

# Los caudillos van al cine

Caudillos go to the movies

Fabián Soberón\*

## RESUMEN

Robert Rosenstone (1997) considera que el cine transmite un significado del pasado diferente al que proponen los textos académicos. Las películas hablan del pasado y producen un discurso histórico. De este modo, podemos estudiar el significado del pasado a través del cine. Si seguimos la hipótesis de Rosenstone, el cine no es sólo una narración audiovisual sino que la ficción histórica produce reflexiones sobre el sentido del pasado. El presente artículo se propone analizar dos películas sobre los caudillos argentinos. *Facundo, la sombra del tigre* (1995) y *Rosas* (1971) fueron producidas en el último tercio del siglo XX y tematizan las trayectorias vitales de dos caudillos argentinos (Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas) y a partir de ello discuten las imágenes del caudillo y, sobre todo, el modo de interpretación liberal de los procesos históricos. El propósito de nuestro artículo es analizar de qué modo el cine reformula la idea que tenemos de los caudillos Quiroga / Rosas e impugna la interpretación liberal de los procesos históricos ligados a estas figuras. En oposición a Sarmiento y Mitre, los directores Nicolás Sarquís y Manuel Antín proponen una idea de barbarie que enaltece a los caudillos y les otorga una forma mítica y patriótica. La barbarie no es enteramente negativa sino que está asociada a la defensa de los valores nacionales, en consonancia con las ideas de la corriente revisionista.

▶ **Palabras clave:** Cine; caudillos; barbarie; revisionismo.

## ABSTRACT

Robert Rosenstone believes that cinema conveys a different meaning of the past than that proposed by academic texts. Films speak of the past and produce a historical dis-

Recibido: 15/11/2023 – Aceptado: 14/03/2024.

\* Facultad de Filosofía y Letras, Escuela Universitaria de Cine, TV y Video, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina. <fsoberon2003@yahoo.com.ar>

course. In this way, we can study the meaning of the past through cinema. If we follow Rosenstone's hypothesis, cinema is not only an audiovisual narrative but historical fiction produces reflections on the meaning of the past. This article analyzes two films about Argentine caudillos. *Facundo, the Shadow of the Tiger* (1995) and *Rosas* (1971) were produced in the last third of the 20th century and deal with the life trajectories of two Argentine caudillos (Facundo Quiroga and Juan Manuel de Rosas) and from there discuss the images of the caudillo and, above all, the liberal mode of interpretation of historical processes. The purpose of our article is to analyze how cinema reformulates the idea we have of the Quiroga / Rosas caudillos and challenges the liberal interpretation of the historical processes linked to these figures. In opposition to Sarmiento and Mitre, the directors Nicolás Sarquís and Manuel Antín propose an idea of barbarism that exalts the caudillos and gives them a mythical and patriotic form. Barbarism is not entirely negative, but is associated with the defense of national values.

► **Keywords:** Cinema; caudillos; barbarity; revisionism.

---

La historia tiene que ser reescrita en cada generación porque, aunque el pasado no cambia, el presente sí lo hace.

CHRISTOPHER HILL, *El mundo trastornado*.

## Introducción

Según Alejandro Cattaruzza, en su libro *Los usos del pasado* “la utilización de representación del pasado exhibe características propias. La primera de ellas es que siempre se trata de una competencia y un debate entre varias lecturas de la historia. La segunda, que esos debates tienen un objeto declamado, y ciertamente auténtico, constituido por las imágenes del pasado, y otro implícito, tan auténtico como el anterior, que se define en el presente y está asociado a los conflictos políticosociales del momento. Y eso sucede, incluso, si las intenciones originales de los autores de esas representaciones estaban al principio más inclinadas al polo científico: historias eruditas producidas por historiadores profesionales fueron también utilizadas para librar los combates del presente” (Cattaruzza, 2007, p. 45). Cattaruzza sostiene que el pasado siempre está sometido a usos e interpretaciones. En este sentido, nuestro artículo estudia cómo se presentan las disputas sobre el pasado en el cine. Desde sus orígenes, el arte fílmico ha puesto en las pantallas historias que interpretan el pasado. Y, como sabemos, el modo y las formas de representación del pasado no fueron ingenuos ni neutrales. Al contrario, los directores y realizadores se ocuparon de mostrar una visión y una perspectiva con el claro objetivo de persuadir a los espectadores de que

esa visión era la que debía considerarse a la hora de recordar los hechos referidos.

Para nosotros, es importante analizar la historia de las interpretaciones, las formulaciones y las versiones que se han producido alrededor de los caudillos. La poesía, la novela, el cuento, la pintura, el cine y la música han creado interpretaciones sobre estas figuras. Como veremos más adelante, el cine no es un lenguaje menor para pensar las narrativas sobre la historia. Si seguimos a Robert Rosenstone (Rosenstone, 1997, p. 16), el cine nos permite reflexionar a través de otros medios (las imágenes y los sonidos) y construir una imagen del pasado, distinta a la que nos ofrece la historiografía académica y la poesía o la narrativa literaria.<sup>1</sup>

Si seguimos las hipótesis de Cattaruzza y Rosenstone (el pasado es sometido a distintos usos y es construido por reflexiones en otros lenguajes), las miradas sobre el pasado se disputan también en el cine. El cine tiene la rara virtud de proponer una lectura que se vale de un lenguaje distinto al de los historiadores profesionales y al del periodismo o a la divulgación: el lenguaje audiovisual. El cine, según Rosenstone, se ocupa de representar de una forma más detallada y realista para crear una interpretación y una narrativa del pasado.

Los directores de cine muestran una perspectiva sobre el pasado con el propósito de convencer a los espectadores de que esa visión era la que debía considerarse a la hora de evocar los acontecimientos recordados. Así, por ejemplo, el director y teórico ruso Sergei Eisenstein reescribe o interpreta la revolución de 1905 en *El acorazado Potemkim*. Frank Capra piensa la Segunda Guerra Mundial a partir de la coordinación de una serie de películas dedicadas a difundir la mirada de Estados Unidos sobre el conflicto bélico y el director japonés Akira Kurosawa representa el tiempo de los samuráis en diferentes films, etc.

Escribe Alejandro Cattaruzza: “Resulta evidente que esas imágenes, representaciones, evocaciones del pasado, desplegadas o breves, no se forjan solo en los gabinetes de los historiadores, ni son fruto exclusivo de una silenciosa y larga tarea de los archivos. Tampoco son sus sostenes únicamente los libros y los artículos de historia con pretensiones de cientificidad sino también los ritos y los emblemas de liturgia escolar o militar y los que se juegan en fiestas más espontáneas” (Cattaruzza, 2007, p. 17).

Nuestro artículo se propone analizar dos películas sobre los caudillos argentinos. *Facundo, la sombra del tigre* (1995) y *Rosas* (1971) fueron producidas en el último tercio del siglo XX y tematizan las trayectorias vitales de dos caudillos argentinos (Facundo Quiroga y Juan Manuel

---

<sup>1</sup> Como parte de las disputas sobre las figuras del pasado, citamos aquí un ejemplo. El breve análisis muestra que en el ámbito de la poesía (quizás más afín al trabajo que propone el cine con la narración que al examen que elaboran los textos académicos) se han desarrollado perspectivas sobre los caudillos en torno al eje civilización y barbarie. En el poema “Rosas”, incluido en *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges plasma una perspectiva del llamado “tirano” Rosas:

de Rosas) y a partir de ello discuten las imágenes del caudillo y, sobre todo, el modo de interpretación liberal de los procesos históricos. El propósito de nuestro artículo es analizar de qué modo el cine (a través de *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas*) reformula la idea que tenemos de los caudillos Quiroga/Rosas e impugna la interpretación liberal de los procesos históricos ligados a estas figuras.

---

No sé si Rosas  
 fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían;  
 creo que fue como tú y yo  
 un hecho entre los hechos  
 que vivió en la zozobra cotidiana  
 y que dirigió para exaltaciones y penas  
 la incertidumbre de otros.”

En uno de sus poemas más citados (“El general Quiroga va en coche al muere”), Borges escribe el relato poemático del episodio más trágico en la vida de Quiroga (*Luna de enfrente*, 1925):

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua  
 y la luna perdida en el frío del alba  
 y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura;  
 un galerón enfático, enorme, funerario.  
 Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura  
 arrastraban seis miedos y un valor desvelado.

Junto a los postillones jineteaba un moreno.  
 Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!  
 El general Quiroga quiso entrar en la sombra  
 llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesada bochinchera y ladina  
 (meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?  
 Aquí estoy afianzado y metido en la vida  
 como la estaca pampa bien metida en la pampa.

o, que he sobrevivido a millares de tardes  
 y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,  
 no he de soltar la vida por estos pedregales.  
 ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco  
 hierros que no perdonan arreciaron sobre él;  
 la muerte, que es de todos, arreó con el riojano  
 y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,  
 se presentó al infierno que Dios le había marcado,  
 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,  
 las ánimas en pena de hombres y de caballos.

En oposición a la hipótesis propuesta por Sarmiento en el *Facundo*, los directores Nicolás Sarquís y Manuel Antín proponen, en sus narrativas cinematográficas, una idea de barbarie que enaltece a los caudillos y les da una forma mítica y patriótica. La barbarie de los caudillos no

Los poemas de Borges están escritos desde la perspectiva sarmientina, la mirada unitaria y letrada. La inspiración de Borges es indudable y muestra una vez más que la poesía va más allá de la ideología. No importa que las ideas sean equivocadas o acertadas sino que el tono y la felicidad de las formas promuevan una emoción nunca antes sentida. Borges lo logra aunque no comparemos su motivación o su propósito. Tanto en el poema dedicado a la infausta muerte de Quiroga como en los versos que deletrean la figura de Rosas detrás del inevitable olvido, Borges plasma en sus versos imágenes nunca antes vistas a propósito de los dos caudillos. De alguna forma, Borges convierte en inmortales esos hombres que pelearon entre la sangre y el odio, entre las espadas y los cuerpos. Aunque la posición ideológica de Borges sea opuesta a la de los caudillos, la belleza de los versos va más allá de la mera parcialidad política. Es como si la poesía pudiera esquivar o derramar las ideas políticas del autor de carne y hueso. Hay un polvo o un rumor melancólico que supera el rencor inicial o el punto de partida meramente ideológico.

Los defensores de Quiroga o de Rosas, aquellos que defienden la política federal sin considerar las debilidades de la perspectiva federal, atada a la violencia de los caudillos como Rosas, Estanislao López o el propio Quiroga, no tienen un Borges que escriba los versos más tristes una noche o un día. Lo que sí tenemos es un poema largo escrito por un autor extranjero. Curiosamente, fue un escritor inglés el que estampó una mirada elogiosa del farmer argentino exiliado en Inglaterra. Pero ese poeta y ese poema no tienen la altura poética buscada. El autor es John Masefield (1878-1967) y el poema se llama “Rosas”:

Así llegó Rosas al poder. Pronto su garra  
aferró a todo el país como si hubiera sido un caballo.  
Iglesia, Dinero, Ley, todo cedió. Controló  
las salvajes pasiones de esas tierras con su fuerza aún más salvaje.  
Y a través de sus lágrimas, de tanto en tanto, los hombres oyeron  
a sus esclavos adorar su astuto crimen.  
Y si la ciudad, aterrorizada hasta el espanto  
lo aborrecía como esclavos a sus amos, aun él seguía siendo  
el amado capitán de los gauchos; podía atraer  
a gusto sus corazones con su habilidad de jinete.  
Nadie montó jamás como Rosas; nadie como él  
fue capaz de hablar su jerga o comprender su misterio.

El extenso poema termina con una referencia al asesinato de Camila O' Gorman y el cura Uladislao Gutiérrez, sobrino del gobernador tucumano Celedonio Gutiérrez. Los versos finales de Masefield refieren cómo se abrazaron los amantes y resguardaron hasta el final el rebelde amor que los unió. El poema destaca la conmoción que provocó el hecho. Los últimos versos ponen en la boca de Rosas un discurso que destaca su misión purificadora:

Cuando la lástima perruna por sus muertes fue contada  
Lord Rosas proclamó directamente: “He defendido  
la moral de este país, y lo seguiré haciendo.  
Allí yacen muertos los malvados que se rebelaron.  
He purificado la manchada fama del país”.  
El país leyó la historia y fue manso.

es negativa sino que está asociada a la defensa de los valores nacionales, en consonancia con las ideas propuestas por la corriente revisionista.

## 1. El cine como intérprete del pasado

El cine ha sido pensado como un entretenimiento, como una narración espectacular y como una producción artística de la mano de un autor cinematográfico. En este marco, existe una producción de cine histórico que conjuga, en ciertos casos, la idea de entretenimiento, de espectáculo y de visión de autor. Ciertas películas —hay casos paradigmáticos como los de Steven Spielberg<sup>2</sup> y Lucas Demare— conjugan la producción de un cine entendido como espectáculo con el punto de vista del director como un intelectual.

Para Marc Ferro, las películas son parte del acervo histórico. Las películas reflejan el contexto y, por tanto, forman parte del material que nos ayuda a pensar el pasado. El autor Robert Rosenstone (1997, p. 41) va un paso más allá: considera que las películas transmiten un significado del pasado diferente al que proponen los textos académicos. Las películas hablan del pasado y producen un discurso histórico. De este modo, podemos estudiar el significado del pasado a través del cine. Las películas producen un discurso que ayuda a pensar la historia. Si seguimos la hipótesis de Rosenstone, el cine no es sólo una narración

---

El primer fragmento del poema está citado por el historiador John Lynch (1997) en su libro sobre Rosas. Si bien el texto de Masefield no es un poema federal que defiende a los caudillos podemos advertir que no está escrito en contra de Rosas. Y también podríamos pensar que no está escrito en contra de Quiroga.

De este modo, estamos ante poemas que representan los dos extremos opuestos: el de Borges y el de Masefield.

Borges crítica a Rosas y Quiroga desde la perspectiva sarmientina. Masefield destaca a Rosas en una dirección opuesta a la de Borges y Sarmiento. No ve en Rosas un tirano asesino sino alguien que prometió al pueblo salir de la anarquía.

El poema de Masefield es “una curiosa mezcla de hechos, imaginación e inexactitud y no constituye gran poesía”, sostiene John Lynch, quizás el mayor historiador inglés dedicado a estudiar la figura de Rosas y su tiempo. Sin embargo, Masefield presenta desde la imaginación un Rosas ideal, distinto y opuesto a la mirada liberal.

Los poemas de Borges y Masefield forman parte de la extensa serie de textos que se han escrito y producido alrededor de los caudillos Rosas y Quiroga. Tenemos, entonces, los poemas y también tenemos las piezas cinematográficas que se han realizado para destacar las actuaciones de estos caudillos. En nuestro trabajo nos vamos a detener en dos de las películas que se produjeron sobre Rosas y Quiroga. Las piezas audiovisuales nos ayudarán a pensar los problemas más allá de los partidos que reducen los problemas a esquemas maniqueos. Nuestro análisis quiere ir más allá del maniqueísmo histórico o poético.

<sup>2</sup> Me refiero aquí a la película *La lista de Schindler*, de Spielberg, y a *La guerra gaucha*, dirigida por Lucas Demare.

audiovisual sino que la ficción histórica produce reflexiones sobre el sentido del pasado. Sostiene Rosenstone:

La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades, verdades que nacen en una realización visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue el de esta con respecto a la historia oral. Tan diferente que permite aventurar que el cine quizás represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado (Rosenstone, 1997, p. 22).

En este artículo vamos a estudiar estas dos películas argentinas considerando su condición de narración audiovisual y de productora de sentidos del pasado. Las películas *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas* proponen una lectura del pasado y no lo hacen con las herramientas del artículo académico sino con imágenes y sonidos. Las películas se valen de otras reglas para reflexionar sobre el sentido del pretérito, así como lo han hecho la poesía, la novela y, más cerca de nuestro tiempo, el lenguaje del cómic. El cine, de este modo, propone otras verdades que surgen de las imágenes y sonidos. No se trata de un texto escrito sino de una narración ficcional en términos de imágenes y sonidos que tiende a construir y vivificar el sentido que evoca.

## La barbarie revisada

En sintonía con la conceptualización propuesta por Robert Rosenstone, las películas presentan una reformulación del sentido del pasado argentino.

Las películas *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas* representan los conflictos políticos del siglo XIX a partir de la exaltación de un caudillo. Desde la narración audiovisual, la puesta en escena y las estéticas diversas, las películas “procesan” el concepto de bárbaro considerando la inversión del dualismo maniqueo de Domingo Faustino Sarmiento (Sarmiento, 1999). Reformulan el concepto de bárbaro, toman distancia de la dicotomía sarmientina y proponen una inversión de la fórmula civilización o barbarie. Representan una idea de caudillo que no asocia a la barbarie como una forma del mal sino que esta es vista como un hecho compartido por los sujetos sociales. A su vez, los civilizados también pueden engendrar una forma de la barbarie. De este modo, las películas de Antín y Sarquís nos dicen, de alguna manera, que la

barbarie de los caudillos contribuye a enaltecerlos o a darles una forma mítica y patriótica que, bajo ningún aspecto, puede ser encarnada por los unitarios.

Según nuestra interpretación, las películas proponen una idea más cercana a la conceptualización de la barbarie propuesta por el filósofo Tzvetan Todorov, aunque esto no significa que los directores hayan tenido la clara intención de expresar una filosofía del hombre y de la barbarie en sus películas: para Todorov la barbarie es menos un rasgo absoluto ligado al diferente (el caudillo) que un rasgo humano que atraviesa las sociedades (Todorov, 2014, p. 29). En este sentido, las representaciones de los caudillos muestran ciertas particularidades de los conflictos sociales de la Argentina en el siglo XIX y ponen en entredicho la dicotomía simplificadora de civilización o barbarie. El caudillo de las películas estudiadas es presentado como un tipo de héroe ligado a una lectura diferente del pasado, y también siguiendo un modelo de héroe signado por la institución del cine clásico.

Se podría decir que ambas películas siguen el modelo estético del cine clásico (Aumont, 2005, p. 25) para narrar la vida de sus personajes. Si bien es cierto que la pieza dirigida por Sarquís apela a ciertos recursos del cine moderno (interrupción del *raccord*, ruptura de cierta idea de continuidad espacio-temporal en breves escenas), las dos trabajan con la idea de la narración lineal, los personajes entendidos como héroes y los finales que consolidan las perspectivas creadas durante la película. El cine clásico es la matriz estética de las piezas cinematográficas, aunque cabe aclarar que la versión de Facundo Quiroga producida por Sarquís introduce elementos de la modernidad de una forma sutil en un tramo del film y en el final.<sup>3</sup>

### ¿Es siempre bárbaro el caudillo?

En su ya clásico *Facundo...*, Sarmiento llamó al gaucho “gaucho malo” y a partir de la descripción de este caracterizó al caudillo. De forma célebre lo asoció con la barbarie: su visión maniquea condenó al caudillo a un lugar relacionado con la ignorancia, la barbarie y la tosquedad. Para el autor sanjuanino, en las ciudades estaban los letrados cultos partidarios de la civilización, el orden legal y las leyes. En las provincias y en la campaña estaban los caudillos, enérgicos gauchos violentos capaces de herir, dañar, perseguir y matar sólo como consecuencia de un instinto irrefrenable, un ímpetu animal, un deseo de destrucción que se debía combatir eliminando al caudillo, al gaucho malo, al jefe de campaña, al

<sup>3</sup> Para las consideraciones sobre el cine clásico y el moderno pueden consultar en particular los libros de Jacques Aumont (2005), Eduardo Russo y Mark Cousins (2008).

baqueano enemigo de la cultura y la ley. Sostiene el autor: “El gaucho será un malhechor o un caudillo, según el rumbo que las cosas tomen en el momento en que ha llegado a hacerse notable”. En otro párrafo sostiene: “Es singular que todos los caudillos de la revolución argentina han sido comandantes de campaña: López e Ibarra, Artigas y Güemes, Facundo y Rosas. Es el punto de partida para todas las ambiciones. Rosas, cuando hubo apoderádose de la ciudad, exterminó a todos los comandantes que lo habían elevado” [...].

En su libro más celebrado y célebre, Sarmiento establece una comparación entre Facundo Quiroga y Rosas. El objetivo político del libro es atacar a Rosas, pero se vale de la historia y de la vida política de Quiroga porque le parece que es la versión extrema de Rosas. A través de Quiroga, entonces, Sarmiento lanza sus armas contra el estanciero de Buenos Aires. Es la figura de la estancia la que toma como punto de partida para su análisis de Rosas. En un pasaje sostiene que ese lugar fue el centro de las operaciones fraudulentas: “El estanciero don Juan Manuel de Rosas, antes de ser hombre público, había hecho de su residencia una especie de asilo para los homicidas, sin que jamás consintiese en su servicio a los ladrones; preferencias que se explicarían fácilmente por su carácter de gaucho propietario, si su conducta posterior no hubiera revelado afinidades que han llenado de espanto al mundo” (Sarmiento, 1999, p. 45).

Las afirmaciones de Sarmiento tendrán amplia acogida en las siguientes generaciones de estudiosos e historiadores. Pero quizás el principal difusor de la visión liberal del pasado haya sido el general Mitre. Bartolomé Mitre elaboró desde esta plataforma de ideas su famosa concepción del pasado y pronto su mirada se convirtió en oficial y única. El general desarrolló una perspectiva porteñocéntrica que ubicaba el origen de la barbarie en las provincias y ponía a Buenos Aires como el centro de la civilización.

## El caudillo Facundo Quiroga

En 1903, es decir muchos años después de la publicación de *Facundo*, el escritor y ensayista David Peña pronunció una serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí brindó una visión opuesta a la de Sarmiento. Las conferencias de Peña estuvieron dedicadas a estudiar la figura de Quiroga y, a través de estas, podemos colegir una mirada sobre el caudillismo muy diferente a la de Sarmiento. El autor santafesino afirma que uno de sus objetivos es mostrar que la visión de Sarmiento no se basa en el estudio de docu-

mentos (se trata de una visión intencionadamente sesgada) y que, por tanto, es equivocada (Peña, 1986, p. 10).<sup>4</sup>

En *El gaucho indómito*, Ezequiel Adamovsky sostiene que los escritores criollistas tuvieron miradas contrapuestas sobre el caudillo Facundo Quiroga:

Los escritores criollistas tempranos le dedicaron varias obras, que tendieron a reproducir la imagen sarmientina, pintándolo como un tirano sanguinario. Pero posiblemente por la influyente reivindicación que publicó el historiador David Peña en su libro de 1906 aparecieron luego de esa fecha algunas recuperaciones positivas. El propio Peña estrenó su versión de *Facundo* en un importante teatro porteño. A pesar de su autor... la escena de la muerte de Quiroga no podía dejar de evocar los dramas gauchescos entonces en boga (Adamovsky, 2019, p 140).

Más adelante, informa Adamovsky: “En ese momento, las revistas y cuadernillos criollos ofrecieron visiones de Quiroga en tonos más neutrales, incluso positivos, asociándolo al gaucho” (Adamovsky, 2019, p 142).

## Cine de ideas

Las dos películas estudiadas en este artículo proponen un cine de ideas y una relectura del pasado. Ambas usan los recursos audiovisuales para expresar visiones del pasado. Las imágenes y los sonidos son un medio para comunicar el pensamiento filosófico e histórico.

*Facundo, la sombra del tigre* (sobre Facundo Quiroga) es una *biopic* acotada, que toma un periodo breve de la vida del caudillo. Representa la etapa ligada a su estancia en Buenos Aires y al periodo final de su vida, la del viaje desde Buenos Aires hacia el norte y el regreso fatídico hacia Buenos Aires que quedó trunco. La película de Sarquís dibuja un héroe quijotesco, una especie de héroe delirante, utópico, alguien que muere por sus ideas democráticas y republicanas, y que no acepta que es finito y que los enemigos lo pueden eliminar. El Quiroga de Sarquís se cree invencible. Hay algo de ingenuo e infantil en su postura. El cine usa los recursos narrativos (condensación, ampliación, foco de y en los instantes) para exponer las ideas de Quiroga.

*Juan Manuel Rosas*, del director Manuel Antín, por su parte, tiene la clara intención de trazar una biografía audiovisual del personaje. Si bien el resumen de algunos episodios es muy escueto, queda clara la vo-

<sup>4</sup> Para estudiar el contexto de producción de las conferencias que brindó David Peña recomendamos el artículo “Facundo Quiroga rehabilitado: Una aproximación al contexto de producción, repercusiones y aportes historiográficos del libro de David Peña (1906)”, de María Gabriela Micheletti: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0524-97672015000100009](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672015000100009)

luntad biográfica de la película. En este sentido, me parece que se puede pensar como una *biopic* más abarcadora, a diferencia de la película de Sarquís, que traza un perfil acotado (a la vez diferente) de Quiroga, más centrada en el tramo final de la vida del caudillo. La película de Antín propone la imagen de un héroe nacional, un sujeto fuerte, potente, aguerrido, alguien que lucha para defender la patria de los traidores extranjeros. Solo para apelar a un ejemplo, en las escenas del enfrentamiento militar entre las tropas de Rosas y las naves anglofrancesas hay un uso filosófico del cine. Las imágenes y los sonidos expresan una figura de patriotismo asociado a lo bélico y al coraje violento. El montaje ágil y rápido de los sonidos de los disparos, los cuerpos heridos y los gritos expresan una idea contundente de defensa de la tierra asociada a una idea de defensa de la patria.

Si bien las dos películas trazan un perfil biográfico de los caudillos, construyen héroes diferentes. Si el Facundo de Sarquís es utópico y delirante, el Rosas de Antín es fuerte y paternal. Si el Facundo de Sarquís es el interlocutor verborrágico de su secretario Ortiz y alguien que se interroga a sí mismo, el Rosas de Antín es un personaje que tiene siempre la decisión justa y determinante para solucionar los problemas. El Facundo de *La sombra del tigre* termina su vida de forma trágica, entregado a las garras del mal. El Rosas de Antín cumple su destino de defensor de la identidad nacional. La autora Estela Erausquin sostiene que las narrativas del cine argentino sobre el pasado buscan un elemento emocional para identificarse con el espectador:

Las películas son vistas [...], conforman un espectáculo y, como tal, suscitan sentimientos, hablan al corazón y a la sensibilidad más que al entendimiento. Las filmaciones de contenido patriótico emocionan por la animación heroica que ofrecen en la pantalla, pero sería un error pensar que los espectadores que plebiscitan estos films lo hacen por su valor artístico (Erausquin, 2008, p. 172).

En desacuerdo con la posición de la autora, considero que ambas películas apelan a la identificación emocional, pero también interpelan al espectador a través de la construcción visual y verbal, racional. Es decir, ambas películas construyen un héroe hecho de acciones, imágenes y sonidos. La creación de los héroes en las películas de Sarquís y Antín apela al lenguaje audiovisual, al verbal, y a la reconstrucción racional, para provocar en el espectador una interpretación, una visión del pasado que impugne la perspectiva liberal de Sarmiento y Mitre. Quizás porque se trata de personajes que han estado asociados a la barbarie y a la degradación del hombre en el imaginario liberal de la nación es que los guionistas debieron apelar a una diferente construcción verbal (con intenso trabajo de los diálogos) y a una representación decididamente racional de sus personajes. Es decir, los personajes contruidos por Sarquís y Antín no son meras marionetas que encarnan valores ya sabidos

sino que, en todo caso, cuestionan en sus palabras y en sus acciones la perspectiva que se tenía desde la historiografía oficial en el siglo XIX. Ambas películas (realizadas en el último tercio del siglo XX) proponen una con-trainterpretación del pasado (en contra de la versión liberal), y hacen por tanto un uso del pasado argentino para exponer ideas diferentes a las que se habían instalado desde la época de Sarmiento y Mitre.

## 2. ¿Todos los caudillos son iguales?

### *Sobre Facundo, la sombra del tigre, dirigida por Nicolás Sarquís (1995)*

Según las autoras Clara Kriger y Alejandra Portela (1997), Nicolás Sarquís es un realizador poco conocido y casi secreto. Apoyándose tanto en un minucioso trabajo de reescritura del guión como en su disponibilidad para improvisar a partir de los imprevistos surgidos en el rodaje, Sarquís logró convertir las limitaciones de producción en una *estética de la precariedad*. Hay en sus films cierta tensión dinámica de la imagen que oscila entre el naufragio y el descubrimiento de nuevas formas. Como tres etapas diferenciadas y a la vez estrechamente conectadas, su cine ha evolucionado desde el ascetismo inicial hacia la fantasmagoría y el mito: las *Vidas secas* de Graciliano Ramos y Pereira Do Santos atravesadas por el neorrealismo sudamericano de Birri (en *Palo y hueso*); el mundo alucinado de Rulfo combinado con la alegoría política de Glauber Rocha (en *La muerte de Sebastián Arache*) y, finalmente, la utopía de la nación actualizada como mito heroico del nacionalismo (en *Facundo, la sombra del tigre*) (Kriger y Portela, 1997, p. 141).

Tal como enuncian las autoras, el director Nicolás Sarquís realizó en su tercera etapa un cine coherente vinculado con el neorrealismo sudamericano y con una idea de mito que atraviesa sus últimas películas. La creación audiovisual ligada a la utopía y al mito se percibe especialmente en la película dedicada a Facundo Quiroga.

El análisis de *Facundo, la sombra del tigre* nos muestra los matices que aparecen en la perspectiva sobre el caudillo. El Quiroga de Sarquís, al igual que el Rosas de Antín, es un caudillo fuerte, aguerrido y defensor de los pobres. Ambos han heredado propiedades y son admirados por los sectores populares,<sup>5</sup> pero tienen diferencias. Justamente lo que

<sup>5</sup> Aunque las películas no tematizan de forma directa la pertenencia de clase de los caudillos, este aspecto ha sido muy estudiado y desarrollado. En el temprano estudio sobre las ideas políticas en Argentina, José Luis Romero afirma que los caudillos eran jefes populares que tenían “una tácita adhesión de ciertos núcleos [...] El secreto de esa adhesión residía en la afinidad entre los caudillos y las masas populares. El caudillo pertenecía casi siempre a esa misma capa social” (Romero, 1956, p. 112). Romero sostiene (sin esgrimir datos) que los caudillos eran de origen

propone la película de Sarquís es pensar el caudillismo desde una lupa que ve las diferencias y no busca generalizar a partir de un estereotipo. El Quiroga de Sarquís no es un héroe anti intelectual o ligado a la vida rudimentaria y afanosa del campo, sin vocación política. El retratado se parece a un Quijote solitario y porfiado, alguien que lucha de forma empecinada en contra de sí mismo y de los otros para probar que nada lo detiene en su lucha contra los unitarios que lo quieren destruir. En este sentido, el héroe de Sarquís se parece más al mito que a la realidad. Quiroga encarna un personaje que lucha con sus fantasmas (no en vano su mujer tiene una aparición fantasmagórica en la diligencia) y que avanza hacia la muerte en contra de las advertencias y de las múltiples señales que anticipan su muerte. En este sentido, y solo en este sentido, se podría decir que el personaje de Sarquís comparte con el del poema de Borges su relación con lo inevitable. Como el general del poeta Borges, el Quiroga de Sarquís va en coche al muere y va empecinadamente, de forma trágica, incluso. Es lo opuesto (como veremos) al Rosas de Antín, que es presentado como un personaje imbatible, impertérrito, seguro de sí mismo, apartado de las corrientes intelectuales de su tiempo. Incluso, en este punto en particular, Quiroga escucha con atención a Alberdi (en una escena memorable y en donde se escucha la pluma del guionista José Pablo Feinmann) y le pide que siga hablando, como si él mismo fuera un intelectual interesado en las disquisiciones políticas del prócer tucumano.

Si seguimos al historiador inglés John Lynch (1997), Rosas fue un tipo especial de caudillo, alguien que “admiraba a los dictadores autócratas”. En la película, Quiroga no es como Rosas sino que es presentado como alguien que busca la constitución y a través de esta la democracia. En la escena inicial, Quiroga mira a cámara y dice que detrás de la sangre que surge de la violencia está el silencio de Dios. Quiroga lucha por el silencio de Dios. Según esta representación, el caudillo es un religioso empedernido que busca el silencio, la paz y la mejor situación de su pueblo. A lo largo de la narración veremos que se enfrentará como un tigre a otros caudillos y que encontrará su fin en medio del desierto.

### *Análisis narrativo y audiovisual*

**Introducción al *Facundo*.**— Todo el relato está organizado para destacar el asesinato en Barranca Yaco. La película está estructurada como una *road movie*,<sup>6</sup> usa de forma clara y contundente los tipos de planos, las

popular. Es curioso que Romero afirme esto. El estudio sociológico de Rubén H. Zorrilla (1972) muestra lo contrario. Salvo el caso excepcional de Ferré (caudillo urbano correntino), los caudillos pertenecieron a la clase alta rural, al grupo de los decentes, a los ricos de las sociedades argentinas.

<sup>6</sup> La *road movie* (o película de carretera) es un subgénero cinematográfico que se estructura a partir de la narración de un viaje.

angulaciones y los movimientos de cámara con el objetivo de expresar, en cada caso, las situaciones decisivas en la historia de Facundo Quiroga.

Luego de la secuencia de créditos, en la secuencia introductoria se presenta el fusilamiento de los asesinos de Quiroga, los hermanos Reinafé y Santos Pérez. Un plano destaca los cuerpos muertos. Se trata de un plano con un ángulo contrapicado. Esta toma enfatiza el estado de los cuerpos y la miseria en la que quedan frente a la muerte.

**Rosas, Encarnación Ezcurra y Quiroga.**— Otro plano destaca a Quiroga mientras abraza a los niños. Busca generar la imagen de un caudillo tierno, además de feroz. Encarnación se burla de los unitarios. Dice que ellos no le temen al señor Dios. En la siguiente escena dialogan Encarnación y Quiroga. Ella le recrimina su vida dedicada al juego. Lo reta como a un chico. Quiroga se queja. La cámara se acerca y los muestra en un primer plano. El encuadre destaca la emocionalidad de ambos, crea una intimidad entre los personajes. Ahí los vemos como amigos, se tienen confianza. En un fragmento de la conversación, Encarnación Ezcurra le dice a Quiroga que ella no confía en nadie. Con esto le quiere decir que tiene plena confianza en él.

**Rosas, Alberdi y Quiroga.**— Alberdi habla de tres etapas: mayo, luchas civiles y pacificación. Los caudillos son los que establecen el orden. Los caudillos rurales ordenan el país, forman parte de la democracia bárbara. Ellos son el orden. Rosas manifiesta que le gusta esa palabra.

Encarnación está contenta con el ingenio de Alberdi, pero Rosas le objeta que él prefiera la multiplicidad de ideas. Rosas dice que solo hace falta una idea para organizar un país. Si hay muchas ideas, reina el caos.

Alberdi habla de democracia bárbara. Los caudillos instauran una democracia bárbara.

En esta escena Alberdi elogia a los caudillos pero también les pone un límite. Rosas no acepta el límite. Está claro que la escena presenta una tensión entre los intelectuales y los hombres de acción. Lo que veremos en el resto del relato es el desarrollo de un conflicto entre los dos sectores del arco político. Y principalmente veremos el lento proceso de eliminación de Quiroga. En la escena que sigue asistimos al inicio del viaje de Quiroga. El riojano viaja para intervenir en el conflicto territorial entre Tucumán y Salta.

**Presentación de la diligencia.**— En la diligencia van Quiroga y Encarnación. Ella le pide que cuando pase por Santa Fe salude a Estanislao López. Quiroga le dice que no lo hará. Ella menciona el encono que tiene por López y que persiste a raíz del episodio del caballo. A propósito de este episodio, el historiador José Luis Romero cita las palabras del general José María Paz:

Quiroga era tenido por un hombre inspirado; tenía espíritus familiares que penetraban en todas partes y obedecían a sus mandatos; tenía un célebre caballo moro que, a semejanza de la sierva de Sertorio, le revelaba las cosas más ocultas y le daba los más saludables consejos; tenía escuadrones de hombres que cuando se les ordenaba se convertían en fieras, y otros mil absurdos de este género (Romero, 1956, p. 113).

Sarquís toma el aspecto torpe, campesino, místico del personaje y lo convierte en una virtud. Combina el carácter místico con el deseo de verdad y de tragedia y hace de su personaje un héroe religioso, que tiene visiones místicas y que no puede dominar su ira frente a hechos nimios del pasado como es el caso del caballo.

Luego Encarnación dice que la unión entre los tres caudillos (Rosas, López y Quiroga) es fundamental para el país. Al final de la escena vemos un primer plano de ambos. Ambos se llaman amigos. Esta escena repite la construcción de la intimidad entre amigos. Resalta la amistad curiosa entre la esposa de Rosas y Quiroga. Y es importante leer esta situación en el marco de que Rosas será acusado de ser el autor intelectual del crimen de Quiroga.

**El *western*.**— La película dirigida por Sarquís establece un diálogo con el género *western*. Para establecer las particularidades del diálogo podemos tomar como referencia *La diligencia*, de John Ford (1939). La película de Ford está estructurada a partir de un largo periodo de la diligencia por los caminos del oeste en Estados Unidos. Los personajes de Ford deben enfrentarse a los forajidos, a los indios y libran una batalla contra los indios.<sup>7</sup>

En la película de Sarquís hay un largo viaje y se podría decir que también se estructura a partir del viaje en diligencia. El viaje se inicia en el minuto cuarenta y dura hasta cerca del final de la película. Quiroga y su secretario se enfrentarán a los forajidos, los asesinos del caudillo. Pero el diálogo de la película con el *western* tiene una particularidad: Sarquís invierte la fórmula o la presenta en otros términos. No se trata de la lucha de los civilizados contra los bárbaros (como en el *western*

---

<sup>7</sup> En la película dirigida por John Ford, una diligencia debe llevar a un grupo de personas de un pueblo a otro. En el transcurso del viaje ocurren hechos que hacen peligrar el propósito de este. En el centro del relato aparece la figura de un fugitivo, Ringo, alguien que fue perseguido por la ley de los blancos. Es el personaje interpretado por John Wayne. En la diligencia van una prostituta (Dallas), una mujer blanca de raigambre (señora Malory), un médico alcohólico, un banquero, el comisario. La diligencia hace dos paradas. En la primera deciden si seguir en el viaje o regresar al pueblo que fue el punto de partida. Deciden seguir. En la segunda posada la señora Malory se desmaya. El médico borracho no puede atenderla. El comisario le pide ayuda al posadero, un mexicano. Este le pide ayuda a su esposa, una mujer indígena. Cuando el viajante de whisky la ve expresa: “Es una salvaje, es una salvaje”. Esta escena muestra la concepción que presenta la película.

del cine clásico) sino de los caudillos (líderes populares enfrentados) contra los asesinos enviados o contratados por los unitarios. En todo caso, no es la lucha del bien contra el mal sino el enfrentamiento entre un modelo de país federal contra un modelo de país unitario. Sarquís presenta una imagen positiva del caudillo o, al menos, no se trata de una imagen negativa, esa imagen de la tradición liberal.

**Visión de Dolores.**— En el primer tramo del viaje, Quiroga tiene una especie de visión. Ve, al lado de su secretario, la figura de su mujer, Dolores. Es una de las escenas más logradas desde el punto de vista estético. De repente, en el interior de la diligencia vemos una mujer sentada, enredada entre los velos de su ropa. Quiroga estira el brazo con la intención de tocarla pero no lo logra. Es imposible. Esta escena recrea los sentimientos encontrados del caudillo. Su misión principal es política. Viaja con esa misión. Pero la película muestra el costado sentimental del personaje, ese que la historia académica no estudia. En este sentido, el cine se permite una exploración conjetural, una hipótesis no probada, una invención verosímil sobre el mundo interior del personaje.

**Autoconciencia.**— “¿Quién escribirá sobre nosotros?”, dice Quiroga en voz alta frente a Santos Ortiz, su secretario. Esta escena muestra la autoconciencia del cine, de la narración cinematográfica. El personaje habla como si estuviera muerto. En cierta medida lo está. Habla desde el más allá de la vida pasada. Los espectadores sabemos que fueron varios los que escribieron sobre Facundo. En especial destaco a Sarmiento, quien escribió para reprocharle a Quiroga su condición de bárbaro y asesino. La película de Sarquís también escribe con la cámara una imagen de Quiroga. Entonces la película es metanarrativa: el personaje se pregunta quién escribe sobre él mientras la película está escribiendo otra imagen del personaje que se pregunta.

El personaje de Facundo es presentado en todo el film como alguien enfermo. Padece reuma y esta condición es visible a través de diferentes elementos que se destacan en los planos: Facundo tiene dificultades para caminar, sube con dificultad a la diligencia, etc.

El propio personaje realiza una reflexión sobre el cuerpo, la decrepitud y la enfermedad. Las ideas puestas en boca de Facundo ablandan el perfil feroz del personaje. Es una fiera pero es un animal que se enferma, que padece, que muere.

**Introspección.**— De alguna manera, el viaje de Quiroga hacia el norte se presenta como una instancia de introspección. Quiroga rememora y evalúa su pasado, su relación con los otros, con Dolores, con las batallas perdidas, con Dios. Recuerda (y la película inserta un *flash back* en esta secuencia) la lucha de La Tablada. Vemos algunos planos breves de muertos en el campo, armas destruidas y sangre. Quiroga piensa en

los errores y en los mínimos aciertos y reflexiona sobre su rol y sobre el silencio de Dios. No le convence lo que sucede. El guión transmite el desasosiego del caudillo. En este punto la película de Sarquís expresa un caudillo que duda, que evalúa su pasado, que se rinde ante el silencio de Dios. Muestra un personaje hecho de varias aristas. Es una fiera, pero es una fiera que respeta el silencio de Dios. No en vano repite la idea de religión o muerte. Para el Quiroga de Sarquís la religión es central.

En medio del viaje de Quiroga y Ortiz, el director inserta una escena que contribuye con la configuración del relato como tragedia. Vemos a tres personas que dialogan en medio del campo. Uno de ellos es uno de los hermanos Reinafé. Le pide a un peón que mate a Quiroga. El diálogo es breve. De forma paralela al relato central, esta escena indica que el sentido de la vida está relacionado con lo anunciado. De hecho, la película había iniciado con la escena del fusilamiento de los hermanos Reinafé y del matador, Santos Pérez. La escena confirma lo que se había adelantado. El sentido de la vida de Quiroga está escrito desde el inicio del relato. La escena marca la condición de inevitable de los sucesos.

En la secuencia que sigue, Quiroga dice (aún en la diligencia) que un mensajero parte para avisar a los hermanos Reinafé que el Tigre de los llanos está entrando a Córdoba. En el plano siguiente vemos al mensajero que corre en su caballo con destino a la ciudad. Y escuchamos una música extradiegética: es decir, suena una música colocada en la posproducción. Se trata de una canción navideña. En el zócalo se indica que es el 24 de diciembre de 1834. Quiroga y Ortiz entran a Córdoba en la Nochebuena de 1834.

Posteriormente, Quiroga ingresa a la iglesia de la ciudad. En el interior está el encargado de asesinar a Quiroga. Con un movimiento de cámara, la toma une el plano del asesino y el plano de Quiroga. La toma une lo que es opuesto en la historia. Luego, hay un plano que muestra que el asesino y Quiroga quedan uno frente al otro. Las miradas conectan los cuerpos y los gestos. La función de las tomas es mostrar cuán cerca estuvieron los bandos opuestos. El espectador tiene conciencia del peligro de muerte e interpreta esta proximidad como la construcción del suspenso.

Quiroga sale de la iglesia y un ciudadano le dice que lo van a matar. La película remarca la idea del crimen anunciado.

Quiroga camina por los pasillos de un convento. El plano destaca la profundidad de campo. Vemos en perspectiva pasillos con arcadas medievales. En el fondo, dos siluetas conversan. En el plano posterior, Quiroga conversa con una monja llamada Severa. Se trata de una despedida. Por el diálogo, advertimos que ambos fueron amantes en otro tiempo. Quiroga le pide que se quite la ropa que cubre su cabeza e intenta besarla. La monja corre su cara, horrorizada, y sale apurada del lugar. La escena es fundamental: muestra, de otra manera, la vida íntima del caudillo. No es solo una fiera en el campo de batalla: es un

hombre tierno y melancólico, alguien que quiere despedirse por última vez de su amante.

Los hermanos Reinafé reciben a Quiroga en su residencia y lo invitan a una recepción. Quiroga no acepta. Les explica que sigue su viaje hacia el norte. Esta breve escena enfatiza el carácter cínico de la actitud de los hermanos cordobeses. Destacamos un *travelling* corto que expresa el desplazamiento dificultoso de Quiroga para subirse a la diligencia (recordemos que padece reuma y su movilidad se ve afectada por la enfermedad). Los hermanos se despiden como si él fuera una visita de excelencia y ellos sintieran la partida del caudillo. El cinismo de los hermanos se refuerza en la escena siguiente: vemos cómo le insisten al asesino para que lleve adelante el crimen de Quiroga. Un plano destaca el arma que será la encargada de asesinarlo. El orden visual se ocupa de reiterar el centro de la narración audiovisual: la vida del caudillo está atravesada por la tragedia. En este sentido la ficción cinematográfica se convierte en la crónica de una muerte anunciada.

**En Santiago del Estero.**— La diligencia sufre una avería. Se detiene en medio de un río. Los planos generales y los más cerrados expresan la situación de tropiezo y las dificultades que debe atravesar el caudillo en el viaje. Una vez que se resuelve el inconveniente, antes de entrar a Santiago, un mensajero le avisa que se ha acabado el conflicto entre Salta y Tucumán. El secretario dice que han hecho cuatrocientas leguas “al pedo”.<sup>8</sup>

La diligencia entra a Santiago y el caudillo Ibarra los recibe en su residencia. Hablan de la situación de las provincias del norte. Un mensajero trae un nuevo aviso: se anuncia el crimen de Quiroga. Tratan de convencerlo para que cambie de rumbo, pero Quiroga no hace caso.

Esa noche, Quiroga baila con una joven. Nuevamente, el relato destaca la condición de mujeriego del caudillo y resalta su lado menos aguerrido y feroz. El director sintetiza en unos pocos planos el baile propiamente dicho y luego narra un diálogo entre él y la joven. En palabras de esta, ella está viviendo una noche feliz.

**Diferencias entre Quiroga y Ortiz.**— Desde la salida de Santiago, el guión perfila una tensión entre Ortiz y Quiroga. La tensión se arma a partir de las opiniones distintas entre el secretario y el caudillo sobre el camino a seguir para regresar a Buenos Aires. Ortiz no quiere regresar por el mismo camino. Teme por su vida. Quiroga, como si se quisiera encauzar el sentido de lo anunciado, persiste en su cometido.

---

<sup>8</sup> “Al pedo”, argentinismo: en vano.

**El mensajero.**— En un paraje, los planos generales muestran un mensajero vestido de negro que corre cerca de la diligencia de Quiroga. Otros planos exhiben animales muertos y de forma simultánea suena el rugido de un tigre. Exaltado, Quiroga percibe la presencia de un extranjero y se siente amenazado. Toma su pistola y la mantiene en su mano. El conjunto de escenas tiene un elemento surrealista; se unen planos y sonidos que juntan experiencias disímiles: mensajero desconocido vestido de negro, esqueletos de animales muertos, sonido de un tigre (sin que veamos el plano del tigre). Las imágenes y los sonidos construyen una atmósfera asociada al peligro y la amenaza. Luego, las imágenes vuelven a destacar la presencia del mensajero. Después lo vemos de cerca en un plano más cerrado. En la escena posterior, los hermanos Reinafé dialogan con el mensajero. Se trata de Santos Pérez, el futuro matador de Quiroga. Hacia el final de la escena, en un primer plano, Santos Pérez expresa que va a matar de frente a Quiroga.

La diligencia se detiene. Aparece Usandivaras. Este le avisa a Ortiz que una partida comandada por Santos Pérez espera al general Quiroga para matarlo. Asustado, el secretario le pide a Usandivaras que repita lo que ha dicho delante del caudillo. Usandivaras lo hace, pero Quiroga no retrocede. Continúa en su viaje.

Posteriormente, el matador de Quiroga se prepara para llevar adelante su empresa.

La diligencia entra a la Posta de Macha. Allí Quiroga y su secretario Ortiz son observados por los pobladores. Quiroga enarbola un discurso sobre el general Paz. Ortiz cuenta que Paz está en la cárcel y que construye jaulas para pájaros en la celda. Quiroga, enfervorizado, elogia a Paz, su enemigo político. Le pide a Ortiz que lo consiga a Paz, quiere tenerlo con él en los momentos previos al final. Percibimos que los guionistas han ubicado en esta escena una especie de elegía curiosa, una elegía que incluye un homenaje al estafalario espíritu democrático de Quiroga. Entendemos que el personaje creado por la película tiene una vocación de reunión mítica con su principal contrincante, aquel que lo venció en la batalla de La Tablada.

En las escenas siguientes, aparece un joven jujeño que canta una canción alusiva a los caudillos. Quiroga lo invita a transitar con ellos. El personaje actúa como si estuviera seguro de que su muerte está escrita. Y no se inmuta frente al destino; al contrario, pareciera que eso lo excita, lo persuade de que debe enfrentar la muerte como un héroe trágico.

Al día siguiente, el secretario Ortiz le ruega que dé marcha atrás, que cambie el camino de regreso. Ortiz sabe que van directo a la muerte. Quiroga no se retracta. Vemos los caballos de los partidarios de Quiroga, se preparan para continuar el viaje. Quiroga los arenga, les habla de la muerte.

De forma paralela, la partida liderada por Santos Pérez se prepara para la emboscada.

Ya en la diligencia, Ortiz tiene sangre en su nariz. Consternado, vencido por las circunstancias, le ruega a Quiroga que dé una orden. Le dice que una orden suya modificaría la situación. Quiroga no acepta. Roza con sus dedos la sangre de Ortiz y dice que su sangre no tiene ninguna diferencia con la del resto de los mortales. El Quiroga que habla en este tramo de la película parece un filósofo ante la inminencia de la muerte.

El montaje y el ritmo de los planos establecen una relación con el *western*. De forma alternada se presentan los movimientos de ambos bandos: el grupo de Quiroga y la partida de Pérez. En este sentido, es importante destacar que en la mayor parte del relato la película hace referencias a ciertas particularidades del género en su versión clásica: el enfrentamiento entre dos bandos, el vértigo de los que cabalgan, la vida errática en el paisaje solitario, las posadas que funcionan como tregua frente a la muerte inminente, etc.. Sin embargo, veremos que el final indica el uso de ciertas marcas que lo ligan con la variante europea del género.

**El final: del *western* al *spaguetti western*.**— La secuencia final hace uso de la aceleración del empalme de los planos. Además, muestra el encuentro de los dos bandos, el enfrentamiento anunciado a través de todo el relato. Es decir, la partida de Santos Pérez espera en un rincón del camino al grupo del general Quiroga. Cuando la diligencia de Quiroga llega es detenida por la partida de Pérez: el cruce entre armas es inminente. El director elige los primeros planos y el primerísimo plano de Quiroga para destacar la herida, la sangre, los cuerpos caídos, la muerte.

Pérez baja de su caballo. Ante el silencio entorpecedor, Santos Ortiz pregunta qué sucede. Quiroga, envalentonado, pregunta quién manda la partida. El silencio aumenta la tensión. Vemos un plano de Pérez que lo destaca como alguien amenazante. La cámara se queda con un primer plano de Quiroga. El ángulo de la toma ha cambiado. Una toma de ángulo contrapicado destaca la fuerza de Quiroga frente al inminente final. Pérez se baja del caballo. Quiroga se baja de la diligencia. Están uno al lado del otro. Pérez, sin gloria ni épica, dispara. Quiroga se queja y dice que así no se mata a un general. Pérez lo tiene a Quiroga al frente. Dispara y lo hiere en el ojo. Y allí inserta el director un primerísimo primer plano de Quiroga. El general toma el ojo herido con la mano. La sombra de la muerte inunda el plano. Luego vemos cómo los otros cuerpos son heridos. Quiroga camina malherido y cae, ya sin vida, en un charco de agua turbia.

Se desencadena la lluvia. Y este hecho modifica el tono de la escena. El barro se esparce en el espacio y los cuerpos quedan hundidos en el fango. El plano general muestra los cuerpos desperdigados en el campo. Son cuerpos abandonados. El plano se asemeja a los planos que propone el director Sergio Corbucci en su *spaguetti western Django*

(1966).<sup>9</sup> Es decir, hacia el final, hemos salido del *western* clásico (según la huella evidente de *La diligencia* de John Ford) y hemos entrado en la atmósfera escalofriante del *spaguetti*, de la crueldad mayor. En el *western* clásico el orden moral se restablece. En el *spaghetti western* el orden no se restablece: contrariamente, triunfa el mal, el desorden, puede vencer una forma de la barbarie. No hay buenos y malos, el mal triunfa. La negrura gana, según indican los últimos planos de la película de Sarquís.

### 3. El caudillo nacional

#### **Sobre Juan Manuel de Rosas, dirigida por Manuel Antín (1971)**

En su libro *El gaucho indómito*, Ezequiel Adamovsky entiende que en las primeras décadas del siglo XX la narrativa histórica era la de Bartolomé Mitre, quien tuvo una visión maniquea del pasado. Para Mitre, la historia de los orígenes de la Argentina estaba dividida en dos bandos: el bando unitario, compuesto por personas letradas, intelectuales y políticos cuyo centro de irradiación era Buenos Aires. Por oposición, dice Adamovsky:

El espacio rural y el interior se veían como sitios del localismo estrecho, del atraso y de una democracia turbulenta que solo encontraría canalización gracias a la tutela porteña. Algunos historiadores cuestionaron la visión de Mitre en vida de este. Pero su perspectiva tuvo amplia acogida y se vio favorecida por el amplio desarrollo que le dio Sarmiento en el ya clásico volumen *Facundo*. En este libro bifronte, complejo, multigenérico, el autor de San Juan explica la historia como una lucha entre civilización y barbarie. Para Sarmiento, como para Mitre, las clases letradas con influjo de lo europeo representan lo positivo; en cambio, las provincias rurales y turbulentas asociadas a los caudillos federales representan lo negativo (Adamovsky, 2019, p. 133).

Sigue Adamovsky: “De este modo, no solo Rosas, sino también Artigas, Estanislao López, Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Ángel Vicente “el Chacho” Peñaloza y, por supuesto, sus huestes montoneras se mostraban como los villanos de la historia, las contrafiguras de la pujanza urbana, letrada, porteña” (Adamovsky, p. 133).

Según Adamovsky, la corriente criollista produjo una inversión de la fórmula sarmientina en su interpretación del pasado. Dice que “los relatos de matrones aparecieron conectados con las figuras del monto-

---

<sup>9</sup> En la película dirigida por Sergio Corbucci, acompañado por sus esbirros el racista Jackson busca al forastero Django. El forastero abre el ataúd y saca una ametralladora especial, con una boca ancha, gruesa, por la que salen muchas balas al mismo tiempo. Django dispara en medio del lodazal y mata a cuarenta miembros de la banda de Jackson. Jackson huye y promete venganza. El lodazal del final de *Facundo* remite a la escena oscura del lodazal en *Django* (1966).

nero y del caudillo federal” (Adamovsky, p. 133). Sigue el autor: “En un sentido muy amplio, aquella conexión, con su valoración positiva, ya estaba presente en la gauchesca rosista, que utilizó la voz del gaucho como prenda de la autenticidad local y popular de su causa” (Adamovsky, p. 133).

Pero Sarmiento ya “había formulado esa conexión varias décadas antes” (p. 133). Para Sarmiento “el gaucho malo” era la base social del federalismo.

La relación entre gauchos y caudillos también se dio en el cine desde los orígenes en Argentina. Refiere el autor que el film *Juan Moreira* (inspirado en la novela de Gutiérrez) “estrenado en 1910 solía proyectarse en las salas junto a otros sobre Facundo Quiroga, sobre el asesinato de Dorrego y sobre próceres y episodios de la independencia” (Adamovsky, 2019, p. 134).

El historiador Gabriel Di Meglio plantea en su libro sobre Dorrego: “El Estado nacional que se consolidó en el último cuarto del siglo XIX era una República Federal que sin embargo rechazaba el pasado del federalismo, al que identificaba con la anarquía de los caudillos provinciales y con la tiranía rosista, y en cambio eligió conmemorar a los personajes principales de la línea unitario-liberal [...]” (Di Meglio, 2014, p. 383). Di Meglio corrobora lo expresado por otros historiadores: desde el siglo XIX una parte de los historiadores se alinearon en la perspectiva de Mitre: los caudillos provinciales eran sinónimo de barbarie; el partido que debía ser reivindicado era el de los unitarios liberales nacidos en Buenos Aires.

A propósito del cambio de mirada sobre la trayectoria de los caudillos en el siglo XIX, Di Meglio sostiene sobre las interpretaciones de Dorrego, el gobernador de Buenos Aires que fue fusilado por Lavalle: “Con el tiempo la mirada sobre él fue volviéndose más positiva y no solo para realizar un contrapeso de los próceres unitarios. Que Dorrego pudiera diferenciarse fácilmente de Rosas, que en su federalismo se pudieran encontrar elementos liberales o democráticos hizo, por ejemplo, que fuera celebrado de distinta manera por muchos radicales [...]” (Di Meglio, 2014, p. 384). Di Meglio sostiene que a través del siglo XX la mirada sobre Dorrego cambió. No solo fue visto como algo positivo sino que, además, los estudiosos y los políticos mostraron las diferencias entre Dorrego y Rosas. Aunque ambos habían sido vistos como caudillos federales, Rosas y Dorrego no eran lo mismo. Dorrego fue visto como un caudillo democrático, con apoyo de amplios sectores populares, un caudillo con tintes liberales (según la interpretación de algunos) y con una mirada republicana que no había tenido Rosas.

En este sentido, la película de Antín narra el episodio del fusilamiento de Dorrego en el marco del perfil biográfico de Rosas. Si bien la narración no se centra en la figura de Dorrego, le otorga un rol importante en la trayectoria posterior del “Restaurador de las Leyes”. Rosas

usa la muerte de Dorrego para consolidar su liderazgo popular y con base en los sectores populares.

En su libro sobre Rosas, los historiadores Jorge Gelman y Raúl Fradkin apuntan una idea importante aportada por Halperín Donghi. Exponen los autores que el pensamiento de Halperín

permitía asignar un significado histórico al rosismo que venía a superar una discusión tan intensa como estéril: para Halperín el rosismo había sido una solución política lentamente preparada por la crisis desatada por la revolución, la guerra y la ruptura del orden económico virreinal hasta transformarse en “la hija legítima de la revolución de 1810” (Gelman y Fradkin, 2015, p. 21-22).

Es decir, según citan los autores, Halperín acaba con la perspectiva denigratoria o laudatoria de Rosas. Halperín ofrece una perspectiva superadora: la política de Rosas es una consecuencia de la lenta crisis producida por la revolución y la guerra. En esta interpretación, Rosas no es ni un héroe nacionalista ni un tirano que se dedicó únicamente a matar opositores. Rosas es un sujeto histórico que tuvo la oportunidad de comandar el país en el torbellino de la crisis surgida por la revolución y la guerra. Siguiendo a Halperín, Di Meglio (2014) sostiene una idea similar en su libro dedicado a Dorrego.

Es importante destacar la hipótesis de Halperín porque nos permite mostrar las diferencias con el centro conceptual que nutre a la película dirigida por Manuel Antín. Como veremos, el historiador José María Rosa fue un fervoroso revisionista y sus ideas laudatorias sobre Rosas son las que comandan el guión y la narración audiovisual: el caudillo es un salvador, alguien dotado de un aura excepcional, con una capacidad para apaciguar o para mejorar la vida de las personas. A diferencia de la perspectiva de Halperín Donghi, la película dirigida por Manuel Antín propone un elogio, una especie de poema épico dedicado a exaltar la figura del Restaurador de las Leyes.

### *Inversión de la fórmula sarmientina*

Antes de analizar la película dirigida por Manuel Antín, quisiera detenerme en un aspecto no menor: la relación de Rosas con la imagen. En su tiempo, el caudillo hizo un culto de su imagen a través de la reproducción de retratos. Inculcó y obligó a sus seguidores –y a sus oponentes– a difundir su imagen. Según la investigadora Laura Malosetti Costa, Rosas inundó “el espacio visual con su efigie, reproducida hasta la náusea, rubio, con patillas y sus célebres ojos azules” (Malosetti Costa, 2022, p. 11).

Hago esta referencia para situar el análisis de la película de Antín en un contexto de estudio de la imagen de Rosas en la historia. Si seguimos lo expuesto por Malosetti Costa (y por otros estudiosos del

período), podemos constatar que existió un culto de la imagen de Rosas. Con el exilio, Rosas fue desterrado y se convirtió en el símbolo del terror y de la barbarie entre los intelectuales y políticos argentinos. Sin embargo, no dejó de ser objeto de discusión y debate.

A su vez, la imagen de la esposa de Rosas, Encarnación Ezcurra, llamada heroína de la Federación, también fue objeto de culto entre los seguidores del régimen rosista. Cristian Vitale (2020) cuenta que los pintores Morel y Fernando García Molina realizaron el retrato que se convirtió en motivo de veneración. Plantea Vitale desde una mirada claramente laudatoria, en consonancia con la perspectiva de Antín: “Su tenaz lucha hacía merecedora a la heroína de la Federación de un aura cuya leyenda tenía poco que ver con lo que se esperaba para la mujer de la época” (Vitale, 2020, p. 85). Vitale cuenta que el cuadro de Ezcurra tiene el siguiente texto alrededor de la cabeza de la retratada: “Vivan los federales. Federación o muerte. Mueran los salvajes unitarios”. Según Batticuore, el retrato fue reproducido en tarjetas, medallas y medallones.<sup>10</sup>

Como consignan Tulio Halperín Donghi (2019) y Alejandro Cattaruzza (2007), los historiadores Saldías y Quesada escribieron libros en los que analizaron la vida y la obra política de Rosas. Esos estudios abandonaban la mirada denigratoria y desaprobatoria que había tenido Bartolomé Mitre y que se había convertido en la perspectiva historiográfica oficial.

En los años treinta del siglo XX, surgió en Buenos Aires una corriente de pensamiento sobre el pasado llamada, posteriormente, revisionismo. Este movimiento intelectual se dedicó a criticar la perspectiva de Mitre y de Sarmiento, mirada que dominaba el sentido común en la interpretación del pasado. El revisionismo reivindicó el rol de los caudillos federales y de los grupos rurales y propuso una mirada contraria a la mitrista. Con los años, propuso una contrahistoria. Según Adamovsky, la historiografía de Mitre proponía una falsificación al servicio del imperialismo y de las élites porteñas (2019, p. 148) Los revisionistas fueron intelectuales nacionalistas y anti liberales que imaginaron que en el pasado, en el periodo de Rosas, existió un proyecto de defensa de la patria. Rosas encarnó, precisamente, los ideales defendidos por los revisionistas y vieron en él el centro de una perspectiva sobre el pasado que Mitre y sus seguidores habían rechazado.

Según Alejandro Cattaruzza:

La vocación de intervención pública del revisionismo convivía con una vocación de participación en el escenario historiográfico. Pronto... el grupo comenzaría a atribuirse una tarea que era más vasta: el cambio de lectura del pasado nacional que entendían dominante y llamaban la historia

<sup>10</sup> Citado por Vitale (2020).

oficial, como dijimos; por otra, la propia, que proclamaba no solo verdadera en términos historiográficos sino más adecuada, sostenían, a los auténticos intereses nacionales (Cattaruzza, 2007, p. 374-388).<sup>11</sup>

La propuesta historiográfica de José María Rosa se encuadra en la corriente revisionista. El guión de la película dirigida por Manuel Antín está firmado por este autor.

En el *Diccionario de realizadores*, Kriger y Portela se refieren a la trayectoria de Manuel Antín. Para las autoras, la primera etapa del director estuvo vinculada con las propuestas innovadoras de la *nouvelle vague* francesa. En películas como *Circe*, *Intimidad de los parques* y *La cifra impar*, sostienen que:

Antín diseña relatos que evidencian diferentes dimensiones de la realidad y problematizan la forma de concebir el tiempo y las imágenes. Cultor de un cine intelectual acompaña los conflictos y reflexiones que se desprenden de sus historias con una elaborada composición de la imagen y el uso dramático de todos los elementos que forman parte de la puesta en escena. Para ello hace explícita la fragmentación evitando las reglas del *raccord* y muestra en el montaje las huellas del autor que lo construye... En una segunda etapa de su filmografía se vuelca hacia relatos de tono épico e histórico (*Don Segundo Sombra*, *Juan Manuel de Rosas*, entre otros). Y busca dirigirse a un público más amplio utilizando formas cinematográficas más clásicas” (Kriger y Portela, 1997, p. 17).

Con clara raíz en la mirada revisionista de la historia (aquella corriente que se desarrolló en contra de la perspectiva triunfante de Mitre), podría decirse que la película de Antín trabaja con la inversión de la fórmula de Sarmiento. Refiere Carlos Gamerro que “el Rosas de Sarmiento es ejemplo de un oxímoron que persigue tentativamente la literatura occidental del siglo XIX: el civilizado bárbaro [...] Es un monstruo de naturaleza, un hipogrifo violento, una esfinge, un centauro, en suma un *freak*” (Gamerro, 2019, p. 32). Por oposición, el Rosas de Antín (cocreado con la mano de José María Rosa) es un campesino que ha dejado de ser bárbaro y se ha convertido en bueno y civilizado, que desea proteger a los pobres y los negros y que salva el orden nacional de las garras de las potencias anti patria. Si el Rosas de Sarmiento es un *freak*, el Rosas de Antín ha dejado de ser un monstruo para convertirse en un padre salvador y protector de la nación.<sup>12</sup> Los caudillos federales (en particular

<sup>11</sup> Sostiene Cattaruzza: “El revisionismo se fue constituyendo a partir de mediados de los años treinta. Uno de los momentos importantes en ese proceso fue la reunión, a mediados de 1934, de intelectuales y políticos que comenzaron a considerar la realización de una campaña por el retorno de los restos de Rosas. El 9 de julio de ese año tuvo lugar un homenaje público impulsado grupo, que en esos mismos meses se organiza como Junta o Comisión pro repatriación de los Restos de Rosas” Cattaruzza, 2007, p. 175.

<sup>12</sup> La perspectiva de Antín y Rosa no es nueva, tiene curiosos antecedentes ya en la época de Rosas. Como ha sido estudiado, en los tiempos de Rosas en el poder, se desarrolló una amplia

Rosas) ya no son sinónimo de barbarie y de la irrupción de lo salvaje, lo espurio, lo autoritario y lo degradado. Por el contrario, representan lo positivo: con el apoyo de las clases populares (indios, negros, forajidos, bandidos, gauchos pobres) luchan contra las clases letradas que defienden la penetración de los capitales extranjeros. Según se deja ver en la narrativa que organiza la película, Juan Manuel de Rosas es el origen de un panteón nacional que se asienta en la tierra y en la reivindicación de lo propio.

La mano de José María Rosa, guionista, no solo se ve en la estructura de la narración y en perfil del personaje biografiado sino también en las líneas de diálogo de la película. Una voz inicia el relato desde el punto de vista verbal mientras vemos una serie de planos que representan a los gauchos del hacendado Rosas. La voz dice que no optó por la carrera política. Y que lo hizo con el objetivo de ordenar la patria. En la escena del encuentro con el ministro extranjero, Rosas dice: “Aquí ante todo manda la opinión del pueblo y el honor nacional, que son lo único que me dicta la conciencia a seguir”. José María Rosa le atribuye al personaje Rosas ser el portavoz y la expresión del pueblo y del honor de la nación. Rosas dice ser el defensor de la nación antes de que exista la nación.

La perspectiva sobre Rosas está muy clara a lo largo de la narración audiovisual. El caudillo es presentado como un héroe popular y como alguien que quiere favorecer a los sectores populares. En consonancia con el revisionismo de su guionista, Rosas no es el que hace el mal con pasión sino un hacendado que depone los intereses de su clase para brindar ayuda al pobre y para salvar al país de los mercantiles intereses extranjeros. El guionista e historiador Rosa no ve que Rosas fuera un hacendado que ordenaba el país en pos de sus intereses de clase “decen-te” o alta. En la película, los pobres son los beneficiarios del único líder que pudo ver en ellos algo más que la escoria deleznable de la sociedad. Escribió José María Rosa en *Historia Argentina*: “Rosas, capitán de los milicianos de San Vicente en 1813, es coronel del 5to regimiento [...] en 1820 y comandante general de milicias de campaña en 1827, represen-

---

producción de textos escritos que elogiaban la figura del gobernador. Fradkin y Gelman (2021) refieren el fenómeno en su libro sobre Rosas: “No podemos tratar aquí el contenido de esas publicaciones, y solo cabe apuntar algunos de sus tópicos principales y las imágenes que buscaban construir de Rosas. Una de las más reiteradas es la del patrón paternal; pero, cabe anotar, esa representación también ponía a Rosas en un lugar social y político especial, casi como un instrumento de la providencia que llegaba a satisfacer el estado de espera del mundo popular. Una de sus cuartetas lo muestra con claridad:

“Ya gracias a Dios llegó  
Nuestro adorado Patrón,  
El deseado de este pueblo  
El genio de la Nación”.

tante genuino de la campaña y jefe de sus fuerzas militares, su llegada al gobierno significaría el advenimiento de la campaña al quehacer político” (Zorrilla, 1972, p. 158).

A propósito de la perspectiva de José María Rosa, sostiene el sociólogo Rubén H. Zorrilla que la lucha oligárquica no supone una ayuda concreta a los sectores subalternos, ni siquiera en las medidas legislativas: “(no) hay razones para creer que, por el hecho de comportarse como un gaucho, Rosas, o cualesquiera de los otros caudillos trataba de interpretar efectivamente los intereses de clase de los sectores populares tal como cree ingenuamente José María Rosa” (Zorrilla, 1972, p. 159).

En 1984, se estrena la película *Camila*, dirigida por la realizadora argentina María Luisa Bemberg. *Camila* no se centra en el perfil de Rosas, ni en el de Quiroga, pero presenta una parte de la trayectoria del primero a partir de escenas que transitan los personajes. Hacia la mitad de la película ocurre un crimen. El dueño de la librería, en la que Camila compraba los libros, es asesinado. Se trata de un crimen político. El cura nuevo de la iglesia que asiste a la familia O’Gorman da un sermón en contra del régimen de Rosas. Esta es la primera referencia concreta. Cuando el padre Ladislao Gutiérrez y Camila huyen y se instalan (se ocultan) en Goya son descubiertos y la policía de Rosas los atrapa, los encarcela y después los fusila. Rosas es representado como un tirano irredento. A diferencia de lo que ocurre en la película de Antín, Rosas es el gobernador que controla cada uno de los resortes de la sociedad.

En oposición a la mirada de la directora María Luisa Bemberg, la película de Manuel Antín trabaja con una narrativa histórica que sigue las ideas del revisionismo histórico en Argentina. La narrativa presentada por Antín destaca la barbarie de los unitarios: los federales no son salvajes; los verdaderos salvajes son los actos de sangre de los unitarios. La película invierte la fórmula de Sarmiento y coloca al bando federal como reivindicador de una política nacional, y al bando unitario como la encarnación de la barbarie. Presenta una imagen edulcorada de los federales y una caracterización violenta y atroz de los unitarios.

### *Análisis narrativo y audiovisual*

La película se inicia con la secuencia de créditos. Vemos planos generales y planos más cerrados del grupo de gauchos que siguen a Rosas. Al final de la secuencia, un plano del techo de una residencia presenta sobreimpreso el texto de una carta de José de San Martín elogiando a Rosas. La cámara se mueve y muestra el espacio abierto de la residencia. En el plano siguiente Rosas espera la llegada de un funcionario. En el contraplano, un funcionario camina hacia el encuentro con Rosas. En sincronía con estos planos escuchamos una voz en *off*.

La voz evoca la situación actual de Rosas, como alguien que no quiso ser político pero que tuvo que hacerlo para mejorar el destino del país. El discurso de la voz en *off* define al caudillo como alguien entregado a los quehaceres del campo y a organizar el país según los principios del orden y de la justicia igual para todos: el peón y el estanciero. Dice la voz: “Nunca pensé que mi destino fuese la política. Me gustaba el campo donde eran míos la pampa, la hacienda, los caballos. Aprendí la lección de cosas que ofrecía la naturaleza. Jugué con los chicos indios partidas arriesgadas donde la paciencia y la astucia daban la victoria. Comprendí la tierra... y comprender es amar...”<sup>13</sup>

Hacia el final de la voz de la conciencia, la película inicia un largo *flash back*. Este ocupará toda la película, con unas breves interrupciones que indican que todo lo que vemos es el desarrollo de lo que ha quedado interrumpido al inicio de la voz en *off*.

En los planos siguientes se presenta un diálogo entre Rosas y Encarnación Ezcurra, su esposa. Allí hablan de la tensión entre el país e Inglaterra. Ambos coinciden en que el país débil suele acomodarse al país fuerte en materia económica. Rosas se queja de esta asimetría. Ezcurra le sirve mate en medio de la estancia. Rosas está en su hábitat. Sale de la casa y a un peón lo descubre con un cuchillo. Rosas dice cuál es el reglamento en estos casos: nadie puede portar arma el día domingo. La regla dice que el que fuera encontrado con un cuchillo debe recibir latigazos como castigo. Rosas le pide al peón que lo castigue. Fuera de campo, se escuchan los latigazos.

**Presentación de Dorrego.**— Dorrego es presentado como un congresal que discute entre sus colegas en una reunión ordinaria. El plano muestra un grupo en la sala de representantes. El plano más cerrado destaca la alocución de Dorrego. Él defiende a los pobres y sostiene la importancia de oponerse a los poderosos. Algunos lo aplauden y otros se oponen.

En la escena siguiente, Rosas y Encarnación hablan de Dorrego. Encarnación se opone a que Dorrego asuma el poder como gobernador de Buenos Aires. La tensión entre Rosas y Dorrego es presentada en una escena breve, con una elipsis importante. Podríamos decir que el cine expresa, de una forma escueta, un proceso que implicó múltiples tensiones, idas y vueltas.

**Fusilamiento de Dorrego.**— Con previo paso de una escena de transición en la que discuten cómo será la eliminación de Dorrego, en la siguiente vemos unos primeros planos que muestran al general Lavalle

---

<sup>13</sup> A propósito de cómo la historiografía destacó el perfil campero y hacendado de Rosas, vale la pena citar cómo ya en el siglo XIX Vicente Fidel López (1945) escribió en “Perfil de Rosas”: “Pero este mismo hombre pesado y campechano en la ciudad, era el centauro más ágil, más esforzado y más brutal que jineteaba en los campos del sur”.

antes de la ejecución de Dorrego. El director hace uso del *zoom* de acercamiento para mostrar el gesto del general Lavalle. Vemos un primerísimo primer plano de Lavalle en su cavilación, solo, con un gesto de indecisión. El rostro, al estar captado por el *zoom*, tiene un velo fuera de foco. El rostro parece lejano y cercano. De este modo, la película presenta un personaje distante y a la vez presto a ejecutar una acción, el fusilamiento de Dorrego.

De forma paralela, escuchamos y vemos que un soldado le avisa a Dorrego que será fusilado. Dorrego se encuentra en su diligencia. Aquí también Antín se vale del *zoom*, pero se trata de uno inverso al anterior: *zoom* de alejamiento. Primero vemos el primer plano de Dorrego al recibir la noticia y la cámara se aleja para mostrar el entorno escueto de la escena.

Volvemos al escenario de Lavalle y este habla con alguien que le aconseja que hable con Dorrego antes del fusilamiento, pero el general se niega.

El historiador inglés John Lynch (1997), en su estudio sobre Rosas, plantea que “Dorrego representaba la doctrina pura del federalismo de Buenos Aires”. “Dorrego era una especie de populista, que apelaba a lo más alto y lo más bajo”. Según Lynch, “Dorrego parece haber cultivado a la vez una base popular y otra, la de los estancieros, casi como el mismo Rosas lo había hecho”. “Lo que realmente lo alarmaba (a Rosas) era la independencia de Dorrego y su negativa a aceptar consejos”.

En este sentido, la película de Antín y Rosa no sigue la conceptualización propuesta por Lynch. Dorrego no es retratado como un competidor de Rosas o, en todo caso, Rosas no compite con Dorrego. La película presenta a un Rosas enemigo del asesino de Dorrego y alguien que desaprueba el fusilamiento.

**El fusilamiento.**— Después de escribir las últimas palabras para su familia, Dorrego le pide a su cuñado que lo abrace antes de la muerte. Luego se presenta en el campo. Un paneo muestra a los soldados apostados antes de disparar. El contraplano presenta a Dorrego parado, solo, en el campo. Espera la balacera. Vuelven los planos de los soldados y estos se alternan con las imágenes de los concurrentes al escenario macabro. Y vemos a los soldados en el instante del disparo. El plano siguiente muestra el cuerpo que tambalea. Se combina esta imagen con una subjetiva desenfocada que simula la mirada de Dorrego mientras pierde la conciencia y la vida. El montaje alterna las subjetivas con las objetivas de Dorrego. El cura se acerca y sostiene el cuerpo.

Al final de la escena una voz en *off* dice que el fusilamiento de Dorrego es la mancha más negra de la historia argentina.

**Encuentro de Lavalle y Rosas.**— Lavalle visita a Rosas en la estancia. Como Rosas está ausente, se acuesta y se duerme. Rosas llega más tarde

y lo encuentra dormido. La escena trabaja con el suspenso ya que al ver en plano a Rosas cuando lo contempla desde el exterior al general dormido, no sabemos si entrará con intenciones oscuras o si solo esperará a que se despierte. En un plano cerrado, vemos el rostro de Lavalle mientras está recostado. La toma se desenfoca y ese efecto es usado para indicar que el personaje entra en el sueño y que hay una elipsis temporal. Rosas pide que dejen dormir a Lavalle. Más tarde vemos un *zoom* inverso que parte del primer plano del rostro de Lavalle. Lentamente la cámara sale del desenfoco para regresar al enfoque. Con este efecto entendemos que el tiempo ha transcurrido y que el general Lavalle vuelve al estado de vigilia. Rosas se acerca y le regala un mate. Conversan sobre la necesidad de hacer un pacto entre unitarios y federales.

**Nombramiento de Rosas como gobernador.**— En una escena posterior, nos encontramos en la Sala de representantes. Uno de los votantes pide que el futuro gobernador cuente con la suma del poder y que el gobernador sea Rosas. Ya estamos en el inicio de la segunda parte de la película. Esta comienza cuando Rosas es nombrado gobernador. Se podría decir que, a partir de estas escenas, la película profundiza el perfil laudatorio del caudillo como alguien que defiende *in toto* al pueblo y el honor de la nación.

**Reunión entre Rosas, Facundo Quiroga y Ferré.**— Rosas habla con Ferré de Corrientes. En medio de la conversación, llega Horacio Quiroga. El primer plano en el que vemos a Quiroga es un plano abierto de una galería. Quiroga se acerca a la cámara y camina envalentonado, enojado.

En el siguiente plano, Quiroga habla con Rosas. Está iracundo. Se queja de lo que ha perdido en la batalla con Paz en Oncativo. Rosas dice que deben unirse con Ferré y López. Quiroga, que antes ha caminado nervioso en un plano más abierto que lo toma de perfil, pide ser incorporado en la nueva unión. En un plano medio, Quiroga reniega de Paz. Aquí, en este plano más cerrado, confirmamos lo que ya habíamos percibido en los planos previos. La presentación de Quiroga está ligada con la creación de un personaje violento, rudimentario, casi analfabeto. Incluso, su rostro desprolijo se puede asociar con la idea de fiera, de animal salvaje.<sup>14</sup> La escena termina con la declaración de Rosas. Quiere crear la Confederación Argentina.

**Segundo encuentro.**— Quiroga se encuentra con Rosas por segunda vez. Mazza, Quiroga y Rosas hablan del conflicto entre Salta y Tucumán.

---

<sup>14</sup> El contraste entre la representación de Quiroga en *Facundo, la sombra del tigre* y en *Rosas* es evidente. En la película de Sarquís, Quiroga es un héroe utópico, un soñador y defensor de las ideas. En la película de Antín, Quiroga es un violento y un sujeto rudimentario.

Le piden a Quiroga que viaje al norte. Salen a la galería de la hacienda. Dos planos se unen para mostrar el breve recorrido hasta la diligencia. Quiroga se despide de Rosas y sube al vehículo. El primer plano de perfil muestra a Quiroga en la partida. El siguiente plano muestra a Rosas en la despedida.

La escena que sigue es la del asesinato en Barranca Yaco. Una serie de planos cortos muestran la emboscada, el tiroteo y la bala que se inserta en el ojo de Quiroga. El plano final es un plano detalle de los ojos ensangrentados de Quiroga.

Es notable la escena posterior. Rosas se enteró del asesinato del caudillo riojano. Su reacción es de gran rencor. Rosas se queja de los últimos crímenes de los unitarios. Los acusa de matar a Dorrego y a Quiroga. En este tramo de la película se percibe claramente la toma de posición de los guionistas. Desvinculan a Rosas del crimen del caudillo riojano y del asesinato de Dorrego. La toma de partido es contundente. Rosas no solo es el gobernador que ordena la provincia y el país, sino que es el que se ofende frente a los desastres perpetrados por los unitarios. Los guionistas ubican a Rosas de forma tajante en el bando de los federales anti Inglaterra.

**Escena entre Rosas y Ezcurra después del crimen de Quiroga.**— Después del crimen de Quiroga, Encarnación Ezcurra sostiene que los autores son los unitarios. La película entonces no acusa a Rosas, sino al bando opuesto al bando federal. A continuación dice el personaje: “Aceptaré el poder y que gobierne Mandinga”. Más adelante brinda un discurso anti liberal y pide una ley de aduana que restrinja la venta de productos extranjeros. En el mismo discurso dice: “Tengo la suma del poder y tengo que hacer lo que hay que hacer” [...] “No basta con tener gobierno propio. También hay que ser independientes”.

**Representación de los sectores populares.**— Quiero destacar las diversas secuencias (conjunto de escenas) que escenifican la relación de Rosas y Encarnación Ezcurra con el pueblo. Tres momentos presentan la unión del líder con la plebe. Por un lado, vemos un desfile de Rosas en una diligencia después de haber sido elegido gobernador. Allí se hacen presentes, mediante planos más abiertos y cerrados, los letrados, los pobres y las mujeres del pueblo. El sonido de la secuencia es central. Se escuchan los gritos de aprobación y los vítores desde el sector popular y también desde el letrado. Además, Rosas está parado en la diligencia y saluda al pueblo que lo vitorea. Aunque la secuencia es breve, deja entrever que Rosas es un líder defendido y sostenido por diferentes sectores de la población.

En el segundo momento, se repiten algunos tipos de planos de la secuencia anterior. Pero en esta se hace hincapié en la aparición de mulatos, niños y mujeres pobres. Todos aplauden y gritan a Encarnación

Ezcurra. Ella porta un cuadro con el retrato de Rosas. Claramente, se trata de un desfile popular. Rosas es presentado mediante una pintura como objeto de veneración. La escena es muy breve pero da cuenta, a través de planos cortos, de la relación de los sectores populares con la esposa del gobernador y con el caudillo.

El tercer momento se inicia en el silencio de una iglesia. Se muestran primeros planos de los asistentes. Negros, mulatos, mujeres. El cura dice: “la causa de la Federación es la causa del pueblo, de la religión, del orden, de la justicia. Es la causa recomendada por el Todopoderoso”. Mientras el cura habla la cámara hace un paneo y muestra el cuadro con el retrato de Rosas colocado en el interior de la iglesia.

A continuación, en dos planos abiertos y de corta duración vemos que un grupo camina por la calle. El pueblo grita como una forma de aprobación. En el segundo plano, Manuelita (la hija de Rosas) camina y al lado otras personas llevan el cuadro con la imagen del gobernador Rosas.

Encarnación y Manuelita ya han salido de la iglesia y son recibidas por las personas del pueblo. Se sientan en el espacio público. Las imágenes muestran el baile de los negros y las negras. Los planos alternan los rostros llenos de alegría de Manuelita y Encarnación y el baile, festivo, de los negros, mulatos y mujeres que apoyan a Rosas y su esposa.

**Casa de Mariquita Sánchez de Thompson.**— Reunidos en la casa de Mariquita Sánchez, los jóvenes Alberdi y Echeverría hablan de las teorías francesas y de la moda del Romanticismo. De Angelis, historiador leal a Rosas, se burla de la adhesión de Alberdi al federalismo. Dice que Alberdi ha descubierto el federalismo en libros franceses. Una voz de mujer, en *off*, se queja del régimen de Rosas porque no le permite conseguir los perfumes importados. De Angelis dice que debe hacer un sacrificio en pos de la Confederación. Un primer plano de Mariquita destaca las facciones cuidadas de una mujer presentada como fina y culta. La escena es breve, pero permite presentar a la elite letrada en una casa acomodada de la ciudad de Buenos Aires. La puesta en escena destaca el mobiliario y la ropa de los asistentes. Por contraste, vemos las diferencias de clase entre las secuencias anteriores y esta escena citadina.

**Reunión de Rosas con unitarios en Palermo.**— En una fiesta organizada por Rosas en Palermo, este se encuentra con Aróz de La Madrid y con Vélez Sarfield. Al comienzo de la escena, sucede un episodio extraño, que tiene un tono que va de lo burlesco a lo bizarro. Rosas convoca al señor gobernador y coloca una silla para este. En lugar del propio Rosas, aparece un enano negro, un bufón con una actitud seria, casi solemne. Cuando intenta sentarse, el propio Rosas corre la silla y el bufón negro se cae. Rosas se ríe a carcajadas. Los asistentes a la fiesta quedan estupefactos.

En el libro *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía narra una serie de escenas cuyo protagonista es un edecán de Rosas. Rosas anuncia la aparición de un Excelentísimo señor de Vachitas. Todos se quedan expectantes, incluido Estanislao López. El hombrecito entra y se sienta en una silla, hace unas piruetas y luego se cae de la silla (Ramos Mejía, 2001, T. 2, pp. 150-51)

Las escenas narradas por Ramos Mejía se parecen demasiado a las escenas de la película dirigida por Antín. Sólo se detectan algunos cambios: en la película no está Estanislao López sino Vélez Sarfield y Aráoz de La Madrid. Los reconocidos unitarios observan la jocosa escena protagonizada por el bufón negro.

En la película de Antín, unos instantes después, Lamadrid se sorprende por ser un invitado de Rosas. Es un reconocido general unitario. Rosas le dice que recibe su apoyo en contra de los traidores a la patria. Luego Lamadrid canta una vidala y usa la expresión “perros unitarios”. A continuación habla con Vélez Sarfield y este le dice que lo acusó de perro unitario y que eso no le gusta. Vélez Sarfield le dice a La Madrid que sospecha de la invitación de Rosas. “¿Por qué nos habrá invitado?” Piensa que algo turbio querrá obtener.

En *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía anota lo siguiente a propósito de una fiesta en la residencia de Rosas:

El amo se sentía fuerte y temido en toda la plenitud de su conciencia; adorado casi como un dios. Títulos, honores, medallas, territorios enteros, le ofrecían a porfía, como premio de hazañas, que la megalomanía servil desnaturalizaba en su afán de hipertrofiarlas. Brigadier general, Ilustre Restaurador de las Leyes, Héroe del desierto, Defensor Heroico de la Independencia Americana y hasta padre de la patria le llamaban... Las parroquias rebosaban de entusiasmo, diré más, de locura, porque el desborde del populacho y de la gente decente tenía ese fuerte y acre sabor de la estereotipia delirante, que trasciende hasta en las vivas (Ramos Mejía, 2001, T. 2, p. 107).

### **Conversación entre Rosas y Manuelita sobre Camila O’Gorman.—**

Rosas dice que deben fusilar a Camila y al cura Gutiérrez por ser federales. Es curiosa la interpretación de la filiación política de Camila y el cura. Rosas menciona en el mismo diálogo con Manuelita a los unitarios en Montevideo. Dice que ellos dirán que la Sociedad de Rosas es corrupta.

**El terror rosista.—** Es importante destacar que las acciones violentas y los crímenes del régimen rosista no son tematizados en la película. Es decir, no forman parte de la historia que se quiere contar. Rosas no es representado como un tirano cruel sino como un hombre valiente, un héroe popular y como un decidido luchador contra la invasión económica de los franceses y los ingleses, como un defensor de la soberanía.

nía nacional. Respecto al terror rosista, asunto sobre el que han escrito todos los historiadores y ensayistas liberales, José María Rosa dice lo siguiente:

El odio empezó de arriba abajo: de unitarios a federales. No lo hay en la oposición de Dorrego a Rivadavia, ni en sus actos de gobierno perdonando las graves faltas de la presidencia. Sí, en la revolución unitaria de 1828. No existe en la primera administración de Rosas... Se encuentra alegría en las manifestaciones populares por el advenimiento de este, y ningún acto de venganza, ninguna manifestación de agravio sigue al sepelio de Dorrego, en diciembre de 1829. Pero el terror engendra terror. Al de arriba acabará por suceder el de abajo. Después de contemplar a los decentes unidos a los franceses, después de sobrellevar dos años de bloqueo y advertir la alegría de los unitarios por suponer en septiembre de 1840 el desembarco de las fuentes de Mackau, el estallido del odio federal sería terrible. Octubre de 1840 fue el mes rojo que serviría en adelante a los periodistas unitarios para quejarse de la crueldad de la chusma y del tirano. El “Mueran los salvajes unitarios” revela el apasionamiento alcanzado.<sup>15</sup>

Esta explicación de Rosa es una clara justificación de por qué en el guión de la película no se han incorporado escenas que den cuenta de los crímenes del rosismo. El autor no niega que hayan existido tales crueles asesinatos de parte de los seguidores del régimen. Rosa sostiene que el origen del terror no es el propio régimen sino que se trata de un eco, de una respuesta a los crímenes iniciados por los unitarios. De esta manera, entiende que el llamado terror rosista sea menos cruel que el terror unitario. Además, como ya dijimos, la inexistencia en la diégesis de las escenas de crímenes por parte del régimen implica la posibilidad de reforzar la faceta heroica y victoriosa del líder político.

**Lavalle recuerda a Dorrego.**— Lavalle rememora el crimen de Dorrego y se arrepiente. Lavalle es puesto como un unitario que admite su crimen y que sabe que ha cometido un error estratégico e ideológico. Dorrego representa a los pobres y Lavalle al bando opuesto.

Cerca del final de la película, Rivera Indarte afirma que, frente a los crímenes del tirano Rosas, él está pensando en escribir un libro que muestre el tiempo de Rosas. Menciona que su libro se llamará *Las tablas de sangre*. Los que dialogan con él le piden que escriba en contra de Rosas, que diga que mató a Quiroga y Dorrego.

El último tramo de la película está dedicado a exaltar el espíritu nacionalista del caudillo. Rosas toma la decisión de enfrentar a las potencias de Francia e Inglaterra. Ante la objeción de un funcionario, Rosas sostiene que debe defender su patria aunque su país sea una potencia militar más chica.

<sup>15</sup> Citado por Vitale (2020).

En la secuencia siguiente vemos una batalla, la Vuelta de Obligado. Un plano abierto exhibe los barcos extranjeros. En los planos sucesivos se alternan las imágenes de los cañones que disparan, los cuerpos que son destruidos por las armas de fuego y los soldados que gritan “Viva la patria”. En la reunión que mantiene Rosas con los funcionarios de Francia e Inglaterra se enfatiza su actitud patriótica.

Una escena nocturna muestra, a través de planos generales, los festejos posteriores al triunfo de Obligado. En el cielo y en las calles los fuegos artificiales estallan como expresión de júbilo, acompañados por los gritos de los asistentes: “¡Viva la patria!”.

La película termina con la imagen de Rosas, parado frente al emisario de la reina de Inglaterra, luego de recibir las disculpas por la invasión del territorio argentino y de que el emisario acepte la soberanía del país en los ríos. Con un *zoom* de acercamiento, se une la voz en *off* que simula ser la conciencia de Rosas. La voz dice: “Creo haber llenado mi deber. Si más no hemos hecho en el sostén sagrado de nuestra independencia, de nuestra integridad y nuestro honor es porque más no hemos podido”.

## Conclusiones

Según nuestra hipótesis, las películas analizadas cuestionan la visión liberal del caudillo y representan la figura de este en oposición al estereotipo dicotómico del siglo XIX. Discuten la clásica oposición de civilización y barbarie y desmontan la idea esencialista de bárbaro; en ambos casos hacen de la condición de bárbaro una forma mítica del patriotismo enaltecido. Al romper con el molde sarmientino, proponen una relativización y una reformulación de la barbarie. El caudillo es un bárbaro que tiene un costado salvaje, pero su rudeza se convierte en convicción y en firmeza para exaltar la mirada emancipadora de la patria.

Las dos películas engrandecen la figura del caudillo. No solo invierten la fórmula de Sarmiento (los bárbaros son los valientes defensores de la patria y los unitarios son tan salvajes como los bárbaros) sino que, además, proponen una mirada compasiva y piadosa de los personajes retratados. En la película de Sarquís, vemos un héroe filosófico, que maneja un discurso elaborado, que habla y discute con su secretario y que defiende una idea de nación asociada a la Constitución y a la lucha contra los unitarios equivocados. La película trabaja con el *western* como género de referencia y articula una idea de tragedia al componer un largo *flash back* que desarrolla de forma inexorable lo que ha sido anunciado en el inicio del film. El tratamiento de la película sigue la estética clásica, pero se vale de ciertos recursos propios del cine moderno (sobre todo en la secuencia de persecución del mensajero cerca del tramo final) para elaborar la narración cinematográfica. El uso de la voz en *off* y de

la escena de creación fantasmagórica (cuando se presenta la esposa en la diligencia), sumado al tono de actuación exagerado e histriónico del actor Lito Cruz, convierten a la película en una puesta en escena que glorifica al personaje y lo dota de un tono mítico y religioso. De este modo, el director nos entrega una perspectiva distinta a las fórmulas cinematográficas previas.

La versión de *Rosas* realizada por Manuel Antín deja ver clara la perspectiva histórica del guionista e historiador José María Rosa. No solo se notan las intervenciones revisionistas en las líneas de diálogo sino en la estructura completa de la película. *Rosas* inicia con la voz en *off* del caudillo rioplatense. Allí, el personaje se autopresenta como un hombre de campo que magnifica sus dotes camperas y que rechaza la política como destino. En todo caso, lo único que ha hecho es respetar a los pobres y luchar junto a ellos para salvar el honor de la patria. El caudillo de Antín y Rosa es un hombre sentimental que lucha por la patria en contra de los abusos de las potencias extranjeras. Como ya dijimos, la película no desarrolla el terror rosista; más bien lo niega o lo reduce. Enaltece la alegría del pueblo y representa un líder ligado al pueblo y vitoreado por los sectores populares. Las referencias a las muertes de los aliados de Rosas y los asesinatos de Quiroga y Dorrego son hechos condenados por el caudillo. Rosas es retratado como alguien que se lamenta de los sucesos. Los unitarios son representados como sujetos de los errores políticos. El tratamiento de la película sigue la estética y la narración clásica. De un modo similar a como *Facundo...* representa el tiempo, a partir de un largo *flash back*, el *Rosas* de Antín se estructura a partir de una referencia inicial a la llegada de la comitiva de la reina inglesa a la sede gubernamental del caudillo. A lo largo del relato audiovisual vemos brevísimos fragmentos de la escena inicial. Estos insertos nos hacen entender que todo lo que se cuenta es anterior a lo que se ha anunciado en el inicio y que, a través de las mínimas alusiones, todo conduce al inevitable final triunfal que se conecta con lo presentado al comienzo. El círculo que forma la unión del principio con el final es una manera de glorificar al personaje retratado.

La película de Antín narra, en larga duración (109 minutos), muchos años en la trayectoria vital y política de Rosas: desde su juventud hasta las consecuencias benéficas de la Vuelta de Obligado. La película de Sarquís hace lo contrario: en un film de más de tres horas desarrolla por extenso unos pocos meses de la vida de Quiroga. En *Rosas* tenemos un desarrollo breve de muchos episodios en la vida política: desarrollo escaso en cada caso resuelto como un encadenado de muchos sucesos. *Facundo* narra detenidamente pocos sucesos, es un largo despliegue de hechos monótonos.

Aunque los tratamientos temporales y estéticos establecen diferencias, ambas películas enaltecen la figura de sus biografiados y proponen una reivindicación de los caudillos como sujetos históricos.

## Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel (2019), *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2005), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Brizuela, Esteban y Galván, René (coordinadores) (2022), *Las provincias son noticia. Orígenes de las catorce provincias históricas*, Santiago del Estero, editorial Bellas Alas.
- Borges, Jorge Luis (1996), *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé.
- Cattaruzza, Alejandro (2007), *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Cousins, Mark (2008), *Historia del cine*, Barcelona, Blume.
- Di Meglio, Gabriel (2014), *Manuel Dorrego. Vida y muerte de un líder popular*, Buenos Aires, Editorial Edhasa.
- Erausquin, Estela (2008), *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Fradkin, Raúl O. y Gelman, Jorge (2021), *Rosas. La construcción de un liderazgo político*, Buenos Aires, Editorial Edhasa.
- Gamerro, Carlos (2019), *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.
- Halperín Donghi, Tulio (2019), *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, editorial Siglo XXI.
- Kruger, Clara y Portela, Alejandra (compiladoras) (1997), *Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ed. del jilguero.
- López, Vicente Fidel (1945), *Panoramas y retratos históricos*, Buenos Aires, Editorial Jackson.
- Lynch, John (1997), *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Malosetti Costa, Laura (2022), *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina*, Buenos Aires, FCE.
- Peña, David (1986), *Juan Facundo Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Hyspamerica.
- Ramos Mejía, José. María (2001), *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires, Emecé
- Romero, José Luis (1956), *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, Robert A (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Madrid, Ed. Ariel.
- Russo, Eduardo (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Ed. Manatíal.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1999), *Facundo*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Todorov, Tzvetan (2014), *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Vitale, Cristian (2020), *Encarnación Ezcurra*, Buenos Aires, editorial Marea.
- Zorrilla, Rubén (1972), *Extracción social de los caudillos, 1810-1870*, Buenos Aires, Editorial La pléyade.