

Comunicación

De Dávalos a Torre Nilsson: el prototipo del héroe gaucho en la película *Güemes, la tierra en armas*

Oulego, Daniela

formal_dani@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. PIDAV.
Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones

Palabras clave

cine argentino, héroe gaucho, Leopoldo Torre Nilsson, Martín Miguel de Güemes, prototipo

Resumen

Luego de realizar *El santo de la espada* (1970) — película consagrada a destacar la figura de José de San Martín en tanto héroe militar—, el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson rodó un nuevo film histórico: *Güemes, la tierra en armas* (1971), basado en la obra de teatro de Juan Carlos Dávalos. Esa producción de la cinematografía nacional se ocupó de mostrar al caudillo salteño Martín Miguel de Güemes como el prototipo — figura modélica— del héroe gaucho.

En línea con ese planteamiento, el propósito del trabajo es realizar un estudio comparado entre la película *Güemes, la tierra en armas* dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y el texto dramático de Juan Carlos Dávalos desde perspectivas míticas. En este sentido, se analizará la configuración del personaje histórico como un héroe que abandona sus privilegios de clase —en tanto reelaboración del principio de la *carencia* postulado por Vladimir Propp— y la concreción de sus intereses personales con el objetivo de defender los valores de la nación.

Otro rasgo de heroicidad que se estudiará en relación a la figura de Martín Miguel de Güemes es la fusión “hombre-naturaleza” (Cassirer, 1944) debido a que, de acuerdo con el pensamiento mítico, esa unidad posibilita la armonía del universo. Por último, el análisis también indagará la reformulación audiovisual de la leyenda popular sobre la flor del lloay que opera como presagio de la “muerte prematura” (Bauzá, 1998) de Güemes y, al mismo tiempo, lo convierte en el prototipo del héroe gaucho.

El traslado del teatro al cine

Desde sus inicios el cine argentino mantuvo un estrecho vínculo con el teatro. Durante el período silente dramaturgos y diversas personalidades ligadas al ámbito teatral oficiaron el rol de directores bajo la denominación de *metteur en scène*. Más adelante, la relación interdisciplinaria se afianzó mediante un “proceso de retroalimentación” (Mafud, 2016: 33) por el cual se comenzaron a proyectar films en los espectáculos teatrales y el cine, a su vez, otorgó popularidad a los actores profesionales asociados al mundo teatral.

En cuanto al desarrollo de la actividad escénica en la provincia de Salta, en el año 1926 el dramaturgo Juan Carlos Dávalos escribió en colaboración con el actor y poeta español Ramón Serrano *La tierra en armas*, obra inspirada en el personaje histórico de Martín Miguel de Güemes que se publicó en 1935 sólo bajo la autoría de Dávalos. Primero, se había estrenado en Buenos Aires con la compañía de Camila Quiroga en el Ateneo y, meses más tarde, Silvia Parodi se ocupó de llevar adelante la puesta en escena en Salta. Si bien en el año 1941 Ulises Petit de Murat y Homero Manzi tuvieron la intención de dirigir una transposición fílmica de la pieza, su realización no se concretó.

A principios de la década del setenta, Leopoldo Torre Nilsson rodó *Güemes, la tierra en armas* (1971), una versión cinematográfica de la obra dramática de Juan Carlos Dávalos protagonizada por Alfredo Alcón. De esa manera, el cineasta concluía el llamado “ciclo folklórico-histórico” (Couselo, 1985) que había iniciado con los films *Martín Fierro* (1968) y *El Santo de la Espada* (1970). Finalmente, la película se estrenó como *Güemes* debido a que el gobierno militar de aquellos años censuró el subtítulo “la tierra en armas” porque podía evocar el accionar de grupos guerrilleros. Por lo tanto, la producción de Torre Nilsson se distanció de la postura progresista del film *La guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare que reivindicaba las montoneras en tanto emblema de la valentía nacional.

En función de lo anterior, el propósito del trabajo es estudiar la figura del caudillo salteño Martín Miguel de Güemes como el prototipo —figura modélica— del héroe gaucho tanto en el texto dramático de Juan Carlos Dávalos como en el film de Leopoldo Torre Nilsson. Siguiendo a José Luis Sánchez Noriega (2000), el estudio comparado se propone abarcar las supresiones, los añadidos y las transformaciones de las acciones y de los

diálogos. Además, se analizará el orden del relato, la ambientación espacio-temporal y la construcción del sistema de personajes de la reescritura audiovisual. Sin embargo, el abordaje no se limitará a explorar la “perspectiva semiótico-textual” (Paz Gago, 2010) sino que incluirá la *dimensión pragmática* (Cattrysse, 1992) de la operación transpositiva porque indagará el contexto fílmico de recepción.

Principio de la *carencia*

Con respecto al *mito del héroe*, Mircea Eliade asevera: “el personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermanos enemigos, etc)” (1982: 54). De ese modo, la *memoria popular* opera con *categorías* en lugar de *acontecimientos* y *arquetipos* en vez de *personajes históricos*. En línea con los estudios de Hugo Bauzá, concebimos al héroe como un personaje cuyo accionar está éticamente orientado “siempre a construir un mundo mejor” (1998: 7).

Por su parte, Vladimir Propp en *Morfología del cuento* establece que la búsqueda que motoriza el accionar de los héroes suele descansar en una *carencia* (1981: 45) o falta —puede ser interna o externa— cuya manifestación se pone en evidencia de diferentes formas. En este sentido, la heroicidad del personaje histórico de Martín Miguel de Güemes se sustenta en su situación de bienes limitados debido a que al rechazar su origen hispánico —su padre había nacido en España y cumplía funciones para la corona— abandona sus privilegios de clase.

En relación directa con lo anterior, en la primera jornada de la obra *La tierra en armas* de Juan Carlos Dávalos, Güemes conversa con el capitán Antonio de Vigil sobre cuestiones étnicas y el caudillo salteño se reconoce como criollo a través de la siguiente reflexión: “¿Razón de raza? Yo también por ella no me quiné la vida, cuando al lado de Liniers, tomé parte en la defensa de Buenos Aires, donde el pueblo criollo sintió al chocar con tropas de Inglaterra, que le brotaban garras y tenía sangre caliente en las robustas venas” (2017: 169). De ese modo, se distancia de su origen hispánico y, al mismo tiempo, cuestiona la superioridad de la cultura española.

En una de las escasas escenas del film de Leopoldo Torre Nilsson dedicadas a mostrar la vida familiar de Güemes (Alfredo Alcón), el caudillo juega con uno de sus hijos y lo define como “gaucho y argentino”. Así, el cineasta reelabora de manera audiovisual el abandono del origen hispánico y *condensa* (Rosenstone, 1997: 58) —recurso fílmico que muestra la esencia del suceso histórico— en los hijos el rol de su ahijada llamada “Argentina” de la obra teatral. Este personaje funciona como símbolo de la patria debido a que su madre Mercedes decide bautizarla con el nombre del país y, a su vez, lo utiliza como juramento cuando promete: “por su hija y su patria” equiparando ambas nociones.

Además, en la pieza Argentina deviene cautiva luego del asalto de un malón en el fuerte a media noche en un gesto que refuerza la analogía entre el personaje de la ahijada y la patria. Es interesante destacar que la imagen de la mujer en

cautiverio asociada con la nación proviene del poema “La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría adonde María lucha para liberar a su esposo Brian del cautiverio de los indios con la misma fuerza con la que se debe defender a la patria. En cambio, en la obra de Dávalos el conflicto se resuelve porque el ejército de gauchos denominado “Los infernales” logra rescatar a la ahijada del caudillo en consonancia con la exaltación de la figura de Güemes como prototipo del héroe gaucho.

Vale mencionar que en la provincia de Salta a partir del año 1921, a propósito del centenario de la muerte del caudillo, los gauchos comenzaron a marchar oficialmente a modo de homenaje por medio de un decreto. A diferencia del texto dramático, en el film el episodio de la cautiva no se transpone con el objetivo de configurar al ejército realista como el enemigo principal. Por lo tanto, se produce una inversión debido a que no son los indígenas sino los invasores españoles quienes saquean pueblos y torturan a las mujeres.

Retomando la reformulación del tópico de la *carencia*, Güemes también relega su vida amorosa con el propósito de defender los intereses de la nación. Un claro ejemplo de esto es la escena de la obra teatral en la cual Carmen Puch le dice a su cuñada Macacha Güemes: “hoy triunfante regresa después de estos seis días de zozobra” (2017: 208). Esos parlamentos ponen de manifiesto la ausencia del hogar del héroe que, a medida que la pieza avanza, se hace más notoria porque para tener noticias de su esposa —que se encuentra en la estancia de su suegro— Güemes envía un mensajero. Según Marcela Beatriz Sosa, en la obra de Dávalos “el héroe renuncia a su vida privada para entregarse en cuerpo y alma a la familia nacional” (2003: 6). De igual modo, en la película de Torre Nilsson el personaje de Carmen Puch (Gabriela Gilli) menciona explícitamente que acepta la propuesta de casarse con “un guerrero a cambio de una patria”, en tanto único bien que puede ofrecer Güemes desde su situación de bienes limitados.

En línea con su carisma heroico, en el texto dramático el protagonista expresa: “siempre soñé con la Nación unida, y no tuve en mi vida más anhelo que defender la Patria aquí en mi tierra donde el paisano es invencible” (2017: 245). Esos parlamentos, que evidencian la búsqueda principal del caudillo, se pueden corresponder con el momento del film en el cual se compromete con Feliciano Antonio Chiclana a llevar adelante la misión de “liberar las tierras y romper las cadenas que las atan” con el fin de lograr el grito de libertad de América. Más adelante, luego de recibir la orden de parte de Manuel Belgrano (Alfredo Iglesias) de trasladarse a Buenos Aires a modo de castigo, le dice a su hermana Macacha (Norma Aleandro): “estamos peleando por causas más grandes que el destino de un hombre”. De esa forma, acepta las órdenes con estoicismo y deja de lado sus aspiraciones profesionales en diálogo con su condición heroica.

La gesta heroica

La obra de Dávalos menciona algunos sucesos históricos de la carrera militar de Güemes como, por ejemplo, el enfrentamiento con José Rondeau y la posterior firma del pacto denominado “La paz de los Cerrillos”. A su vez, utiliza

episodios vinculados al sistema de espionaje —estrategia fundamental del caudillo para vencer al enemigo realista— con fines dramáticos. Si bien en varias escenas de la película se alude a las mujeres que oficiaron de espías para el bando patriota y a la cooperación boca en boca de los niños mensajeros, Torre Nilsson pone especial énfasis en explorar la trama guerrera de la vida del héroe en consonancia con los intereses político-ideológicos del gobierno militar. Para ello, apela al recurso técnico del *flashback* —salto temporal al pasado— con la intención de mostrar la resistencia de Güemes ante las tropas realistas en Salta desde su infancia. Esas imágenes son acompañadas por la voz en *off* que relata en primera persona su ingreso al ejército a los catorce años y su posterior viaje a Buenos Aires convertido en Teniente.

La película de Torre Nilsson también reelabora de manera audiovisual el hecho histórico conocido como la “batalla de Suipacha” para ilustrar el exitoso desempeño del escuadrón gaucho en el Alto Perú. Esa valorización del gauchaje es reforzada en la escena del encuentro entre Güemes y José de San Martín (Alfredo Alcón) en un salón porteño adonde conversan sobre la importancia del método de la guerra de guerrillas —implementado por el caudillo en la Banda Oriental frente a las invasiones inglesas— para detener la invasión realista en el Alto Perú. De acuerdo con Güemes, la liberación sólo es posible con tropas conformadas por “hombres de a caballo sin miedo a las balas”, es decir, gauchos.

A diferencia del film, en la obra de Dávalos el personaje de San Martín sólo aparece mencionado en una carta falsa que tiene como propósito engañar al militar español Joaquín de la Pezuela sobre la estrategia del Ejército del Norte. El documento reza: “sumamos cuatro mil hombres bien equipados. Al emprender la marcha hacia Salta, en los primeros días del próximo mes de abril, lo haremos en dos columnas” (2017: 161). Más adelante, se aclara que ese despacho con el plan falso fue pergeñado San Martín, quien aún no tenía la tropa organizada, para retrasar el movimiento del ejército realista. Probablemente, el agregado de ese episodio tiene la intención de reforzar la trama de espionaje, basada en intrigas, del texto dramático.

Volviendo a la reformulación audiovisual de la gesta heroica, mientras se vislumbran imágenes de paisajes del norte argentino, el protagonista relata desde la voz en *off*: “después de las gloriosas batallas de Salta y Tucumán, llegaron los desastres de Vilcapugio y Ayohuma. Salta, Jujuy, Orán y Tarija habían caído en poder de los godos, fue entonces que volvieron a darme destino en el norte”. De ese modo, Torre Nilsson recurre a una *elipsis* —supresión temporal— que funciona como *condensación* porque selecciona “unos determinados datos y acontecimientos que representan la experiencia colectiva de miles” (Rosenstone, 1997: 58).

Otro hecho histórico que la película transpone es el encuentro entre Güemes, Belgrano y San Martín en la Posta de Yatasto. Durante esa reunión, Belgrano entrega el mando del Ejército del Norte a San Martín como consecuencia de las derrotas sufridas. Asimismo, se destaca la labor militar de Güemes porque su presencia en el norte es indispensable. Esa escena reafirma la distancia entre

el héroe y su familia debido a que, como se encuentra refugiada en las afueras de la provincia, mantiene contacto por correspondencia.

Más adelante, se recrea la victoria en el Puesto del Marqués mediante imágenes que muestran la emboscada de los gauchos de Salta y Jujuy — comandados por Güemes— que toma por sorpresa a las tropas realistas. Acto seguido, el pueblo recibe al caudillo en las calles con flores a modo de agradecimiento. Entonces Güemes no sólo se convierte en el Gobernador de Salta sino en un “héroe del pueblo” (Erausquin, 2008: 168) que vela por la protección de los más desfavorecidos y se proclama en contra del reparto de tierras entre familias acaudaladas, cuestión que derivará en acciones conspirativas. Vale mencionar que en la segunda jornada de la pieza teatral se explicita el ofrecimiento de parte del personaje de Hilarión a El Negro de liberarlo de su esclavitud a cambio de matar a Güemes en nombre de la patria.

Retomando el film, durante su gobernación Güemes recibe un parte por escrito que informa que José Rondeau —reemplazo de San Martín en el Ejército del Norte— fue derrotado por las fuerzas del Ejército Real del Perú comandadas por Pezuela. De ese modo, Torre Nilsson *condensa* a través de un mensaje el resultado de la batalla de Sipe Sipe. La película tampoco transpone el pacto de paz de los Cerrillos —mencionado en la obra dramática de Dávalos— con el fin de mostrar un “héroe guerrero” (Campbell, 1959: 262) y combativo reacio a la conciliación, en línea con la valorización del ejército propiciada por el gobierno militar de aquellos años. De acuerdo con Joseph Campbell, el filo de la espada del héroe guerrero posee fuente de energía creadora en la medida que representa la destrucción del enemigo.

Por su parte, Marcela López y Alejandra Rodríguez señalan: “aunque el protagonismo nunca recae sobre ellas, las mujeres siempre están presentes en las películas sobre la independencia, forman parte activa del bando patriota y participan en la causa de distintas maneras” (2009: 26). En relación directa con esto, *Güemes la tierra en armas* incorpora a Juana Azurduy (Mercedes Sosa) —personaje que no figura en el texto dramático de Dávalos— en la escena del film que exhibe la resistencia del bando patriota ante el avance de los invasores en Jujuy. En consecuencia, Güemes destaca frente al ejército el desempeño militar de Azurduy mediante las siguientes palabras: “Luchó heroicamente contra el Ejército Real, rescató la cabeza de su marido canallescamente degollada por el enemigo y le dio cristiana sepultura, perdió a su propio hijo en el afán de darlo todo por la patria, tenga a Salta como su propia tierra”. El encuentro entre Juana Azurduy y el caudillo concluye con un beso fraternal como símbolo de la unión por la misma causa.

Inmediatamente después, la acción se traslada al hogar familiar adonde Güemes se encuentra brevemente con Carmen Puch. La escena sugiere que el caudillo se acerca a conocer a su hijo recién nacido pero el idilio termina pronto porque el héroe parte a recorrer las tierras saqueadas. Una imagen refuerza el distanciamiento que existe en la pareja debido a que Carmen queda sola llorando mientras acuna al bebé. Por su parte, Macacha Güemes, a lo largo del film, se convierte en la colaboradora fundamental en la causa de la

independencia porque apoya a su hermano, cura a los soldados heridos y —al estar casada con Román Tejada Sánchez de linaje peninsular— oficia de espía en más de una ocasión. Un claro ejemplo de esto es el momento en el que comparte una cena con los realistas y obtiene información sobre la cantidad de soldados y de armamento.

Fusión hombre-naturaleza

En *Antropología filosófica* (1944), Ernst Cassirer destaca que, para el pensamiento mítico, la naturaleza “se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida” (1963: 129) en la cual ninguno de sus integrantes tiene mayor relevancia que otro; sino que hombres, animales y plantas conviven en armonía en el mismo nivel. En este sentido, la fusión “hombre-naturaleza” es otra característica del héroe gaucho debido a que posibilita la configuración de esa “sociedad de la vida” del mundo mítico. De la misma forma, en la obra dramática de Juan Carlos Dávalos, la fusión gaucho-naturaleza se pone de manifiesto cuando Güemes se refiere a su ejército como “señores de la selva y la montaña” (2017: 167) por su amplio conocimiento del territorio natural.

Para Estela Erausquin, “la insistencia del realizador en las descripciones didácticas de la vida de campo tiende a convertir al film en un recetario de costumbres criollas. La música del conocido compositor Ariel Ramírez contribuye a conferirle, por momentos, el aspecto de espectáculo folclórico” (2008: 167). En este sentido, Torre Nilsson indaga el vínculo gaucho-naturaleza en términos audiovisuales hasta el paroxismo. Así, en los créditos iniciales se puede vislumbrar a gauchos —vestidos con ponchos rojos y portando lanzas— que galopan en la quebrada con destreza mientras se escucha a Mercedes Sosa cantar: “toda la tierra está en armas, pa’ correr al invasor”, tema musical que se repite en varias secuencias del film. De ese modo, mediante el uso de imágenes y de sonidos se equipara al gaucho con la tierra.

Además, la película hace hincapié en mostrar la concepción que tienen los realistas sobre los gauchos a quienes distinguen de los soldados y de los cristianos. En contraposición, los asemejan a los indígenas que “devoraron a Solís” y los definen como “demonios” y “forajidos sin uniforme armados con garrotes”. Sin embargo, expresan admiración por su dominio del valle —repleto de trampas y pantanos— y por ser “los mejores jinetes que hay en toda la tierra”, esta creencia se halla en diálogo con la leyenda de los “gauchos centauros” mencionada en la película. La relación con la naturaleza también se pone en evidencia en la denominación que los realistas utilizan para llamar a la guerra de guerrillas: “una guerra de tábanos, de fantasmas”, es decir, una guerra en la cual insectos y hombres forman parte de la “sociedad de la vida”, en términos de Ernst Cassirer.

No obstante, en una escena del film se alude al alambrado de los campos como uno de los motivos que atenta contra el vínculo hombre-naturaleza. Mientras se muestran imágenes fijas de distintos gauchos, Güemes reflexiona a propósito de su falta de derechos: “estos hombres han peleado por nosotros, les han matado los hijos, les han saqueado ranchos y haciendas”. A través de la inclusión de ese reclamo, Torre Nilsson remite a su película *Martín Fierro* y,

al mismo tiempo, construye al personaje de Güemes como el prototipo de un héroe que representa las necesidades de los gauchos.

En la tercera jornada de la obra teatral, el personaje de Mariquita Luque narra la leyenda de la flor del llolay. Marcela Beatriz Sosa señala que “había sido utilizada anteriormente por Dávalos, ya sea en forma autónoma, ya sea en otro texto dramático como *Don Juan de Viniegra Herze*” (2003: 5). En este caso, su inclusión opera como presagio de la traición que sufre Güemes de parte de los salteños a favor del bando realista. La leyenda, difundida en la región norteña, cuenta la historia de una anciana que —para poder curar un mal en su vista— precisa que sus hijos le consigan la flor del llolay. Aunque el menor pudo recogerla, la intromisión del diablo provocó que sus hermanos envidiosos lo asesinaran y se apropiaran de la flor con poderes curativos. En el lugar que fue enterrado nació una caña con la cual un pastorcito fabricó una quena cuyas notas recitarán perpetuamente la traición familiar: “Pastorcillo, no me toques, / ni me dejes de tocar; / mis hermanitos... ¡me han muerto / por la flor del llolay!” (2017: 243).

En cuanto a la dimensión mítica en el film de Torre Nilsson, se cimenta en la estructura circular del relato que comienza por el final. En otras palabras, luego de los créditos iniciales, la película muestra la noche en la que Güemes es gravemente herido en la ciudad de Salta y pide que lo lleven a “La Cruz”, escena que se reitera antes del fallecimiento del caudillo. Además, la incorporación de ese lugar en el film se puede interpretar como la reelaboración audiovisual de la leyenda de la flor del llolay por sus poderes curativos. En relación con esto, en las primeras imágenes del *flashback* se pueden observar las enseñanzas que recibe el héroe en su infancia de parte de un gaucho que le explica: “La Cruz aparta los males, formándola con los dedos ahuyenta la luz mala, con el cuchillo aleja el demonio, hecha sobre una llaga cura la enfermedad”. Por lo tanto, la creencia en “La Cruz” no sólo mejora el bienestar físico sino que también protege al espíritu frente a las apariciones sobrenaturales.

Más adelante en el film, se vuelve a evocar “La Cruz” por ser el lugar que elige Macacha Güemes para recuperarse de su enfermedad. Este personaje tiene visiones que funcionan como presagio de la traición debido a que, en la noche que su hermano recibe la herida de muerte, vaticina: “veo fantasmas por todas partes, a veces me despierto a la noche y presiento al enemigo, y recorro los cuartos y abro los armarios y las leñeras para descubrirlo”. Acto seguido, se escuchan disparos y Güemes sale a buscar su caballo porque le avisan que los invasores coparon la plaza. En línea con la circularidad del relato, se repite la escena inicial en la cual se muestra que el héroe recibe un disparo por la espalda y, mientras agoniza, sólo alcanza a pronunciar: “vamos a La Cruz”.

Según Hugo Bauzá, “para que el héroe perviva en el imaginario popular es preciso que muera prematuramente, vale decir, antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse” (1998: 171). En este sentido, la heroicidad del personaje histórico de Martín Miguel de Güemes radica, entre otras cuestiones, en haber fallecido a los

treinta y seis años de edad. De igual modo, en el film el caudillo —luego de que delega la defensa de Salta en el coronel Jorge Enrique Vidt— lamenta abandonar su misión de manera repentina con la siguiente reflexión: “no puedo descansar, no he hecho nada todavía”. Además, confirma su carisma heroico mediante la decisión de rechazar la asistencia médica que le ofrece el general Pedro Antonio Olañeta, al mando del ejército realista, a cambio de la rendición del bando patriota. Mediante la frase: “no quiero favores con perjuicio del país” abandona, una vez más, sus privilegios.

En la obra teatral de Juan Carlos Dávalos las últimas palabras que pronuncia Güemes, cargadas de dramatismo, son: “Muero por bala realista... Ahijadita... Argentina... Te dejo en un beso, mi vida. Congreso... Na... ción... consti... tui... da” (2017: 258) en consonancia con la defensa de la causa nacional como motor principal del accionar del héroe. En cambio, en la secuencia final de la película de Leopoldo Torre Nilsson se omite la despedida y los parlamentos del personaje de Mercedes son reproducidos por el caudillo quien —a través del uso de la voz en *off*— grita con fervor: “Toda la Tierra en Armas, al soplo de ese espíritu que ha de vagar por ella como triunfal fantasma, diciendo: ¡Montes! ¡Llanos! ¡Hombres! ¡Bestias! Gusanos: ¡Toda la Tierra en Armas!”. Esas palabras —acompañadas por la imagen del caudillo inmortalizado— consolidan la fusión “hombre-naturaleza” del pensamiento mítico y, al mismo tiempo, dan inicio a la leyenda sobre el héroe gaucho devenido “fantasma”.

Consideraciones finales

A lo largo del trabajo se ha realizado un estudio comparado entre la obra dramática *La tierra en armas*, de Juan Carlos Dávalos, y su transposición fílmica, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, teniendo en cuenta la especificidad de cada disciplina. El análisis hizo especial énfasis en la construcción de la figura de Martín Miguel de Güemes como el prototipo del héroe gaucho a la luz de la noción teórica de *mito* por su potencialidad para la creación de “modelos ejemplares para toda una sociedad” (Eliade, 1991: 18).

En una primera instancia, se indagó la reformulación del principio de la *carencia* a través del abandono de privilegios de parte del héroe en favor de la causa nacional. Mientras que en la obra teatral el papel de la ahijada de Güemes llamada Argentina simboliza la patria, en el film de Torre Nilsson se omite a ese personaje con el propósito de construir una “familia nacional” —por la que vela el héroe— integrada, fundamentalmente, por gauchos y, también, por figuras históricas como Manuel Belgrano, José de San Martín y Juana Azurduy, entre otros patriotas.

Con respecto a la representación de la carrera militar de Güemes, la obra de Dávalos no se detiene en las distintas batallas que conforman el derrotero heroico sino que pergeña la intriga a partir del accionar de espías y de conspiradores con fines dramáticos. En contraposición, en la película la trama guerrera es el eje conductor del relato y, a su vez, construye al ejército invasor como el enemigo principal. Al igual que en *El Santo de la Espada*, en *Güemes*, *la tierra en armas* el héroe relega su vida civil y acepta el destino de defender a

la patria en consonancia con los intereses político-ideológicos del gobierno militar de aquellos años.

Para concluir, la fusión “hombre-naturaleza” propia del pensamiento mítico se pone en evidencia en ambas disciplinas. Si San Martín se había destacado por su capacidad para atravesar terrenos hostiles como las altas cumbres de la Cordillera de los Andes, la heroicidad gaucha de Güemes se sustenta en su amplio dominio de los valles y las quebradas del paisaje salteño. Además, la frase: “¡la tierra en armas!” —que titula y finaliza tanto el texto dramático como el fílmico— evidencia el ingreso del héroe en el mundo mítico en armonía con el entorno natural.

Bibliografía

- Bauzá, H. F. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. [1944] 1963. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cattrysse, P. (1992). *Pour une theorie de l' adaptation filmique. Le noir américain*. Berna: Peter Lang.
- Couselo, J. M. (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires: Fraterna.
- Dávalos, J. C. [1935] 2017. La tierra en Armas. En *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo XIII (1921-1927)* (pp. 149-259). Buenos Aires: Inteatro.
- Echeverría, E. [1837] 1963. *La cautiva*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Eliade, M. [1949] 1982. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1991). *Los mitos del mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Erausquin, E. (2008). *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- López, M. y Rodríguez, A. (2009). *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Mafud, L. (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo.
- Paz Gago, J. M. (2010). Sleuth. La meta-reescritura fílmico-teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual). En: Pérez Bowie, J. A. (ed.).

Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación (pp. 177-190).
Salamanca: Universidad de Salamanca.

Propp, V. [1928] 1981. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

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

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Sosa, M. B. (2003). *La tierra en armas de Dávalos-Serrano (o las armas del teatro)*. *Andes*. Número 14: 0-10.