

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción.

Arancibia, Víctor (Universidad Nacional de Salta).

Cita:

Arancibia, Víctor (Universidad Nacional de Salta). (2007). *El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/442>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/wqr>

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>.

**XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS
DE HISTORIA**

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título:

**El espesor temporal de las imágenes cinematográficas
A propósito de *La guerra gaucha*: representaciones sociales y condiciones de
producción**

Mesa Temática Abierta: N°52 Imaginando lo social: la historia y sus representaciones en el cine

Universidad, Facultad y Dependencia: Universidad Nacional de Salta – Facultad de Humanidades y Consejo de Investigaciones - Centro Promocional de Investigaciones Históricas y Antropológicas (CEPIHA)

Autor: Víctor Arancibia Prof. Adjunto de “Introducción a las teorías de la Comunicación Social” Investigador del CIUNSa.

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico: Andrade 1059 B° Grand Bourg – Salta – Pcia. de Salta – CP 4400 – Tel : 0387-4360421 mail: varancia@unsa.edu.ar

El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias la primera vivencia cotidiana de la Nación (...) El cine media vital y socialmente en la constitución de la nueva experiencia cultural... Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la 'identidad nacional'. Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos les entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores

Jesús Martín-Barbero

Uno de los principales problemas que aborda la producción cinematográfica argentina está relacionado con la construcción del territorio y los modos en que sus habitantes lo perciben, lo viven, lo construyen y/o lo soportan. Seguir el recorrido realizado por los personajes de los *films* analizados a la vez que rastrear los modos en que la imagen da cuenta de los espacios tanto urbanos como rurales junto con sus respectivas referencialidades, permite visualizar los procesos de territorialización y

desterritorialización¹ que dan cuenta de la migración y la confrontación de los imaginarios circulantes. A través de estos procedimientos, se va diseñando un territorio virtual desde la percepción de los recorridos, de las relaciones y de los conflictos que van articulando, quebrando o integrando las líneas que demarcan el espacio físico y los mecanismos de simbolización que se realizan desde lo vivencial.

En este sentido, las imágenes construidas, en general, y las cinematográficas, en particular, dan cuenta de los modos en que se construyen los mecanismos a través de los cuales las representaciones se consolidan y permanecen en los imaginarios. Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones que se textualizan y los imaginarios locales. La elección realizada por los productores de las imágenes circulantes en las regiones periféricas –como es el caso del noroeste argentino– produce una relación polémica entre ellas y las que se proponen e imponen desde la cultura tanto nacional como la llamada “global”. Las miradas, los gestos y, fundamentalmente, los modos de percepción diferenciados aparecen en el centro de las escenas construidas en la ficción de los *films*.

De allí que la discursividad que circula en películas tales como *La guerra gaucha* o *La deuda interna*, por nombrar sólo algunas, permita reflexionar acerca del modo en que se construyen las representaciones desde un aquí y un ahora, especialmente de las configuraciones a partir de lo cual se diseñan los espacios. A esto se suma que las producciones mencionadas forman parte de un lugar central, por un lado, y del espacio marginal dentro de la institución cinematográfica, por otro. Esta

¹ Cfr. Deleuze y Guattari (1994) en el que se mencionan los procesos a partir de los cuales se produce una apropiación del territorio, un procedimiento articulador que va teniendo de significación el espacio considerado como propio. Por su parte, la desterritorialización es un movimiento por el cual se abandona el territorio estableciendo una línea de fuga a veces en función de una reterritorialización (518-519). Este juego móvil y cambiante permitiría, a su vez, diseñar los recorridos de los grupos sociales y el uso que hace cada uno de ellos del espacio significado y de las trashumancias. Estos procesos implican multiplicidades de acciones y una complejidad de sentidos lo que permitiría ver la complejidad y diversidad de los movimientos sociales.

diferenciación marca también las posibilidades de nominar el espacio territorial como una construcción articulada con los proyectos de nación vigentes en cada una de las formaciones sociales en las que se inserta. Por supuesto que la distancia temporal entre una y otra producción también marca una funcionalidad diferente de las imágenes construidas.

La centralidad de una producción como *La guerra gaucha* junto con su éxito de público² y de crítica resulta fundante en el proceso de constitución de las representaciones sobre el territorio del noroeste argentino. Basada, en la novela de Leopoldo Lugones, la película ‘arrastra’ al campo cinematográfico el prestigio ya construido en el campo de la literatura donde la producción del escritor cordobés también es central, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones de producción de ambas textualidades. De esta manera, el *film* inserta los modos en que las políticas dominantes conciben el territorio alejado de los lugares de decisión del país.

Por su parte, producciones como *La deuda interna* posibilitaron –más allá de las consabidas desventajas de formar parte de los márgenes del sistema cinematográfico- la experimentación, la puesta en escena de las miradas relocalizadas, la apertura a la construcción de miradas situadas sobre la sociedad, el relevamiento y la textualización de las características de los imaginarios locales. En medio de este marco de posibilidades, estos tipos de producciones fueron dando cuenta –entre otros aspectos – de los conflictos y, evidentemente, de los modos de exclusión y de resistencia de los diferentes grupos sociales desde las historias cotidianas con valor testimonial.

Por estas razones, en las textualidades cinematográficas de la región se genera un espacio donde una multiplicidad de representaciones entra en juego, permitiendo

² La película fue la más taquillera del cine argentino desde los años '40 hasta mediados de los '70. Los datos de la cantidad de público que vio la película son muy importantes. Fue, además, uno de los puntos más altos en la búsqueda de una calidad cinematográfica para la producción cinematográfica argentina (Jakubowics y Radetich: 2006, 62-65)

reconstruir fragmentos del funcionamiento social en una instancia histórica determinada. En este sentido, se puede coincidir con Jacques Aumont en considerar al cine “como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (2006: 98).

En sí misma, la producción de imágenes establece una política de la representación en la que aparecen las formaciones sociales, históricas y discursivas que conforman las identidades localizadas. Las resistencias, los modos de hacer, las voces y los modos de decir, los sonidos, la música, las formas de narrar, el modo de apropiación del territorio, entre otros aspectos son el material que ingresa a la producción cinematográfica y establece las diferentes modalidades de la representación.

Si bien la representación del espacio en el cine es siempre una construcción que está condicionada por diferentes factores, no deja de dar cuenta de las formaciones sociales y discursivas tanto de las del momento de producción como las que resuenan de otros momentos de la historia. En el proceso de construcción y visibilización de las representaciones, por una parte, se produce por la intersección de los materiales ópticos que construyen la imagen y, por otro, a partir del sonido que le da dimensiones al espacio percibido por la cámara. La sonorización juega un papel central en las operatorias de la espacialización de la imagen y será fundamental en la consolidación de las modalidades de la percepción.

A todo esto hay que sumar la fractalidad de la misma construcción cinematográfica que dentro de un espacio determinado (el cuadro), regido por reglas que vienen de la tradición de la plástica³ y que se refuerzan con los procedimientos

³ Entendemos la noción de cuadro como el conjunto cerrado que funciona como un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes. En este sentido, el cuadro funciona como el marco de contención de las imágenes que se construyen en su interior generando modos de representación que *simulan* la percepción estereoscópica de un hombre. Este paso que va de la visión tridimensional que genera nuestro modo de percibir el mundo tiene como correlato la representación desde una perspectiva monocular que es la de la cámara. (Cfr. Deleuze: 1985 y 1987, Varela y Maturana: 1998 y Crespi y

propios de la fotografía. De esta manera, se produce un efecto de espesor histórico⁴ que repercute y se condensa en cada una de las imágenes que se textualizan en un *film*.

Cabe mencionar que en los procesos de constitución de las imágenes cinematográficas todo lo mencionado anteriormente se suma al movimiento o la ilusión del mismo que se genera en el cine. La imagen construye un simulacro de movimiento a través de una serie de procedimientos que apelan a los mecanismos fisiológicos a través de los cuales la vista procesa la información que recibe desde el exterior. Todos estos elementos que constituyen la pluri-enunciación de las producciones audiovisuales hacen del cine uno de los textos artísticos más complejos de abordar pero con una alta riqueza en la construcción de representaciones y con una mayor posibilidad de incorporarse a los imaginarios a través de su textualización y circulación en diferentes textualidades de cada época.

Sobre guerras y gauchos

La guerra gaucha, película dirigida por Lucas Demare que se estrenó en 1942, marca uno de los momentos fundantes de la construcción de la mirada sobre el territorio del noroeste en la historia del cine argentino. El guión del film fue una adaptación de la novela homónima de Leopoldo Lugones que realizaron los escritores Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. La película centra la problemática en una mirada hacia el momento de constitución del Estado Argentino –particularmente, a una situación coyuntural como la lucha por la independencia en el siglo XIX- y trata de reconstruir los

Ferrario: 1971). Este proceso de simulación se produce a través de una serie de técnicas que se apoyan en la experiencia perceptiva del hombre que se construye en las coordenadas de las posiciones, direcciones, distancias, tamaños, movimientos y formas de los cuerpos. Todos estos en relación a una serie de ejes de referencia que posibilitan establecer las relaciones pertinentes en cada caso.

⁴ La noción de espesor temporal fue desarrollada para el análisis de representaciones por Alejandra Cebrelli (1999) y por Cebrelli/Arancibia (2005). En la misma se trata de dar cuenta de la memoria que tienen las representaciones condensando sentido que quedan en latencia –sin perderse- y es lo que permite que puedan ser actualizadas en diferentes instancias socio-histórica. Este espesor temporal es lo que posibilita la vida fructífera de las representaciones y de las imágenes asociadas a ellas.

aspectos heroicos de la gesta de Martín Miguel de Güemes y, sobre todo, de los que participaron anónimamente en ella.

La película da cuenta de un modo en que se concibe el espacio y los modos de ocupación del mismo. Paralelamente al relato de las heroicidades que se juegan en la instancia de las luchas por la independencia, la acción mostrada establece los parámetros a través de los cuales se va construyendo las formas del mirar el lugar, de construir el territorio que se gana en la lucha y las formas mediante las cuales se lo apropia. El territorio pasa a ser, entonces, el botín de guerra de las luchas entre españoles y criollos, un símbolo de las posesiones, de los avances que se realizan en nombre de la causa sustentada y el lugar que daría de cuenta de los deseos y las concreciones de la sociedad.

La película narra las peripecias de un grupo de patriotas en la primera línea de combate que resiste a los españoles en la frontera norte, mientras esperan la llegada de refuerzos, sobre todo la de Martín Miguel de Güemes y sus gauchos. Junto a esta secuencia narrativa principal se encuentra la historia de un criollo que pelea en el ejército español y luego de una serie de dificultades, trastornos, configuraciones y reconfiguraciones identitarias –entre las que se encuentra haber estado al borde de la muerte, enamorarse de una mujer patriota dueña de una estancia, entre otras- decide unirse a la lucha por la independencia.

Toda la historia transcurre en un espacio que como única referencia es “algún lugar de Salta”, leyenda que aparece al inicio del *film* luego de los créditos. Los paisajes que se muestran corresponden a la zona andina aunque, cabe aclararlo, la localización de la filmación se produjo en la zona de la Quebrada de Humahuaca, especialmente en la localidad de Purmamarca. Esta vacilación nominal y referencial relacionado con el territorio -aparentemente superficial en relación a la construcción del mundo ficcional-

adquiere relevancia si se toma en cuenta que la organización territorial de la República Argentina –en el momento de producción de la película- está, todavía, lejos de consolidarse. Cabe aclarar que en el momento del estreno, todavía existen capitanías tales como la de los Andes –actual departamento de los Andes en la provincia de Salta- o se producen cambios en las nominaciones de las provincias. Tal es el caso de la Provincia Eva Perón durante el gobierno del Gral. Perón que luego se transformaría en La Pampa. Estos datos dan cuenta de que la organización definitiva del mapa no está consolidada tal cual la conocemos hoy y - por lo tanto- hablar y dar cuenta de un territorio en formación, facilita la operación sinecdótica de relacionar el *film* con las condiciones de producción.

Por consiguiente, las percepciones territoriales tampoco se encuentran fijas y están lejos de consolidarse. Hay que considerar que cincuenta años en la vida de un país y en el proceso de constitución de un imaginario es poco tiempo para producir una real apropiación de los territorios y de sus formas de representación. En este sentido, la vacilación en la imagen y su referencialidad a lo largo del *film* da cuenta de un territorio indeterminado, lo cual se plasma en los diferentes niveles que conforman la película. Para citar algunos ejemplos, baste mencionar la vestimenta de los habitantes del lugar compuesta de ponchos y sombreros coyas; la música basada en las cadencias propias de los yaravíes y de los carnavalitos y, sobre todo, un modo de mostrar el paisaje a través de los recursos de la fotografía que -ya para la época- formaba parte de la iconografía turística de la quebrada de Humahuaca.

Tierra y escritura

La película hace visible una variedad de modalidades de entender el territorio y las corporalidades que lo recorren y lo habitan. El *film* trata de representar una profunda

imbricación entre los cuerpos y el espacio que recorren y viven. Esta concepción de la territorialidad que se textualiza aparece en íntima relación con la de la escritura como otra forma de ocupación del espacio y como forma de construcción de la territorialidad en disputa.

Estas concepciones están presentes desde los primeros momentos del *film*. La película se abre con una imagen de un escritorio polvoriento –prácticamente colonizado por la tierra- en la que se puede percibir un libro tapado por la gran cantidad de polvo marcando el paso del tiempo. La imagen apela a todo un imaginario en el cual el polvo se ha ido acumulando hasta borrar los rastros, en este caso el de la escritura. La clara metáfora de la relación entre la escritura y la tierra en esta primera escena da cuenta de las relaciones entre las escrituras que fundan y construyen el territorio en una interacción constante entre las propiedades del paisaje y las de la letra escrita. Cabe recordar que la producción literaria fue la encargada de fundar el territorio simbólico que luego se naturalizaría a través de la circulación de los textos en el circuito escolar⁵. Esta fundación de los modos de referir el territorio fue ocultando el proceso de constitución de la misma categoría transformándose en una eficaz herramienta para modular la percepción.

Recién cuando unas manos corren el polvo del libro aparece el título del libro que es precisamente *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones. Inmediatamente después de esas primeras imágenes, dicho libro se abre y el cuadro se congela dando tiempo al espectador para poder leer unas palabras que dan cuenta de la gesta güemesiana. Estas escenas están acompañadas por una música de vientos andinos que semeja el ulular del

⁵ La incorporación de los textos literarios al canon escolar tuvo la funcionalidad de consolidar el imaginario de la clase que estaba en uso del poder. La literatura llamada nacional y las literaturas regionales a fines del siglo XIX y comienzos del XX funcionaron como las constructoras de las mitologías nacionales y regionales. Los manuales escolares fueron construyendo la noción del territorio a través de los mapas pero también los modos de decir dichas territorialidades. Este modo de referir el territorio toma la forma de las textualidades literarias catalogadas como regionales. (Cfr. Romano: 1995; Cebrelli, A. et al. 1994)

viento de la montaña. Por lo tanto, el sonido va colaborando con los procesos de construcción de la especialización y de la territorialización que se articula desde la imagen. La semejanza entre los ruidos propios de la zona ficcionalizada y los que aparecen en el campo sonoro del film, producen un primer efecto de territorialidad través del cual el espectador ancla la historia por contarse en un espacio claramente definido. De alguna manera, se siguen con los postulados del cine clásico en que la espacialización que se realiza del sonido colabora con la *diegesis* del film (Aumont et al.: 2006: 45-49). El anclaje que produce el sonido marca una forma de referenciar el espacio, tratando de ubicar al espectador en el lugar que se quiere referenciar.

Por su parte, la banda musical va *in crescendo* a lo largo de esta presentación llegando a producir un fundido entre los sonidos iniciales con los ritmos típicos de la música folclórica tales como los de un lamento o de un yaraví. A todo esto, se suma un coro que mantiene la misma tonalidad, triste y casi presagiando tragedias. La música funciona como una anticipación de las acciones completando el campo semántico que se inicia con el título del film: la guerra, la confrontación, la tragedia, el dolor.

Inmediatamente después se produce una explosión del libro de Lugones dando paso a otro que semeja la copia del guión literario el cual contiene una dedicatoria al escritor cordobés. Se produce un paso de la escritura literaria a la cinematográfica, la escena se funde con un paisaje escarpado por donde gauchos –a modo de espectros acechantes- lo recorren a toda velocidad. La música acompaña este paso de la imagen de la escritura a la de los personajes del *film* en plena acción. Se pasa del lamento inicial –claramente lento y cansino- a una música de características épicas –utilizando las particularidades rítmicas de un malambo, danza caracterizada como varonil que represente en el imaginario la fortaleza de los gauchos que lo bailan- que acompaña los *travellings* de los gauchos en medio de los cerros. La banda sonora es absolutamente

incidental; por consiguiente, cumple su función de acompañamiento del movimiento continuo de los cuerpos que van a sumarse a lo que se prevé como una próxima batalla.

Así presentada, la escritura es el lugar en el que se establecen las relaciones con la tierra. Pero no es cualquier escritura la que produce la relación, es la literaria que releva y textualiza los procesos socio-históricos otorgándoles una fuerte entidad en el imaginario social y, sobre todo, en los procesos de fundación de las tradiciones de los estados y las naciones. La escritura literaria, como en muchos otros casos, funda un territorio simbólico, construye la mitología y le da entidad a la región a la que se refiere configurándola en el mapa literario y político de la Argentina.

Pero se produce una particularidad: esta escritura literaria canonizadora y fundadora es reemplazada –o, en realidad, su lugar es tomado por asalto- por la producción del guión fílmico que es la nueva encargada de dar cuenta de las representaciones vigentes y una de las responsables de la formación de los imaginarios mediante las prácticas propias de los nuevos medios audiovisuales. La explosión del libro de Lugones -que da paso a la escritura del guión, base de la producción cinematográfica- da cuenta de este paso de la escritura a la imagen en las nuevas condiciones socio-históricas. Fundado el territorio en el campo letrado, se tiene que construir un proceso de traducción que conforme la iconografía que consolide dicho diseño territorial.

El cine, de esta manera, se posiciona como el lugar privilegiado para hacer circular las representaciones sociales tanto de los diversos territorios como de sus habitantes. En este sentido, las producciones cinematográficas funcionan como los nuevos modos de registro y de producción de las formas de mirar, en este caso particular, el espacio físico y los procesos de sucesivas simbolizaciones al que este espacio fue sometido. Así, la imagen cinematográfica asume el rol preponderante de

hacer visibles los imaginarios circulantes y -mediante de la construcción de una iconografía más potente- se ocupa de poner dichas imágenes en circuitos de recorridos mucho más seductores para los nuevos tiempos que corrían.

La fundación de los recorridos

Uno de los grandes logros de la película de Lucas Demare es que constituye uno de los primeros *films* que comienza a representar el espacio en relación a las problemáticas de la conformación del Estado. La conexión entre las imágenes del espacio representado y del territorio geopolítico va dando cuenta, también, de los modos en que se fue conformando la idea de ‘tierra’ en el conjunto de representaciones propias del imaginario estatal. La tierra es la que –al igual que en el comienzo de la película- coloniza los cuerpos, deja su huella en las prácticas de quienes la habitan y adquiere un valor simbólico que va más allá del mero factor geológico o geográfico.

Tierra vivencialmente recorrida, este lugar que se nomina como “Salta”, ingresa en un proceso de significación diferente para cada uno de los actores. Como aliada para los grupos partidarios de la causa de la independencia, hostil para el grupo de españoles que sufre el asedio permanente de los patriotas, lugar de transformación simbólica para el soldado americano que primero pelea a favor de los españoles y luego se alía a la causa de la emancipación. De todas maneras, y tal como se analiza a lo largo de este capítulo, la conexión cuerpo-territorio en todos los casos forma parte de un proceso de semiotización donde el modo de dar cuenta del espacio está emparentado con los recorridos de cada uno de los personajes del *film* y con una prescripción de la mirada acerca de las estrategias para operar con la percepción del espacio.

Variaciones sobre el territorio

Entre las nociones básicas al momento de abordar la construcción de la especialidad cinematográfica es importante mencionar la categoría de *trayecto*. Si entendemos trayecto como el desplazamiento que realiza un cuerpo entre un punto de situación a otro, nos centramos en una noción que sólo da cuenta de las coordenadas físicas en la cual el trayecto es simplemente un recorrido entre un punto de partida y uno de llegada. Sin embargo esto le resta valor a la experiencialidad y a lo patémico con que los actores sociales también semiotizan los espacios.

En una de las primeras secuencias del *film*, el hijo del Capitán Miranda lleva a los gauchos las noticias de los movimientos de los españoles. En su recorrido entre el pueblo y el monte, la imagen funde la figura del chico que va a caballo con la de los cerros produciéndose una simbiosis entre cuerpo y espacio. La construcción del territorio se produce en la intersección de cuerpo y lugar recorrido. La imagen se compone pasando de un gran plano general en el que el cuerpo del pequeño jinete apenas se distingue en el paisaje a un primer plano del niño fundido con esa imagen del espacio.

La composición del cuadro remite a una serie de conexiones que resultan significativas: la unión del paisaje con el hombre, la grandiosidad de la naturaleza emparentada con la misión que cumple el personaje patriota, la vitalidad del terreno en íntima relación con la de los protagonistas, conjunción de perspectivas en un mismo cuadro que articula lo particular con lo colectivo. Este juego simbiótico tiene su correlato en los diálogos que se generan a lo largo del film:

Somos pasto de la gloria grande (diálogo entre el Capitán Miranda y el General Carreras)

La construcción paralelística que se realiza entre los cuerpos y la naturaleza se consolida en el texto verbal. La comparación entre el elemento natural (pasto) con la

corporalidad que va a la guerra sella el pacto que funda el territorio. Ser uno con el espacio que se habita y se recorre teñido por la lucha que engendra la nueva patria genera la triangulación propia de la representación de lo nacional: sangre derramada en el suelo y conquista del espacio vital por parte de los ancestros.

Cada uno de los elementos que componen el *film* refuerza la construcción mítica del territorio como elemento central en los procesos de construcción de la identidad nacional. La campana –utilizada por uno de los personajes para delatar a los españoles– opera como un espectro que atraviesa el territorio y espacializa el sonido. El tañido, portador de los mensajes, genera el movimiento constante de los cuerpos por el terreno escarpado. Cada una de las campanadas funciona como el elemento que reúne a los cuerpos, al territorio y a los deseos de la construcción del nuevo país.

El desdibujamiento del propio cuerpo hasta devenir en territorio produce que se desdibujen cada una de las identidades personales generándose una conciencia de lo colectivo. A lo largo de la película se produce la construcción de un héroe colectivo en el proceso de constitución de la historia nacional. Si se atienden a las condiciones de producción que contextualizan el film de Demare, las claves de lectura pueden llevarnos a los procesos de constitución de las nuevas subjetividades de mediados del siglo XX.

Cabe mencionar que el *film* se produce en las vísperas del advenimiento del peronismo y lo que significó como un modo de movilizar grandes sectores sociales, sobre todo los marginales del sistema productivo y económico. En este sentido, la película establece una referencialidad directa con la formación de una idea de la resistencia y el triunfo como fruto de un mecanismo colectivo de construir la nacionalidad.

Más allá de las adscripciones políticas de los participantes en la producción (Lucas Demare tenía ideas próximas a la derecha, Franciso Petrone reconocido militante

comunista u Homero Manzi, militante de FORJA que luego militó en la filas peronistas), el ‘tono de época’ da cuenta de una representación que se va consolidando en el imaginario y que apela a la formación y organización de los grupos subalternos en la cultura argentina de mediados de siglo. En este sentido es importante mencionar la importancia que tiene este tipo de representación de la heroicidad colectiva en las condiciones de producción.

Acerca de los espesores de las imágenes fílmicas

La película de Demare trata de representar aquellas prácticas vitales que semantizan el espacio otorgándole el carácter de territorio apropiado a partir de lo experiencial, sobre todo, no cualquier experiencia en relación con el espacio sino aquellas emparentadas con la formación del estado nacional. La operación ideológica que se produce en el film al establecer una mimetización de los cuerpos con el espacio, busca producir el reconocimiento de la persona con los procesos políticos y militares que gestaron la formación de la territorialidad. La simbiosis entre tierra-cuerpo-patria, se puede relevar con mucha claridad en la escena en que el Teniente Villarreal empuña un arma ‘patriota’. La espada está escandida por las palabras ‘Salta y Tucumán’ en clara referencia a las batallas sostenidas por los ejércitos patriotas en los tiempos en los que se ambienta la ficción de la película.

El tono épico -que refuerza las recurrencias semánticas de la asociación aludida- tienen su punto culminante en el final del *film*: una imagen de un horizonte pleno, soleado desde donde viene el ejército salvador de Güemes y hacia donde se dirigen las esperanzas de gloria. La frase final da el último golpe de efecto:

así vivieron...
así murieron...
los sin nombre...
los que hicieron

la guerra gaucha...

La funcionalidad del cine como constructor de las imágenes del territorio quedan plasmadas en este final. No importan las identidades previamente construidas, sólo importan las territorialidades y ésta solamente en tanto forman parte del estado en construcción. El paralelismo entre el momento de referencia ficcional (el período de la gesta güemesiana) y las condiciones de producción permiten entrever que resultaba fundamental dar cuenta de un territorio conquistado a fuerza de ‘sangre y sudor’.

Si, como lo plantea De Certeau, el espacio se va configurando de acuerdo a los recorridos, a los tránsitos y a las estrategias que forman parte de la práctica propia de la ‘invención’ de lo cotidiano (2000, 127-134), este *film* opera con la representación construida a partir de los relatos escolares sobre la heroicidad, anti-heroicidad y las luchas durante el periodo independentista. El *film* escenifica los recorridos de los personajes desde la cotidianeidad de las luchas por la independencia, vectoriza el recorrido dotándolos de una densidad temporal y de una velocidad propia de las prácticas habituales (Ibíd.: 129). La guerra –central por momentos o mero telón de fondo- se establece como el nexo a partir del cual cada uno de los grupos sociales se posiciona y da cuenta de sus formas de conceptualizar el espacio.

La estrategia utilizada mediante toda la batería de recursos técnicos del cine trata de lograr una identificación entre espectador y mundo narrado que, como lo plantea Martín-Barbero, opere como una articulación que transforma la experiencia particular y la coloca en un enclave nacional (2003: 226-228). De esta manera, las imágenes fílmicas trabajan en el centro de la construcción de las identidades nacionales. En este sentido, la función de ser un operador de la nacionalización que se le confiere al cine, en producciones de este tipo, resulta de un proceso en el que el cine toma casi por asalto la función de fundadora de mitologías nacionales que tenía la literatura. Una de las

características de este tipo de imágenes cinematográficas, construidas en un doble enclave de referencialidad histórica, es que pueden condensar –al menos- dos tiempos constriñendo todo el bagaje de tiempos que median entre una y otra representación.

De esta manera, se produce un efecto de densidad histórica en el que la recepción puede apelar a la formación legendaria del estado y referenciar al mismo tiempo los problemas presentes, pasando por las experiencias escolares en las que se fue construyendo el mito del país, los rituales de los actos públicos, entre otros aspectos de las experiencias personales y grupales. Este juego articulador entre las representaciones que se condensan en el espacio de la imagen fílmica posibilitan que, en el mismo acto, las imágenes se densifiquen temporalmente. De esta manera hay un doble espesor temporal⁶: uno que es propio y constitutivo de la imagen fílmica y, a la vez, uno que es propio del proceso de recepción de las imágenes. Si bien, este modo de funcionamiento es común a todas las representaciones sociales, en el caso de la imagen cinematográfica adquiere una efectividad mucho mayor.

El cine, por tanto, –como en el inicio de *La guerra gaucha*- se postula como el nuevo campo donde se pueden construir las representaciones y los relatos míticos de los estados. Así, el cine *se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la ‘identidad nacional’*.

Víctor Arancibia
Salta, julio del 2007

⁶ El espesor temporal de una representación consiste en que a lo largo de la historia, a una determinada representación social se le van adosando operativamente modos de significar, de hacer, de percibir, de decir, entre otros aspectos complejizando la estructuración de dichas representaciones. Este proceso es propio de las formaciones discursivas y de los modos de circulación que tienen. De esta manera, cuando se responde a la prescripción pragmática de una representación se está respondiendo a los aspectos que en ese momento socio-histórico se validan como significativos. Claro está que ese modo rara vez es una invención del actor social sino que ya estaba en el campo validado por otros agentes que abonaron –reproducción mediante- la validez de esa forma de hacer y de decir. (Cfr. Cebrelli-Arancibia, 2005: 121-142)

Bibliografía

Arancibia, Víctor Hugo (2001a) “*Rey muerto (de Lucrecia Martel) o los modos de circulación del poder en los espacios marginales*” paper leído en las VIII Jornadas Interescuelas de Historia, Salta; (2001b) “Los cortometrajes: zona de representación de las exclusiones” publicación electrónica en el CD del VIII congreso internacional de Sociocrítica, Salta; (2002a) “El mundo de *La ciénaga*. Una representación de la sociedad salteña contemporánea, inédito; (2002b) Los medios y las representaciones. Una aproximación a diversos aportes teóricos y metodológicos. Inédito. (2004a) “Sobre patrias y deudas. Hacia una política de la mirada y de la percepción del espacio en el cine” en *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales* 7, Córdoba: U.N.C; (2004b) “Las imágenes del territorio: Hacia una política de la mirada y de la percepción del espacio en el cine” en *Actas del I Internacional Congreso ‘La cultura de la cultura en el mercosur’* Salta: Secretaría de Cultura.

Aumont, Jacques et al. (1996) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Michel Marie (1990) *análisis del film* Barcelona: Paidós; (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Bs. As.: La Marca.

Barei, Silvia y Arancibia, Víctor (2005) “Cultura y practicas de frontera: el ritual de la Pachamama en el noroeste argentino”, *Revista Virtual Entretextos N° 5* Granada: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>.

Barei, Silvia y Elena del Carmen Pérez (comp.) (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba: Facultad de Lengua U.N.C.

Beceyro, Raúl (1997) *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Bs. A.s: Paidós; (2003) *Ensayos sobre fotografía*. Bs. A.s: Paidós.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1998) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.

Cebrelli, Alejandra (2001) “Temporalidad y morfogénesis: Notas para una periodización de las producciones culturales en el Noroeste Argentino” en *Actas del VIII Congreso Internacional de Sociocrítica* Salta: INSOC (Publicación en CD); (2004) “Invenciones, simulacros e impostaciones. Sobre el espesor histórico de las representaciones del Gran Chaco” en *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales* 7, Córdoba: U.N.C.

Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2004a) “Un acercamiento teórico a la problemática de las prácticas y las representaciones” en *Actas del I Congreso Internacional ‘La cultura de la cultura en el mercosur’* Salta: Secretaría de Cultura; (2004b) “Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales” *Revista Virtual Perspectivas*, marzo/abril 2004, <http://www.imagine.com.ar/perspectivas>; (2004c) “La salamanca: palabra/imagen. Sobre el espesor temporal de las representaciones sociales”; en prensa, *Revista Avances* N° 6, Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, U.N.C; (2005) *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa.

Certeau, Michel de (1995b) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana; (1998) *Historia y psicoanálisis* México: Universidad Iberoamericana; (1999) *La cultura en plural* Bs. As.: Nueva Visión; (2000) *La invención de lo cotidiano. I.- El arte de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Chiaramonte, José Carlos (1997) *Ciudades, provincias, estados. Orígenes de la Nación argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Coloquio de Cerisy (1992) *Christian Metz y la teoría del cine* Bs. As. : Catálogos.

Deleuze, Giles (1985) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* Barcelona: Paidós; (1987a) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona Paidós; (1987b) *Foucault* Barcelona: Paidós; (1994) *Lógica del sentido* Madrid: Planeta-Agostini.

Deleuze, Giles y Felix Guattari (1974) *El antedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Bs. As.: Corregidor; (1994) *Mil mesetas*. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (1995) *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

De Sousa Santos, Boaventura (1998) “Modernidad, identidad y cultura de fronteras” en *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Siglo del hombre editores.

Fernández Bravo, Alvaro (1999) *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Bs. As.: Ed. Sudamericana.

Ferro, Marc (1980) *Cine e historia*. Barcelona: punto y línea.

Foucault, Michel (1980) *La microfísica del poder*. Madrid: La piqueta; (1998) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets; (2000) *Los anormales* México: F.C.E.; (2001) *Defender la sociedad* Bs. As.: Siglo XXI.

Getino, Octavio (1990) *Cine y dependencia: el caso argentino*. Bs. As.: Punto Sur; (1995) *Las industrias culturales en la argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Bs. As.: Colihue; (2001) “Cuando las aguas bajan turbias. El cine y sus derivaciones” en revista *Encrucijadas*, Bs. As.: UBA, año I; N° del mes de julio.

Harvey, David (1998) “La experiencia del espacio y el tiempo” en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* Bs. As.: Amorrortu.

Hobsbawm, E. y T. Ranger (1984) *A invenção das tradições* Río de Janeiro: Paz e Terra.

Jakubowics, Eduardo y Laura Radetich (2006) *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*. Bs. As.: La Crujía.

Lotman, Juri (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: GG; (1996) *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra; (1998) *Semiosfera II* Madrid: Frónesis; (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa; (2000) *Semiosfera III* Madrid: Frónesis.

Martín-Barbero, Jesús (2003) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello; (2004) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bs. As.: FCE.

Metz, Cristian et al. (1973) *El análisis de las imágenes* Bs. As.: Tiempo contemporáneo.

Miguel Borrás, Mercedes (2005) *La letra en el cine: relaciones entre el cine y la literatura*. Madrid: Acento.

Romano, Eduardo (1991) *Literatura/cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Bs. As.: Punto Sur.

Serres, Michel (1995) *Atlas*, Madrid: Cátedra.

Tassara, Mabel (2001) *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Bs. As.: Atuel.

Triquell, Ximena (1999) “Los recorridos cinematográficos de la memoria” en Dalmaso, María Teresa y Adriana Boria (comp.) *El discurso social argentino. I. Memoria: 70/90* Córdoba: Topografía; (2002) “Sujetos textuales/sujetos sociales: problemas de autoría cinematográfica en el cine de autor” en *Sociocruicism. Sobre la noción de sujeto cultural*. Col. XVII N° 1 y 2, Montpellier: CERS.

Wolf, Sergio (2001) *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As.: Paidós.

Zubieta, Ana María (2004) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* Bs. As.: Paidós.