

La representación de San Martín en el discurso cinematográfico

Daniel Carmelo Scarcella
dcscarcella@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas. Directora de TFL: Candelaria de Olmos
Recibido: 13/05/16 // Aceptado: 27/07/16

Resumen

En este artículo analizaremos las representaciones de la figura de San Martín como héroe nacional en una serie de filmes producidos entre 1939 y 2010. A partir de ese análisis se pretende observar las transformaciones o permanencias entre las representaciones del héroe estos textos y en relación con sus condiciones de producción. El corpus de análisis está conformado por los siguientes largometrajes: *Nuestra tierra de paz* (Mom, 1939), *El Santo de la espada* (Torre Nilsson y Petit de Murat, 1970), *Tangos, el exilio de Gardel* (Solanas, 1986), *El General y la fiebre* (Coscia, 1992) y *Revolución. El Cruce de los Andes* (Ipiña, 2010). Estas representaciones de San Martín como héroe nacional planteamos que son sensibles a la hora de la construcción de un discurso nacional, y que a través de éstas podemos tener un acercamiento a los modos de que ha sido representada la nación argentina. Es decir, queremos relacionar, como plantea Verón, sentido y sociedad. Apuntamos a través del análisis de los discursos sociales al estudio de la *construcción social de lo real* (Verón, 1987: 126).

Palabras clave: héroe nacional, San Martín, discurso cinematográfico.

1. Introducción

Los discursos sociales que construyen las representaciones de los héroes nacionales siempre ponen en circulación valores y modos de ser considerados ideales que, dignos de ser imitados, enuncian el "cómo deberíamos ser" de cada nación (Mozejko, 1995: 82). No solo eso, sino que estos héroes, y puntualmente en el caso de San Martín son quienes operan un mecanismo simbólico que resguarda al Nosotros y

resuelve la amenaza de la intromisión de ese Otro, define así el "más allá" de la identidad nacional argentina, "más allá" de todas las antinomias y de todos los conflictos (Kohan, 2005: 15-16). Es el Estado uno de los sujetos principales que tiene el fin de construir este deber ser, a través de narraciones históricas y lo hace con el concurso de la figura del héroe porque, como todo relato, ella requiere de personajes que actúen. En este contexto, la



narración de estas vidas heroicas posee una particular dimensión performativa: el héroe no sólo “responde a”, también suscita aspiraciones colectivas; el héroe no sólo “refleja”, también conforma personalidades y comportamientos (Kohan, 2005: 291). Además de aquel de fijar las obligaciones morales –el deber ser nacional–, otro de los fines que persigue el relato heroico producido es, sin duda, el de construir y garantizar su propio poder, tanto si se trata de un Estado democrático como de uno totalitario. El Estado, entonces, “se rodea de representaciones, símbolos y emblemas que lo legitiman, lo engrandecen” y que al mismo tiempo él necesita para asegurar su protección (Baczko, 1991: 9).

En el caso del corpus seleccionado planteamos que en los discursos entre cuyas condiciones sociales de producción podemos encontrar un Estado más o menos interviniendo, nos topamos con un San Martín militarizado. En cambio, en los discursos llamados “independientes” (en el sentido de que el Estado no interviene o no interviene directamente en su producción, ni desde el punto de vista económico ni desde el punto de vista ideológico), se lo representa despojado de su condición de militar. Y por otro lado, aquellos discursos más tempranos de los considerados

proponen un héroe “de mármol” en el sentido de que el héroe nacional encarna valores social y culturalmente estimados como positivos y como incuestionables. De esta suerte, la figura de San Martín se construye como modelo a seguir, con las consecuencias que ello implica: el enunciador le propone al enunciatario un mandato, esto es, un deber-ser como éste que supone a su vez un deber hacer pragmático en el extratexto. En los discursos más recientes, en cambio, se representa un héroe más “humanizado” cuyos atributos no siempre se corresponden con valores socialmente considerados como positivos: al contrario, San Martín aparece como un sujeto de pasiones que la cultura occidental sanciona negativamente. En consecuencia, ni San Martín se construye como modelo, ni el enunciador puede imponer un mandato al enunciatario que ya no debe ser como el héroe sino que, en todo caso, puede ser como él.

Luego de haber presentado brevemente el concepto de héroe nacional y nuestra hipótesis sobre el corpus, desarrollaremos el análisis que estará ordenado en base a un criterio cronológico de las producciones. Con el fin de que se pueda observar este proceso de humanización del héroe y sobre

cómo ha sido utilizado como símbolo de legitimación política.

2. Desarrollo

2.1 El héroe monumental

2.1.1 El sanmartinismo como gramática de producción

Nuestra tierra de paz se rueda en 1938 y se estrena al año siguiente. Es casi el final de la década del 30, también conocida como la "Década infame" signada por el autoritarismo, los fraudes electorales y una crisis económica que acarrea el empobrecimiento de vastos sectores sociales. A partir del golpe de estado encabezado por Uriburu el 6 de septiembre de 1930, las fuerzas armadas asumen roles protagónicos en el escenario político al interior del cual buscan definir su lugar. A estos fines, pero también a los contrarios, la figura de San Martín les resulta sumamente provechosa, a este respecto señala Eduardo Hourcade:

...la figura de San Martín ha venido a convertirse en un tipo de modelo militar que esconde la paradoja de proponer una política "anti-política" defendiendo un tipo de autonomía profesional que, por la vía del rechazo a las orientaciones que fijaba el poder ejecutivo, comenzaba a ocupar un lugar en el sistema político. (Hourcade, 1998: 76).

El autor plantea que en los años treinta se desarrolla una gran producción de discursos para enaltecer, aún más, la figura de San Martín como héroe nacional. A este fenómeno discursivo lo denomina "el sanmartinismo" que está compuesto principalmente por una serie vasta de discursos relacionados a las Fuerzas Armadas como lo fue en su momento el Instituto Nacional Sanmartiniano, al que entiende como un proyecto de formación de conciencia controlado principalmente por el Estado Nacional (Hourcade, 1998: 73): "El impulso que recibe [el sanmartinismo] desde el Estado y las Fuerzas Armadas resulta funcional a una coyuntura novedosa de la experiencia argentina caracterizada por el ingreso de los militares a la arena política, una presencia que, en adelante, no hará sino dilatarse (Hourcade, 1998: 87).

Desde la perspectiva que adoptamos, *Nuestra tierra de paz* forma parte de esta gran producción discursiva en torno al héroe funcionado como una condición de reconocimiento de éstos. En otros términos, el sanmartinismo señalado por Hourcade formaría una parte importante de las condiciones de producción del filme que nos interesa. En esta vasta producción discursiva aparece un San Martín en tanto

héroe militar antes que civil, y es este primer rol y sus acciones correspondientes el que prima para configurarlo como forjador de la patria. Es caracterizado como un héroe católico y profético, es comparado con Moisés, y principalmente como un recurso para la legitimación política de la institución militar (Scarcella, 2015).

2.1.2 Las características del héroe

El filme da inicio entre la conversación de una niña que observa un homenaje a San Martín desde su ventana y le pregunta a su padre la razón de éste. Aquí comienza la historia contada por el adulto sobre quién era San Martín. El tono y el lugar que este enunciador diegético asume es, pues, pedagógico; y esto lo pensamos en relación a la presencia del *componente didáctico* (Verón, 1987a) en el discurso político. Este componente refiere a la modalidad del saber, a través de su uso el enunciador no evalúa o describe una coyuntura sino que formula una *verdad universal*. Las marcas de subjetividad del enunciador en este caso son poco frecuentes, éste enuncia de un plano intemporal de la verdad (Verón, 1987a: 20). No es un dato menor que al narrar una ficción de la historia argentina asociada a la vida militar de San Martín el enunciador utilice este componente, ya que no debe argumentar o legitimar su relato

de la guerra de la independencia, puesto que se presenta como "verdadero".

La narración de la vida del protagonista comienza por su bautismo, lo que es significativo, el protagonista *nace cuando nace a la vida cristiana*, y si tenemos en cuenta a San Martín como un sujeto de estado que es puesto en conjunción con la religión católica a través del sacerdote, podemos inferir la presencia de un superdestinador que sería Dios y el bautismo como instancia del contrato, lo que nos permitiría plantear que la lucha por la independencia del héroe en su futuro es una tarea divina. Lo católico aparecerá luego varias oportunidades más en el texto, en las que San Martín aparece caracterizado como aquél que comprende la voluntad divina, o como realizador de una serie de rituales (la consagración de la bandera a la Virgen).

Ya en plena revolución, lo citan los miembros del triunvirato para entrevistarlo como posible oficial criollo, mientras está entrando al Cabildo se encuentra con los soldados de guardia, algunos de ellos en situaciones reprochables: uno durmiendo con su espada tirada, él lo interpela preguntándole dónde está su sable, pero el soldado, sin inmutarse, continúa con su siesta. Ve a otro soldado y a un sargento, tan borrachos que apenas pueden articular

sus palabras y mantenerse despiertos. Por último, el protagonista observa a otro coqueteando con una mujer. Las acciones de los soldados le producen fastidio y continúa camino para encontrarse con las autoridades del gobierno.

San Martín está por entrar al salón del triunviro, había sido citado a las once y la cámara hace un primer plano de un reloj que marca la hora exacta como para señalar la puntualidad como atributo del personaje. Las autoridades le preguntan si se haría cargo del ejército, pero éste le responde que no hay ni ejército ni regimiento, refiriéndose al estado lamentable de las fuerzas armadas. Los miembros les responden que es severo, San Martín les responde que es justo. Por último, promete formar un regimiento modelo en seis meses y que si no cumple su promesa, renunciará a su cargo. Estas dos últimas escenas, nos sirve para describir parcialmente algunas características del héroe: desaprueba la vagancia, la borrachera, y el flirteo, es preciso, disciplinado, tiene coraje, desinterés y seguridad en sus capacidades militares.

Al salir del recinto, se encuentra nuevamente con los soldados de guardia. Los dos borrachos hacen el esfuerzo de ponerse de pie y realizar el saludo marcial; el que estaba durmiendo, también lo hace:

toma su sable e infla el pecho. La cámara hace un plano medio de San Martín con el uniforme en perfectas condiciones, su mano en el sable y mirando al frente sin pestañear, parece los monumentos bronceos que representa, *como si la estatua que lo representa en los monumentos hubiera tomado vida*. Los soldados lo observan con asombro. La única diferencia de San Martín, antes y después de la entrevista es el reconocimiento de su grado militar. Los soldados no admiran solamente el soldado perfecto que representa el héroe, sino que ellos reaccionan frente al nuevo jefe (la obediencia a la autoridad y no a la persona es un elemento presente en cualquier institución militar).

2.1.3 El militar como forjador de la patria

Ya al final del largometraje aparece anciano y ocioso en Boulogne Sur Mer, recordando su vida como militar en América. La cámara con un plano general lo enfoca acostado, vestido de blanco, al lado de su hija Remedios y del marido de ésta. San Martín está por morir y dirá sus últimas palabras, su último deseo:

Buenos Aires, mi América, todavía luchas. Hubiera deseado verla cumplir el luminoso destino, por el cual, lo he sacrificado todo. Veo la Patria...a las glorias falsas de sangre y dominación opone la suya, la única gloria, la que yo

siempre quise para ella, los hombres felices en el trabajo, la libertad, la paz.

Cuando termina de decir estas palabras, vuelve a recostarse en su lecho y fallece. Así termina la historia del héroe y el filme regresa al relato marco. El padre, el narrador del nivel metadieético, consolando a la niña, le dice que no llore porque ahora Argentina es un país "grande y bello". Volvemos al presente de la enunciación y la cámara comienza a mostrar imágenes del país actual: paisajes naturales como el Perito Moreno o las Cataratas del Iguazú, imágenes de la ciudad de Buenos Aires, de barcos mercantes y de industrias, de ganado, de personas trabajando en las viñas, pero también de aviones militares que surcan el cielo, de desfiles marciales, de barcos disparando sus cañones. Una serie de leyendas acompañan estas imágenes: "en espléndido progreso", "Fuerte para su defensa", "cumple el sueño de su Libertador", "es tierra de Trabajo y Paz". Esta última leyenda bien vale señalar su vinculación con el título y, en último caso, los lugares diferenciales del texto en que se alude a la paz en tanto objeto de valor. En efecto, es un valor puesto en circulación en el texto empezando por el título de la película. Cómo será de importante en tanto objeto de valor que la referencia a ella en un lugar privilegiado

como el título ocupa el lugar que en otras ficciones está reservado al nombre del héroe o los epítetos a él atribuidos. Que Argentina (Buenos Aires) alcance la paz es el último deseo de San Martín antes de fallecer y es la última leyenda montada en la imagen que representa los logros de los militares. Desde luego (y siempre teniendo en cuenta la participación financiera del Estado en la producción del filme) no es casual que un gobierno militar signado por el autoritarismo político, el fraude electoral y ciertos episodios no tan aislados de violencia proponga la paz como un valor con el cual el "pueblo argentino" ha entrado conjunción gracias al hacer de los militares.

Es justo en este punto donde podemos pensar la apropiación del héroe nacional y la representación de un país en progreso y en armonía no solo para legitimar su hacer militar sino también como una estrategia para disipar dudas si las hubiere sobre su legitimidad como gobierno. También en el filme, el enunciador caracteriza al héroe como estrictamente militar, en parte, para legitimar el hacer éstos en el presente. Y si en un pasado fue el héroe militar el que hizo la patria y el que supo representar la argentinidad, en el presente de la enunciación es el ejército el que ha cumplido el sueño del Libertador.

2.2 El héroe en acción

Más de tres décadas después del estreno de *Nuestra tierra de paz* la película de Leopoldo Torre Nilsson, *El santo de la Espada* (1970), vuelve a poner en escena la figura de San Martín. El filme es presentado como una adaptación de la biografía homónima de Ricardo Rojas (1933). Para entonces, el país está nuevamente gobernado por los militares que han tomado el poder por la fuerza. En este contexto, podremos encontrar una serie de discursos que funcionan como restricciones del discurso, entre ellos, algunas leyes vetadas por el gobierno de Onganía. Nuestra hipótesis sobre la representación del héroe nacional en el filme es que al igual que la película del 1939, San Martín aparecerá caracterizado exclusivamente como militar, pero a diferencia de la película de Arturo S., Mom que aparece más que como un formador moral y militar de sus soldados, en este caso aparece como *un libertador en acción*, batallando y comandando un ejército, es decir, como un héroe-guerrero.

2.2.1 Onganía y la censura

Mencionamos anteriormente leyes promulgadas durante el gobierno de Onganía (1966-1970) como una condición de producción del filme, pero cabe aclarar

que no debemos entender la censura en el ámbito cinematográfico del gobierno del momento como una medida que haya sido abrupta y espontánea, sino que ya, en gobiernos anteriores podíamos observar si no la prohibición, la presencia del control estatal, porque como por ejemplo ya varios años atrás existía la posibilidad de realizar cortes a las películas. Lo que sí podemos afirmar es que durante este gobierno se produce una complejización del dispositivo de control (Laurens, 2013) ya que con la ley 18.019, sancionada en diciembre de 1968 la única novedad, pero muy importante, con respecto al marco legal anterior es que figuran en el texto cinco motivos por los que se podía no digamos censurar fragmentos sino directamente prohibir la exhibición de una película:

Quedan prohibidas las escenas o las películas en las que se incurra en las siguientes faltas: a) la justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia; b) la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; c) la presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y las buenas costumbres; d) la apología del delito; e) las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; e) las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado (Eurasquin, 2008: 73)

En el ongiato el dispositivo de control mediante el discurso jurídico será cada vez mayor, de suerte que a partir de 1968 y de la ley 17.567 se penarán los delitos de obscenidad a través de la difusión de imágenes, con prisión de hasta dos años. La censura de esta época iba desde la policía discursiva al dispositivo disciplinario. En el caso de *El Santo de Espada*, la censura llegó aún más lejos: en entrevistas realizadas a Alfredo Alcón, actor que interpreta a San Martín en el filme que nos interesa, éste señala que algunas escenas en las que San Martín lloraba, o sufría demasiado por el dolor, o tocaba a su esposa Remedios eran cortadas por los censores del gobierno, ya que para éstos “los próceres no son débiles” y “los militares no se emocionan”¹.

2.2.2 El héroe en acción

En este filme, a diferencia de lo que ocurre en *Nuestra tierra de paz*, los segmentos biográficos narrados sobre San Martín son más acotados. En efecto, mientras que en la película de 1939 se narra desde su nacimiento en el Yapeyú hasta su muerte en Boulogne-sur-mer, en este caso se nos cuenta solamente su trayectoria militar en territorio americano: desde su llegada a Buenos Aires, pasando por la batalla de San Lorenzo, de Chacabuco, de Lima y la reunión con Bolívar en Guayaquil, hasta su

partida nuevamente a Europa. Su vida como militar en Europa está suprimida, así como los episodios que hacen a su trayecto civil tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente. El héroe es representado siempre en el rol temático de militar, mejor dicho de un libertador americano y por qué no argentino (habida cuenta de que aun en el episodio del Cruce de los Andes los soldados entonan el himno de López y Planes).

El enunciador de *El santo de la espada* recalca los atributos de San Martín como estratega y guerrero. Esto se advierte, por ejemplo, en las escenas que a continuación referimos:

- La noche anterior a la batalla de San Lorenzo, San Martín habla con su esposa Remedios. En esa ocasión le dice que los “godos” quieren entrar en Buenos Aires y que para evitarlo “hay que cerrarles el paso”. Aun en el espacio íntimo, en el diálogo con su mujer, San Martín es un estratega, un soldado.
- En la batalla de San Lorenzo, lo vemos arengando a sus soldados, a quienes les dice, con el sable en alto: “Este es vuestro bautismo de guerra soldados de la Patria...yo sé que son invencibles”.
- En la carga de caballería de la misma batalla, liderando la formación lo oímos exclamar, apuntando, una vez más con su

sable hacia el frente: “Adelante mis valientes”, “Luchar o morir. Victoria”.

- Tanto en las batallas de Chacabuco como la de Maipú, lo podemos ver liderando la caballería, arengando a sus soldados y además combatiendo, propinando con su sable estocadas a sus enemigos. En la batalla de Maipú, mientras las líneas enemigas se forman, él le dice sus oficiales, con su sable nuevamente en alto: “El triunfo de este día es nuestro, el sol por testigo”.

En esta versión, el héroe aparece siempre dando batalla y liderando a su ejército, a diferencia del San Martín de Mom al que sólo vemos en la batalla en dos momentos: primero, cuando observa a su enemigo desde lo lejos con su catalejo – y, después, cuando cae de su caballo y el sargento Cabral va en su ayuda². En este sentido, cabe observar que el enunciador de *Nuestra tierra de paz* tiende a alejar San Martín de los escenarios militares (muñido de su catalejo, San Martín es un observador a distancia) o a mantener a raya su protagonismo en ellos (San Martín se torna un héroe pasivo por estar herido y es Cabral quien realiza la acción). En cambio el enunciador del *Santo de la espada* exagera el hacer bélico de un personaje que entonces se define principalmente por el rol temático de militar. Si en *Nuestra Tierra de*

Paz se caracterizaba al héroe como formador en moral y, disciplina a sus soldados, esta vez, se hace hincapié en la dimensión física de los soldados, en la técnica, en la fuerza, en la habilidad para combatir al enemigo. En este sentido San Martín se presenta más que como un formador de ética militar, como uno de guerreros: él les enseña a sus soldados cómo usar las armas, cómo cabalgar y cómo realizar formaciones. La característica que prima en este caso, es la ser *un héroe en acción y bélica*. San Martín aparece como el actor central, claramente diferenciado del resto de los soldados por su rol de líder. En cambio, en el filme del '39 sólo lo hace como observador o como escriba de la victoria en su cuartel. Entonces, habría una diferencia entre un hacer que es cognitivo (observar, escribir) en *Nuestra Tierra de Paz* y un hacer más bien pragmático (batallar) en la versión de Torre Nilsson, donde además, el hacer cognitivo se hace en función o a los fines del pragmático (pensar estrategias).

2.2.3 Los discursos disidentes

A pesar de las leyes de censura en el ongiato hubo discursos que propusieron un héroe nacional diferente. Pensamos puntualmente en otros dos discursos audiovisuales: *La hora de los hornos*



(Solanas y Getino, 1968) y *Por los senderos del Libertador* (Cedrón, 1971). El documental del Grupo Liberación se lo considera como un discurso antiimperialista que apela al enunciario, en la medida en que realiza “un llamado a la acción” de la militancia armada, para realizar la liberación del imperialismo (Rombouts, 2007). San Martín no aparece como personaje de la diégesis, pero sí, como cita de autoridad. En dos oportunidades, la cámara hace un plano corto a la orden escrita por San Martín al momento de iniciar la campaña de Chile:

Compañeros del ejercito de los andes:
...La guerra se la tenemos que hacer del modo que podamos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mugeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y lo demas no importa nada.
...Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage.
San Martín³.

Para Tzvi Tal, en este filme hay una apropiación de la figura de San Martín para legitimar el liderazgo del Perón y representar la “lucha” de las agrupaciones militantes peronistas contra el imperialismo y el ejército, como una continuación de la

liberación realizada por el héroe, como una segunda guerra de liberación nacional (Tzvi Tal, 2004: 5). La circular citada, también será utilizada por una de las agrupaciones militantes armadas, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) que repartirán panfletos de ésta. Otra agrupación que utiliza a San Martín como “guía” es el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en cuyos afiches y cantos se podía leer: “San Martín, Guevara, /la patria liberada” (Eurasquin, 2008: 128). En este sentido nos interesa subrayar hasta qué punto la representación de San Martín es motivo de disputa: cada uno de los enunciadores mencionados utiliza su figura para legitimar y validar tanto su lugar de enunciación como prácticas extradiscursivas. Recordando a Foucault, el discurso es el motivo y el medio por lo cual se lucha, es aquel poder del que quiere uno adueñarse. Una idea muy interesante planteada por Kohan es que la figura del héroe nacional, y en particular la sanmartiniana sustenta, los más arraigados “principios morales” y funciona él mismo como un principio en tanto fundamento, definiendo así, el “más allá” de la identidad nacional argentina. Se entiende, entonces, que en Argentina, toda toma de posición aspire a contar con San Martín entre sus premisas de validación. No importa qué tan distintas, o incluso qué tan

opuestas, puedan ser esas posiciones en la política o en la historiografía (Kohan, 2005: 16).

El otro documental que representa un San Martín muy distinto al de Torre Nilsson es el filme *Por los senderos del Libertador* (1971) de Jorge Cedrón. El hilo conductor en este caso es un recorrido por los distintos lugares que transitó en Europa y África, de modo similar a la operación que realiza *La hora de los hornos*, reivindica el aspecto revolucionario de San Martín y traza la genealogía heroica: San Martín-Rosas-Yrigoyen-Perón (Peña, 2003: 147). Pareciera que en la década de los sesenta, la posibilidad de representar un San Martín distinto al oficial, no es a través de la ficción histórica sino a través de otro tipo de discurso audiovisual como es el documental y no sin consecuencias⁴.

2.3 La desmonumentalización de los héroes nacionales

Las ficciones que ponen de nuevo al héroe nacional en las pantallas son *Tangos...y El general y la fiebre*, ambos largometrajes proponen un San Martín muy distinto al militar-moral de *Nuestra tierra de paz* o al militar-guerrero de *El santo de la espada*. Nos encontraremos un San Martín anciano y disminuido en el filme de Solanas y uno héroe deprimido y abatido en la versión de

Coscia. En estos dos discursos se nos presenta una revisión del héroe nacional, dicho de otra forma, con un *proceso de desmonumentalización* de San Martín. Creemos que esto, por lo menos en parte, guarda una estrecha relación con la redemocratización, concepto que propone Florencia Garramuño (1997) para su hipótesis sobre, conjunto de novelas publicadas en Argentina, Brasil y Uruguay en el período 1981-1991, tiempo inmediatamente posterior a una serie de gobiernos dictatoriales, que a su juicio revisan los relatos fundadores de la nación (crónicas de la conquista o discursos nacionales de la formación del Estado). Creemos que aunque no se trate del mismo género discursivo ni del mismo soporte, tanto el momento en que los filmes son producidos y puestos en circulación (1984 y 1992) como los temas que proponen, nos permiten sugerir para ellos una hipótesis similar a la de la autora.

2.3.1 Un héroe civil y antimilitar

En la película *Tangos...* se narra la estadia de un grupo de argentinos exiliados en París durante la última dictadura argentina. Entre todos ellos está Gerardo: profesor, periodista y escritor, o sea, un intelectual, por este roles temático que ocupa podemos decir que este actor está en

posesión de un saber y de una palabra legitimados. En un fragmento de sus notas escribe: “estas notas intentan también recordar a San Martín y el exilio de la gran nación inacabada. Los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra, por la imposición de los proyectos neocoloniales...”. En esta cita, podemos ver cómo Gerardo no piensa la estadía de San Martín como el retiro, sino como un exilio, y que además, a diferencia de *Nuestra Tierra de Paz* no plantea que “el sueño del Libertador” haya sido cumplido, sino que todavía está por hacerse. Otro punto a considerar es que los exiliados no son cualesquiera, sino que es el mismo pueblo, actor metacolectivo que designa al conjunto de habitantes de un país.

En una de las secuencias, que el enunciador presenta como “Ausencias” –con una leyenda en letra cursiva y blanca–, Gerardo, Mariana, la actriz principal de la tanguedia, y su hija María, viajan a Boulogne Sur-Mer a visitar la casa donde vivió San Martín, cuando están en el lugar, Mariana lee una declaración del Libertador: “Nunca reconoceréis por gobierno legítimo de la Patria sino aquél que haya sido elegido por la libre y espontánea libertad de los pueblos”. Evidentemente, la frase opera como una cita de autoridad que viene a

refutar el hacer de la última dictadura. Es recurriendo a una figura incuestionable como la de San Martín, que el enunciador pone en evidencia la ilegitimidad de un gobierno militar que ha llegado al poder por la fuerza, rompiendo para el caso los principios fundamentales de la democracia y ejerciendo la violencia y el terrorismo de Estado.

Al final de la película, San Martín se le aparece a Gerardo que está postrado en su cama, vestido de civil, anciano y ayudándose a caminar con un bastón, y le dice:

[SAN MARTÍN:] ¿No le parece ya hora que volvamos?

[GERARDO:] ¿Pero cómo General? Estoy muy cansado y muy pobre.

[SAN MARTÍN:] Lo comprendo Gerardo, yo tampoco tengo un peso. Si hasta de mi pensión se olvidaron. Pero hay que volver, aunque falten ganas. Siglo y medio que espero... poder ver la patria que soñamos, grande, unida, volver...

En esta misma escena aparece Carlos Gardel que, sentado en una silla y cebando mate, también pone de manifiesto su deseo de regresar. San Martín interviene en el diálogo y entonces le dice: “No falta tanto, esto se pudre. Lo que más me apena es verlos [a los militares] tan poco patriotas”. En esta oportunidad, San Martín no sólo no es representado como militar, sino que se distancia de ellos y se permite criticarlos:

además de haberse olvidado de él (de su pensión) le parece que carecen de un valor primordial: el patriotismo. El enunciador construye un héroe debilitado que se parece más a un abuelo que a un guerrero pero que sirve para criticar la última dictadura argentina. Esta operación es importante por el modo como disputa otras apropiaciones de la figura de San Martín, casi siempre por parte de gobiernos militares pasados pero también contemporáneos al filme. A título de ejemplo bastará citar las palabras que Jorge Rafael Videla supo pronunciar el 7 de julio de 1976 en ocasión de la tradicional cena de camaradería de las Fuerzas Armadas:

En distintos momentos de nuestra historia las Fuerzas Armadas aceptaron todos los desafíos y asumieron todas las responsabilidades. El triunfo o la adversidad las encontró siempre dispuestas. El coraje fue la norma; el sacrificio, una costumbre diaria.

San Martín, arquetipo supremo de la argentinidad, les fijó una misión y un estilo: misión emancipadora; estilo, honor y dignidad.

Los hombres de armas no sólo están identificados con el sentir del pueblo de la Patria. Son el Pueblo. Viven, sienten y padecen los problemas de todas las comunidades y comparten, asimismo, sus ideales y sus sueños⁵.

En esta oportunidad, el enunciador se apropia de la figura del héroe para legitimar la toma por fuerza del Estado y lo reconoce como el garante de los valores

militares, y además de esto, mientras el personaje de Gerardo en *Tangos...* plantea al pueblo como víctima de la dictadura, en esta oportunidad el presidente iguala al militar con el pueblo.

2.3.2 Un héroe loco y angustiado

El general y la fiebre narra la estadía de San Martín en la estancia de Saldán para recuperarse de sus enfermedades. El protagonista lejos de su rol de héroe épico aparece en una situación desfavorable: enfermo, angustiado y loco. Al igual que *Nuestra tierra de paz* hay un narrador metadieético: en este caso, se trata de Milagros, una criada de la finca que acompañó al héroe en su enfermedad y que le cuenta la historia de su estadía a otro general, Facundo Quiroga.

En la recuperación de su enfermedad aparecerán una serie de personajes que en los discursos que ya hemos trabajado no habían tenido una gran jerarquía: Milagros que lo acompaña en todo momento, curanderas que alivian sus dolores, gauchos que lo alientan, entre otros, aparecen como ayudantes del protagonista. En este último sentido, la diferencia con *Nuestra tierra de paz* o *El santo de la espada* es destacable por cuanto en estas películas estos sujetos no aparecen y si lo hacen, tienen un papel más bien secundario. Por ejemplo, en la

película de Torren Nilsson la criada de los Escalada solo se limita a ayudar a Milagros con los quehaceres del hogar, en cambio, los peones gauchos y los indios no son caracterizados como tales y si uno pudiera reconocer un rostro aborigen en los filmes mencionados ellos corresponden a los granaderos, es decir, a ese cuerpo de ejército "creado" por San Martín. Pareciera que el héroe en *El santo de la espada* o *Nuestra Tierra de Paz* no requería ni ayudantes ni sujetos de hacer y era un sujeto con competencias plenas desde un principio. Es en este punto, donde podríamos encontrar parte de la operación de desmonumentalización del héroe nacional que si es capaz de realizar hazañas es a condición de que lo ayuden y de que lo hagan personajes cuyos atributos han sido configurados como menores.

Gran parte de la historia se narra a través de las pesadillas y los sueños que tiene el general ocasionados todos ellos por el delirio de la fiebre. En una de estas alucinaciones, un grupo de soldados españoles entra a buscarlo a su habitación. El pelotón le apunta con sus armas, lo levanta y lo lleva al cuartel para fusilarlo. Apenas es fusilado, el general se despierta de su pesadilla y escucha a otro español diciendo "¡fuego!", toma su sable y ve a Don Juan, el encargado de la finca

castigando a un peón, que le dice: "indio del demonio, retobado, gaucho haragán" mientras lo azota. En otra oportunidad, nuevamente se repite este castigo y además le rompe la guitarra (con la que cantaba canciones patrióticas), pero esta vez éste se defiende, ambos sacan sus cuchillos, pelean, y el peón logra asestarle una apuñalada. El general no interviene en la pelea, lo deja escapar y le dice a Guido: "parece que los carneros se han vuelto toros bravos Tomás y ya es hora que lo sepa Fernandito". Anteriormente le había comentado una idea similar al teniente Paz:

En Buenos Aires sólo unos pocos saben las dificultades que tenemos. No han sabido romper con un rey y ya están buscando otro para reemplazarlo; ya que va haber un rey que sea un inca, un hijo de esta tierra. Muchos parecen no haberse dado cuenta que esta es la revolución americana, que fuera una revolución de carneros, aquí mismo. En la Córdoba del director Posadas, un español se atreve a levantar la mano a un americano sin consecuencias, sin recibir su castigo, una revolución de carneros, teniente.

Además de su voluntad de que la autoridad sea un indígena, el término "carneros" que emplea el protagonista se refiere metafóricamente a aquellas personas mansas y sumisas, que en este caso son los peones, gauchos e indios. La transformación que provoca la revolución

en la que está implicada la naturaleza (carnero →toro) es la revelación del peón criollo contra el amo godó; y este mismo peón que se retoba contra Don Juan, aparece en el final del filme al lado del general, pero esta vez como soldado, marchando para cruzar la cordillera de los Andes.

Para el general, los gauchos y los indios no solamente sirven como soldados sino que tienen un rol fundamental en la revolución: "Las revoluciones las hacen los pueblos, Milagros. Los jefes estamos para organizar esa fuerza con inteligencia, con dignidad". En un almuerzo con amigos y otros invitados, insiste: "Señores, van a ser vuestros paisanos con sus propios medios los que puedan ponerle fin a esto".

En su último sueño está arrodillado y tose, como lo hace muchas veces mientras está enfermo. Pese a ello logra tomar aire y en el momento en que lo hace se le presenta a sus espaldas un escuadrón de jinetes criollos, de granaderos. Uno de ellos se le acerca y desde su caballo le dice en una lengua indígena, que el general traduce en voz over: "General, sin usted no somos nada, vivos o muertos pero jamás esclavos, vencer o morir, vencer o morir". De todas las películas del corpus, ésta es la única en que se representa a un soldado hablando

en una lengua indígena que San Martín traduce.

En este texto los programas narrativos del héroe son concretados gracias a la colaboración de sus ayudantes americanos (local, criollo, indio, gaucho) al igual que en otro discurso que consideramos que funciona como su condición de producción que es la *Historia de la Nación Latinoamericana* (2006) de Jorge Abelardo Ramos en el que el indio, el mestizo, aparecen caracterizados como víctimas del colonialismo, pero por otro lado al momento de las luchas por la independencia como elemento clave para su triunfo. A juicio de Ramos, el rol de sus comandantes más que el de grandes héroes habría sido el de poder haberlos sumado a la lucha:

Llaneros de variado color con Páez, criollos y negros con San Martín, gauchos con Güemes, indios y mestizos con Artigas, campesinos aztecas o mayas con Hidalgo y Morelos o cholos y mestizos con Muñecas en el Alto Perú, todos se lanzarán a la corriente de la historia universal como "americanos". (Ramos, 2006: 103-104).
...la segunda oleada revolucionaria lanzará a la lucha esta vez a las fuerzas populares: la causa de la Independencia ahora será invencible. (Ramos, 2006: 136-137).

Tanto el enunciador de *El general y la fiebre* como el de *Historia...* plantean una

recomposición de los actores que conforman al pueblo y de la función de los héroes en la historia, éstos no actúan en solitario sino rodeado de "paisanos" y "carneros". Esta propiedad del héroe aparece como una novedad con respecto a las películas anteriores, y nos permite reforzar nuestra lectura de la desmonumentalización del héroe nacional.

2.4 El héroe como líder del pueblo

El último discurso que compone el corpus de este artículo es *Revolución: el cruce de los Andes*. Además de haber sido patrocinado y promovido por el gobierno nacional, su producción está vinculada a un contexto socio-histórico determinado que, a falta de mejor nombre, llamaremos "del Bicentenario". Consideramos que este acontecimiento compuesto por celebraciones, conmemoraciones, logos, iconografía y, en fin, discursos verbales y no verbales de toda clase a que han dado lugar los doscientos años de la Revolución de Mayo se le presenta al Estado como una ocasión más que aprovechable para producir discursos en pos de recuperar, mantener y acrecentar su legitimidad. Es una oportunidad para volver a escribir la Historia, un momento idóneo para narrar el origen de las instituciones. Sobre todo

después que ellas quedaron huérfanas de relatos, al cabo de los eventos de 2001 cuando, según Lewkowicz (2004), se produjo el desfundamiento del Estado en su rol de proveedor de subjetividades y pensamiento.

Pero, entre diciembre de 2001 y mayo de 2010, las cosas parecieran haber cambiado. La creación de nuevos canales de comunicación, la recuperación de instituciones y de empresas nacionales, la implementación de nuevos feriados relacionados con la soberanía nacional, la creación de nuevas secretarías de gobierno, entre otros, son algunos de los elementos que parecerían dar cuenta del crecimiento del Estado que quiere revertir su pérdida de poder. Una de las estrategias más eficaces a estos fines ha sido la producción de discursos capaces de intervenir en el modo de relatar la historia nacional, que como plantea Lewkowicz, lo que permite que una sociedad o comunidad se configure como una Nación no es otra cosa que su historia y creemos que entre estos discursos hay que considerar a *Revolución...*

2.4.1 El héroe que lidera al pueblo

A la vulnerabilidad física que caracterizó a las representaciones cinematográficas de San Martín durante los ochenta y noventa parece seguirle un modo de construcción



que abunda en la deficiencia moral del héroe, pero aun manteniéndose como sede de valores, al mismo tiempo que sujeto movido por pasiones que lo hacen incurrir en el error y el exceso como la desconfianza y la irascibilidad que contribuyen a humanizarlo, es decir, a acercarlo a un espectador también defectuoso e imperfecto. Porque el héroe es como nosotros, puede ser imitado. Aquí habría un cambio en las modalidades que configuran al enunciario y por lo tanto, un cambio en la performatividad del enunciado: si el héroe perfecto debe ser imitado, el héroe imperfecto, en cambio, puede ser imitado (Scarcella, 2012: 45-66).

Otra relativa novedad que introduce el filme de Ipiña es la profundización de una de las características del héroe que ya encontramos en *El general y la fiebre* y que atañe a la configuración del personaje como héroe individual respecto del pueblo como personaje colectivo. Si en la película de Coscia, San Martín afirmaba que a la revolución la hacen los pueblos mientras que los jefes están solamente para organizar, en *Revolución...* veremos cómo este personaje colectivo lleva a cabo toda una serie de programas narrativos en pos de la independencia: aquí San Martín ya no es el héroe que conquista la libertad para su pueblo, sino que la consigue *con* el

pueblo⁶. Pero hay una diferencia con respecto al filme de los noventa, San Martín mantiene una relación de superioridad jerárquica frente al pueblo, en este caso el héroe no sólo organiza sino que también lidera al pueblo.

No por casualidad, el filme comienza con el fotograma de un mapa de América del Sur y una voz *over* que presenta la gesta de San Martín de la siguiente manera: "Desde Cuyo una zona aislada y pobre, José Francisco de San Martín crea, instruye y se pone al frente de un ejército de 5.200 hombres para cruzar los Andes y liberar Chile como primer paso de un plan mayor: la libertad de todo un continente". En esta cita se le adjudica toda una serie de programas narrativos a San Martín que, si no mantiene la configuración del héroe en su dimensión épico-individual, por lo menos lo construye como *líder*. Estos programas son: crear un ejército, instruirlo, liderarlo (ponerse al frente), y liberar Chile, primero y "todo un continente", después. Además, todas estas acciones implican las transformaciones de otros actores en el enunciado en espacios signados por la carencia ("desde Cuyo, una zona aislada y pobre") lo cual engrandece su tarea. Aunque por otro lado, el pueblo se configura como un sujeto de hacer dotado también de un querer propio y movido por pasiones positivas que lo llevan a actuar:



[San Martín dirigiéndose al pueblo de Cuyo:] Cuando mañana partamos muchos dejaremos mujeres e hijos pero lo haremos con más alegría que tristeza porque el resultado de tanto sacrificio, de tanta ausencia no será otro que la libertad. No hay palabras suficientes para vuestros desvelos, todo se debe a ustedes que con sus propias manos, sus bienes, y sus dineros crearon un ejército desde el barro mismo para el beneficio de todo un continente. Triunfaremos porque no hay tirano por más fuerte que sea que pueda callar la alegría de un pueblo libre.

Como podemos observar en la cita, no se hace alusión al que se ha considerado el mayor instrumento de guerra creado por el héroe –por ejemplo en *Nuestra tierra de paz* o *El santo de la espada*–: esto es el cuerpo de granaderos a caballo. En cambio, es el pueblo el que construye el ejército. Dicho de otro modo: el ejército de este San Martín es el propio pueblo. Este es, pues, un personaje colectivo en cuya construcción el filme se detiene especialmente. Así, abundan las escenas en las que aparece como sujeto de hacer (hombres y mujeres que trabajan, fabrican uniformes, levantan la cosecha, etc.), pero también como sujeto de pasiones (hombres, mujeres, soldados y negros que se divierten en una fonda) y, finalmente, como sujeto de privaciones (allí donde son asesinados, violados o despojados de sus bienes por los realistas). Pero por otra parte, este parlamento deja a San Martín en

el lugar no ya del sujeto de hacer sino de un Destinator inicial que manda hacer (al mismo tiempo se autodestina ese programa narrativo porque él también va a hacer con el pueblo) y de un Destinator Justiciero que sanciona positivamente lo ya hecho por el pueblo (la construcción de un ejército, hacer además, que ha supuesto la privación de valores). Podríamos plantear que es este corrimiento de rol actancial el que permite configurar al héroe como líder y no como héroe individual.

Esta particular manera de configurar la relación héroe-pueblo fue explícitamente señalada por la Presidenta de la Nación en ocasión de presentar el filme:

... homenajeamos al pueblo que lo acompañó para si era necesario morir, junto a él, por la Patria. En definitiva él los guiaba en nombre de la Patria y ellos lo seguían también en nombre de esa Patria. Es bueno juntar en esa palabra, "Patria", a sus dirigentes, a sus líderes, a sus próceres y el pueblo en una unidad indisoluble porque no existiría lo uno sin lo otro.⁷

A propósito del anterior presidente de este gobierno, Néstor Kirchner, Tzvi Tal (2013) señala que, en *Revolución...* el "discurso kirchnerista" se apropia de la figura del héroe nacional para establecer paralelos entre el héroe y el ex presidente –o por lo menos su gestión– y asimilarlos. Esta misma relación también la encontramos en el video institucional

que difundió el ministerio de Desarrollo Social el 25 de febrero del 2014⁸. Este es mucho más explícito a la hora de trazar semejanzas, paralelos y continuidades entre San Martín y Néstor Kirchner. El mensaje de difusión subraya: “25 de febrero. Nacimiento de dos gigantes de la Historia.”. La voz *over* los equipara en sus logros y su grandeza:

Nacieron el mismo día, son dos estrategias y dos luchadores incansables de la libertad y la Justicia. Los separan 172 años de historia. Uno fue bautizado el padre de la patria, el otro revivió el sentido de la palabra patria. Uno dijo: “Serás lo que debas ser, o no serás nada”. El otro respondió: “No pasarán a la historia aquellos que especulen, sino los que más se la jueguen”.

Rescatamos esta cita para subrayar el carácter oficialista del filme y cómo la configuración del pueblo (hacedor de su propia historia aunque siempre de la mano de un líder) funciona como estrategia discursiva utilizada en los discursos producidos por el gobierno en el contexto del Bicentenario. En el gobierno de Cristina Fernández tanto como de su predecesor Néstor Kirchner el “pueblo” es el actor central del campo político pero siempre a manos de un líder, en este caso, el segundo término de la analogía es el mismo presidente.

3. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos intentado señalar como la figura de San Martín como héroe nacional siempre ha cumplido una función de legitimación política, o por lo menos como un recurso para lograr ésta. En las películas de Mom y Torre Nilsson San Martín aparece para caracterizar a los militares como continuadores de éste y para legitimar su hacer en el extratexto, que está estrechamente relacionado con sus condiciones de producción: en *Nuestra tierra de paz*, con toda una serie de discursos vinculados con el Estado y en particular con Instituto Nacional Sanmartiniano que caracterizaban a un héroe exclusivamente militar, católico y como hombre de Estado, y en *El santo de la espada*, con las leyes de censura que, sancionadas por un gobierno dictatorial, restringían la representación del héroe en pos de su legitimación. Contrariamente a lo que sucede en *Tangos...*, donde San Martín critica a los militares, que son configurados como antisujetos que frustran la realización de programas narrativos positivos como la construcción de la nación. En *El general y la fiebre*, el héroe nacional no se lo representa para criticar o legitimar a un personaje referencial como los militares, sino para examinar los relatos fundacionales, particularmente el concepto de nación; es

aquí donde *Historia...* de Jorge Abelardo Ramos funciona como huella, ya que tanto en el filme como en el discurso citado, se critica el concepto de nación argentina, uruguaya, chilena, colombiana, etc. para reivindicar el de nación latinoamericana como así también reivindicar a los personajes que la conforman o en su defecto deberían conformarla, como el indio, el mestizo, el peón, entre otros. Por último, en *Revolución: el cruce de los Andes*, hemos afirmado que la representación del héroe nacional y narrar (parte) de la historia nacional funcionan como algunas de las estrategias para revertir el vaciamiento del Estado como proveedor de subjetividades y pensamiento. Además de esto, señalábamos que el filme junto con otros discursos audiovisuales legitimaba al gobierno kirchnerista y al expresidente Néstor Kirchner. Por lo visto San Martín goza de una eficacia simbólica, es decir, sirve para legitimar o criticar personajes y enunciadores en el texto, y/o agentes en un extratexto, por esto, Kohan afirma que "en Argentina, toda toma de posición aspira a contar con San Martín entre sus premisas de validación. No importa qué tan distintas, o incluso qué tan opuestas, puedan ser esas posiciones en la política o en la historiografía" (Kohan, 2006: 16). Y si consideramos que los discursos

audiovisuales analizados poseen relaciones con el aparato de Estado, deberíamos considera al corpus de filmes también como una serie de discursos políticos.

Notas

¹ Lo que la película no pudo mostrar. Entrevista a Alfredo Alcón en Clarín Digital el 17 de agosto del 2000. Link: <http://edant.clarin.com/diario/2000/08/17/s-01501.html>

Este es un San Martín en libertad. Entrevista a Alfredo Alcón en Tiempo Argentino 7 de abril del 2011. Link: <http://tiempo.infonews.com/nota/22470/este-es-un-san-martin-en-libertad>

² Otra diferencia es que en *Nuestra Tierra de Paz* es el soldado Baigorria quien sostiene el moribundo Cabral, en este caso, en cambio, es San Martín el que lo oye decir sus últimas palabras.

³ Luego de regresar a Chile desobedeciendo la orden del Directorio de reprimir a los caudillos populares del Litoral, San Martín emite la Orden General el 27 de julio de 1819, considerada como "un grito de libertad".

⁴ Un dato que nos parece importante es que el documental del Grupo Cine Liberación fue producida y exhibida en la clandestinidad y por otro lado, Jorge Cedrón director exiliado en Europa dirigió una película controversial como lo fue Operación Masacre, rodada y exhibida también en la clandestinidad antes de su estreno en 1973 y éste fue asesinado en el aeropuerto de París, una muerte sobre la que se desconoce mucho.

⁵ En *Mensajes Presidenciales Tomo I* (1977: 57) Buenos Aires, Congreso de la Nación.

⁶ Para ver esta misma relación en los desfiles del Bicentenario ver Savoini (2012)

⁷ Casa Rosada: Presidencia de la Nación Argentina. Palabras de la Presidente Cristina Fernández en el acto de presentación del rodaje del filme "San Martín, cruce de los Andes" en el salón de las Mujeres

Argentinas, Casa Rosada, 21/5/2009:
http://www.casarosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=5973
En URL:
<http://www.lanacion.com.ar/1667274-un-video-del-gobierno-compara-a-nestor-kirchner-con-san-martin-dos-gigantes-de-la-historia>. Fecha de la consulta 24/11/2014

Bibliografía

BACZKO, B. (1991). "Prefacio" e "Imaginación social, imaginarios sociales", *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs.7-10 y 11-52.

GARRAMUÑO, Florencia (1997) *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Beatriz Vitervo Editora: Rosario.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTES, Joseph (1982) *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

HAMON, Philippe (1977) *Para un estatuto semiológico del personaje*. París: Seuil.

KOHAN, Martín (2005) *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

FERNANDEZ, Cristina (2009) Palabras de la Presidente Cristina Fernández en el acto de presentación del rodaje del filme "San Martín, cruce de los Andes" en el salón de las Mujeres Argentinas, Casa Rosada, el 21/5/2009. En URL http://www.casarosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=5973. Fecha de la consulta: 20/6/2012.

HOURCADE, Eduardo (1998) "Ricardo Rojas Hagiógrafo: a propósito de El Santo de la Espada". *Estudios Sociales: Revista Universitaria Semestral* N° 15 2° semestre. Santa Fe, págs. 71-89.

LEWKOWICZ, I. (2004). *Pensar sin Estado: la subjetividad en la era de la fluidez*, -1ª ed.- Buenos Aires: Paidós.

LLORENS, Fernando Ramírez (2011) "El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía". En *XIII Jornadas*

Interescuelas Departamentos de Historia (Catamarca, 10 al 13 de agosto de 2011). En URL <http://www.rehime.com.ar/escritos/ponecias/catamarca/Fernando%20Ramirez%20Llorens.pdf>. Fecha de la consulta: 22/07/2014.

MOZEJKO, Teresa (1995-1996) "La construcción de los héroes nacionales". *Estudios* N6 Junio-Junio. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, págs 79-82.

PEÑA, Fernando Martín (2003) *El cine quema: Jorge Cedrón*. Buenos Aires: Altamira.

RAMOS, Jorge Aberlardo (2006) *Historia de la Nación Latinoamericana*. Senado de la Nación: Buenos Aires.

ROMBOUTS, Javier: "Fernando Pino Solanas y la filmación de la Hora de los Hornos" en diario *Página 12* (14/10/2007). Última vez consultado: 12/08/2014. Link: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html>.

SAVOINI, Sandra. (2012) "Relato audiovisual y memoria histórica: la narración televisiva del Bicentenario", en *Cómo nos contamos: narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*. Córdoba: Ferreyra Editor, págs 21-44.

SCARCELLA, Daniel (2012) "Estado, Nación y héroes nacionales: Las narraciones de San Martín y Manuel Belgrano en el cine contemporáneo", en *Cómo nos contamos: narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*. Córdoba: Ferreyra Editor, págs 45-65.

----- (2015) "La figura del héroe nacional en el discurso cinematográfico: San Martín en *Nuestra tierra de paz* (1939)", 1º *Jornadas Nacionales de Historiografía, organizado por el Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas* (Río Cuarto, 26 y 27. En URL: <https://www.unrc.edu.ar/unrc/comunicacion/editorial/repositorio/978-987-688-146-3.pdf>

TZVI, Tal (2004) "San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character", en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television*

Studies, Volume 34.1, págs. 21-30. En URL http://muse.jhu.edu/journals/film_and_history/v034/34.1tal.pdf. Fecha de la consulta: 1/05/2013

----- (2013) "El krucce de los andes: la imagen de San Martín y el discurso oficial", en *XIV Jornadas Interescuela/Departamento de Historia* (Mendoza, 2 al 5 de Octubre. Inédito.

VERÓN, Eliseo (1987) *La semiosis social*. Gedisa: Buenos Aires.

----- (1987a) "La palabra adversativa", en *El discurso político: lenguaje y acontecimientos*. Hachette, Buenos Aires, págs 11-26.