

# **Cine y revisionismo histórico : La cuestión española en el filme Revolución, el cruce de los Andes de Leandro Ipiña.**

Recalde, Iciar.

Cita:

Recalde, Iciar (2011). *Cine y revisionismo histórico : La cuestión española en el filme Revolución, el cruce de los Andes de Leandro Ipiña. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-042/60>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eEgs/WPs>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



## Comunicaciones

### Cine y revisionismo histórico: la cuestión española en el filme *Revolución, el cruce de los Andes* de Leandro Ipiña

Iciar Recalde  
Universidad Nacional de la Plata

#### Resumen

El filme *Revolución, el cruce de los Andes* (2011) de Leandro Ipiña efectúa una nueva vuelta de tuerca en la tarea del revisionismo histórico respecto al rol de España en el proceso revolucionario americano. En este sentido, y a través de una fuerte crítica al antihispanismo liberal, presenta una narración del proceso revolucionario a contrapelo de la historia canónica centrada en el tópico del "separatismo." El filme permite vislumbrar una Revolución de Mayo, no como un movimiento segregacionista, sino como una extensión de los estallidos revolucionarios tanto en el resto del continente americano como en España desde 1808, estallidos democráticos contra el absolutismo. Se analiza el contrapunto entre las voces del "periodista" y del "testimoniante" en la puja por configurar el sentido de los hechos narrados, entre la narración del pasado inmediato y el encajonamiento de lo narrado en moldes ideológicos y políticos interesados en torno a los sentidos de Patria, Nación e historia.

**Palabras clave:** Leandro Ipiña - cine y revisionismo histórico - imágenes de España - Revolución de Mayo - historiografía liberal

Dirigida por el cordobés Leandro Ipiña y producida en conjunto por la Televisión Pública y Canal Encuentro, con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el Gobierno de la provincia de San Juan, la Televisión Española (TVE) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), el film *Revolución, el cruce de los Andes* se estrena en Argentina en el año 2010 con motivo del Bicentenario, reabriendo múltiples debates que caracterizan el nuevo ciclo histórico que nuestro país experimenta desde el año 2003. En principio, *Revolución* interviene de manera original en el contexto cinematográfico argentino, afirmando la posibilidad (o mejor: la necesidad) de volver sobre la tradición del cine épico nacional clausurada alrededor de los años cincuenta. Al mismo tiempo, propone una visión del proceso revolucionario americano que discute fuertemente el tópico del "separatismo" configurado por la tradición historiográfica liberal y vuelto sentido común de las narrativas históricas hegemónicas. En este sentido, existe un entronque fundamental del filme con las intervenciones crítico-polémicas más recientes sobre las narrativas que abordan el pasado americano vinculadas al pensamiento nacional y al revisionismo histórico, cuyos orígenes pueden rastrearse en la producción de varios intelectuales que en el período 1955-1973 se esforzaron por *hacer justicia a España* discutiendo fundamentalmente con la visión hispanofóbica del proceso independentista que estuvo motorizada por los intereses británicos en el Río de La Plata, tal como lo atestiguan, entre otros, Juan José Hernández Arregui, Fermín Chávez, Arturo Jauretche y Eduardo Astesano. Al respecto, Ipiña tenía como antecedente la realización de la mini-serie documental: *San Martín. El combate de San Lorenzo*, acerca de la única batalla del libertador en el territorio que en la actualidad conforma nuestro país, donde ya auguraba la discusión en torno a la idea canónica de la revolución americana como revolución burguesa contra España, para trocirla bajo el prisma de revolución popular y continental cuya esencia había sido la demanda de un tipo de representación local que exigía juntas provisionales (como existían en España), en contraposición con el gobierno que respondía a un Consejo de Regencia sin popularidad. La guerra civil comandada por San Martín tenía como objetivo la consecución



de una forma de representación propia y la misma capacidad de voto que podían tener todas las provincias de España, para que América dejara de ser una colonia para pasar a ser una provincia, idea que como en todo proceso revolucionario, mutaría paulatinamente hacia la independencia más generalizada. Nos ocuparemos de examinar la radicalización de estas postulaciones a la luz de *Revolución, el cruce de los Andes*.

### **España: maldita tú eres**

El filme se abre con la narración de una voz en off que encierra al espectador en el tiempo histórico que se ha de recobrar: corre el siglo XIX, España se desmorona ante Napoleón y sus ecos no tardan en hacerse oír en las colonias americanas. Es el fin del colonialismo español, augura el relato, los pueblos se levantan y forman sus propios gobiernos. La revolución de impone a sangre y fuego en todo el continente a través de la guerra entre dos modelos de organización política: el de la autodeterminación de los pueblos libres de la Patria Grande y el de la restauración del viejo sistema colonial. Desde Cuyo, zona aislada y azotada por la iniquidad colonialista, José Francisco de San Martín crea, instruye y se pone al frente de un ejército de 5200 hombres para cruzar los Andes y liberar Chile como primer paso a un plan mayor: independizar todo el continente. El relato se corta abruptamente por la irrupción de la narración del presente del filme: en una pieza de pensión en el Buenos Aires de 1880, envejece en el olvido y pobre, Manuel Esteban de Corvalán, uno de los pocos sobrevivientes del ejército de San Martín. Existe desde el comienzo del filme una férrea voluntad de representar las derivas políticas de la revolución: el abandono y la miseria de uno de los protagonistas de la epopeya americana hablan de la derrota del proceso revolucionario, de sus desvíos futuros a través del procedimiento de la elipsis, de lo que el filme no cuenta porque se supone el espectador puede reponer, esto es, lo acontecido en tierra americana entre el proceso revolucionario y la década de 1880 tras el triunfo del proyecto liberal vinculado con el capital británico y la configuración de múltiples naciones semicoloniales que entrarán dentro de la órbita de un nuevo poder imperial: Inglaterra. Como contrapunto de esta representación irrumpe otro relato: el de la memoria de Corvalán, centrado en el recuerdo de su juventud en la gesta sanmartiniana. Conviven, por consiguiente, tres planos narrativos en el montaje de la historia: el primero, motorizado por el relato historiográfico que busca anclar el interés del espectador en un tiempo preciso, cede espacio a los otros dos: el del presente que a su vez da existencia a la narración del pasado revolucionario. Son estos últimos planos narrativos los que escenifican la disputa por el sentido de la historia de la revolución en América a través de la contraposición de dos figuras: la del testificante, como expresión del pasado inmediato y la del periodista, cuyo rol es imponer al primero una visión preexistente de la historia que se intenta dilucidar en el filme, cuyo interés primordial gira en torno al sentido del proceso revolucionario en relación a, como mínimo, tres cuestiones fundamentales: el carácter americano y popular de la revolución, la ausencia de un sentimiento antihispanista, esto es, la certeza de que la guerra era contra el absolutismo español, y la dilucidación respecto a cuáles fueron los sujetos que hicieron la revolución y cuáles las fuerzas que disputaban el poder en América, donde adquiere relevancia el rol conservador de la política centralista y oligárquica ejecutada por Buenos Aires.

Respecto al primer foco de interés, *Revolución, el cruce de los Andes* permite vislumbrar un proceso revolucionario, no como un movimiento segregacionista, sino como una extensión de los estallidos revolucionarios tanto en el resto del continente americano como en España desde 1808, todos estos, estallidos democráticos contra el absolutismo. La lucha de San Martín es la misma lucha que se desarrollaba en España, antes de que comenzara a asfixiarse el movimiento revolucionario en la península. De hecho, entre los registros de habla castellana que se escenifican en el filme, San Martín no es justamente el que expresa la modalidad criolla sino un fuerte acento gallego adquirido tras su 27 años de vida en España (1784-1811) en contraposición con los cuatro años en Yapeyú y los dos años vividos en Buenos Aires. Además, el personaje no se refiere a sus adversarios políticos



como españoles sino a través del mote de *absolutistas*, *godos*, *maturrangos*, identificando sin lugar a dudas al sector contra el cual luchaba. Enérgico cuestionamiento del sentido común de la historia falsificada por la tradición liberal que nos permite revisar los presupuestos ideológicos y políticos que motorizaron la construcción de la historia de la independencia a través del prisma antihispanista cuyo correlato conllevó al armado de una imagen de España oscurantista y al sentimiento antiespañol en la construcción de la historia nacional: ¿cómo alguien que alguien que había vivido, se había educado y había luchado tantos años en el ejército español iba a combatir justamente contra ese ejército? Este es uno de los interrogantes nodales que vertebra la construcción del filme y que augura la crítica a la visión antihispanista del proceso revolucionario.

### Una Patria Grande que agoniza

La trama se inicia en 1880, en una pensión perdida de Buenos Aires donde un periodista de uno de los grandes diarios del liberalismo, Reynoso, ante la inminencia de la repatriación desde Francia de los restos de José de San Martín, entrevista a uno de los últimos hombres vivos que cruzaron los Andes. Se trata de Manuel Esteban de Corvalán, quien contaba con 15 años en ese entonces, y por saber leer y escribir había sido su escriba personal. El relato se conforma a través del contrapunto entre la voz del “periodista” y la del “testimoniante” que escenifica la puja por configurar el sentido de los hechos narrados, entre la narración del pasado inmediato y el encajonamiento de lo narrado en moldes ideológicos y políticos interesados en torno a los sentidos de patria, nación e historia. El retrato que ofrece Corvalán sobre San Martín y el cruce de los Andes, sus dificultades y peripecias, la batalla de Chacabuco y sus compañeros de armas, difieren de lo que el periodista que lo entrevista entiende como Patria, prócer, Nación e historia, devolviéndole a la revolución el carácter americano que tuvo en sus orígenes. El periodista interrumpe constantemente el relato de Corvalán a través de interrogaciones que más que buscar dilucidar la profundidad del proceso revolucionario, intentan circunscribirlo al *bronce estático* del pasado configurado de antemano por la historiografía liberal:

Reynoso: “¿Cómo definiría usted al padre de la patria?”

Corvalán: ¿Qué es para usted la patria?

Reynoso: Bueno, la patria es el territorio. (*Largo silencio*)

Corvalán: ¿Padre de qué patria? ¿De la que usted llama la Argentina? ¿De lo que fue Chile, Perú? ¿De todas juntas?

A través de este tipo de intervenciones, el narrador testigo va desarmando toda la serie de mitos preexistentes que vehiculiza el discurso de Reynoso y así irrumpe la idea de la Patria Grande que el filme muestra sucumbir frente a la disgregación en diversas patrias chicas que no entraban en el proyecto independentista primigenio. El periodista sostiene un discurso cuyo epicentro es la idea de que la revolución perseguía independencias nacionales y Corvalán se encarga de atestiguar que, en verdad, ese fue el desenlace trágico de la revolución centrada en el proyecto de Patria Grande. En este sentido, se pone en evidencia la idea de que el rasgo fundamental de una Patria Grande soberana es una política propia. Un pueblo, aunque tenga territorio, no es una nación si no lo posee. O sea, cuando alguna fuerza contrarresta esa política propia. Una política propia no es dable sin el gobierno de los comandos de la economía nacional, no hay nación sin este requisito. Es la certeza de esa voluntad autónoma la que motoriza la posición americanista que guía el proyecto sanmartiniano. De hecho, el ejército de San Martín aparece conformado por americanos: mitad chilenos (Chile es el primer eslabón en el itinerario libertador de San Martín) y mitad de las Provincias Unidas del Río de La Plata. La narración de Corvalán integra a San Martín, en un diálogo consigo mismo en el pasado a través del relato del cruce de los Andes, y la batalla de Chacabuco, no como padre de la patria chica, Argentina, sino



de la patria grande, de Nuestra América en su conjunto. En la escena de las peripecias de ascensión a la cima de la cordillera, no flamea la bandera celeste y blanca sino la del Ejército de los Andes. Así, el filme desarma la idea generalizada del General de la patria chica, integrando a San Martín como General de la Patria Grande.

Es en la rememoración de lo acontecido en Cuyo donde el filme pone de relevancia cómo San Martín se las ingenia para armar su ejército, a pesar de la oposición del poder central de Buenos Aires que exigía que bajara a reprimir a los caudillos, y lo ahogaba económicamente. Son constantes las referencias a las cartas que escribe al gobierno de Buenos Aires pidiendo recursos que son negados, escenificando cuáles eran las verdaderas fuerzas en pugna en el período: las vinculadas al proyecto popular americanista en contraposición con el proyecto agroexportador y centralista ligado al capital británico. Un continente que acepta la teoría librecambista de otro no es soberano, pues está favoreciendo, al desguarnecer su propio mercado, a la industria extranjera, y en consecuencia, frenando su propio desarrollo industrial, base de toda independencia americana. San Martín se ve obligado a realizar la planificación económica, de recursos, movilizandolos a los habitantes, expropiando, fabricando pólvora, armas, uniformes, poniendo impuestos, diezmos, etc. Es la idea del gobierno del pueblo haciéndose cargo del desarrollo económico por ausencia de un gobierno genuinamente representativo. De hecho, en los recuerdos de Corvalán, hijo de godos, se narra el impedimento de sus padres de partir con las tropas de San Martín, quien había confiscado hombres, tierras y, ahora, a su propio hijo.

Resulta ciertamente interesante que no es San Martín el único personaje relevante en la narración sino que se lo integra y hace dialogar con la figura de Corvalán, como expresión de lo colectivo, como parte de esos *nadies* con los cuales se hacen las revoluciones, los cuales son olvidados, dejados de lado por la historiografía liberal. Están ellos y un líder que los dirige y los estima tan necesarios como a él mismo, pues sin ellos su imagen como tal se desdibuja, desaparece. Esta estrategia narrativa pone en escena la intencionalidad de bajar a San Martín del bronce, pero no a través de una *humanización apolítica*, como muchas veces se ha hecho, sino por medio de su rescate como un hombre político que fue expresión de un *proyecto de emancipación y unificación de Nuestra América*. Es la otra historia la que aparece, la que circula en el subsuelo de la patria y que emerge a pesar de la superestructura de colonización pedagógica que hace lo necesario para que esto no acontezca. La revolución, el proyecto sanmartiniano que quedó inconcluso y que renace a lo largo del continente y clama por su consecución. De hecho, una de las escenas más lúcidas del filme congrega a San Martín en diálogo con uno de los sargentos a cargo de tropa a quien se aconseja mantener viva la moral de sus hombres a través del coraje y del ejemplo y al que se interroga por el sentido de la libertad:

San Martín: ¿por qué estamos peleando?

Sargento: Por la libertad

San Martín: Peleamos por la libertad, peleamos por nuestro destino como hombres en este momento de la historia. Bello sería no tener que hacerlo. Y la libertad puede llegar a ser sólo una palabra. Pero nosotros no peleamos por cualquier libertad, creo que hay algo más, estamos intentando algo grande sargento, un profundo anhelo que todos los humanos tenemos en algún lugar. ¿Vos llegás a comprenderlo, hermano?

La escena se interrumpe abruptamente pero el interrogante se resuelve de manera diferida en el campo de la batalla de Chacabuco en febrero del año 1817. La idea de la guerra más como un fruto acre que como un acto gratuito vaciado de materialidad se trabaja en el film en su conjunto: “Muchacho: es mucho más útil la mano que empuña una pluma que la que empuña un sable, usted debería saberlo”, rememora Corvalán las palabras enunciadas por San Martín. La guerra, estipula *Revolución*, es consecuencia de una historia de 300 años de iniquidad y masacre. La guerra ya no es el campo de combate en el que lucharon argentinos contra el imperio español como versa la historiografía oficial sino una urgencia del tiempo histórico de América que a través de un pueblo que clama “seamos



libres que lo demás no importa nada.” Son contantes las alusiones tanto de San Martín como del personaje del cura Aldao, a la guerra como única respuesta al sistema de opresión, cuando dialogan con Corvalán y lo instan a dejar de lado la épica vaciada de su sentido real: la guerra no es lo que dicen los libros, es barro, humo, mierda, olor a sangre, hombres chillando de dolor pero es el único camino de la libertad de los hombres. Porque a fines del siglo XIX, América ingresa en la órbita de la política imperialista, es decir, en la política de expansión seguida del espíritu de conquista, de parte de un puñado de potencias, sobre las regiones productoras de materias primas. Este despliegue en abanico sobre el planeta es la aventura más sangrienta de nuestro continente y no es precisamente España la madre de todos los males. El adueñamiento de los mercados coloniales por parte de Inglaterra se afianzó en nombre de la civilización con los métodos de la barbarie, la masacre y la expoliación en masa de las poblaciones coloniales. *Revolución, el cruce de los Andes*, muestra oblicuamente la traición a los ideales de la gesta de los Andes. Siete décadas después, el proyecto de Patria Grande se extingue en el olvido, como Corvalán en su pieza de pensión. Argentina, en 1880, careciendo de independencia económica ha extraviado su nacionalidad, y en definitiva, es parte devaluada de la nación más avanzada que la ha incorporado a su sistema de dominio, aunque le permita el simulacro de parecer una nación independiente. Una cosa es la forma jurídica de nación y otra, la nación real negada en los hechos. La juridicidad del Estado no existe por la mera vigencia de una Constitución que lo representa como ente de derecho, sino en tanto el Estado es el poder internacional mismo de la comunidad nacional con fines propios, no delegados. La categoría de nación se asume desde adentro. Y no como paz, sino como embate contra las vallas impuestas desde afuera a la nacionalidad en formación. Dirá Corvalán: “Es terrible llegar a esta edad y darse cuenta que lo bueno sucedió hace mucho. Así se va la vida recordando ese año, ese único año, ¿entiende?”

## Bibliografía

Hernández Arregui, Juan José (2004). *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires: Peña Lillo y Ediciones Continente.

## Ficha técnica del filme *Revolución, el cruce de los Andes*

Año: 2010

Dirección: Leandro Ipiña

Ayudante de dirección: Andrés Piluso

Dirección artística: Sergio Rud

Producción: Marina Bacin y Gustavo Villamagna

Guión: Leandro Ipiña y Andrés Maino

Música: Diego Grimblat

Sonido: Lucas Page

Fotografía: Javier Julia

Montaje: Alejandro Brodersohn

Vestuario: Julio Suárez

Efectos especiales: Ivo Dukcevic y Leandro Visconti

Reparto: [Rodrigo de la Serna](#), [Juan Ciancio](#), [León Dogodny](#), [Lautaro Delgado](#), [Víctor Carrizo](#) y [Pablo Ribba](#)

Duración: 95 minutos



#### **Datos de la autora**

Iciar Recalde es Licenciada en Letras. Realiza su Doctorado en Letras en la UNLP con beca del CONICET. Es docente de Literatura Argentina del Siglo XX, de Sociología de la Cultura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y del Seminario de Posgrado de Pensamiento Nacional en la Universidad Nacional de Misiones. Forma parte del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP y es fundadora del Centro de Estudios Juan José Hernández Arregui. Es coautora de *Universidad y Liberación Nacional. Un estudio de la Universidad de Buenos Aires durante las tres gestiones peronistas 1946-1952; 1952-1955; 1973-1975; Intelectuales y país en la antesala neoliberal: Morir con Rodolfo Walsh para resurgir desandando caminos* (en prensa) y de varios artículos sobre literatura, crítica literaria y estudios culturales en diversas revistas especializadas y de divulgación.