

# La incorporación de nuevos modelos folclóricos en las épicas históricas de Leopoldo Torre Nilsson

MAZZEO, Nicolás Ezequiel / FFyL UBA - nicolasmazzeo@gmail.com

---

Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra; La teoría de las artes ante el desafío de la inter y transdisciplina. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: épica histórica – Leopoldo Torre Nilsson – folclore

## > Resumen

El propósito de este trabajo es analizar tres casos de inserción de la canción folclórica en films que recuperan el mito del gaucho como figura de transición dicotómica de la nacionalidad. El folclore argentino, recupera dicha figura, muchas veces en contacto con las la cultura de los pueblos originarios y otras no, pero siempre enfatizando la dicotomía campo-ciudad en detrimento de la ya superada civilización-barbarie. El abordaje de la trilogía histórica de Leopoldo Torre Nilsson conformada por los films *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) y *Güemes, la tierra en armas* (1971) permite problematizar los modos de articulación entre las bandas visual y sonora en vistas a su asimilación de la “tradicción” nacional mencionada. Las épicas históricas de Torre Nilsson ofrecen una narración realista y propia del cine clásico, incluso cuando el autor fue uno de los primeros en romper con este modelo dentro del cine argentino. Sin embargo, las bandas sonoras incorporan música de Ariel Ramírez, representante de un modelo folclórico revitalizado a partir de un instrumento sinfónico como el piano en convivencia con instrumentos autóctonos del norte argentino. La hipótesis que guía este recorrido afirma que al momento de abordar aspectos constitutivos de la idea de “nacionalidad” el director elige afincarse en el realismo y es ese apego visual y narrativo el que brinda mayor libertad para la utilización de nuevos modelos folclóricos en los respectivos films. El trabajo fue elaborado con la intención de participar en la mesa temática “Interacciones entre cine y música popular en América Latina durante el período 1960-1990”.

## > Presentación

El propósito de este trabajo es analizar tres casos de inserción de la canción folclórica en films que recuperan el mito del gaucho como figura de transición dicotómica de la nacionalidad. La interpretación de Leopoldo Lugones de la literatura gauchesca, en especial del *Martín Fierro* de José Hernández, a principios del Siglo XX consolidó los caracteres del gaucho como representantes de la esencia nacional cuando estos ya estaban desaparecidos o habían sido incorporados al trabajo agrario. El folclore argentino recupera dicha esencia, muchas veces en contacto con la cultura de los pueblos originarios y otras no, pero siempre enfatizando la dicotomía campo-ciudad en detrimento de la ya superada civilización-barbarie. El abordaje de la trilogía histórica de Leopoldo Torre Nilsson conformada por los films *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) y *Güemes, la*

*tierra en armas* (1971) permite problematizar los modos de articulación entre las bandas visual y sonora en vistas a su asimilación de la “tradición” nacional mencionada.

Las épicas históricas de Torre Nilsson ofrecen una narración realista y propia del cine clásico, incluso cuando el autor fue uno de los primeros en romper con este modelo dentro del cine argentino. Sin embargo, las bandas sonoras incorporan música de Ariel Ramírez, representante de un modelo folclórico revitalizado a partir de un instrumento sinfónico como el piano en convivencia con instrumentos autóctonos del norte argentino. Esto genera una ruptura respecto del pagar tradicional, propio de los gauchos que son retratados como protagonistas o como personajes de reparto en los films. La hipótesis que guía este recorrido afirma que al momento de abordar aspectos constitutivos de la idea de “nacionalidad” el director elige afincarse en el realismo y es ese apego visual y narrativo el que brinda mayor libertad para la utilización de nuevos modelos folclóricos.

### › ***La épica histórica como modelo espectacular***

*Martín Fierro*, *El santo de la espada* y *Güemes* pueden explicarse dentro de la filmografía de Leopoldo Torre Nilsson tanto desde la búsqueda por alcanzar un público más amplio como desde la impronta ideológica que los gobiernos defactos de Onganía, Levingston y Lanusse promovieron entre 1966 y 1973. De allí que se presenten figuras constitutivas de la nacionalidad: el personaje literario más difundido y enseñado junto con próceres de la independencia. Las películas ponen, de algún modo, en movimiento las figuras escolares, pero cuidando que dicha movilidad no perturbe la “fijeza” de su esencia.

De este modo el cine de Torre Nilsson pasa de una estética rupturista plagada de referencias a la teoría existencialista muy en boga en los años cincuenta a una continuidad visual con el modo de representación del período clásico. Ana Laura Lusnich (Cfr. 2007: 36) señala como esta serie de films históricos –del cual las épicas de Torre Nilsson son solo un caso entre varios– no generan un cambio sustancial respecto de los modelos de representación clásico propios de la década de los treinta y cuarenta. Estos films pueden inscribirse dentro de uno de los modelos que describe la autora: el film biográfico tanto de héroes históricos como de héroes populares. Sus características pueden resumirse en una estructura narrativa que genera un universo ficticio sólido, un sistema de personajes que gira en torno a un único protagonista; y un tratamiento figurativo que intensifica la función dramática pero que al mismo tiempo admite variaciones en tanto reconoce el “problema del entorno” como categoría móvil e histórica (Cfr. *Ibíd*: 37-69).

Al mismo tiempo, los tres films son adaptaciones literarias. *Martín Fierro* adapta el libro homónimo de José Hernández de 1872 y es el único de los tres films que adquiere carácter biográfico a partir de un héroe ficticio y popular. *El santo de la espada* es la adaptación del libro homónimo de Ricardo Rojas de 1933. Para garantizar la canonización de José de San Martín que propone el título en términos cinematográficos, Leopoldo Torre Nilsson conto con Ulyses Petit de Murat, guionista de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) –uno de los más resonantes films de ambientación histórica y a su vez, adaptación de un libro de Leopoldo Lugones –. *Güemes, la tierra en armas* es una adaptación del libro teatral de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano titulado *La tierra en armas* y publicado en 1935. Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi, guionistas de la mencionada *La guerra gaucha*, abordaron una frustrada adaptación del mismo texto para cine en 1941. Mientras que Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, el mismo Petit de Murat y Torre Nilsson concretaron la versión analizada en este trabajo.

La interpretación lugoniana del gaucho como héroe civilizador de la pampa y de la épica como expresión de la vida heroica de un pueblo se encuentra presente en la trilogía de Torre Nilsson, pero va adoptando modificaciones. Josefina Ludmer afirma que la sustancia del género gauchesco

es “la relación entre las *voces oídas* y las palabras escritas” (2000: 9). La relación entre lo popular y lo letrado presente en el género gauchesco produce una dicotomía que puede trasladarse en la pantalla cinematográfica a una nueva relación dicotómica entre la acción y la voz. Lo que el gaucho hace difiere de lo que el gaucho piensa, siente y canta. En la medida en que los films de Torre Nilsson abandonan gradualmente esta dicotomía, la aparición de la canción folclórica cambia su posicionamiento y su funcionalidad.

### *La canción folclórica en el marco de la épica histórica*

La década de los veinte significó la consagración del folclore como género musical. El mismo clima ideológico pos-centenario de la Revolución de Mayo permitió el éxito de Andrés Chazarreta en sus presentaciones en Buenos Aires, la adaptación de la música popular del norte a las grabaciones discográficas y la expansión genérica dentro de la programación de las radios porteñas debido al comienzo de las transmisiones en cadena, mediante las cuales las radios del interior reproducían durante algunas horas el contenido de las emisoras de Buenos Aires.

Las distintas vertientes del género folclórico siempre fueron evaluadas desde parámetros de autenticidad, “por el cual el valor más alto de una manifestación artística era la evocación del fenómeno cultural local con un máximo de fidelidad” (Chamosa, 2012: 102). La consolidación y extensión de los festivales nacionales a lo largo y a lo ancho del país y el fácil emparentamiento ideológico entre el descamisado, el cabecita negra y aquel peón de la “Argentina profunda” que retrataban las letras folclóricas, permitió que el género se extendiera durante los gobiernos peronistas. Las peñas incorporaron a buena parte de la sociedad al movimiento folclórico, las escuelas implementaron la enseñanza del género. Extensión que no se vio limitada por el Golpe de Estado ocurrido en 1955 y finalmente, eclosionó en el *boom* de la década de los sesenta que significó distintos niveles de renovación formal, estética e ideológica.

A su vez, representó una extensión cuantitativa. Según Oscar Chamosa, “el fenómeno en cuestión se cuantificaba en el número extraordinario de discos vendidos, de programas dedicados al folclore en radio y televisión, de peñas y academias...y en la explosión de festivales locales, provinciales y nacionales” (Ibíd.: 143).

Dos paradigmáticos ejemplos de este fenómeno fueron participes de las bandas musicales que acompañan las épicas históricas de Torre Nilsson: Ariel Ramírez y Mercedes Sosa. El compositor Ariel Ramírez introdujo una renovación estilística por ser un destacado solista de piano. En su compañía participaron numerosos exponentes del género, y esto le permitió ganarse el apodo de “maestro”. Sus discos junto a Jaime Torres permitieron destacar el piano y el charango, instrumentos que cumplían hasta entonces solo un rol secundario en las composiciones folclóricas. Ramírez comenzó a componer música para cine en 1962 con *Los inundados* (Fernando Birri). Su contrato con la productora de discos Phillips desde 1961 convirtieron sus bandas sonoras en un producto que atraviesa dos de las industrias culturales más importantes de la época: el cine y el disco. Sumando los programas de radio y televisión que brindaban espacio a la música folclórica, su trabajo puede pensarse como un producto muy publicitado y bien recibido por los públicos.

Mercedes Sosa, por su parte, formó parte del *Movimiento Nuevo cancionero* que se lanzó en 1963 desde Mendoza. Para Oscar Chamosa “esta ciudad se convirtió en punto de partida de la línea más progresista del movimiento folclórico argentino” (Ibíd.: 170). Junto a Tito Francia, Armando Tejada Gómez y Manuel Oscar Matus denuncian la invasión del pop internacional, toman posición contra el tradicionalismo folclórico, proponen cantar acerca de la actualidad y construir nuevas formas artísticas (Cfr. Francia, T., Matus, O. y et al., 1963).

Su participación en las bandas de sonido originales de *El santo de la espada* y *Güemes, la tierra en armas* son sus primeros trabajos como intérprete para cine. A su vez, *Güemes* es la única película en la que Mercedes Sosa interpreta un personaje.

## › **Modos de aparición de la canción en la trilogía histórica de Torre Nilsson**

En el caso de *Martín Fierro*, la canción encuentra un cauce natural porque es inherente a la literatura gauchesca misma. La lectura del poema representa una payada que compone un imaginario musical. El protagonista del film, Alfredo Alcón, se vuelve cantor en varias oportunidades porque el personaje así lo requiere. De este modo, la canción se inscribe en la pantalla dejando en suspenso el desarrollo de los acontecimientos y ofreciéndose como muestra de la interioridad del personaje. Su funcionalidad puede leerse en tres sentidos. En primer lugar, la canción irrumpe como contraste, ya que ejerce un fuerte contrapunto con el desenvolvimiento del relato. Todos los acontecimientos van en la dirección contraria al sentimiento interior que emana del canto, retomando un carácter trágico. En segundo lugar, irrumpe como causa de la conscripción del gaucho, ya que estar allí cantando, alzando la voz guitarra en mano, lo instala en el lugar y momento menos adecuado de un modo efectivo, pero también simbólico. Finalmente, la canción irrumpe como premonición de la desertión, ya que la sensación de libertad que el personaje muestra al expresarse cantando es absolutamente incompatible con la sumisión que la situación le exige.

*El santo de la espada* posee música instrumental que constantemente refuerza la función dramática en momentos clave del relato. También aparece en los bailes de salón. La música y la danza solo tienen lugar en la ciudad y es cosa de “gente bien”. En dichos bailes se negocia, se seduce, pero no se lucha. Por fuera de ese universo, el gaucho es un actor de reparto que solo ve, escucha y tiene voz a través de su general.

El “lado 2” de la banda sonora original de la película incorpora el tema “Adiós a Belgrano” interpretado por Mercedes Sosa. Los trabajos de la artista en los últimos años de la década de los sesenta buscan acercarse a una identidad latinoamericana en contacto con los pueblos originarios. Su voz no es incorporada al film, que exacerba un carácter nacionalista mediante una tonalidad solemne. En lugar de su versión suenan unos acordes sinfónicos, lúgubres, a tono con lo que la diégesis requiere. Mercedes Sosa permanece, de este modo, oculta en el reverso del disco *Phillips* que acompaña el lanzamiento de la película.

La visibilidad llega con *Güemes, la tierra en armas*. La canción de créditos es entonada por Mercedes Sosa, cuya canción refuerza el carácter épico de la gesta y la lucha de los gauchos salteños.

En este film, el gaucho ocupa un lugar central. Todos ellos reconocen a Güemes como un par. Desde este lugar se explica que una voz folclórica reemplace la puntuación sinfónica que acompañó a San Martín en *El santo de la espada*. La verdadera ruptura se da cuando esa voz adquiere cuerpo. La interpretación que realiza Mercedes Sosa de Juana Azurduy genera un quiebre en dos sentidos: en primer lugar quiebra un universo puramente masculino, y en segundo lugar pone en juego una intertextualidad que remite a la artista como “texto”, incorporando nuevos significados como los de la renovación folclórica que la actriz/intérprete representa. Promediando la película, luego de haber escuchado sobre un puñado de batallas el tema de créditos, el espectador puede visualizar a Mercedes Sosa y escuchar un acompañamiento instrumental del tema “Juana Azurduy”. Éste fue compuesto por Ariel Ramírez, con letra de Felix Luna e interpretado por la misma Mercedes Sosa en el disco “Mujeres Argentinas” que el mismo sello *Phillips* lanzó en Buenos Aires en 1969. El disco fue un rotundo éxito comercial y “Juana Azurduy” un tema que sobresalió notablemente (junto a “Alfonsina y el mar”) entre las ocho composiciones que componen el disco. Es evidente que el intertexto brota mientras el espectador ve a Mercedes Sosa en el papel de Juana Azurduy, escucha la base musical del tema homónimo y repone con su memoria la voz de la misma “Negra” Sosa que compone al personaje simultáneamente en la banda visual y en la banda sonora.

## › **A modo de cierre**

Se ha señalado el apego al modelo de representación clásico que presentan estos films salvaguardando el carácter móvil de los acontecimientos históricos que toda película que se precie de ser “histórica” debe considerar. Dicho carácter desenvuelve modificaciones que optan por resolver la síntesis dicotómica inherente al mito del gaucho, tal como la cultura nacional lo ha construido a lo largo del Siglo XX, de un modo cada vez menos problemático. La consistencia que adquiere los relatos a medida que expulsa las diferencias que conforman el concepto mismo va dejando ciertas libertades que son aprovechadas por otros aspectos de la composición. Marcelo Cerdá señala el devenir de estos films en tres momentos: “la concreción del pacto estatal y la asimilación del gaucho matrero, la subordinación del todo a un ideal de Patria, y por último, la concreción del gaucho patriota como modelo nacional” (2011: 397). Esta lectura en clave política puede encontrar un correlato análogo en las funciones de la canción en los films: la denuncia y el desahogo frente a una realidad avasallante en *Martín Fierro*; la ausencia de la canción en sí misma a causa de la subordinación de todas y cada una de las particularidades en *El santo de la espada*; y el resurgimiento de una voz folclórica de un modo rupturista gracias a la síntesis entre el ideal y las particularidades en *Güemes, la tierra en armas*.

## Bibliografía

Aguilar, G. (2002). "Leopoldo Torre Nilsson, un cineasta entre escritores". En Vieites, M. Del C. (compiladora), *Leopoldo Torre Nilsson: Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

Cerdá, M. (2011). "El otoño en cuestión. Concesiones y persistencias frente al contexto socio-político en el cine de Leopoldo Torre Nilsson y de los realizadores de la Generación del 60 (1968-1986)". En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires, Edhasa.

Francia, T., Matus, O. Et al. (1963). "Manifiesto del Nuevo Cancionero", en [www.tejadagomez.com.ar](http://www.tejadagomez.com.ar), consultado el 8 de abril de 2016.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil.

Lusnich, A. L. (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.