

Comunicación

El héroe como tirano en *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín

Oulego, Daniela

formal_dani@hotmail.com

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

Línea temática 1. Categorías y enfoques (teoría y praxis)

Palabras clave

Cine argentino, Juan Manuel de Rosas, Manuel Antín, *Mito del héroe*, *Transposición*

Resumen

Durante la autodenominada “Revolución Argentina”, a comienzos de la década del setenta, tuvo lugar la *variante institucional-hegemónica* (Lusnich, 2005) de la cinematografía nacional. Esa corriente se caracterizó por la *mitologización* —procedimiento por el cual un personaje histórico adquiere carácter mítico— de figuras como José de San Martín y Manuel Belgrano. En línea con esa variante, en aquellos años el cineasta Manuel Antín —luego del estreno de *Don Segundo Sombra* (1969)— filmó por encargo la película *Juan Manuel de Rosas* (1972), basada en el libro *Rosas, nuestro contemporáneo* (1970) de José María Rosa, desde una visión conciliadora de la historia argentina en consonancia con la dimensión mítica de su film anterior.

En razón de esto, el propósito del presente trabajo es estudiar la resignificación del *mito del héroe* en la película *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín

y su vínculo *intertextual* (Genette, 1989) con la obra de José María Rosa. Para ello, se indagará la *mitologización* del personaje histórico a través de la categoría de “héroe como tirano” (Campbell, 1959) que se caracteriza por sustentar su poder en el uso de la fuerza. En este sentido, se analizará la *transposición* (Wolf, 2001) del capítulo consagrado a representar el “terror federal” (Rosa, 1972) y el suceso histórico protagonizado por Camila O’Gorman a la luz de esa categoría. Asimismo, se abordará la recreación audiovisual del rasgo referido a la “manifestación directa de la ley” (Campbell, 1959) en la figura de Juan Manuel de Rosas en tanto “héroe como tirano” cuyo destino, parafraseando a José María Rosa, era encarnar al “Restaurador de las Leyes”.

Con respecto a los recursos audiovisuales utilizados para *transponer* el proceso mitificador, se estudiará el uso del “tiempo no cronológico” (Deleuze, 2005) y la repetición de *inserts* que operan de modo anticipatorio y, a su vez, otorgan carácter cíclico al relato filmico. Además, se examinará la resignificación audiovisual de la simbología del color rojo planteada por Domingo Faustino Sarmiento, quien en su obra *Facundo* (1845) asocia al colorado con la “barbarie”. El análisis comparado también pondrá en diálogo las distintas versiones de la tradición oral en torno al asesinato del caudillo Facundo Quiroga y su reelaboración en el film de Manuel Antín.

Palabras iniciales

Durante el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse, Manuel Antín filmó la película *Juan Manuel de Rosas* (1972) por encargo de Diego Muñoz Barreto, ideólogo que apoyó la dictadura de Onganía y había participado en la voladura del edificio de la Escuela Superior Peronista en el año 1955. El resultado fue un “polémico ensayo histórico” (Oubiña, 1994: 38) porque, por un lado, contó con la activa participación del historiador de tendencia rosista José María Rosa en el guión y por otro, con el asesoramiento militar del coronel Luis César Perlinger, vinculado al golpe de Estado que derrocó al presidente Arturo Umberto Illia en el año 1966. Durante la autodenominada “Revolución Argentina” las películas debían contar con la aprobación del Ministerio de guerra y, aunque no fue censurada, el propio Antín relató en varias entrevistas que el gobierno militar de Lanusse “hizo todo lo posible para que la película no

tuviera repercusión. Los carros de asalto en las puertas de los cines ahuyentaban a los espectadores porque se sostenía que los que habían hecho la película eran montoneros” (Sández, 2010: 95).

En su film *Don Segundo Sombra* (1969) la visión conciliadora de la historia argentina se expuso a través de la disolución de las contradicciones sociales existentes entre los trabajadores de la tierra y sus propietarios. En *Juan Manuel de Rosas* el gesto conciliatorio se pone de manifiesto mediante la construcción fílmica de esa controvertida figura histórica de un modo revisionista que no lo convierte ni en un ángel ni en un demonio. Asimismo, la *transposición* (Wolf, 2001) del encuentro entre Juan Lavalle (Sergio Renán) y Juan Manuel de Rosas (Rodolfo Bebán) en su estancia apunta a diluir los conflictos históricos entre unitarios y federales. En esa escena Rosas se compromete a llamar a elecciones bajo la condición de que el gobierno que asumiera no fuera “ni unitario ni federal”. De igual modo, el tratado de paz con Gran Bretaña se reitera en varios momentos del film con el propósito de mostrar a un Rosas apaciguador con sus enemigos. La repetición de esa escena no sólo otorga al relato carácter circular sino que también introduce la dimensión mítica en el film a través del uso de un tiempo “no cronológico” (Deleuze, 2005: 168).

De acuerdo con Ana Laura Lusnich, la película *Juan Manuel de Rosas* dirigida por Manuel Antín integró la denomina *variante institucional-hegemónica* (2005: 410) de la cinematografía nacional que tuvo lugar en la década del setenta bajo los gobiernos militares. Esa corriente se caracterizó por la *mitologización* de figuras, como José de San Martín, Martín Miguel de Güemes y Manuel Belgrano, mediante un procedimiento por el cual los personajes históricos adquirirían carácter mítico. En razón de esto, el propósito del presente trabajo es estudiar la resignificación del *mito del héroe* en la película *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín y su vínculo *intertextual* (Genette, 1989) con el libro *Rosas, nuestro contemporáneo* (1970) de José María Rosa. Para ello, se indagará al personaje histórico desde la categoría de “héroe como tirano” (Campbell, 1959). Además, el abordaje hará especial énfasis en el estudio de las características que refieren a su figura en tanto “manifestación directa de la ley” (Campbell, 1959: 271) y en el uso de la fuerza para sustentar su poderío.

El Restaurador de las Leyes

La película *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín comienza con la transcripción de la elogiosa carta que le envió José de San Martín desde su retiro en Francia el 6 de mayo del año 1850. En esas líneas San Martín destaca entre los progresos logrados por Rosas: la prosperidad, la paz interior, el orden y el restablecimiento del honor. La inclusión de ese documento histórico muestra desde la secuencia inicial el ensalzamiento de la figura de Rosas que prevalecerá en el film. De ese modo, la referencia al vínculo con San Martín —denominado el “Padre de la Patria” por su desempeño en la gesta americana— en el ocaso de su vida convierte a Juan Manuel de Rosas en el nuevo héroe nacional. Más adelante en el film, un paneo muestra el sable que San Martín le regaló a Rosas en un gesto que lo consagra como el continuador de su legado.

En línea con la *mitologización* del personaje histórico, la película *transpone* sucesos de la biografía de Juan Manuel de Rosas ocurridos entre los años 1820 y 1850. Es decir, Antín decidió omitir en su reelaboración cinematográfica el capítulo IX “La caída de Rosas (1850-1852)” del libro de José María Rosa — dedicado al exilio y el fallecimiento del gobernante— en consonancia con el proceso mitificador que caracteriza su figura. En cuanto a la estructura temporal, se puede interpretar al film como un extenso *flashback* —salto temporal al pasado— que inicia luego del 25 de enero de 1850 con la firma del tratado de paz por el cual Inglaterra reconoció la soberanía argentina. La imagen del ministro inglés Henry Southern (Enrique Kossi) ingresando a la casa de Juan Manuel de Rosas con el documento se repite en *inserts* —introducen un tiempo mítico “no cronológico” (Deleuze, 2005: 168)— que logran integrarse en su completitud al final del film.

El *flashback* comienza con la narración en primera persona de Juan Manuel de Rosas que, a través del uso de la voz en *off*, reflexiona: “nunca pensé que mi destino fuese la política, me gustaba el campo donde eran míos la pampa, la hacienda, los caballos”. De ese modo, se pone en evidencia que el destino inexorable del héroe era gobernar la Provincia de Buenos Aires. A su vez, esos parlamentos exponen su condición de estanciero de *Los Cerrillos* como una de las cualidades para poder dedicarse a la política. En contraposición, Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* (1845) critica la manera de gobernar de Rosas por asemejarse a las formas de domesticar el ganado en la estancia. El autor asevera al respecto: “la *cinta colorada* que clava a cada hombre, mujer, o niño, es la *marca* con que el propietario reconoce su ganado; el degüello a cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de *degollar* las reses” (1999: 263).

Siguiendo la tendencia rosista del libro de José María Rosa, el film de Antín recupera la condición de Rosas de hombre de campo que supo administrar estancias en las que se cumplían instrucciones con rigurosidad y cuyo sustento era el orden basado en el “respeto a la ley y la justicia igual para todos”. Un claro ejemplo de esto es la anécdota que menciona Sarmiento en el *Facundo*: “una vez él, por olvido, se ha puesto el puñal a la cintura, y el mayordomo se lo hace notar; Rosas se baja los calzones y manda que se le den los doscientos azotes, que son la pena impuesta en su estancia al que lleva cuchillo” (1999: 263). Si bien Sarmiento transcribe ese suceso para relacionarlo a la noción de “barbarie” —contraria al concepto de “civilización” ligado al progreso de la sociedad—, Manuel Antín resignifica esa anécdota porque en su película tiene el propósito de mostrar la igualdad de condiciones de los peones y de los patrones ante la ley.

En este sentido, en esa secuencia que transcurre en la estancia de Rosas — adonde viste ropa de paisano, toma mate y monta a caballo— se remarca en distintas situaciones que “los patrones también deben cumplir la ley”. El film comprende al término “patrón” en sentido amplio ya que representa a su mujer Encarnación Ezcurra (Myriam de Ridder) —quien le da licencia a las chinas el domingo—, a los ingleses a los que se les debe imponer la ley por el precio de la carne y al propio Juan Manuel de Rosas. En la recreación audiovisual de la anécdota del *Facundo*, un peón le indica a Rosas que está cargando un cuchillo el domingo —considerado como el “día santo”— y que eso está prohibido. Entonces, la reacción de Rosas es buscar a Ramón, un empleado que se

caracteriza por su fuerza física, para que lo azote hasta “hacerle sacar sangre” con el fin de cumplir con la ordenanza. En vez de enfatizar en este hecho como un acto de salvajismo propio de la “barbarie” federal, la película hace hincapié en el planteamiento de que “la ley tiene que ser pareja” para empleados y patrones.

El film *Juan Manuel de Rosas* de Antín también se distancia del *Facundo* por la resignificación del color rojo. Mientras que para Sarmiento, el colorado simboliza “terror, sangre, barbarie” (1999: 154), en la película se encuentra asociado a la vestimenta de las milicias federales que organizadas en filas bajo las instrucciones de Rosas están dispuestas a “poner orden y acabar con la anarquía en la ciudad”. En esa escena las imágenes muestran a los soldados del campamento federal que realizan tareas camperas y comparten un asado como gesto de camaradería, entretanto un payador declama sobre Juan Manuel de Rosas a quien denomina: “el padre de los gauchos de nuestratierra” a modo de continuación del legado de San Martín.

En relación directa con lo anterior, la *transposición* de Manuel Antín evidencia la dicotomía cultura oral—cultura letrada. Ese planteo se puede detectar en la diferenciación que establece Juan Manuel de Rosas entre los “doctores” que se dedican a la política y la “gente de trabajo”. Para representar a la cultura oral el cineasta recurre a la intervención de distintos payadores que declaman cantos populares en relación a lo que sucede en el film. Uno de los momentos que expone esa dicotomía en su máxima expresión es la escena de la asunción de Rosas a la gobernación de Buenos Aires debido a que contrapone las danzas populares, como el candombe que tiene lugar en las calles, con el baile en el salón de Mariquita Sánchez de Thompson (Silvia Legrand). En esa tertulia los representantes de la cultura letrada ponen de manifiesto su adhesión al gobierno de Francia, su interés por el romanticismo europeo y, al mismo tiempo, su descontento con Rosas al que denominan “bárbaro” porque no sabe leer en francés. Más adelante, en un banquete de tono burlesco que Rosas ofrece en Palermo para representantes de la “clase ilustrada” —entre los que se encuentra José Mármol (Andrés Percivale)— queda en evidencia que “los leídos” no comprenden bien al país. Considero que esa escena se puede interpretar como una *invención verdadera* debido a que “se inserta en el discurso histórico y no se opone al conocimiento histórico sobre el tema del film” (Rosenstone 1997: 60).

En su libro *El héroe de las mil caras* (1959) Joseph Campbell establece una categorización sobre los distintos tipos de héroe. Según este autor, forma parte del ciclo natural del redentor el período de desolación así como también en la historia del universo todo lo que emerge se apaga y diluye. En palabras de Campbell, “la edad de oro, el reinado del emperador del mundo, alternan, en el pulso de todos los momentos de la vida, con la tierra baldía, reino del tirano. El dios que es el creador, se convierte al fin en destructor” (1959: 272). De ese razonamiento se desprende la categoría de “héroe como tirano” (1959: 262) en tanto fase natural de todo redentor. Una de las características de esta encarnación está vinculada a la “manifestación directa de la ley” (1959: 271).

Siguiendo con esta línea, en su obra José María Rosa explica que el 8 de diciembre de 1829, cuando Juan Manuel de Rosas se hace cargo del gobierno de Buenos Aires, el presidente de la Sala Legislativa le toma juramento bajo la

denominación del “digno Restaurador de las Leyes” (1972: 9). De igual modo, Manuel Antín en su versión fílmica del libro de José María Rosa recrea la asunción de Juan Manuel de Rosas con festejos populares callejeros en los que la multitud grita: “¡Viva Rosas, viva el Restaurador!”. Asimismo, durante la jura religiosa se vincula la causa de la Federación con el “orden y la justicia”.

Mientras un payador —en tanto representante de la cultura oral— declama un cielito, el pueblo se congrega espontáneamente en una procesión que sacraliza la figura de Rosas.

En este sentido, la película de Manuel Antín construye la imagen de Juan Manuel de Rosas como un héroe asociado al pueblo y enemigo de la elite porteña ilustrada. Para Marcela López y Alejandra Rodríguez, en el film de Antín el pueblo constituye un personaje más desde los créditos iniciales. De esa manera, “será soldado, será sirviente, peón rural, testigo o simplemente muchedumbre” (2009: 371). En línea con la construcción de un héroe popular, la película *transpone* el combate de la Vuelta de Obligado que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1845. En su libro José María Rosa relata al respecto: “Aunque resistir una agresión de la escuadra anglo-francesa formada por acorazados de vapor, cañones *Peissar*, obuses *Paixhans*, etc., parecía una locura, Rosas lo hizo” (1972: 107).

Así, la película muestra la participación popular de vecinos de Baradero, San Antonio de Areco y San Pedro que armados resistieron contra las carabelas conducidas por los invasores. Con el sonido de guitarras de acompañamiento y al grito de “¡Viva la Patria!”, la resistencia popular demostró que “los argentinos no somos empanadas que sólo se comen con abrir la boca”, tal como lo acredita José de San Martín desde la voz en *off*. Más adelante, en un encuentro con un francés Rosas reproduce la famosa frase de San Martín —pronunciada en la proclama del 19 de julio de 1819— para defender su postura independentista: “cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con las bayetitas que nos trabajan mujeres y si no trabajan mujeres, andaremos en pelotas como nuestros paisanos los indios. Seamos libres y lo demás no importa nada”.

El uso de la fuerza

Según Joseph Campbell, cuando el emperador deviene *ogro-tirano*: “la idea que sostiene a la comunidad se ha perdido. La fuerza es todo lo que la sostiene” (1959: 272). Si bien José María Rosa consagra un capítulo al uso de la fuerza de parte de las tropas federales, también dedica un apartado a lo que denomina la “Revolución unitaria” y así dar explicación a la expresión “salvajes unitarios”. En ese extracto el historiador refiere a distintas atrocidades cometidas por las tropas unitarias para imponerse por medio del terror como, por ejemplo, “Juan Apóstol Martínez, un héroe de la Independencia, recorre la campaña matando gauchos a los que hace cavar sus propias fosas; Estomba, otro héroe mata tantos federales que acabará enloquecido” (1959: 17).

Asimismo, José María Rosa menciona en su libro otro episodio histórico para ilustrar el accionar del “salvajismo unitario” que tiene que ver con el sanguinario desempeño del General Paz en la provincia de Córdoba adonde llevó adelante la denominada “campaña de la sierra” en la que se torturó y mutiló a los

pobladores simpatizantes del federalismo.

En consonancia con el “terror unitario”, el film *transpone* el fusilamiento de Manuel Dorrego (Alberto Argibay) por orden de Juan Lavalle. En una primera instancia, se expone el discurso de Dorrego —en su rol de diputado— contra la aristocracia y a favor del pueblo. Esos parlamentos significan su condena a muerte porque la oposición lo tilda de “anarquista” y le jura venganza. Después de que asume la gobernación de Buenos Aires por voluntad popular, se ordena su fusilamiento en nombre de la “civilización”. Para *transponer* la redacción de su última voluntad, Antín se basó en la carta que Dorrego escribió a su mujer Ángela y que Manuel Gálvez cita en su biografía *Vida de Don Juan Manuel de Rosas* (1940): “Ignoro la causa de mi muerte pero, de todos modos, perdono a mis perseguidores. Que mi muerte no sea causa de más derramamientos de sangre”. Sin embargo, Lavalle se niega a recibirlo para solucionar el conflicto de manera pacífica en un gesto que enfatiza el uso del terror de parte de las tropas unitarias.

Además, la utilización de la cámara subjetiva en el momento del fusilamiento cumple con el propósito de incrementar el dramatismo debido a que los espectadores vislumbran desde el punto de vista de la víctima que agoniza los rostros borrosos de sus verdugos. Inmediatamente después, se escucha a Juan Manuel de Rosas que reflexiona sobre el asesinato de Dorrego desde la voz en *off*: “la mancha más negra en la historia de los argentinos ha sidolavada con las lágrimas de un pueblo justo, agradecido y sensible”. Ese clima de congoja se acentúa a través de la intervención musical de un payador que declama: “cielito y cielo nublado por la muerte de Dorrego / enlútense las provincias / lloren cantando este cielo / porque ya los unitarios nos quieren esclavizar”. Esos versos no sólo materializan la voz del pueblo sino que ponen en evidencia la utilización del terror como el modo de imponerse de los unitarios.

El film también reelabora desde una postura revisionista uno de los sucesos históricos que generó más controversia: el asesinato de Facundo Quiroga en Barranca Yaco. Para Sarmiento, el crimen del caudillo riojano había sido “un acto oficial” (1999: 212) pergeñado con anticipación y concretado con tenacidad para que Juan Manuel de Rosas pudiera ser el depositario de la Suma del Poder público. Por el contrario, en su libro José María Rosa asevera que Rosas aconsejó a Facundo sobre la necesidad de cruzar Córdoba —gobernada por los hermanos Reinafé— acompañado por una escolta con la intención de protegerlo de sus enemigos. Esa advertencia puede operar como presagio porque en Barranca Yaco Facundo Quiroga encuentra la muerte como parte de su destino inexorable. De igual modo, en la película de Manuel Antín Rosas le avisa a Facundo Quiroga (José María Gutiérrez) que será “un viaje de peligro”, debido a que los conspiradores dispusieron la muerte de los jefes federales, y le sugiere viajar con escolta. Según la obra de Sarmiento, Quiroga desoye el aviso por obstinación en ir desafiar a la muerte y por orgullo “que lo lleva maniatado a la sangrienta catástrofe” (1999: 244). En cambio, José María Rosa refiere al “coraje temerario” (1972: 53) del caudillo como el motivo por el cual se rehusó a seguir los consejos. También el film de Antín justifica su accionar en su condición de “hombre de coraje”.

Con respecto a la reelaboración de manera audiovisual del asesinato de Facundo Quiroga en Barranca Yaco, Antín recurre al uso de la voz en *off* con el propósito de *transponer* una conversación entre Facundo Quiroga y el Doctor Ortiz que en el libro de Sarmiento funciona como otro presagio. De ese modo, mientras se muestra en imágenes la galera en la que viaja Quiroga, el Doctor define a Córdoba como una “tierra peligrosa”. Sin embargo, el caudillo responde: “no ha nacido el salvaje que se le anime al General Quiroga”. Vale mencionar que esa frase circuló oralmente en cantos populares dedicados a sostener la creencia en la inmortalidad y la capacidad de resurrección del caudillo.

Al igual que en el *Facundo* de Sarmiento, en el film de Antín una partida comandada por Santos Pérez intercepta la galera y Quiroga recibe un disparo en el ojo. Sarmiento incluye en el episodio de Barranca Yaco la muerte del niño de siete años —sobrino del sargento de la partida— que iba como postillón y a quien Santos Pérez “degüella, a pesar de sus gemidos de niño que se ve amenazado de un peligro” (1999: 246). Ese suceso se reorganizó en los cantares de 1921 en un procedimiento por el cual el asesinato del niño cobró mayor protagonismo y, a su vez, Santos Pérez se convirtió en el villano por antonomasia. De igual forma, en la película de Antín se *transpone* la crueldad del accionar de Santos Pérez que degüella al joven que oficia de postillón mientras ruega por su madre.

Desde su postura revisionista de la historia argentina, la película de Manuel Antín se ocupa de explicitar la inocencia de Juan Manuel de Rosas con respecto al asesinato de Facundo Quiroga. Para ello, el film recupera la carta que Rosas le escribió al mayordomo Don Juan José luego de enterarse de la muerte del caudillo riojano. El historiador José María Rosa transcribe en su libro el documento —que se conserva en el Archivo Histórico Nacional— cuya posdata asevera: “ni esto ha de ser bastante para los hombres de las luces y los principios. ¡Miserables! ¡Y yo, insensato, que me metí con semejantes botarates! Ya lo verán ahora. El sacudimiento será espantoso y la sangre argentina correrá en porciones” (1972: 55). Mediante esas líneas no sólo expresa su indignación sobre lo ocurrido con Quiroga sino que expone la diferencia entre la cultura oral y la cultura letrada. Asimismo, jura vengar la muerte de Quiroga a través del derramamiento de sangre.

A diferencia del documento histórico, en la *transposición* fílmica Rosas verbaliza sus pensamientos en compañía de su mujer Encarnación. Es interesante el rol que cumple este personaje a lo largo de la película porque tiene vital influencia en las decisiones que toma su marido Juan Manuel de Rosas. De acuerdo con esta relectura, ella es la persona que, finalmente, lo convence para que acepte la gobernación de Buenos Aires. Además, siempre se muestra crítica con el accionar de los unitarios y reclama justicia por el asesinato de líderes federales como Manuel Dorrego y Facundo Quiroga. Si bien la película cita textualmente las líneas de la carta escrita por Rosas a su mayordomo, agrega la intervención de Encarnación quien, luego de escuchar que correrá sangre en la Argentina, ratifica con énfasis: “ahora sí que sos vos, Manuel”.

Siguiendo con esta línea, la construcción fílmica del personaje de Juan Manuel de Rosas —que sustenta su poder en el uso de la fuerza— responde a la

categoría de “héroe como tirano”. En relación directa con esto, José María Rosa en su libro dedica un capítulo al abordaje de la utilización del “terror como arma política” (1972: 83). Sin embargo, el historiador justifica el accionar sanguinario de Rosas comparándolo con otros personajes históricos reconocidos como Napoleón Bonaparte, José de San Martín y José Gervasio Artigas. Para desarrollar el “terror federal” que le sucedió al terror unitario hace referencia al hecho histórico conocido como el “octubre rojo” que tuvo lugar en el año 1840. En línea con su postura rosista, justifica las veinte muertes ocurridas en treinta noches al compararlas con cifras como “los 2.500 federales eliminados en Buenos Aires en 1828 y 1829 por los decembristas, los 500 fusilados por Urquiza entre el 3 y 20 de febrero de 1852 y los 20.000 criollos masacrados por los ejércitos de Mitre” (1972: 89).

Con respecto a la reelaboración fílmica del uso del terror, Manuel Antín en su película *transpone* otro suceso que menciona José María Rosa en su libro como un “episodio de efervescencia popular” (1972: 91) que tuvo lugar en abril de 1842. De acuerdo con el historiador, hubo un despliegue de violencia con la misma intensidad a lo ocurrido en el “octubre rojo” debido a que en 8 días se produjeron 38 muertes. De igual modo, el film muestra los asesinatos de los unitarios —también llamados “cajetillas” de forma despectiva por pertenecer a una clase acomodada— perpetrados por las noches. En esa escena se puede observar a algunos federales que degüellan al grito de: “¡Mueran los salvajes unitarios. Viva la Santa Federación!” mientras otros recorren la ciudad portando cabezas en picas, cual trofeos de guerra. En consecuencia, Rosas es culpado por Lavalle de utilizar a la muerte como instrumento de poder.

Según Joseph Campbell, “el tirano es orgulloso y eso es su perdición. Es orgulloso porque piensa que su fuerza le es propia; su destino es ser engañado” (1959: 262). El personaje de Rosas fílmico en tanto “héroe como tirano” es soberbio en su accionar pero también, por momentos, demuestra su inseguridad debido a que es consciente de que puede ser traicionado tanto por enemigos internos como externos. En este sentido, decreta por ley fusilar a los jefes militares que operen como conspiradores, incluso, aunque formaran parte de su propia familia. Un claro ejemplo de la aplicación de esta medida aleccionadora es la *transposición* del caso de Camila O’Gorman —perteneciente a una familia federal y amiga de Manuelita Rosas (Teresa Barreto)— y del sacerdote Uladislao Gutiérrez, ejecutados en 1848 por mantener un vínculo amoroso. José María Rosa en su libro refiere a las gestiones en vano de Manuelita para convencer a su padre de que salvara a su amiga.

En línea con la obra de Rosa, la película de Manuel Antín muestra a Manuelita tratando de persuadir a su padre, a quien llama con cariño “tatita”. Sin embargo, Rosas —en tanto “héroe como tirano” que aplica la ley mediante el uso de la fuerza— le explica a su hija que su amiga Camila y el sacerdote Gutiérrez cometieron “crímenes de escándalo y sacrilegio” que deben ser penados con la muerte. Además, expone su posición inquebrantable al no otorgarles el indulto justificando su decisión en que, si bien perdonó a varios unitarios, los federales ligados a la familia deben dar el ejemplo. El film también *transpone* las infamias publicadas por el diario *El comercio del Plata* de Montevideo a través de los parlamentos de Rosas que sabe que el caso de Camila O’Gorman será utilizado como arma política y se culpará a “la

residencia del tirano de ser un antro de corrupción y escándalo”. No obstante, José María Rosa en su libro también señala que los diarios unitarios hicieron uso de la ejecución para hacer hincapié en la construcción de Rosas como un “monstruo” que no se apiadó de una joven mujer a punto de dar a luz.

Retomando la condición de estanciero de Rosas, Sarmiento en el *Facundo* critica su manera de gobernar la provincia porque “los azotes por las calles, la Mazorca, las matanzas ordenadas, son otros tantos medios de domar a la ciudad, dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce” (1999: 264). Sin embargo, en la película de Antín el modo que tiene Rosas de “amansar” a los representantes de las comitivas de Francia y de Inglaterra — para resolver el conflicto por la vía diplomática— se acerca más a la noción de “civilización” que al concepto sarmientino de “barbarie”. Al respecto, Rosa asegura en su libro que “Rosas resultó mejor diplomático que ellos” (1972:108). Así, en el film Rosas primero envía a su hija Manuelita a recibir con cortesía a los invitados y, luego, los agasaja con un baile en el salón.

Inmediatamente después, se reitera el *insert* del comienzo de la película pero de manera completa. De ese modo, se muestran las condiciones que impuso Rosas para firmar el tratado de paz con Inglaterra entre las que se encontraban: soberanía argentina en los ríos, libertad en las Repúblicas del Plata y desagravio de los cañones ingleses a la bandera argentina. De acuerdo con José María Rosa, esa última cláusula humillaba a los cañones de Trafalgar y Navarino ante la bandera azul y blanca en un gesto que implicaba haber perdido la guerra.

En la secuencia final, Rosas sugiere el inicio de una nueva época en el continente. Sus esperanzadores parlamentos son acompañados por imágenes de festejos populares en las calles y por el lanzamiento de fuegos artificiales. No obstante, el asesinato de Ramón, un peón de Rosas, de un disparo en plena celebración demuestra que el conflicto interno con los unitarios no está resuelto. Por último, la película *transpone* mediante el uso de la voz en *off* las líneas escritas por Rosas en su renuncia: “creo haber llenado mi deber. Si más no hemos hecho en el sostén sagrado de nuestra independencia, de nuestra integridad y nuestro honor, es porque más no hemos podido”. La imagen final muestra la figura de Juan Manuel Rosas inmortalizada en su rol de gobernador en un gesto que lo consagra héroe de la historia argentina.

Consideraciones finales

A lo largo del presente trabajo me he dedicado a estudiar la película *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín desde la categoría de “héroe como tirano”. En consonancia con la *mitologización* del personaje histórico, el film suprime de la biografía de Rosas su caída en febrero de 1852 luego de la derrota en la batalla de Caseros. Para José María Rosa, la caída del mandatario resultó beneficiosa debido al deteriorado estado de salud en el que se encontraba. Su exilio en Southampton —un pueblo de Inglaterra— le permitió volver a disfrutar de la vida al aire libre en una suerte de retorno a su condición de estanciero.

Vale mencionar que, entre los rasgos distintivos del héroe, Hugo Bauzá menciona: “haber experimentado el exilio” (1998: 35). En este sentido, la biografía escrita por José María Rosa también contribuye en el proceso

mitificador que caracteriza la figura de Juan Manuel de Rosas.

Retomando la ambivalencia que entraña la imagen de Juan Manuel de Rosas, Sarmiento en el *Facundo* compara su destreza con el caballo con la de personajes históricos como Napoleón Bonaparte y Lord Byron. Se refiere a esos arrebatos en los que sale a cabalgar por la pampa hasta extenuar al caballo como una reacción provocada por “exceso de vida” (1999: 262). Por su parte, Rosa señala en su libro que en la etapa de su exilio el ex gobernador se destacó por el tiro del lazo y el manejo de las boleadoras sobre el caballo en línea con su naturaleza de hombre de campo. Además, la descripción de su fortaleza física en la vejez —superior a la de “cualquier mozo”— responde a ilustrar otro rasgo de su morfología heroica.

En línea con su configuración de “héroe como tirano”, se cumple el destino inexorable de Rosas de ser engañado debido a que sufre la traición de Justo José de Urquiza que hace alianza con los brasileños en la batalla de Caseros. José María Rosa en su libro reproduce un canto que entonaba el pueblo en las calles: “¡Al arma argentinos / cartucho al cañón / que el Brasil regenta / la negra traición! / por la callejuela / por el callejón / que a Urquiza compraron / por un patacón” (1972: 121). De ese modo, la cultura oral refiere a la traición como una consecuencia del orgullo que caracteriza al “héroe como tirano” y, al mismo tiempo, reafirma la ligazón del ex mandatario con el pueblo. Para concluir, Manuel Antín también omite de la *transposición* el fallecimiento de Juan Manuel de Rosas —difamado y pobre— en Inglaterra el 14 de marzo de 1877 en diálogo con su reformulación audiovisual del *mito del héroe*.

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.
- De la Fuente, A. (2014). *Los hijos de Facundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Gálvez, M. (1940). *Vida de Don Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- López, M. y Rodríguez, A. (2009). *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Lusnich, A. L. (2005). El cine criollista-histórico. En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II (1957-1983)* (pp. 410-419). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Fabro.
- Oubiña, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América

Latina.

Rosa, J. M. (1972). *Rosas, nuestro contemporáneo*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.

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

Sández, M. (2010). *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Sarmiento, D. F. (1999). *Facundo*. Buenos Aires: Emecé.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.