

HUELLA O LA RELECTURA DE FACUNDO EN CLAVE CRIOLLISTA¹

Nicolás Suárez

La imponente evocación de la “sombra terrible” con que se abre *Facundo* (1845) constituye una puesta en común de textos e imágenes mediante la cual la palabra del letrado construye una imagen de la barbarie. Esta puesta en común puede servir como punto de partida para una lectura comparativa de *Facundo* y su transposición cinematográfica *Huella* (1940), que fue dirigida por Luis José Moglia Barth y cuyo guión, escrito por Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, estaba inspirado en un fragmento del texto de Domingo Sarmiento. Dos preguntas dispara, entonces, la evocación. En primer lugar, ¿de qué manera la película reelabora esa puesta en común de textos e imágenes que propone el texto de Sarmiento? En segundo lugar, ¿qué cambios y qué efectos en la idea de comunidad y en las relaciones entre cine y literatura se producen en ese proceso de transposición?

Lecturas al bias

Desde 1940 hasta 1942, la productora Argentina Sono Film se trazó el objetivo de realizar doce películas por año. Se iniciaba así un tercer ciclo en la historia de la compañía, que sucedía a las etapas de fundación y afirmación de la empresa.² La película elegida para inaugurar este proceso fue *Huella*, que contó con una intensa campaña publicitaria. El guión se basó en una idea original de Manzi coescrita con Mac Dougall y, para la dirección, se convocó a un viejo conocido de los hermanos Mentasti: Moglia Barth, quien había sido

1 Este texto es una versión ampliada del capítulo que se titula “Pliegues en el canon: *Huella*, de Luis José Moglia Barth”, publicado en mi libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* (2017).

2 Un repaso detallado de la historia de la productora puede hallarse en *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* (1984) de Claudio España.

el realizador de ese hito fundacional de la compañía que fue *Tango!* (1933).

Esta película había marcado, a la vez, el debut cinematográfico de Manzi, que colaboró con la escritura de algunas canciones especialmente compuestas para el film. La música fue, así, la puerta de entrada al cine en la carrera de Manzi, que no tardaría mucho en devenir guionista primero y, luego, director. Su primer trabajo como guionista fue también su primera colaboración en el cine junto a Mac Dougall, en la *remake* de *Nobleza gaucha* dirigida por Sebastián Naón en 1937. A diferencia de aquella película, un proyecto al que el debutante Manzi se plegó sin poder ejercer demasiado control sobre la producción, en el caso de *Huella* –con el aval de varios éxitos musicales y la experiencia de haber trabajado en un puñado de películas– Manzi pudo poner en práctica algunas de las ideas y propuestas para elevar la calidad del cine argentino que él mismo había desarrollado entre fines de 1939 y comienzos de 1940 desde sus columnas en el diario *El Sol*. Entre esas propuestas sobresalen la necesidad de acudir a la adaptación de obras literarias como forma de impulsar la industria cinematográfica argentina y la reivindicación del paisaje como elemento clave de un cine nacional, dos cuestiones que, de *Huella* en adelante, serían recurrentes en el cine de Manzi.³

Huella se rodó, justamente, a fines de 1939 y se estrenó en enero de 1940, mientras las reflexiones de Manzi sobre el cine argentino aparecían en las páginas de *El Sol*. La importancia de esta fecha radica, además, en dos datos contextuales. Por un lado, su cercanía con el estreno de *The Stagecoach* (John Ford, 1939), que ya en la época fue reconocida como fuente de inspiración temática y formal de *Huella*.⁴ En palabras de Gonzalo Aguilar, “*La diligencia* había

3 Para un examen ampliado de la importancia de las columnas de *El Sol* sobre el proyecto creador de Manzi, véase el minucioso trabajo de investigación realizado por Pablo Ansolabehere en *Homero Manzi va al cine* (2018). Algunas de esas notas fueron analizadas también por Horacio Salas (2001: 191-195) en su biografía de Manzi. Respecto de la cuestión del paisaje en el cine argentino de la década del treinta y, en particular, en la obra de Manzi, véase mi trabajo “El regreso de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi y la ampliación del paisaje criollista en el cine sonoro” (2019).

4 En la reseña de *La Nación* del 25 de enero de 1940 se sostiene que “[*Huella*] da una saludable idea cinematográfica, acaso asimilada en germen de la ejemplar *La*

demostrado que el cine podía ser un medio para la definición de una identidad nacional, a la vez que para la creación de una cultura popular” (2009: 156). Por otro lado, es preciso tener en cuenta la relación de la película con su contexto socio-político, que el propio Moglia Barth parecía poco dispuesto a aceptar:

Social e históricamente, *Huella*, para mí, es una película con apoyo en las referencias históricas que tiene, pero sin propósito de reivindicaciones ni de cosa social absolutamente. Yo no he tocado nunca lo social porque no se me ha presentado la oportunidad, no porque no lo haya sentido así. Ahora, si he tocado dos o tres veces temas históricos, ha sido buscando el entretenimiento y no otra cosa (Calistro *et al.*, 1978: 275).

Tratándose de un autor que en rigor se ocupó en varias oportunidades de asuntos de la historia política argentina y que ejerció incluso la propaganda,⁵ llama la atención esa resistencia a la politización de su propia obra. Pero, como me interesa demostrar, esa misma conjura es la que, al negar la política, finalmente la devuelve potenciada.

El argumento de la película, inspirado en el pasaje del capítulo uno de *Facundo* en que Sarmiento describe la figura del capataz de

diligencia, con la cual guarda estrechos puntos de contacto en la distribución episódica”. Es probable, de todas formas, que esta relación sea una operación llevada a cabo por el director y, posteriormente, por la crítica, más que por los guionistas, quienes venían trabajando en la historia desde antes de la aparición del film de Ford. De hecho, en una nota publicada en la revista *Sintonía* el 5 de marzo de 1941, Manzi cuenta el proceso de gestación de la idea de *Huella*, a la que define como “*El expreso de Shanghai en carreta*”. La cadena de conexiones, igualmente, es comprensible si se considera que Ford reconoció que *The Stagecoach* estaba basada en el cuento “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant, que a su vez era la fuente no oficial de la película de Josef von Sternberg estrenada en 1932 (Eagan, 2010: 283).

5 Algunas de las otras películas en las que Moglia Barth trató temas de la historia política argentina son: *El 90* (1928), *Amalia* (1936), *Con el dedo en el gatillo* (1940), *Fortín alto* (1941), *Boina blanca* (1941), *Ponchos azules* (1942) y *Edición extra* (1949). En 1951, además, dirigió un docudrama peronista para la difusión del voto femenino titulado “La mujer puede y debe votar”. Se lo puede consultar en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=kNJTqR7v6FI>.

carretas,⁶ puede resumirse de la siguiente manera. Una caravana federal parte de Buenos Aires rumbo a Córdoba con un cargamento de presos unitarios. El capataz Mariano Funes (interpretado por Enrique Muíño, quien poco tiempo antes había encarnado un personaje similar en la exitosa *Viento norte* [Mario Soffici, 1937]) lleva en la travesía a su sobrino recién llegado de Europa, Gregorio (interpretado por el joven Daniel Belluscio), “para que se haga hombre en la huella”. Enseguida se les unen otras carretas, en las que viajan Mercedes (personaje a cargo de Malisa Zini, quien también había participado en *Viento norte*) y sus peones. Mercedita, hija de un coronel que es trasladado como preso en la caravana, va en busca de su padre y le lleva, escondidas, armas para levantarse contra Rosas. En el camino, se cruzan con las tropas de un hombre que abandonó el ejército y vive libre en el desierto, el capitán Miranda (encarnado por otro actor que se había destacado en *Viento norte*, el experimentado Orestes Caviglia). Funes y Miranda son viejos amigos, por lo que deciden no luchar y continuar el viaje. Entre otras peripecias, Gregorio y Mercedes se enamoran. El capitán Miranda, por su parte, también está enamorado de Mercedes. Pero Gregorio, por celos, lo delata como desertor ante el comandante de un fortín. Condenado Miranda a muerte, Mercedes y sus peones lo salvan con la esperanza de obtener ayuda para apoderarse de la caravana y salvar a

6 El fragmento en cuestión, que en el film aparece resumido para matizar los rasgos bárbaros de la figura del capataz, merece ser citado *in extenso*: “Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles, cuya gente tiene costumbres, idiomas y vestidos peculiares, que la distinguen de los otros habitantes, como el marino se distingue de los hombres de tierra. Es el capataz un caudillo, como en Asia, el jefe de la caravana: necesitase, para ese destino, una voluntad de hierro, un carácter arrojado hasta la temeridad, para contener la audacia y turbulencia de los filibusteros de tierra que ha de gobernar y dominar él solo, en el desamparo del desierto. A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su chicote de fierro y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; si la resistencia se prolonga, antes de apelar a las pistolas, cuyo auxilio por lo general desdén, salta del caballo con el formidable cuchillo en mano y reivindica, bien pronto, su autoridad por la superior destreza con que sabe manejarlo. El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado. Así es como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades, el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debates” (Sarmiento, 2006: 35).

los unitarios condenados. Miranda no los delata pero tampoco los ayuda, no solo por su amistad con el capataz Mariano Funes sino porque se opone a esa clase de luchas. Sin embargo, los peones de Mercedita se unen con los soldados de la caravana y se levantan contra Funes, que termina muriendo y en sus últimas palabras obliga al sobrino a separarse de Mercedes y tomar el mando. Finalmente, para completar el argumento, podemos citar una frase de la reseña de la película publicada en *La Nación*: “Poco después, la caravana, hilo de la civilización ambulante en el desierto, se bifurca”.

Esta frase debe leerse junto con otra en la que el cronista declara que los autores “se han inspirado en la página del *Facundo* en que Sarmiento resalta la misión civilizadora y heroica del capataz de carretas”. La confusión no es casual. Las frases son significativas porque pueden leerse en serie con un uso bárbaro de la cita que, en términos de Ricardo Piglia, corroe el gesto erudito de *Facundo* (2012: 98). El error consiste en describir la caravana como “hilo ambulante de la civilización”, cuando para Sarmiento en realidad era una figura ambigua. El hecho de que el epígrafe de *Facundo* que se lee al comienzo del film también haya estado tergiversado para atenuar la descripción condenatoria del capataz de carretas no justifica la falta, sino que añade un eslabón más a la cadena de equivocaciones.

No obstante, hay algo de verdad en el error, puesto que en la película la dicotomía civilización-barbarie no se corresponde con la oposición entre unitarios y federales. La confusión del cronista revela una desestabilización de la dicotomía: la barbarie ya no es solo –como indica Piglia– la metáfora de una concepción espacial de la cultura, que supone que el otro está más allá de la frontera y para conocerlo es necesario trasladarse a ese territorio (1998: 25). Antes bien, la noción de “biografías de pasaje”, elaborada por Cristina Iglesia, parece ajustarse mejor a figuras como la del capataz de carretas: “Pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan, con igual intensidad, de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie que el texto intenta sostener. En cada uno de esos extremos, sus acciones obtendrán valoraciones positivas” (2002: 69). El otro ahora está, literalmente, adentro de lo mismo: no solo porque el sobrino del capataz federal es un “mocito con ideas raras”, sino porque los presos unitarios viajan en la caravana federal. La

caravana, asimismo, deviene el vehículo que atraviesa la frontera y, al hacerlo, la borra, en tanto va de Buenos Aires, que es definida por Sarmiento como revolucionaria y progresista, a Córdoba, retrógrada, colonial y cerrada (Sarmiento, 2006: 127-128).

Este tópico de las “dos Argentinas” que, como advierte Noé Jitrik (1983), el texto enuncia sin indagar en la dependencia del interior respecto de una estructura económica dominada por el puerto de Buenos Aires, era muy afín a Manzi gracias a su contacto con el revisionismo a través de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA). La preocupación por el colonialismo cultural y económico extranjero, así como la valoración de las masas anónimas del interior, son algunas de las inquietudes que Manzi comparte con sus compañeros de FORJA y que se remontan incluso a la militancia previa en el agrarismo defensivo yrigoyenista, informando su propia producción cultural.⁷ En este sentido, *Huella* no es ajena al clima del nacionalismo cultural de la década del treinta y la inversión valorativa de la dicotomía civilización-barbarie que el revisionismo planteaba, como indica Alejandro Cattaruzza (2003: 146), con el fin de cambiar la versión dominante del pasado argentino por otra más “verdadera” y adecuada a los intereses nacionales.⁸ Sin embargo, aunque comparte muchas de esas reflexiones, en *Huella* Manzi se cuida muy bien de recaer en la culpabilización revisionista del litoral.

Para ello, más que una atribución de culpas (en *Huella* es difícil determinar culpables, ya que no hay protagonistas y antagonistas claramente delineados), el relato despliega una economía del viaje según

7 La participación de Manzi en FORJA ha sido estudiada, entre otros, por Aníbal Ford (1971: 39-46), Horacio Salas (2001: 155-170), Matthew Karush (2012: 196) y Pablo Ansolabehere (2018: 136-137). Para un examen global de la acción del grupo de FORJA, se recomienda el trabajo de Martín Bergel (2018), que detecta en varios de los miembros de la agrupación un deseo por desconectar los problemas argentinos del mundo contemporáneo. Manzi, en contraste, no era del todo hostil a los estímulos provenientes de la arena internacional, siendo la influencia del cine de Hollywood en su obra un ejemplo patente de ello.

8 Sobre el revisionismo como una nueva y más “verdadera” historia oficial, además del repaso que hace Alejandro Cattaruzza en “El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas” (2003: 143-182), se sugiere consultar el trabajo de Tulio Halperin Donghi (2005) y los diversos modos de actualizar la dicotomía sarmientina a lo largo del siglo XX que consigna Maristella Svampa (2010).

la cual el sobrino que viajó a Europa vuelve –en palabras del tío– “con ideas raras” y ahora debe emprender un nuevo viaje, esta vez a la pampa. Pero los objetivos difieren: para el tío, el propósito es “hacerse hombre”; para el joven, “escribir un poema sobre la pampa, como el de Echeverría”. Antes de partir, el capataz le aclara que “la pampa no es París”. Con todo, hacia el final del relato se advierte que el viaje a la pampa no hizo más que reforzar el desarraigo que se había iniciado con el viaje a Europa: “Es mentira que tengas la sangre de los Funes”, le dice Mariano a Gregorio. Siguiendo los planteos de un especialista en la cuestión del viaje como Georges Van den Abbeele (1992), lo que está en juego en estos desplazamientos espaciales es el nombre propio, la propiedad más fundamental de todas. Y si el sobrino había querido restituir la pérdida mediante una relación textual (del latín *refero*, volver a llevar), se encontró en cambio con una delación (llevar hacia abajo): “Has aprendido mal mi lección”, lo acusa el capataz luego de que el joven delatara al capitán Miranda ante el comandante del fortín. Consciente de su error, Gregorio le confiesa a Mercedita: “No supe interpretar”. Es un mal lector de los acontecimientos, a diferencia de Sarmiento, que en *Facundo* construye toda una moral y una economía de la lectura a partir de su capacidad de leer y citar en otro idioma (Piglia, 2012: 96).

Precisamente, la apuesta más innovadora de *Huella* es la renovación del criollismo a través de la transposición de *Facundo* en términos de una operación de lectura y no, como fue señalado en varias oportunidades, un uso criollo del *western* (España, 1984: 168; Neifert, 2012: 93), que, por otra parte, ya había sido explorado por Mario Soffici en *Viento norte* (1937). Para una contextualización de esta operación, recordemos que cuatro años antes, en 1936, Moglia Barth había dirigido –también para Sono Film– la segunda versión filmica de *Amalia*, que se sumaba a la de 1914, de Enrique García Velloso.⁹ Estas dos adaptaciones de la novela de José Mármol, al igual que otras películas de temática rosista estrenadas en las décadas del ‘20 y del ‘30, se constituyen como gestos de distinción que enfatizan la dicotomía civilización-barbarie, cuyo potencial dramático se prestaba a ser explotado desde un modelo de relato clásico hollywoodense que enfrentaba protagonistas y antagonistas

9 Me he ocupado, en trabajos anteriores (2013 y 2018), de estas dos películas.

con objetivos opuestos claramente diferenciados.¹⁰ También el cine criollista de la década del '30 y comienzos de los 40, apunta Elina Tranchini (1999: 155-156), acentuaba la oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, pero no como un gesto de distinción sino para renovar el elemento homogeneizador mediante una aproximación a los parámetros del *western*.

De este modo, es posible constatar en el cine argentino de las primeras décadas del siglo XX la presencia de dos tradiciones diversas, ambas de cuño romántico y decimonónico: la tradición liberal culta y la popular criollista, cada una de las cuales posee su propio hito fundacional.¹¹ Con *Amalia* (1914), primer largometraje nacional, se inicia en el cine argentino la tradición liberal; con *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Perta, 1915), primer *blockbuster* argentino, se inaugura la tradición criollista. Estas dos tradiciones se disputaron una porción importante del mercado cinematográfico hasta aproximadamente fines de la década del '30, cuando la tendencia criollista, renovada por el impulso que ofrecen la llegada del cine sonoro y el auge de la música folklórica y el tango, parece imponerse.¹²

10 Según la conocida conceptualización de David Bordwell (1997: 3), el “estilo clásico de Hollywood” es definido y homogéneo, y fue adoptado hasta aproximadamente 1960 por la cinematografía norteamericana, cuyos principios permanecen constantes a través de las décadas, los géneros, los estudios y el personal. Para un abordaje del modo en que ese estilo alcanzó una circulación global y transnacional gracias a su capacidad de convertirse en un vehículo de los procesos de modernización y la experiencia de la modernidad pasible de ser adoptado por y adaptado a diferentes sociedades, véase el concepto de “modernismo vernáculo”, acuñado por Miriam Hansen (1999).

11 Con respecto a las relaciones entre el criollismo y el cine en la primera mitad del siglo XX, es de imprescindible consulta el ensayo citado de Elina Tranchini (1999). Su hipótesis principal es que el criollismo no entra en declive hacia 1910 –como pretende Adolfo Prieto (2006) al trazar un corte menos cultural que histórico-político–, sino que a partir de entonces ese discurso se reconvierte de la literatura al cine.

12 Solo en el primer tercio del siglo XX, algunos de los títulos que pueden incluirse en el corpus criollista son: *Bajo el sol de la pampa* (Juan Cambieri, 1916), *Alma de criolla* (Enrique Dillac, 1916), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *Santos Vega* (Carlos de Paoli, 1917), *Por la tradición* (Carlos Nasca, 1917), *Juan sin Ropa* (George Benoît y Héctor Quiroga, 1919), *Campo ajueira* (José Ferreyra, 1919), *El gaucho* (s.d., 1920), *La gaucha* (José Ferreyra, 1921), *Sobre un pingó pangaré* (Ricardo Villarán, 1921), *La hija de la*

Tradiciones inestables

En este marco, *Huella* produce una desestabilización de la dicotomía civilización-barbarie tal como venía resultando operativa en el cine argentino hasta la década del '40 y se corresponde con un relevo de la presencia de *Amalia en el cine* por la de *Facundo*, que aparece contaminado por un discurso criollista a cuya renovación, a su vez, el film contribuye. Contrariamente a lo que ocurre en el ámbito de la literatura, donde Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada oponen *Facundo* y *Martín Fierro* en tanto textos centrales del canon del Centenario (Sarlo, 2012: 371-376; Degiovanni, 2007), en el ámbito del cine se produce una imbricación entre la serie del romanticismo liberal y la criollista. Si, como un eco de las fallas profundas del ser nacional, Borges y Martínez Estrada proponen una fractura en el centro del canon (*Martín Fierro* como reverso bárbaro de *Facundo*), el guión de Manzi y Mac Dougall, en cambio, supone un pliegue según el cual no serían textos antagónicos. Esto implica la aceptación de que el programa optimista del siglo XIX y las visiones sintéticas del Centenario ya no resultaban creíbles, pero también la formulación simbólica de un amalgamamiento en el que las diferencias pudieran coexistir.

Contemporáneamente a la crisis del proyecto de una nación liberal moderna, *Huella* delinea un espacio imaginario en el que convergen diferentes tradiciones literarias, que a su vez comportan imágenes diversas de lo nacional. Ese espacio imaginario se articula como una

pampa (Alberto Traversa, 1921), *El Fausto criollo* (Carlos Rohmer, 1922), *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La baguala* (Ricardo Villarán, 1923), *Corazón de criolla* (José Ferreyra, 1923), *De nuestras pampas* (Julio Irigoyen, 1923), *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924), *Juan Moreira* (Nelo Cosimi, 1936) y *Nobleza gaucha* (Sebastián Naón, 1937), entre otros. Con respecto a la tradición iniciada por la *Amalia* de García Velloso, el listado de films es también bastante nutrido hasta mediados de la década del 30: *Federación o muerte* (Gustavo Caraballo, 1917), *Trinidad Guevara* (Benjamín Fernández, 1920), *El puñal del mazorquero* (Leopoldo Torres Ríos, 1923), *Manuelita Rosas* (Ricardo Villarán, 1925), *Federales y unitarios* (Nelo Cosimi, 1927), *El adiós del unitario* (Edmo Cominetti, 1929), *La mazorquera de Monserrat* (José Juan Romeau, 1929), *La pulpera de Santa Lucía* (s.d., 1929), *Noche federal* (Mario Soffici, 1934), *Ayer y hoy* (Enrique Susini, 1934), *Bajo la Santa Federación* (Daniel Tinayre, 1935) y nuevamente, cerrando el ciclo, *Amalia* (Mogliha Barth, 1936).

tradición nacional cuya amplitud podía interpelar a distintos sectores, tal como se desprende de un relevo de fuentes periodísticas. En *La Nación*, la película es calificada como una “digna expresión argentina”, recorrida por “brisas auténticamente nacionales” y con personajes de popular sabor criollo”. *La Prensa* subraya los “temas típicamente nuestros”, al igual que *El Heraldo del Cinematografista* destaca “un tema hondamente argentino”. La revista *Cine argentino*, por su parte, resalta en la película el “acento primitivo de nuestra nacionalidad”.

Esta relectura del canon nacional se sustenta tanto en el hipotexto sarmientino como en la propia película. Por un lado, exhibe y explota las dificultades para la clasificación a las que ya se había enfrentado Ricardo Rojas a la hora de buscarle un lugar a Sarmiento en su *Historia de la literatura argentina*. Aunque finalmente opte por ubicarlo en el tomo de “Los proscriptos”, a juzgar por los fragmentos de *Facundo* que, como el epígrafe que introduce la película, describen el desierto y el modo de vida de los gauchos, Sarmiento podría también estar incluido irónicamente en el tomo “Los gauchescos” (Rodríguez, 2012: 604).

Por otro lado, en la trama del film, la relectura del canon que propone Manzi se figura a través del personaje del capitán Miranda. Este es presentado como el jefe de los gauchos cimarrones, un conjunto de “paisanos y tropas que han desertado”. En la terminología sarmientina, se trata, pues, de un gaucho malo. Esta figura es clave por cuanto habilita la inclusión de *Facundo* y de la literatura criollista en una misma tradición. Borges le reconoce a Sarmiento el haber definido al “gaucho rebelde”, al cual incluye en una lista explorada por Evaristo Carriego, los hermanos Podestá, José Hernández y Eduardo Gutiérrez (Borges, 2011: 85). En la misma dirección, Alejandra Laera señala que García Mérou “propone un sistema de sustituciones que le permite leer los folletines con gauchos en serie con las novelas de bandidos españoles” (2004: 118). En este linaje sería posible –según precisa Beatriz Sarlo (2012: 379)– situar también algunos episodios de *Facundo*. Incluso la lectura que propone Josefina Ludmer (2000) de *Facundo* como “revés exacto” y

límite externo de la gauchesca,¹³ hasta tal punto que puede afirmarse que es también el género aquello que aproxima a Sarmiento al criollismo.

En este sentido, a diferencia de Gregorio, que no sabe interpretar, Miranda es un buen lector. Declara, además, que no es ni federal ni unitario sino argentino y esto lo emparenta con Sarmiento, por su capacidad de estar a ambos lados de la frontera y traducir ambos sistemas de representación. Como Sarmiento en el exilio, Miranda en la prisión está doblemente dislocado, en el tiempo y en el espacio. Si Sarmiento escribe su famosa sentencia con un carbón, Miranda, con las manos atadas, grita: “¡Viva la patria que vendrá, la patria de todos los argentinos!”. Su *locus* es el futuro. Su comunidad, una comunidad que viene y, en consecuencia, irrepresentable, en un sentido tanto estético como político de la representación. En esa frase, “¡Viva la patria que vendrá!”, al igual que en “*On ne tue point les idées*”, se deshace la relación representativa del texto con la imagen. Lo que los une es la postulación de una experiencia de lo común, pero no hay una comunidad política que representar, acaso porque en 1940, tras toda una década de gobiernos fraudulentos, el encuentro del liberalismo con la democracia había instalado, para usar la conocida fórmula de Tulio Halperin Donghi (2004), la idea de una *república imposible*.

Al final del relato, Gregorio se convierte en capataz de la caravana: debe seguir el camino de su tío muerto y se separa de Mercedita. La nación, entonces, ya no puede reconocerse como una comunidad soberana a la manera de Benedict Anderson (2011), sino como una huella que se bifurca y cuya figuración más clara es el personaje de Miranda, que permite pensar la comunidad fuera de un repertorio de identidades predeterminadas (unitarios/federales) y características verificables (lealtad/traición).

13 Este enunciado se sostiene, para Ludmer, en el hecho de que *Facundo* dice lo que el género no puede decir: que los gauchos son valientes pero rebeldes, enemigos de la civilización, delincuentes (2000: 26).

Un *Facundo* ni liberal ni revisionista

Como puede verse a través de la desestabilización de estas dicotomías, la transposición de *Facundo* que establece *Huella* pone en juego la producción de una idea homogénea de identidad nacional, a la vez que evidencia su fragmentación. Esa fragmentación se figura en la frase que pronuncia Mariano Funes al ver a su amigo Miranda preso: “Un hombre... tan hombre”, se lamenta. La extraña sintaxis pone en juego dos nociones de hombre y establece un anudamiento. Si “un hombre” alude a la humanidad desnuda de Miranda (“Los muertos no pitan”, le dice el guardia), “tan hombre” remite a esa noción de hombría que Funes propugna al comienzo del film cuando dice que su sobrino “tiene que hacerse hombre”. La idea de hombre parece desplazarse de su sentido de hombría al de humanidad y ambos quedan anudados, inescindibles. Pero la frase de Funes elide el verbo. En ese ámbito de las alusiones y de lo no expresado, como *Facundo*, se instala *Huella*. Ahí, más que en un revisionismo conocido por sus intervenciones públicas pero difícilmente rastreable en el film, radica la verdadera crítica de Manzi al modelo liberal conservador en crisis. El desmonte de la relación representativa del texto y la imagen, así como la postulación de una comunidad irrepresentable, son su manera de enfrentarse a la canonización liberal de *Facundo*.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Anderson, B. (2011). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires, Librería.

Bergel, M. (2018). “FORJA: un pensamiento de la desconexión”. En Altamirano, C. y Gorelik, A. (eds.), *La Argentina como problema. Una historia intelectual del pensamiento argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

Borges, J. L. (2011). “El gaucho”. En *Obras completas*, vol. 12. Buenos Aires, Sudamericana.

Calistro, M. et al. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Abril.

Cattaruzza, A. (2003). “El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas”. En Cattaruzza, A. y Eujanian, A. *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires, Alianza.

Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Devoto, F. (2010). *El país del primer Centenario*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Eagan, D. (2010). *America’s Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. Nueva York, Continuum.

España, C. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires, Abril.

_____. (dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vols. 1 y 2. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Ford, A. (1971). *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Halperin Donghi, T. (2004). *La República Imposible (1930-1945)*. Buenos Aires, Ariel.

_____. (2005). *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Hansen, M. B. (1999). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En *Modernism/modernity*, vol. 6, no 2, 59-77.

Jitrik, N. (1970). “Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento”. En *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.

_____. (1983). *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires, Centro Editor América Latina.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.

Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

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

Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Fabro.

Piglia, R. (1998). "Sarmiento, escritor". En *Filología*, año XXXI, no 1-2, 19-34. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

_____. (2012). "Notas sobre el *Facundo*". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez, F. (2012). "Las operaciones de la crítica". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

Salas, H. (2001). *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara.

Sarlo, B. (2012). "Sarmiento en el siglo XX". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. N. Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

Sarmiento, D (2006). *Facundo*. Buenos Aires, Colihue.

Suárez, N. (2013). "La transposición de *Amalia* en las postrimerías del Centenario". En *Ex libris*, año 2, no 2, 133-142, Universidad de Buenos Aires.

_____. (2017). *Vida y obra de Sarmiento en el cine*. Buenos Aires, Ciccus.

_____. (2018). "*Amalia* en el cine: 1936, la conquista de la ciudad". En *Cuadernos de Literatura*, vol. 22, no 43, enero-junio, pp. 208-227, Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana

_____. (2019). "El regreso de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi y la ampliación del paisaje criollista en el cine sonoro". En *Imagofagia*, no 19, en prensa.

Svampa, M. (2006). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus.

Tranchini, E. (1999). "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista". En César Maranghello, Elina Tranchini y Emilio Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.

Van den Abbeele, G. (1992). "Introduction. The economy of travel". En *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, University of Minnesota, xiii-xxx.

Diarios y revistas consultados

El Herald del Cinematografista, "Huella", Buenos Aires, 24 de enero de 1940.

La Nación, "Una digna expresión argentina es Huella", Buenos Aires, 25 de enero de 1940.

La Prensa, "Digna y atrayente es la producción argentina Huella", Buenos Aires, 25 de enero de 1940.

Sintonía, "Me pasé dos años contando *Huella* en las confiterías", no 391, 5 de marzo de 1941.