluntad. [...] Y sepa que nadie podrá tiranizar a este pueblo quedando impune.*

Mientras habla de *la libre determinación de los pueblos*, afuera, un cielo encapotado anuncia los paraguas que vendrán.



En la secuencia, la referencia pictórica a Subercaseaux es reconocible, y promueve la identificación con la obra, por lo que su uso se puede conceptualizar como de imitación (Monterde, 2001), ya que el criterio operativo básico es el de la exactitud respecto del modelo designado, colores, tonos, encuadre, composición, y número de personajes. Sin embargo, Juárez, mediado por el texto de Rivera, transforma ese ámbito iconográfico en el espacio donde un puñado de hombres jura, empeña la palabra, y vuelve público el compromiso con la transformación social.

CASTELLI. [...] *¿Qué juramos, el 25 de mayo de 1810, arrodillados en el piso de ladrillos del Cabildo? ¿Qué juramos, arrodillados en el piso de ladrillos de la sala capitular del Cabildo, las cabezas gachas, la mano de uno sobre el hombro de otro? ¿Qué juré yo, arrodillado con mi mano en el hombro de Saavedra?*

¿Qué juramos, Saavedra, usted, yo, Paso, Moreno? [...]

¿Qué juró Moreno, allá en la última fila, con su mano pequeña, pálida, de niño, apoyada en el hombro de Paso?

¿Juré yo cagarme en las estrechísimas órdenes de la Junta? ¿Y predicar la reconciliación con esos Señores del norte, los dueños de esos perros devoradores de indios que escapan de las minas de sal, oro y plata?

La película elabora una genealogía de revolucionarios sin revolución, olvidados, traicionados y empobrecidos (los carteles dan cuenta de las biografías de Moreno, Belgrano, Monteagudo, Agrelo y María Rosa Lynch) y la puesta en serie las une a la dedicatoria al hermano del director, desaparecido durante la última dictadura militar: “A la memoria de mi hermano Enrique, y a todos los que, como él, soñaron una Patria grande y justa”.³ De este modo, queda planteada la unidad entre esos revolucionarios de ayer y aquellos más recientes, a los que se ha dedicado la película. La muerte joven de los revolucionarios, lo sacrificial de la lucha por la patria, termina por dar a ese relato sobre el siglo XIX un sino anticipatorio de los 1970, como si algo de esa naturaleza revolucionaria y trágica estuviera presente desde los orígenes de la nación.

Una nueva clave de lectura de la historia referida a la necesidad de resistencia frente al olvido se hace presente. Si en la transición a la democracia –años en los que Rivera escribió su novela⁴ se debate el significado del pasado reciente, y desde los sectores conservadores se sostiene la necesidad de la “reconciliación nacional” –y esto resuena en la novela–, será en los años 1990⁵ donde se profundicen las políticas del olvido. El proceso de juzgamiento de los

³ Enrique José Juárez (Quique) fue dirigente gremial de Luz y Fuerza, militante de la Juventud Trabajadora Peronista y, a su vez, cineasta y montajista. Fue secuestrado y desaparecido el 10/12/1976, cuando tenía 22 años. Sobre su historia, David Blaustein realizó una película titulada *Fragmentos Rebelados* (2009).

⁴ Andrés Rivera luego de los años de la dictadura en los que no publica, obtiene en 1985 el Segundo Premio Municipal de Novela por *En Esta Dulce Tierra*, ese mismo año inicia la investigación para *La Revolución es un Sueño Eterno*, que será publicada en 1987.

⁵ Licchia y Nemesio Juárez recorren un largo camino hasta el estreno del filme en 2012, pues el guión comienza a gestarse en 1997.

crímenes del terrorismo de estado, iniciado con el Juicio a las Juntas Militares en 1985, no solo se interrumpió con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, sino que se profundizó con los indultos de 1989 y 1990 dictados por el presidente Carlos Menem. En ese contexto, la película plantea con fuerza la memoria como acto ético y político.

La revolución como liberación indígena

Otro desplazamiento en la transposición que aquí nos interesa especialmente es el de expansión respecto de la fuente, y está referido al tratamiento de los pueblos originarios que realiza la película. El tema, apenas mencionado en el libro, cobra gran importancia dramática en el filme: la cuestión indígena es parte de la tarea revolucionaria de emancipar América.

La representación de los pueblos originarios comienza en los primeros minutos del juicio, cuando se llama al estrado al coronel de Dragones, Albariño, y se lo interroga sobre si Castelli promovió entre los pueblos el patriotismo y la confianza en el nuevo gobierno; a lo que el testigo responde que sí:

TESTIGO. Por haberse hallado presente en los pueblos de Potosí y Oruro, donde el doctor Castelli hizo proclamas tendientes a entusiasmar a esos pueblos, que recibió delegaciones de caciques con franqueza y afabilidad, contestándoles satisfactoriamente; y a los indios que venían a dar sus quejas, llegó a levantarlos del suelo donde se arrodillaban y a abrazarlos, y decirles que eso se había acabado para siempre y que a partir de ahora todos, todos, seríamos iguales.

Con su declaración, el testigo deja en evidencia el estado de sometimiento en que se hallan los indígenas, y la sensibilidad e ideología del personaje al que se juzga. Por su parte, la acusación del tribunal y los dichos de Albariño

retrotraen a Castelli al 25 de mayo de 1811, cuando, desde la Puerta del Sol de Tiahuanaco, proclamó la libertad de los indios:

CASTELLI. Hace exactamente un año que la Junta que represento asumió la voluntad de la soberanía popular expresada por nuestro pueblo. A partir de que la España tributa vasallaje al emperador de los franceses, nada hemos mirado con mayor horror... desde la instalación de nuestro actual gobierno, que el estado miserable y abatido de esta postergada comunidad de los indios [...].

El plano que toma a Castelli se amplía para presentar también a Balcarce y Monteagudo; todos están montados a caballo, al parecer, hablándoles a otros compañeros de armas, entre los que se encuentra el Dr. Cufre. Sin embargo, cuando en la proclama se menciona a los *indios*, la cámara enfoca a los destinatarios del discurso, que están ubicados en un tercer plano: se trata de un puñado de indígenas que siguen las palabras del orador con atención. Luego, uno entre ellos pasa al frente, y empieza a traducir al quechua, sentida y vehementemente, la proclama. A continuación, sigue Castelli:

CASTELLI. Tan humillante suerte no podía dejar de interesar la sensibilidad de un gobierno interesado en cimentar la verdadera felicidad general de nuestra patria. ¿Acaso no es verdad que siempre han sido mirados como esclavos y tratados con ultraje, sin más derecho que la fuerza, sin más crimen que habitar su propia patria?

Terminado el discurso de contenido igualitarista e inclusivo, y expresados los objetivos del nuevo gobierno patrio (que incluyen la felicidad de los pueblos originarios), la narración vuelve al recinto donde Castelli es juzgado. Allí, el juez principal murmura a los otros acerca de la conversación que supuestamente Castelli mantuvo con los indios:

JUEZ. *Dicen que la arenga terminó con una interpelación. Decidme qué queréis: ¿el gobierno de los déspotas o éste, el gobierno del pueblo? Decidme vosotros qué queréis, y la indiada respondió inmediatamente ¡Aguardiente, señor!*

La escena cierra con las risas socarronas del trío de jueces,⁶ condensando la estigmatización y el prejuicio de los sectores privilegiados sobre los pueblos originarios. Quizás el contenido más político de la declaración de Tiahuanaco se pierda con la clausura de la secuencia, que pone el eje nuevamente en la perspectiva de los sectores poderosos.



Respecto de la filmación de la escena del primer aniversario de la Revolución de Mayo en Tiahuanaco, dice el director:

⁶ Podemos arriesgar que en la representación de este tribunal, cuyos jueces permanentemente cuchichean por lo bajo y se ríen de los asistentes y testigos a sus espaldas, se están citando las imágenes ampliamente difundidas por la televisión nacional del juicio oral por el asesinato de María Soledad Morales que se llevó a cabo en 1996. La transmisión en directo de este permitió registrar en detalle los gestos de los magistrados, que evidenciaron una actitud parcial, desataron el escándalo y, posteriormente, llevaron a la anulación del Juicio.

[...] Castelli decide conmemorarlo en la Puerta del Sol, en Bolivia. Y convoca a los caciques de los pueblos originarios, para comunicarles qué era lo que la revolución pensaba con respecto a ellos. Eso está apenas delineado en la novela. Nosotros conseguimos el texto real de la alocución de Castelli, y a mí se me ocurrió (había conseguido por un lado una mala traducción al quechua) instalar a un cacique como portavoz de lo que se decía en castellano. Y el actor, José Palomino Cortez, que es un estudioso de la cultura andina, consiguió una traducción ajustada a la época que es la que aparece en la película. Fue otro momento que quisimos reconstruir, no sabemos si fue así, pero así lo pensamos. (Ciucci, 2011).

En esta entrevista, Juárez expresa su voluntad de representar el hecho que considera relevante y que está documentado; es decir, trabajar sobre la invención verdadera (Rosenstone, 1997), imaginando algunos aspectos de su representación sin alterar significativamente lo que se conoce sobre dicho hecho o proceso. La declaración de Tiahuanaco adquiere, a partir de estas decisiones, una importancia nodal en el filme, y constituye, además, un punto central en la caracterización que se hace del protagonista como un revolucionario radical. Sin embargo, al revisar el encuadre que plantea la secuencia, se advierten algunas características que merecen reflexión.

Como se mencionó, la secuencia inicia con Castelli proclamando la voluntad de la Junta, encuadrado desde un contrapicado que enaltece su figura y la acerca al cielo; desde ese lugar se dirige a los demás. Luego, la cámara descubre que él (al igual que sus segundos) están montados a caballo, lo que supone un plano de superioridad notable respecto de los indígenas, que se hallan de a pie. Unas escenas después, la voz de Castelli anuncia la llegada de los recuerdos de sus días en Chuquisaca. Un plano abierto da cuenta del protagonista oteando un horizonte en el que, a continuación, y a modo de fantasmas, aparecerá un grupo de *indios* desarropados que “trepan” hacia esas alturas donde los esperan los revolucionarios, quienes, maza en mano,

destruyen las cadenas y grilletes que los sometían. En ambas escenas se advierte una gran desigualdad espacial entre los indígenas y los revolucionarios.



La voz en *off* de Castelli acompaña e hilvana estas imágenes:

CASTELLI. *Con mi cuerpo joven, de muchacho, llegué a Chuquisaca montado en una mula. Y, como muchos otros, me doctoré en la Universidad de Charcas. Con el corazón aún muy dócil, todavía, a las enseñanzas de los vicarios de Cristo: un hombre no es igual a otro hombre, a menos que los dos sean ricos; y todos los seres vivientes son criaturas de Dios, salvo los negros, indios, judíos y bestias similares. Lo que veo ahora me hace recordar lo que vio aquel muchacho cuando se dirigía a estudiar: ¿cómo es posible contemplar la injusticia, la miseria, el dolor, sin sentir la obligación de transformar eso que estamos transformando?*

La película se abre así a un juego de temporalidades superpuestas, y se asoma el Castelli fragmentado, desdoblado del texto fuente. Castelli evoca,

durante su juicio de 1812, aquel mayo de 1811, en el que recordaba las injusticias vistas en Chuquisaca cuando era estudiante. De esta manera, se plantea el tema indígena como expresión recurrente y añosa de la injusticia del orden social imperante, y como evidencia de la necesidad de transformación de las estructuras sociales. Sin embargo, no hay intento de representar el punto de vista, ni cámara que mire desde la perspectiva de los nativos.

Destacado este aspecto, y reflexionando sobre los alcances de la representación, cabe señalar que la misma plantea cierta excepcionalidad. Durante la década de 1930 se establece una tradición cinematográfica en las ficciones que tematizan la historia argentina del siglo XIX en la que los indígenas carecen de voz propia o emiten sólo ruido.⁷ Este modo de caracterizar a los *indios* recién se interrumpe en el contexto del bicentenario. En *La Revolución es un Sueño Eterno* los indígenas son representados investidos de sus ropajes y hablando su propia lengua; aunque lo hacen para continuar, para traducir el discurso de los revolucionarios. En este sentido, la representación refuerza el carácter de subalternos. Según plantea Spivak (2011) lo son, en tanto constituyen una subjetividad bloqueada por el afuera, carecen de espacio de enunciación, y, por tanto, se trata de sujetos inaudibles. Karina Bidaseca (2010) dice que las voces como instrumentos de agenciamiento no han sido aún suficientemente pensadas por las Ciencias Sociales. Sostiene, además, que las voces omnipresentes son significativas en

⁷ A modo de ejemplo, en los planteos de *Huella* (Luis José Moglia Barth, 1940), *Pampa Bárbara* (Lucas Demare, 1945), *El Último Perro* (Lucas Demare, 1956) y *Guerreros y Cautivas* (Edgardo Cozarinsky, 1989), los pueblos originarios fueron concebidos como obstáculos a remover para dar inicio a la Historia Argentina; la matriz de pensamiento civilización-barbarie, observable en los discursos del siglo XIX, estructura los relatos en los filmes de los años 1940 y 1950. En ellos, los indios carecen de voz y emiten sonidos animales o de guerra. Asimismo, el tratamiento estético y de vestuario de estos filmes provoca un “efecto de indiscernibilidad”, una correspondencia entre la individualidad del sujeto y su atuendo, y constituye una forma de presencia “salvaje” detenida en el tiempo frente a los blancos, que portan consigo –y a través de su vestimenta– la civilización (Rodríguez, 2012). Recién en las ficciones históricas realizadas en el contexto del bicentenario los indígenas enuncian su propia lengua, y su vestimenta no reproduce el estereotipo salvaje. Ese es el caso de la película que analizamos y de *Belgrano, la película* (Sebastián Pivotto, 2010) donde un cacique se dirige a Belgrano con una frase en quechua.

tanto operan en la realidad y pueden transformarla, pero que hay otras que no lo logran, y sólo pueden reproducir las voces de otros, sin poder autonomizarse de ellas y, por tanto, emiten meramente ruidos.

En este sentido, si la puesta en escena de lo acontecido en la Puerta del Sol fue imaginada y valorada por este filme del siglo XXI, esa imaginación no fue más lejos que el horizonte de sentido, el verosímil de nuestra época, que parece suponer que los *indios* no interrumpen nunca el discurso dominante. Así, esta ficción histórica, que hace hincapié en los aspectos más radicales del periodo, tampoco escapa al verosímil dominante, que retacea la palabra al indígena. Por su parte, Shohat y Stam sostienen que:

[...] en las artes visuales, el espacio tradicionalmente se despliega para expresar la dinámica de la autoridad y el prestigio. En la pintura medieval, anterior a la perspectiva, por ejemplo, el tamaño se correlacionaba con el estatus social: los nobles eran grandes y los campesinos pequeños. El cine traduce este tipo de correspondencias de poder social en registros de lo que está en primer término y lo que está en el fondo, dentro y fuera de la pantalla, el habla y el silencio (Shohat y Stam, 2002: 214).

En el caso de la película analizada, la enunciación de la palabra, el punto de vista y la posición de la cámara dicen mucho sobre esa correspondencia.

Cabe señalar que la decisión de trabajar más puntualmente sobre algunos hechos históricos produce una mirada más atenta sobre el tema de los pueblos originarios en el proceso revolucionario del siglo XIX. Da cuenta del debate social y de la profusión de investigaciones y publicaciones de las Ciencias Sociales sobre dicha problemática. La expansión del tema indígena y el planteo de la identidad racial como modo de pertenencia de clase hablan de ello. En este filme, los pueblos originarios forman parte tanto de la Argentina como de una cultura que los precede. Es por ello que los ubica dentro del proceso

emancipatorio y de la ciudadanía, y elige mostrarlos enmarcados: un lugar de la memoria une a los indígenas del siglo XIX con ese pasado civilizatorio.

Acerca de lo que se recuerda y de los olvidos

Así, la Revolución de Mayo no fue solo lo que sucedió, sino lo que sucesivas generaciones y apropiaciones intelectuales hicieron con lo que pensaban que había sucedido.

(Fradkin y Gelman, 2010: 14)

En estas páginas hemos tratado de pensar en aquello que se *recuerda* y en lo que se *olvida* para que la transposición de la literatura al filme histórico sea posible. La restitución de nexos insiste en la película, y convierte la opacidad de la narración y las amargas reflexiones de Castelli en acciones en y para la historia. La historia, sin embargo, halla en el filme idéntico motor que en su fuente: la lucha de clases y el fervor revolucionario que se hacen presentes en el antagonismo recurrente con los sectores privilegiados.

La película de Juárez aloja esa politicidad, pero a través de una mirada que la ancla en otros tópicos: los de una historia nacional mítica, que se representa con gran realismo. A decir de Marcela López, ese camino estilístico “es un modo de ideologización del discurso, en su apuesta a la reconstrucción del referente histórico y a la exacerbación de la ilusión referencial y de las mediaciones del discurso fílmico sobre la historia [...]” (2013: 72). El uso imitativo de la obra de Subercaseaux y la insistencia en los intertítulos van en mismo sentido.

Retomando el repertorio iconográfico clásico y la tradición fílmica iniciada por Mario Gallo, el filme construye, en los albores del siglo XXI, una “genealogía heroica” para la nación; aunque ya no se trata de los *padres de la patria* ni de los próceres de la independencia, sino de héroes trágicos, de revolucionarios

derrotados por el devenir del proceso histórico. La película de Juárez no sólo les da movimiento, sino que reviste a esos hombres que viven en el óleo de Subercaseaux de características jacobinas. El filme parece recordar, entonces, un compromiso: *juré que la revolución no sería un té servido a las cinco de la tarde.*⁸

En la misma dirección, la muerte joven de los revolucionarios se impone sobre la enfermedad de Castelli, motivo central del texto escrito. La expansión del personaje de Monteagudo y su alocución ante los asesinos de Chuquisaca, dirigida a los *“hermanos revolucionarios, queridos compañeros todos, descansen por fin en paz en donde quiera que se encuentren sus cuerpos (...)”*; o las de Balcarce preguntándose: *“si fuimos crueles, vaya cargo, salvamos a la patria, como creímos que debíamos salvarla, ¿había otros medios? Puede ser, nosotros no los vimos ni creímos que con otros medios fuéramos capaces de hacer lo que hicimos. Arrójennos la culpa al rostro y gocen los resultados, nosotros apareceremos como los verdugos para que ustedes sean hombres libres”* actualizan debates aún no saldados sobre la violencia política.

Por su parte, si el cuadro de Subercaseaux formó parte de una gran operación cultural que incluía construir interpretaciones y relatos nacionales, donde el pasado era analizado desde una visión confiada y optimista del futuro (Fradkin y Gelman, 2010), ese no será el tono del filme que lo evoca. En mismo sentido, si ese relato ofrecía una imagen de armonía entre el “nosotros argentino”, esa identidad, ese *nosotros*, aparece fragmentado, pleno de contradicciones, pujas e intereses en la película de Juárez.

Sin duda, las estrategias desplegadas por el filme para reponer el referente ausente desdibujan el origen literario de la fuente en que se basa. Inscriben la

⁸ Estas palabras, a modo de interrogación y afirmación, son enunciadas por Castelli tanto en el filme como en su fuente (p. 155).

película como versión de *Mayo* entendido como acontecimiento, lo que lo aleja de Rivera y lo acerca a una historia que pregunta acerca de quiénes fueron los sujetos que hicieron la revolución, las fuerzas que movilizaron esos sucesos (la igualdad social, la libertad política, la justicia, etc.), las ideologías en juego y las dudas y alternativas que se presentaron en el proceso histórico.

Además, el hecho de privilegiar el juicio como hilo conductor del relato le permite poner en primer plano la opacidad de la “verdad histórica”. Esto puede advertirse en las preguntas que formulan los jueces al hecho histórico (la derrota del Desaguadero), en las que omiten, así como en los testigos citados (*y los ausentes sin excusa*). Los relatos, junto a los primeros planos de quienes tienen la palabra, dan cuenta que los testimonios están mediados por las experiencias, ideología, clase (la religiosidad de Viamonte, la conducta militar de Balcarce, etc.) y que la memoria, tanto como la historia, es contradictoria y compleja.

Según sostiene Gustavo Aprea, en las nuevas ficciones:

[...] son los recuerdos traumáticos de los protagonistas o algunos testigos privilegiados los que nos permiten acceder a esta versión de la historia. [...] La fragmentación del relato y el punto de vista sesgado sobre los acontecimientos constituyen algo más que recursos narrativos. Expresan la dificultad para construir una versión omnisciente, lineal y objetiva del pasado como se planteaba en los filmes que se sostenían sobre un régimen de historicidad moderna (Aprea: 2012: 11).

Las preocupaciones que se leen en el filme no están lejos de las discusiones políticas ni de las derrotas contemporáneas. Tampoco lo están de los debates historiográficos de los últimos años, que problematizan la proximidad y la distancia entre el pasado y el presente, así como la libertad de acudir al uso de la imaginación histórica allí donde la documentación no abunda.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2012). "Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado" en Silvia Romano y Matías Zanotto. *Actas del III Congreso de AsAECA – Córdoba 2012*, Córdoba: AsAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/aprea_gustavo_-_ponencia.pdf.
- Bertoni, Lilia Ana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bidaseca, Karina (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*, Buenos Aires: SB.
- Ciucci, Juan (2011). "¿Qué es un revolucionario? Entrevista con Nemesio Juárez" en *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2011/04/entrevistas/%C2%BFque-es-un-revolucionario-entrevista-con-nemesio-juarez.html>.
- Fradkin, Raúl y Gelman, Jorge (coord.) (2010). *Doscientos años pensando la revolución de Mayo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gazzera, Carlos (Otoño-Primavera 2000). "Conversando con Andrés Rivera" en *Inti: Revista de literatura hispánica*, número 52, artículo 56. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/56>.
- Gombrich, Ernest (1997). *Textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid: Debate.
- Halperín Donghi, Tulio (1996). *Proyecto y construcción de una nación: 1846-1880*, Buenos Aires: Biblioteca del pensamiento argentino / Ariel.
- Kohen, Héctor (2005). "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el período 1897-1919" en *La imagen como vehículo de identidad nacional – Cuadernos de Cine Argentino*, Buenos Aires: INCAA.
- López, Marcela (2013). "El héroe necesario. Ilusión referencial y puesta en escena en los nuevos films sobre la independencia" en Roberto Marafioti (editor). *Signos en el tiempo. Cine, historia y discurso*, Buenos Aires: Biblos y Universidad Nacional de Moreno.
- López, Marcela y Rodríguez, Alejandra (2009). *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- Malosetti Costa, Laura (1999). "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario" en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Monterde, José Enrique (2001). *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid: Akal.
- Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús (2003). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Madrid: Paidós.
- Rodríguez Aguilar, María Inés y Ruffo, Miguel José (2009). "Las memorias de Mayo: la construcción de su repertorio iconográfico" en *Temas de patrimonio cultural*, número 27: "Lo

celebratorio y lo festivo 1810/1910/2010. La construcción de la Nación a través de lo ritual”, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Rodríguez, Alejandra (2012). *La representación de los pueblos originarios y la frontera en el cine de ficción*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional General San Martín.

Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós.

Spivak, Gayatri (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.

____ (2001). “Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros”, Coloquio Internacional *Identidad y Alteridad en el contexto de los géneros y medios de Comunicación* en la Universidad de Friburgo (Alemania).

Waldegaray, María Inés (2007). “Andrés Rivera: la ética de hacer memoria” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, volumen 36, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

____ (2006). *Andrés Rivera, escritor social*, Cahiers de LI.RI.CO, número 1.

Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.

* Alejandra F. Rodríguez es Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSaM) y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA). Actualmente escribe su tesis en el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es Docente e investigadora del CeHCMe de la Universidad Nacional de Quilmes. Es coautora de *Un país de película, la Historia Argentina que el cine nos contó* y de numerosos artículos sobre cine e historia. E-mail: alejandra.rodriguez@unq.edu.ar