



La guerra gaucha y el film “muy nacional”. Aproximaciones a su crítica cinematográfica

Martín Batalla^(*)

Resumen

Este trabajo se ocupa de un film legendario en los anales de la cinematografía criolla: La guerra gaucha, dirigido por el realizador Lucas Demare para el sello de los Asociados, y estrenado en Buenos Aires en noviembre de 1942. En relación con él, aquí se estudia, por un lado, la calurosa recepción tributada por los críticos de estreno y, por otro, se examinan en perspectiva los pronunciamientos de los historiadores de cine, quienes, ya beneficiados por la distancia temporal de sus exámenes, no dejan de reiterar en lo sustancial los pronunciamientos de los analistas precedentes. Las calibraciones tempranas de ese estreno subrayan, como las más tardías, la consideración de al menos tres planos sustantivos –el histórico, el estilístico y el mecánico–, que condensan las razones que singularizan el envío frente a toda otra propuesta de la época: La guerra gaucha supera cualquier película argentina realizada hasta la fecha. Ovacionado en el marco de su estreno, elogiado por los analistas setenta años después, este film “muy nacional” nos permitirá contrastar las evaluaciones (tempranas y reposadas) de dos fracciones analíticas, y examinar el predicamento que la llamada “crítica impresionista” de diario, desempeñó en los historiadores.

Palabras Clave: crítica cinematográfica; La guerra gaucha; El Mundo; La Nación; Crítica.

“La guerra gaucha” and the “very national” film. Some approaches to its film critics.

Abstract

This work occupies of a legendary film in the annals of the creole cinematography: La guerra gaucha, directed by Lucas Demare to the stamp Associated, and performed for the first time in Buenos Aires in November of 1942. In relation with it, we study, on one hand, the warm reception taxed for the critics of premiere; on the other hand, to examine in perspective the pronouncements of film historians, who, have been already benefited for the temporary distance of their exams, don't let up of reaffirm in substance the pronouncements of previous analysts. The early calibrations of this premiere underline, as the latest, the consideration as far as three substantial scenes- the historic, the stylistic and the mechanical-, that condense the reasons which single out the shipment in front of other proposal of that time: The gaucha war overcomes any argentinian film realized up to today. The film was applauded in the context of its premiere and eulogized by the analysts after seventy year, this “very national” film will let us to contrast the (early and quiet), and to study the predicament that the called “impressionist critic” of news executed in the historians.

Keywords: film critic; La guerra gaucha; El Mundo; La Nación; Crítica.

^(*) Magister en Literatura argentina y Profesor en Letras, Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente en la Escuela de Artes Visuales “Emilio Pettorutti”, el Instituto Superior de Formación Docente “Pte. Arturo Illia” y el Conservatorio de Música “Juan Carlos Marcos Paz. E-mail: martinjbatalla@gmail.com



“La guerra gaucha y el film ‘muy nacional’...”

La guerra gaucha y el film “muy nacional”. Aproximaciones a su crítica cinematográfica¹

La guerra gaucha: aplausos para un film “muy nacional”. Los críticos del estreno

Considero que el terror que posee a los auditorios nacionales cuando se anuncia una película muy nacional está bastante justificado. Los paisanos, vistos por los hombres de Esmeralda y Corrientes, resultan, más bien, deprimentes. Ya fatigó con exceso el mal teatro a ese gaucha inencontrable en la campaña argentina. Por eso es lógico que los auditorios prefieran la simpática honestidad de la comedia familiar, realizada a tambor batiente por directores incapaces de abandonar el ambiente de cartón y madera terciada de los “sets” (...) Pero no debemos engañarnos; no es en ese tipo de films –donde los norteamericanos son maestros de gracia, fineza e intención– en el que se afirmará la autonomía del cine local. En el cuadro de nuestra realidad esencial existen temas susceptibles de universalización. Para producir ese ápice de la cultura y el refinamiento que es una comedia de Oscar Wilde se requieren siglos de cultura (...) Wilde no aparece de pronto; antes de él están Swift, Sterne, Ben Jonson. En cambio, Steinbeck, Faulkner o Caldwell pueden surgir en cualquier medio, por primitivo y áspero que sea. “La fuerza bruta”, “Santuario” o “El camino del tabaco” son historias bien contadas, pero que pueden recogerse al borde de los caminos. (...) Los que se martirizan porque el cine argentino no puede soñar ni siquiera con un improbable match con el de Hollywood están equivocados.

Ulyses Petit de Murat, “‘El cura gaucha’ es cine nuestro”²

El viernes 20 de noviembre de 1942, un grupo de emprendedores amigos cumplen prolijamente con el último ritual asignado a una empresa tan memorable como intrépida: estrenan en Buenos Aires *La guerra gaucha*, el film de Artistas Argentinos Asociados que haría época, y dejaría tanto en productores, artistas y críticos locales, la generalizada impresión de haber tocado con la obra un horizonte estilístico e industrial hasta entonces huidizo, cuya efectiva concreción se había hecho esperar al menos una década entre los gestores más prometedores de la factoría de películas en el país. El mejor film rodado en Argentina por argentinos venía entonces a afianzar la madurez de la cinematografía local, a consagrar la figura de un joven director de películas, y a señalar una nítida divisoria de aguas con todo lo que quedaba atrás: a pasar por una especie de Rubicón doméstico recién atravesado...³

Filmada casi por completo en duros exteriores de la provincia de Salta –en condiciones heroicas, venciendo todo tipo de dificultades–, y estrenada, contra todos los pronósticos, gracias a la tenacidad de sus artífices, *La guerra gaucha*, realizada por un equipo técnico y artístico de inocultable jerarquía, pocas veces reunido, alcanzó la sala de su estreno con considerable demora, más un defecto en la copia de proyección que aplazó su exhibición hasta altas horas de la noche, en medio de una atmósfera de aplausos constante prodigados por el encendido auditorio del Ambassador. Verdaderos condicionantes de un mundo al revés, en esa sala por lo demás no habituada a integrarse al circuito de exhibición de películas argentinas, el envío norteamericano que se proyectó para amenizar la espera, fue abucheado por la furia de los asistentes.⁴

¹ Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación más ambicioso, que busca estudiar el nacimiento y la consolidación de la crítica cinematográfica argentina del primer tramo sonoro (1931-1945) con sede en los grandes diarios argentinos. El texto resulta en parte tributario de los estimulantes ensayos que integran el volumen *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, de María Teresa Gramuglio.

² Crítica “Sombras y sonidos”, Buenos Aires, 26/06/1941.

³ Sobre la historia del sello que produjo el film, véase LUSNICH, Ana Laura “Artistas Argentinos Asociados. Del café a la gloria” en ESPAÑA, Claudio (dir.); *Cine argentino. Industria y clasicismo I. 1933-1956*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pp. 386-409, y MARANGHELLO, César; *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 2002.

⁴ La función del estreno estaba prevista para las 18 pero un problema en el revelado de la copia obligó a suspenderla. La secuencia en que Petrone vuela el campamento realista al disparar su arcabuz sobre el cargamento de pólvora, salía muy clara, como filmada con “efecto día”. En los laboratorios de los Estudios San Miguel, en Bella Vista, Demare se afanaba sin suerte por normalizar el tramo, al tiempo que se resistía a entregar las latas hasta que lo hubiera conseguido. Hubo que ir a buscarlas, arrebatarlas de las manos y volver al cine, con lo que la proyección del film recién pudo iniciarse después de la 1, para extenderse hasta las tres de la mañana. El título norteamericano que amenizó la espera fue pedido de apuro al cine Ocean. Cfr. “La guerra de Lucas Demare. El director que hizo posible un clásico del cine nacional recuerda pormenores de la filmación y las penurias que hablan de un fervor jamás superado”, en *Antena*, Buenos Aires, 28/09/1971) y “Lucas Demare, hoy. Entre la realidad y la leyenda”, en *Clarín Espectáculos*: Suplemento especial “35 años de La guerra gaucha” (Buenos Aires, 20/11/1977, p. 32).

La unánime consagración del film por parte de la crítica porteña –no siempre tan concorde en sus ásperas apreciaciones; remisa a la efusión de los arrebatos–, puede pasar, como el denso ambiente caldeado de su recibimiento, por firme evidencia irrecusable de su sonoro impacto. El refinado periodista Abelardo González, con asiento en la sección de cine del diario *La Nación*, así compendia para el inicio de su crónica, las notas sobresalientes que a su juicio alcanzaba la película: “por la magnitud de su empresa y la lograda sugestión de su drama; por la realidad y la inspiración; por la dignidad del tono con que se evoca el heroísmo de nuestra gesta gaucha y la exaltación patriótica que trasunta; por el vigor y el interés; por su sentido y porque se ha conseguido que cruce entre sus imágenes y sus paisajes “la sangre de la tierra”, puede estimarse que “La guerra gaucha” responde como elevada expresión de nuestra cinematografía a la trascendencia de las luchas que evoca y a la belleza del libro admirable en que se inspira”.⁵

Lo propio, pero desde la palestra de *Crítica*, hacía su enviado especial Rolando Fustiñana, al titular su intervención “Tiene valores excepcionales el drama épico ‘La guerra gaucha’”. Con una desmesura inusual en él, Roland ponderaba la realización como “esfuerzo sorprendente”, calibraba sus riesgos técnicos y estéticos, y situaba al film, sin titubeos perceptibles, como parteaguas decisivo en la escueta historia de la filmación de películas en la Argentina. Reseñando las circunstancias de su convulsionada *première*, Fustiñana escribía que su exhibición, realizada sobre un clima de máxima expectativa, no sólo aplacó la natural impaciencia del público que llenaba la sala, sino que mereció justicieramente, frecuentes y entusiastas aplausos como señal de aprobación frente a un espectáculo de jerarquía que ha de señalar un momento de superación dentro del cine argentino.⁶

Los mismos sobresaltos de la sala impresionaron al *emotivo* crítico de *El Mundo*: “Pocas veces el público ha aplaudido, poniéndose de pie, sin disimular su entusiasmo, como al finalizar el estreno de ‘La guerra gaucha’, la noche del viernes, en el Ambassador”, escribió, sobresaltado, Raimundo Calcagno, quien, al mando de su informada columna, también exteriorizaba su inesperado estupor bajo la forma de un título concluyente: “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’”.⁷ Y acaso con más sobriedad que sus colegas, Calki insistía allí en la feliz aleación de tema y forma como una de sus consecuciones sustantivas: Manifestábase así, abiertamente, la satisfacción de un anhelo largamente contenido: ver a la cinematografía argentina afianzar su madurez técnica con una obra sólida, logrando la gran película que, en la línea de “Viento Norte” y “Prisioneros de la tierra”, pusiera, superándolas, un nuevo jalón en su progreso.⁸

Enfático acuerdo de términos; sorprendente unanimidad de las evaluaciones; palmarias valoraciones condicionadas por la conmoción del auditorio. Tal como tiempo después recordaría el director Lucas Demare, “en horas, *La guerra gaucha* fue el tema obligado de todos en todos lados”.⁹

No era para menos. Su sólido argumento recreaba, de acuerdo con una acción sostenida y arrebatadora, algunos escogidos relatos ultramodernistas del homónimo volumen de Leopoldo Lugones, para narrar –con los enseres más eficaces del cine clásico– la heroica lucha de los gauchos salteños contra el enemigo español, durante las guerras de la Independencia argentina.

⁵ Abelardo González –sin firma–, “‘La guerra gaucha’ responde a la gesta y el libro inspiradores”, *La Nación* “Espectáculos. Cinematógrafos”, Buenos Aires, 22/11/1942, s/p).

⁶ Roland, “Tiene valores excepcionales el drama épico ‘La guerra gaucha’. Sustenta vibrantes principios de libertad”, *Crítica* “Sombras y sonidos”, Buenos Aires, 21/11/1942. Todas las expresiones entrecomilladas son citas de esta crónica.

⁷ El tópico de los “aplausos” atestigua el suceso del film en más de una crónica de estreno. Escribe Calki, sólo unos días después: “Ante salas llenas, con un público que aplaude una tras otra sus escenas culminantes, se viene exhibiendo en el Ambassador ‘La guerra gaucha’, película recientemente presentada por Artistas Asociados Argentinos. Es la justa recompensa al extraordinario esfuerzo que han cumplido sus realizadores, dando al cine nacional una obra de jerarquía”. Cfr. “Se exhibe con éxito ‘La guerra gaucha’”, en *El Mundo*, “Actualidad cinematográfica”, Buenos Aires, 27/11/1942, p. 14. Ese mismo lugar común reaparecerá en diversas reseñas periodísticas, cada vez que el film vuelva a proyectarse en distintas salas del país, para sus muchas revisiones, sus aniversarios de estreno o el proceso de su revirado a color. Pueden consultarse innumerables artículos de prensa que siguen esos avatares, en los tres sobres de investigación dedicados a la película, coleccionados en la biblioteca del Museo Municipal del Cine de Buenos Aires.

⁸ Calki, “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’”, *El Mundo* “Actualidad cinematográfica”, Buenos Aires, 2/11/1942, p. 11. Como se deduce de la consignación de las fechas, Roland es el único que publica su crítica al día siguiente del estreno, sin duda beneficiado por la aparición vespertina de *Crítica*; Abelardo González y Calki, en cambio, lo hacen para sus respectivas ediciones del domingo 22.

⁹ Lucas Demare, hoy. Entre la realidad y la leyenda”, en *Clarín Espectáculos*: Suplemento especial “35 años de La guerra gaucha”...op cit.

Contra todos los funestos vaticinios en torno a la adquisición del libro –“Han comprado diez millones de palabras”, bromeaban los entendidos del ambiente¹⁰–, aun así los Asociados logran plasmarlo en la pantalla, acentuando su intensidad emocional y eludiendo el lastre fatigoso de sus virtuosismos verbales. La órbita en que el film iría a inscribirse, más el correlativo horizonte de recepción que buscaba asegurar, eran, obviamente, otros.

En esa impresionante traslación, resulta imprescindible subrayar cuánto suponía para aquella insigne fuente literaria, la inesperada renovación de su ciclo vital, ahora asegurado por canales de divulgación ajenos a los de su selecto circuito de partida, y trazado con acuerdo a las modalidades estilísticas propias de un arte para mayorías: poética realista, claridad y velocidad narrativas, precisa caracterización de personajes, enérgica manipulación del auditorio.¹¹ Si a esto adicionamos el tono, el heroísmo y la exaltación patrióticos que podían connotar “la sangre de la tierra”, se tornan en principio comprensibles los enardecimientos impulsivos de aquella *séance* inolvidable del estreno. “Desde las primeras imágenes sorprendentes, todo el mundo tuvo la noción de que algo grande estaba pasando”, escribió uno de sus artífices. Fue apoteótico”, recuerda René Mugica. “Un estreno brutal”, elige Amelia Bence.¹²

La trama central de la película, adaptada por el flamante binomio de guionistas integrado por Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi, mostró al obstinado sacristán Lucero (Enrique Muñío) pasando información secreta a los capitanes Del Carril y Miranda (Sebastián Chiola y Francisco Petrone) mediante los toques en código de la campana cómplice de su iglesia. En una de sus asonadas, las montoneras gauchas apresan al teniente Villarreal (Ángel Magaña), un americano leal a España, a quien alojan en la estancia de la patriota Asunción Colombres (Bence).

En su pionera historia de la cinematografía local, Domingo Di Núbila reseña la progresión causal del argumento, en los mismos términos lineales con que se lo graficaba en pantalla: Los españoles terminan por descubrir el ardid del sacristán, arrasan el pueblo, dejan ciego al viejo patriota y aniquilan a Del Carril y los suyos. Entretanto, el teniente Villarreal, enamorado de Asunción y contagiado de los ideales criollos, ha comprendido que la causa de la libertad de América es también la suya. Y al final, cuando aún está fresca la sangre derramada en defensa del solar nativo y la sombra de la esclavitud amenaza extenderse con la victoria de los maturrangos, reaparece el sol de la libertad sobre los valles y quebradas aureolando la figura de Güemes que llega.¹³

Esa estructura narrativa adoptaba como nervio expositivo las incidencias de “Dianas”, de donde surge el incomparable sacristán –con su poblado y su iglesia–, hábilmente refundido con el violinista ciego de “Sorpresa”. A ese esqueleto conductor se suman las figuras de los capitanes patriotas guarecidos en el monte espeso: el criollo y refinado Del Carril (proveniente de “Sorpresa”), y el gaucho temerario Baltasar Miranda, héroe del film, ligeramente esbozado en “Estreno” y “Al rastro”, y muy desarrollado después por los guionistas. “Juramento” suministra el obligado idilio de Villarreal y Colombres; “Alerta” inspira los tipos de Eduviges, del pequeño General y de Jimena; los enérgicos episodios de la tropilla y la espectacular voladura del polvorín enemigo, provienen, respectivamente, de “Carga” y “Al rastro”.¹⁴ Las colas encendidas de los caballos que bajan en indómito tropel por la quebrada, son un verdadero hallazgo de ingenio de los guionistas.

¹⁰ PETIT DE MURAT, Ulyses; **Este cine argentino**, Ediciones Del Carro de Tespis, Buenos Aires, 1959, p. 40.

¹¹ Entre otros, estos componentes atribuidos al llamado estilo clásico, aparecen provechosamente discutidos por Eduardo A. Russo, en RUSSO, Eduardo; **El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea**, Manantial, Buenos Aires, 2008.

¹² El primer testimonio pertenece a PETIT DE MURAT, Ulyses; **Este cine argentino...**, op. cit., pp. 41-42, los otros dos se recogen en Ricardo García Olivieri y Pablo O. Scholz, “50 años de ‘La guerra gaucha’”, *Clarín Espectáculos* (Buenos Aires, martes 10/11/1992, pp. 2-3).

¹³ DI NÚBILA, Domingo; **Historia del cine argentino I**, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959, pp. 205-206.

¹⁴ Este párrafo simplifica muchísimo la tarea de inspiración de los adaptadores, integralmente estimulada por el texto de Lugones. Fuera de los siete relatos identificados por la crítica, “Baile” suministra el velorio del angelito, “Táctica” y “Un lazo”, las secuencias costumbristas de los vivacs montoneros (con el tierno episodio del desembicho de los caballos que proviene especialmente del último); “Güemes”, por su parte, proporciona el material de los letreros iniciales y conduce la apoteosis del film a la aureolada escena del final, mientras que “Despedida”, “Castigo”, “Milagro”, “Vado” concentran algunos parlamentos decisivos de diversos personajes. Inspirándose en el espíritu de “Serenata”, con su personaje del viejo estanciero Florencio –loco por la revolución patriótica y profundamente conmocionado por *La Chanson de Roland*–, los adaptadores buscan conservar para la recepción del film, el visible pacto de lectura que Lugones ambicionó para su libro. Véase LUGONES, Leopoldo; **La guerra gaucha**, Losada, Buenos Aires, 1992. Estudio preliminar, vocabulario y notas de Susana Cella).

Como se ve, y omitiendo lo que Borges denominó el “exornado estilo” de Lugones –y que con malicia suplementaria definió después como “una serie de cachivaches”¹⁵–, el contenido era de por sí grandioso para lucirlo en la pantalla. En razón de esos desusados componentes, la impresión causada por el film resultó lisa y llanamente inocultable para el público; el hecho insólito de aplaudir en sala una historia nuestra, un gesto aprobatorio difícil de callar en las reseñas de los críticos. Sólo ese perdurable impacto, saldo de su encendida recepción, podría explicarnos hoy también la llana concepción historicista que regula las convicciones de Di Núbila, de acuerdo con la cual *La guerra gaucha* no sólo suministra el último jalón de una periodización que se inicia con la era sonora (1933-1942), sino que incluso representa la indudable culminación superadora de los esfuerzos artísticos y técnicos que exhiben una industria (“muy”) nacional ya madura.¹⁶

Al borde mismo de los años sesenta, el crítico incluirá todavía como corolario del primer volumen de su estudio, una elogiosa valoración del envío, que, por la analogía emocional que trasunta (tanto como por los componentes que releva: tema y realización), parece responder aún a la misma atmósfera encendida que condicionó los juicios del resto de sus colegas:

La guerra gaucha transmitió con contagiosa vibración el fervor de la lucha por la libertad, puso en la pantalla un patriotismo electrizante y exaltó las virtudes humanas que exigen las horas supremas: valor, generosidad, sacrificio, integridad.

Su impetuosa corriente emotiva se formó con muchos afluentes: personajes que conformaron una variada colección tipológica y que con su actitud heroica comprometieron la participación del público en los ardores de la gesta; certeros y hábilmente balanceados toques de tragedia, ternura, romance, humor y acción épica; autenticidad espiritual y física, excelente interpretación y ensamble armónico de los valores de realización.¹⁷

“Contagiosa vibración”, “patriotismo electrizante”, “impetuosa corriente emotiva”: ¿cuántas veces la crítica de diario había estado en condiciones de aplicar ese vocabulario fervoroso a la prolija recensión de un film local? ¿Y en cuántas otras había podido calibrar, en el escueto haber de su industria de películas, el saldo favorable de un perfecto ensamblado entre la adopción de un tema y el estilo de su realización? Como nunca antes en la historia de la crítica argentina, el envío de los Asociados colocaba a sus ejecutantes en actitud de prodigar unánimes ponderaciones.

Así, y dotado del “máximo de los recursos materiales y artísticos”, el film *La guerra gaucha* no sólo es para Calki “la gran película del año”, sino “la mejor producción que se ha realizado entre nosotros”¹⁸. Esta segura convicción, que los historiadores venideros replicarán para sus textos una y otra vez, conoce, junto a la consignación de los aplausos, las variantes que ya se enuncian en el trance mismo de su estreno: “una gran película argentina, quizá la más completa que se ha producido en estudios locales” (*La Prensa*¹⁹); “elevada expresión de nuestra cinematografía” (González); “momento de superación dentro del cine argentino” (Roland); “nuevo jalón en su progreso”: “no se habla ya de firme intención sino de noble calidad” (otra vez Calki).²⁰ Entre

¹⁵ Véase, para la primera expresión, BORGES, Jorge Luis; “Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*”, *Biblioteca Personal. Prólogos (Obras Completas IV)*, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 461; para la segunda, TABBIA, Alberto; “*La guerra gaucha* o la patria embalsamada”, en *Notas para una constraistoria del cine argentino* (30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, 2015, p. 27. Con una rara mezcla de abierto desprecio y embozada envidia, también Manuel Gálvez refiere la “peliaguda prosa lugonesca”, sólo admirada “por unos cuantos muchachos y por algunos maestros normales”. Al comentar la noticia de que *La guerra gaucha* está siendo vertida al francés por Francis de Miomandre, Gálvez adiciona: “El señor Miomandre tiene tal dominio de las jergas usadas entre nosotros, que va a poner en francés *La guerra gaucha* sin hacérsela traducir primero al castellano”. Cfr. GÁLVEZ; Manuel; *Amigos y maestros de mi juventud, en Recuerdos de la vida literaria I*, Taurus, Buenos Aires, 2002, pp. 227, 233, 235.

¹⁶ Cfr. DI NÚBILA, Domingo; *Historia del cine argentino I...*, op. cit. y su reedición ampliada DI NÚBILA, Domingo; *La Época de Oro. Historia del cine argentino I*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1998. Nos ocupamos de la alteración de la muy aceptada periodización de Di Núbila en el segundo apartado de este trabajo.

¹⁷ DI NÚBILA, Domingo; *Historia del cine argentino I...*, op. cit.

¹⁸ Todas las citas en Calki, “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’” *El Mundo*, “Actualidad cinematográfica ...”, op. cit.

¹⁹ “Cálida y digna exaltación de la patria hay en ‘La guerra gaucha’”, *La Prensa*, Buenos Aires, 22/11/1942, p. 12).

²⁰ En un librito aparecido apenas unos meses antes que *el Di Núbila* –deudor de la prolífica experiencia recogida como analista de películas–, Ulyses Petit de Murat puntualizaba las constantes de la industria criolla que había visto crecer desde *Crítica* film tras film: “El cine argentino [tenía] elementos para lograr una cierta calidad habitual y, de vez en cuando, la obra destacada”, escribía. En “Falta la gran película”, una pastilla periodística aparecida en su columna el mismo día de la *première*, Raimundo Calcagno reclamaba la estricta obediencia de esa constatación, lo suficientemente prevenido –como se puede adivinar– de los visibles valores de excepción que integraban la propuesta de Asociados: “Finaliza el año cinematográfico y aún no ha surgido, en la producción

todos aquellos que se formulan para destacar esa consecución mayor del *cinema* criollo, el último de los dictámenes reproducidos parece sugestivamente escrito para repercutir también, y como por reacción refleja, sobre la diaria tarea de los mismos analistas de periódico, que venían a aplaudir con él la saludable anexión de ese otro confín –ahora metodológico– que hasta entonces esa crítica masiva sólo había podido ejercitar aplicándose a los films de procedencia yanqui: desempeñar su función legisladora sopesando los logros *efectivamente* conseguidos, y no los buenos propósitos que nunca acababan por verificarse en la pantalla.²¹

En el poderoso párrafo final de su apretada nota del estreno (que vale, por así decirlo, por aplausos), Calki ratifica esos conceptos con la contundencia de juicios concluyentes: “Tenemos, como lo vislumbramos, la gran película del año, con un excedente en la esperanza: ha resultado la mejor producción que se ha realizado entre nosotros. No se habla ya de noble intención sino de firme calidad. Falta ahora que el público le dispense el merecido apoyo para demostrar que el verdadero avance del cine nacional se consigue así: poniendo cimientos a su espíritu”.²²

Si el tiempo transcurrido y la reiteración de los elogios acabaron por fosilizar después un repertorio de juicios obligados en torno a la película, que hoy restan el debido alcance a las tempranas calibraciones de su estreno, importa subrayar en perspectiva en esos comentarios críticos, la consideración de al menos tres planos sustantivos –el histórico, el estilístico y el mecánico–, que condensan las razones que la singularizan frente a toda otra propuesta de la época. La película supera entonces cualquier film argentino realizado hasta la fecha; presenta una narración inusual, equilibrada y vibrante; descuella porque exhibe un dominio técnico acabado. Por todo eso hay que aplaudirla.

No se abusaba con esto de un augurio ni se confiaba el juicio de lo porvenir, subrayémoslo, a las prodigiosas facultades de una imaginación crítica entusiasta. Los principales observadores apoyaban sus evaluaciones en la percepción de una realidad bien comprobable, que el film había logrado electrizar para erguirla encendida ante sus ojos: en su duradera conmoción, el sólido mojón que permitiría a nuestra industria superar lo que había hecho hasta la fecha, al conquistar nuevas extracciones de público y a los sectores más remisos de la parte exhibidora; en la aleación de tema y realización, el atisbo anticipado del grandioso porvenir que aguardaba a la pantalla “nacional” frente al reflujo transitorio de los avances de Hollywood. A mediados del mes de enero de 1943, Calki descargaba para su balance del año concluido, las imputaciones que nuestro cine acumulaba en las columnas de un activo que no podía ser más prometedor: “Puede decirse que jamás el cine nacional ha estado en una situación tan favorable como la presente. No sólo se halla en plena evolución, sino que en el año pasado lo hemos visto, tras de afianzarse en el sentido comercial, con películas limpias y eficaces, vigorizarse espiritualmente. ‘La guerra gaucha’ actuó a manera de picana, obligándolo a erguirse. Por otra parte, el debilitamiento de la producción extranjera, por causa de la guerra, vino como a allanarle el camino. Los films nacionales invadieron las carteleras de salas céntricas que hasta hace poco parecían estar reservadas exclusivamente para los films norteamericanos, y lo que es mejor, satisficieron, en la mayoría de los casos, a los “habitués” de las mismas. El público estaba conquistado, en todo sentido. 1943 se abre con perspectivas halagüeñas. El momento es propicio: sólo falta ahora no desperdiciar la oportunidad. Los 56 films producidos en 1942 serán superados fácilmente en número y todos los esfuerzos deben tender a que sean superados

nacional, la película cumbre. El film que llamaríamos ‘de honor’, exponente de la indudable valorización artística de un cine que ya marcha seguro sobre sus pies. *Que no intente sólo la obra de arte, sino que la consiga*”. Cfr. PETIT DE MURAT, Ulises; **Este cine argentino...**, op. cit. y Calki, “Falta la gran película”, *El Mundo* “Actualidad cinematográfica”, Buenos Aires, 20/11/1942, p. 16, (destacado nuestro).

²¹ Acaso una semblanza de Calki contribuya a situar en su real dimensión las elogiosas críticas de *La guerra gaucha* en contraste con el franco estímulo y el elogio amplio a las “firmes intenciones” de sus films congéneres: “[E]l cine nacional estaba en un estado incipiente, recién había formado sus negocios, sus estudios, sus relaciones con los distribuidores...; no competía con el cine norteamericano, pero lo molestaba un poco. Entonces, había que ayudarlo, había que estimularlo y yo –lo digo realmente en tono sentimental, en forma un poco ingenua, como considerando un deber el tener que estimularlo– tanto lo ayudaba que en mis críticas... tendía, en general, a la faz favorable de las películas nacionales. No por eso dejaba de fustigar a las realmente impasables. Pero todo lo significativo contaba con mi apoyo en *El Mundo*. Eso, ya lo dije, en mi primera época, porque de otra época no quisiera hablar; cuando el cine nacional se hace adulto, el crítico, a su vez, tiene que hacerse adulto también. Ya no se trata de cuidar a un niño, sino de reprenderlo”. Véase la entrevista al periodista, incluida en CALISTRO, Mariano y otros; **Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro**, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978, pp. 369-387. La cita pertenece a p. 374.

²² Calki, “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’”, *La Prensa...*, op. cit. Obsérvese que esta cita vuelve sobre los pronósticos de la pastilla citada en nota previa, ahora para reconvenirse y corregirlos.

también en calidad... Ahora que se amplía el horizonte y el camino aparece llano, es cuando más firme hay que andar sobre los pies”.²³

Una premisa concluyente y su inmediata derivación se desprendían con toda naturalidad de este auspicioso panorama: seguir en la brecha de los films argentinos de resplandeciente calidad (una línea de conducta destinada a profundizar esa pauta creativa juzgada irrefragable); contrarrestar el poder de penetración cultural de la poderosa usina de películas del Norte con acuerdo a esa lógica por fin reificada. Digámoslo con las palabras de Petit de Murat: soñar con un *probable match* con el cine norteamericano...

A juzgar, entonces, por las voces del periodismo masivo –por los aplausos de la sala que mantienen diecisiete semanas el film en cartelera; por las fabulosas recaudaciones que superan a aquéllas consideradas imbatibles: las de *Saludos* (Disney Studios); las de la mismísima *Gone with The Wind* (la suntuosa coproducción de David O. Selznick para la Metro)²⁴–, *La guerra gaucha*, con su “impetuosa corriente emotiva”, con toda la carga del “patriotismo electrificante” que inoculó en el público,²⁵ sacude la pereza de un moroso ambiente provinciano cuyos mejores exponentes cinematográficos –siempre foráneos– venían de otra parte.²⁶

No disponemos de una literatura longeva ni completa –ni Wilde, ni Swift, ni Ben Jonson han florecido entre nosotros–; en cine en cambio estamos aún a tiempo de conseguir algo...²⁷ En el marco de la batalla simbólica librada contra las hostiles marquesinas extranjeras, pensar nuestra posición desde esa *distant reading* que nos propone el viejo redactor de *Crítica*, puede proporcionarnos (como sin duda a los críticos de estreno) la justa medida de nuestras posibilidades. Porque si, como explica Benedict Anderson, toda asunción de lo propio implica una correlativa conciencia de lo ajeno, el reconocimiento de una alteridad con la que se rivaliza, en el contexto ampliado de la *República mundial del Celuloide* (en el *Planeta Hollywood* de Franco Moretti²⁸), ¡cómo no aplaudir semejante conquista!...²⁹

La guerra gaucha y la Historia del cine argentino. Los críticos-historiadores

...la gran película del año...
la mejor producción que se ha realizado entre nosotros...

²³ Calki, “Momento propicio”, *El Mundo* (“Actualidad cinematográfica”, miércoles 13 de enero de 1943, p. 16). El paso del tiempo, y los avatares que vinieron con él (que los críticos de diario no podían anticipar), revelarían el costado amargo de este diagnóstico. Escribe Octavio Getino, beneficiado por la distancia de los años: “[Las estructuras industriales creadas] –dependientes de un mercado cuya hegemonía real estaba en manos de las grandes potencias– resultaban tan endebles e irreales como la misma ideología. Detrás del dorado brillo de las apariencias, apenas si existía una base frágil de yeso, como en la más fastuosa, pero ilusoria, moldura escenográfica. Cfr. GETINO, Octavio; **Cine y dependencia. El cine en la Argentina**, Puntosur, Buenos Aires, 1990, p. 41.

²⁴ *Lo que el viento se llevó* (MGM, Victor Fleming, 1939) se exhibió en Buenos Aires simultáneamente en dos salas (Ideal y Broadway), desde septiembre de 1940; *Saludos* (Estudios Disney, 1942), fue estrenada en octubre de 1942.

²⁵ Las expresiones entrecuñadas pertenecen a DI NÚBILA, Domingo; **Historia del cine argentino I...**, op. cit..

²⁶ A los datos consignados habría que adicionar los numerosos premios cosechados por la película (la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y la Comisión Nacional de Cultura, no dejaron un solo rubro sin galardón) o su circulación internacional en exhibiciones americanas (D. F. mexicano, Río de Janeiro, Nueva York) y europeas (en Francia, como *La guerre des gauchos*, y en otras importantes capitales). Cfr. *El cine argentino. 1933-1997*, Cd-Rom (Fundación Cinemateca Argentina, Buenos Aires, 1997. Edición revisada y ampliada).

²⁷ Todavía en los cincuenta, y cuando el cine argentino había adoptado ya un acusado matiz cosmopolita –redireccionando el grueso de su producción con miras a la adaptación de los clásicos de la literatura mundial–, Ulyses Petit de Murat insistía, contra las conocidas pretensiones universalistas de Borges, en la necesidad de lograr nuestra expresión por el cauce de lo que aquél no hubiera vacilado en llamar nuestra “fatalidad” sudamericana: “No tenemos la tradición literaria, no nos circunda la belleza elaborada maravillosamente por el hombre, de las que dispone un europeo (...). Tenemos que conformarnos con una labor más modesta y empeñosa. Pero tenemos una ventaja sobre ellos. En nuestro cine está casi todo por hacerse. Poco a poco le iremos encontrando una fisonomía, como sucede en las demás artes”. Cfr. PETIT DE MURAT, Ulyses; **El guión cinematográfico. Técnica e historia**, Alameda, México, 1954, p. 55.

²⁸ ANDERSON, Benedict; **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo**, Fondo de Cultura Económica, México, 1993; CASANOVA, Pascale; **La República mundial de las Letras**, Anagrama, Barcelona, 2001; MORETTI, Franco; **Lectura distante**, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.

²⁹ De acuerdo con la opinión de Calki, también el corto argentino animado *Upa en apuros*, estrenado junto a *La guerra gaucha*, podría librar esa imaginaria confrontación deseada por Petit de Murat: “Quinterno se ha echado a sus espaldas, en su primer dibujo animado, las dificultades más engorrosas, y las ha resuelto gallardamente. Trabaja en su mayoría con figuras humanas, que el mismo maestro del género, Walt Disney, rehúye, por su dificultad de animación. Y exceptuando las muestras de este genio insuperable, consigue, y esto es ya mucho, cotejarse ventajosamente con las demás producciones similares extranjeras”. Cfr. Calki, “Upa en apuros”, primer film local de dibujos animados en color estrenóse ayer”, *El Mundo* “Actualidad cinematográfica”, Buenos Aires, 21/11/1942, p. 11).

Calki ³⁰

...elevada expresión de nuestra cinematografía...
La Nación ³¹

...momento de superación del cine argentino...
Roland ³²

...nuevo jalón en su progreso...
...no se habla ya de firme intención sino de noble calidad...

Calki ³³

...una gran película argentina, quizá la más completa
que se haya producido en estudios locales...
...da el cinematógrafo argentino un paso a adelante...

La Prensa ³⁴

El recuerdo del éxito rotundo de *La guerra gaucha* debió resultar, para Domingo Di Núbila, un acontecimiento crítico definitorio en los años en que concebía su influyente *Historia...*, y en especial cuando daba forma a algunos de sus criterios compositivos primordiales: el punto de vista cronológico –tan insípido como anodino– que preside el análisis de cada producción, más una concepción superadora del arte cinematográfico que señala, para todo film examinado (para su casa productora, para los departamentos técnicos y artísticos que la componen), los logros superiores conseguidos sobre el anterior. Cualquiera que, al azar, osara repasar las páginas de ese envío legendario –leído, citado y fotocopiado como pocos libros en la Argentina, afirma Andrés Insaurralde³⁵–, podría con toda facilidad convalidar estos esquemáticos pronósticos.

Quien conozca acaso sólo una mínima parte de lo actuado por la crítica cinematográfica de diario que lo precedió, apenas podrá abrigar dudas sobre los motivos que sustentan tal metodología de trabajo. Su intensa labor previa como crítico cinematográfico de diversos envíos gráficos y radiales, consigue explicarnos hoy sus principales asunciones críticas –con sus alcances y con sus limitaciones–, inclinadas hacia un puñado de ligeras variables analíticas ya visibles en las reseñas de la época sonora: el repaso de los rubros destacados en cada film, alguna advertencia sumaria al estudio productor, las derivaciones de su repercusión pública, y, normalizando el conjunto, la homogénea capa de barniz de un laxo criterio “positivista”, que evalúa en los progresos de cada propuesta, los adelantos correlativos de toda la industria. De no restar reseña alguna del período, el libro de Di Núbila podría testimoniarlo casi todo sobre la crítica cinematográfica de diario.

De allí que no pueda sorprendernos hoy convalidar el decantado posicionamiento desde donde la *Historia del cine argentino* nos interpela: *el lugar de la crítica de cine*. Y aunque el juicio resulte en principio ciertamente tautológico –en tanto todo crítico visible ocupa ese puesto institucional–, la expresión pretende destacar la forma en que su trabajo de escritura, tras un imperativo perentorio de su autor, ya intersectado por el *métier*, buscó emplazarse con seguridad en un campo para entonces muy consolidado: afirmando, frente al resto de sus colegas consagrados, su figura como crítico de cine; exhibiendo, ante esas mismas personalidades de la crítica, el manejo depurado de los protocolos de lectura que había recibido de ellos en herencia. Con algo más de treinta años, Di Núbila alcanza el puesto nada desdeñable de primer historiador sistemático de nuestro cine.³⁶

³⁰ “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’” *La Prensa*..., op. cit.

³¹ “‘La guerra gaucha’ responde a la gesta y el libro inspiradores” *La Nación*, op. cit.

³² “Tiene valores excepcionales el drama épico ‘La guerra gaucha’. Sustenta vibrantes principios de libertad” *Crítica* “Sombras y sonidos” ...op. cit.

³³ “Logra su gran film el cine nacional: ‘La guerra gaucha’” *El Mundo*, “Actualidad cinematográfica” ...op. cit.

³⁴ “Cálida y digna exaltación de la patria hay en ‘La guerra gaucha’” *La Prensa*...op. cit.

³⁵ En la solapa de presentación de la reedición: DI NÚBILA, Domingo; *La Época de Oro...*, op. cit.

³⁶ En rigor, y aunque imbuido de un espíritu menos sistemático y totalizador que DI NÚBILA, Domingo; *Historia del cine argentino I...*, op. cit., el pequeño libro PETIT DE MURAT, Ulyses; *Este cine argentino...*, op. cit., precede a la *Historia...* por

Entre los críticos de su generación, en efecto, pareció el más adecuado para tender una mirada retrospectiva y evaluar, escribiendo la *Historia...*, el despegue y desarrollo de la industria de películas sonoras que (sólo en parte) había podido seguir como cronista. Nacido en 1924 (como Leopoldo Torre Nilsson, por suministrar un claro elemento de cotejo), era más joven que Néstor (1902), Chas de Cruz (1904), Calki (1906), Petit de Murat (1907) o Roland (1915). Sus primeras notas sobre cine datan de principios de los años cuarenta, muy próximas a la apuesta del director Lucas Demare. Néstor era un hombre ya asentado cuando se estrenó *La guerra gaucha*; Di Núbila rozaba en cambio el límite de la mayoría de edad. El influjo de esa película rodada en condiciones heroicas, y el rebote de los juicios consagratorios de colegas y auditorios –¡un film tan aplaudido!, ¡un film tan argentino! –, debieron alcanzar por tanto un predicamento convincente en el joven aprendiz.

De modo que, si esa búsqueda de posición en el campo puede explicar su obediente preceptiva, el progreso del cine nacional refrendado en el mejor producto emergente de estudios argentinos, justifica el extremo que clausura una periodización que haría época. Si *Tango!*, la primera película sonora con sistema óptico (sin discos), viene a demarcar, gracias a esa consecución sustantiva, el rápido despegue tecnológico de una factoría local, *La guerra gaucha*, menos de una década después, supondrá a su turno el punto culminante del arco que subtiende una obvia trayectoria evolutiva. 1933-1942: lo que va de una pionera producción hablada al esplendor de su logro sustantivo; del primario despunte de un campo que busca sus espectadores, al apogeo de una industria de irradiación continental.³⁷

La estricta demarcación de esos *años dorados* resultará tan determinante después en críticos e historiadores venideros, que muchos considerarán entonces oportuno conservar intocado ese interregno –también llamado *clásico* por Di Núbila–, y replicarlo, estudio tras estudio, sin objeciones de peso. A la tenaz perseverancia de esa fórmula, mucho contribuirá también el periodismo diario, que, con breves coberturas que registren las distintas ocasiones en que el film regrese a las pantallas: para revisiones³⁸, aniversarios³⁹ y recopiados a nuevo⁴⁰, lucirán su obediente apelación a ese obligado manual de consulta, única referencia en la materia durante tanto tiempo. Los juicios entusiastas que allí se reiteren con ahínco –instancias reconsagratorias ante nuevas generaciones de espectadores–, podrán dar cuenta suficiente del enorme predicamento del “Di Núbila”, y, con él, de los persistentes protocolos de lectura de la crítica cinematográfica que lo precedió.

Así, y en el primer volumen de su *Historia del cine argentino* –según la mítica edición del sello Cruz de Malta, dibujada por el escenógrafo Gori Muñoz–, Di Núbila escribió sobre el film del realizador Demare, anticipando su consideración pormenorizada bajo esta valoración general tan frecuentada: “El 20 de noviembre de 1942 se estrenó *La guerra gaucha*, hasta su momento la película de mayor éxito del cine argentino, y también una de sus mejores. Dio satisfacción a las esperanzas suscitadas por Artistas Argentinos Asociados y demostró el grado de madurez alcanzado por nuestros films en todos sus departamentos”.⁴¹

algunos meses: su pie de imprenta es de junio del '59, mientras que el de aquella data de febrero del '60. En el repaso de las nuevas generaciones críticas, cuando arriba al caso de Di Núbila, Petit informa “que está escribiendo una extensa historia de nuestro cine” (p. 72).

³⁷ Las 56 películas estrenadas ese último año –un record jamás alcanzado desde que existía la industria–, como el hecho de que aún el cine mexicano no hubiera arrebatado al argentino el mercado hispanohablante, debieron fortalecer naturalmente ese optimismo crítico, sobre todo en momentos en que el cine nacional atravesada una de sus tantas crisis.

³⁸ Para su 25 aniversario, la Cinemateca Argentina y el Cine Club Núcleo organizaron un homenaje en la sala de Cine Arte, y una revisión en copia nueva gentilmente procesada por los Laboratorios Alex. Hablaron Roland, Petit de Murat y Mugica, quien entregó a Demare la reliquia del libro que se usó para la secuencia de presentación del film. Cfr. “El aniversario de ‘La guerra gaucha’”, *La Nación*, Buenos Aires, 22/11/1967.

³⁹ A poco de cumplir 30 años, la compañía española Tauro Films sometió el negativo a una ampliación a 70mm (similar a la operada sobre *Lo que el viento se llevó*), lo reviró a color y lo resonorizó estereofónicamente a 6 bandas. El original se quemó íntegro dos días después de que sus dueños hicieran la copia especial para el nuevo procesado. Cfr. “La ampliación a 70mm y el virado a color de ‘La guerra gaucha’”, *La Nación*, Buenos Aires, 9/09/1971. En 1992 (al cumplirse los 50 años de su estreno), y en 2002 (para los 60), la Municipalidad de Buenos Aires, el Museo del Cine y la Cinemateca Argentina organizaron sendos homenajes a su equipo y volvieron a proyectar el film, con amplia cobertura de la prensa de cine.

⁴⁰ Hacia el año 2000, no existía en el país una copia de la película en buen estado. El negativo original, propiedad de Artistas Argentinos Asociados, había sido vendido, junto con el fondo de títulos de esa marca, al grupo exhibidor Lautaret-Cavallo. En 1968, adquirido por el distribuidor español Celestino Anzuola, sufrió los procesos de laboratorio ya comentados. Vuelto a la Argentina, en abril de 1979, Anzuola vende el film a la empresa Aries Cinematográfica Argentina, que lo conserva desde entonces. Por gentileza de su directorio, Aprocinain hace una copia destinada a su archivo audiovisual.

⁴¹ DI NÚBILA, Domingo; *Historia del cine argentino ...*, óp. cit., p. 203.

A ese sólido veredicto preliminar, seguía un análisis en detalle –más extenso que el asignado a otros envíos corrientes–, devotamente memorizado por todo cinéfilo de la época que presumiera de tal. Tanto el lugar reservado allí a la película, como su condición de film “cumbre”, “fuera de serie”, parecen, en efecto, haber magnetizado por décadas a legos y especialistas. Esa resonante persistencia estética, tan perdurable como opuesta a la que el propio Lugones pretendió agenciarse de su restringido horizonte de lectores, fue la que también el crítico expresó en estos conocidos juicios: “Su impetuosa corriente emotiva se formó con muchos afluentes: personajes que conformaron una variada colección tipológica y que con su actitud heroica comprometieron la participación del público en los ardores de la gesta; certeros y hábilmente balanceados toques de tragedia, ternura, romance, humor y acción épica; autenticidad espiritual y física, excelente interpretación y ensamble armónico de los valores de realización”.⁴²

Su propia implicación de espectador, al parecer no amortiguada aún para 1959, lo indujo, por último, a atribuir a la película la índole modélica que de allí en más la acompañó por siempre: “El paso de los años se encargó luego de confirmar la legitimidad dramática del film y la perenne validez de su tema. Para sus espectadores de 1960 resulta tan entretenido, palpitante e inspirador como para los de 1942/43. Es de los pocos que han superado el paso del tiempo y adquirido el título de clásico de nuestro cine”.⁴³

Ninguno de estos pronósticos, leídos por Di Núbila casi en su totalidad en la crítica de diario, iría a caer en adelante en saco roto. Sólo algunos años después, en el inteligente libro que escribió para el sello editor de la Universidad de Buenos Aires, el prestigioso crítico José Agustín Mahieu (1924) –entre algunos reparos atendibles– siguió muy de cerca los desarrollos de su anticipado mentor. En este sentido, y al ocuparse del film, es evidente que no quiso disimular la fuente de los juicios que reiteraba: “En noviembre de 1942 se estrena *La guerra gaucha*, el fruto más importante de Asociados. Este film ambicioso ocupa, sin duda, un lugar poco común en la historia del cine argentino. A su respecto debemos repetir un juicio anterior: su trascendencia es función relativa de su ubicación histórica, y sus valores parten de un proceso de evolución que aún no estaba maduro. Los guionistas...realizaron un minucioso trabajo de adaptación sobre el...vigoroso libro de Lugones. Su intención fue dar ilación dramática a los numerosos episodios aislados y conectar personajes y tipos en un relato simple y a la vez fluido. El resultado fue una historia a veces convencional en su estructura, pero dinámica, llena de acción y aventura (algún crítico europeo la calificó de “western” de gauchos), y atravesada por un cálido aliento épico. Su indudable sinceridad y vibración llega aún hoy al espectador argentino”.⁴⁴

En 1971, Estela Dos Santos haría lo propio tomando esa misma senda en un librito de ingente circulación popular –precisamente por la colección que integraba–, sugestivamente titulado *El cine nacional*. Con una prosa ágil no exenta de información certera, dedicaba allí varios párrafos a la película, impresionada, cual muchos otros, tanto por las condiciones de su rodaje como por la perdurabilidad del resultado obtenido. Obsérvese que Dos Santos reduplica la fórmula de Di Núbila: “Fue un trabajo minucioso, tanto en la preparación como en la filmación que se hizo en Salta. [Los integrantes del equipo] vivían en un campamento a ración medida, sin agua. Se volvieron con la película del año y nuestro clásico de clásicos, *La guerra gaucha*”.⁴⁵

“Si alguna película argentina nos acompaña sin posible olvido”, escribió a su turno Jorge Miguel Couselo (1925) –primer director del Museo del Cine de Buenos Aires–, esa película “no es otra que *La guerra gaucha*”. Su potente adherencia imaginaria supone para el crítico recuperar “el tipo de impacto con que nos marcó”: esa atracción imantada que resultó determinante para la experiencia de todos aquéllos que la vieron en la *première*:...su estreno...tuvo lugar en el cine Ambassador la medianoche del lunes 20 de noviembre de 1942. La vi

⁴² Idem, p. 206.

⁴³ Idem, p. 207.

⁴⁴ MAHIEU, José Agustín; **Breve historia del cine argentino**, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 30.

Mahieu reiteraría con algunas variantes sus propios juicios para su siguiente libro: MAHIEU, José Agustín; **Breve historia del cine nacional. 1896-1974**, Alzamor Editores, Buenos Aires, 1974; cfr. especialmente el capítulo IV: “De la expansión a la crisis”, pp. 40-47.

⁴⁵ DOS SANTOS, Estela; **El cine nacional**, Centro Editor de América Latina, colección “La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo”, Buenos Aires, 1971, p. 80. El librito complementaba su título interpelando al lector ya desde la tapa, a partir de la reproducción de un fotograma del film: Sebastián Chiola, en la piel del capitán Del Carril, dispuesto a batirse, espada en alto, con el teniente Villarreal.

por vez primera, recuerdo, en la matiné del sábado 21, deslumbrado y conmovido, entre un público capaz de fervores –aplausos, gritos, llantos– que nunca había conocido en la penumbra de la sala”.⁴⁶

Remiso a las evaluaciones que el paso del tiempo trae consigo, a los avances de la técnica, a las sensibles alteraciones de los mecanismos de representación, para Couselo, el enigma de su permanencia parece residir, como en *Di Núbila*, en ese componente emocional –hecho de aplausos, gritos y arrebatos–, que siempre garantizó su eficaz comunicatividad con los auditorios: *La guerra gaucha* encierra ese misterio de su vigencia fuera de la óptica nostálgica o de la predisposición respetuosa, o condescendiente, de la visión museológica “[A]sí como está, con el sello y los bríos de su momento, vale y proyecta autenticidad. Se comunica con el espectador, lo emociona, lo convence, le insufla ideales”.⁴⁷

Todavía cuatro décadas después de escrito el “*Di Núbila*”, en un lujoso volumen de divulgación editado por Manrique Zago, el periodista Ricardo García Olivieri (1936) volverá, contumaz, sobre esos patrones ya muy cristalizados: su relativa madurez industrial, la excelencia de su factura, su ascendente sobre las grandes audiencias: “En 1942, el cine argentino ya estaba lo suficientemente maduro como para producir una película ejemplar para su época y casi un modelo de reconstrucción histórica a partir de un texto clásico, que resultara, al mismo tiempo, un sostenido entretenimiento. Esa película es *La guerra gaucha* y, como sucede con todas las obras que enaltecen un arte, su gestación no se produjo en un abrir y cerrar de ojos... Rodada en el Norte, en condiciones casi heroicas, y estrenada en el cine Ambassador una noche inolvidable de noviembre de ese mismo 1942, *La guerra gaucha* sortea las dificultades del verano y se convierte en la película nacional más vista hasta ese momento, superando las marcas argentinas de *Lo que el viento se llevó*”.⁴⁸

“Muestra brillante del poderío de una industria” (según una hoja de prensa)⁴⁹; “auténtico hito del cine nacional” (Armando M. Rapallo)⁵⁰; notable “proeza cinematográfica” (Couselo para la *Historia de la literatura* del Centro Editor)⁵¹; “un arquetipo del cine argentino, el índice de una meta” (Guillermo Fernández Jurado)⁵²: las mismas ideas de “cumbre” y “madurez”, de “modelo” y “heroicidad”, que –como *Di Núbila's key words*– encuentran oportunidad de réplica en cada comentario. Claudio España y Miguel Ángel Rosado suman, cada uno por su lado, su carácter notable y ejemplar: “film señero y obra clásica de nuestra cinematografía”, “símbolo de nuestra pantalla”⁵³, el primero; y el segundo: “El cine argentino le debe lo que el de sus respectivos países a *Roma, ciudad abierta, Vámonos con Pancho Villa, Nobleza baturra, Bajos los techos de París* o *La diligencia*: una condición de clásico por excelencia que sería extravagante ponerse a discutir”.⁵⁴

Como habrá podido observarse por mínima que haya sido la atención dispensada a este escueto recorrido, la palmaria avenencia de las apreciaciones resulta francamente inocultable entre los

⁴⁶ “La épica y el tiempo: *La guerra gaucha*”, *Cine Libre*, Buenos Aires, n° 2, 1982, y reproducido en COUSELO, Jorge Miguel; “Literatura argentina y cine nacional”, en **Historia de la literatura argentina 4. Los proyectos de vanguardia**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, pp. 65-67. Todas las citas tomadas de esta edición).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ GARCÍA OLIVIERI, Ricardo; **Cine argentino. Crónica de 100 años**, Manrique Zago, Buenos Aires, 1997, pp. 63 y 67. esperado cotejo con el imbatible film de Selznick (un dato que ya el mismo *Di Núbila* recogía para su libro), y el prolijo conteo de las semanas de su permanencia en la sala del Ambassador, recobra para el caso otras tempranas estimaciones que los críticos de los grandes diarios habían ya emitido como parte de sus juicios de valor en torno al film.

⁴⁹ Gacetilla de la oficina de prensa de los Estudios San Miguel y la Distribuidora Panamericana, fechada el 13 de abril de 1943, en ocasión de una reposición del film. En la línea de la crítica de diario, y junto al juicio sobre la película, se consigna que Lucas Demare agrega con ella “un nuevo eslabón a su cadena de éxitos” y que *La guerra gaucha* “lo pone a la cabeza de los directores de nuestra cinematografía”. Una nutrida colección de estas gacetillas puede consultarse en la biblioteca del Museo del Cine, en el sobre n° 3 dedicado a la película.

⁵⁰ Armando M. Rapallo, “La única obra mítica del cine argentino”, en *Clarín Espectáculos*: (Suplemento especial “35 años de ‘La guerra gaucha’” ...), op. cit.

⁵¹ COUSELO, Jorge Miguel; “Literatura argentina y cine nacional”, en: AA.VV. **Historia de la literatura argentina 4. Los proyectos de vanguardia**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, pp. 601-624. La cita pertenece a p. 614.

⁵² “El film, con ojos actuales. Las raíces de lo nacional”, incluido en “Informe especial. Lucas Demare. A un año de su adiós y cuarenta de ‘La guerra gaucha’”, *Clarín* (Buenos Aires, 5/09/1982).

⁵³ Los dos últimos juicios en Claudio España, “‘La guerra gaucha’ cumple 50 años”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/11/1992.

⁵⁴ Miguel Ángel Rosado, “A 40 años del estreno de ‘La guerra gaucha’. La vigencia de un film notable” en *La voz de los espectáculos*, Buenos Aires, 20/11/1982). Y otra vez Ricardo García Olivieri, en los noventa: “un ejemplo como producción y una de las películas de aquella época que mejor ha resistido el paso del tiempo. Un clásico”. GARCÍA OLIVIERI, Ricardo; **Lucas Demare**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994, p. 32. Colección “Los directores del cine argentino”.

analistas. Y es de cara al friso de este panorama histórico –donde campean, en torno al film, tanta conciliación de ideas y tanta condescendencia unánime– que interesan los capciosos recelos del legendario crítico Alberto Tabbia (1929), apuntados para un reciente libro póstumo compilado sobre sus notas dispersas: “Cada historia, cada panorama del cine argentino que respeta la primacía del film *La guerra gaucha*...suscita la sospecha de que el autor no lo ha vuelto a ver desde hace mucho tiempo. Esta sospecha, desde luego, no disculpa el acatamiento de los juicios heredados, y menos aún la aprobación original, el eco borroso de aquella primera visión”.⁵⁵

El error de desconocer el carácter histórico de cualquier valoración, o de adoptar como instrumento crítico los rótulos que en su momento sólo sirvieron como intencionadas herramientas de publicidad⁵⁶, podría incluso estar falseando buena parte de los pronunciamientos aquí revisados. Así, y ya sea que se trate de una pertinaz y convencida cadena de reiteración de juicios o, como escribe el propio Tabbia, de un “sonambulismo” sólo característico de las historias (de los historiadores) del cine en la Argentina⁵⁷, lo cierto es que esta perspectiva, *anclada en la crítica de cine* (focalizada en posiciones subjetivas conmocionadas por los avatares de una recepción directa), recién iría a conocer otra aproximación metodológica cuando Claudio España –y el equipo de investigadores que lideró para el proyecto financiado por el Fondo Nacional de las Artes– comunicara a sus lectores el nuevo enfoque nuclear adoptado en el examen del conjunto.⁵⁸

En el tiempo en que el sueño de la industrialización pretendía erigirse por encima de la expresión artística y cuando aún la pantalla argentina se debatía entre la creación personal y el dinero, los estudios primarios –a partir de Argentina Sono Film y Lumiton– demarcaron los modos de realización y de difusión de nuestra cinematografía. Creemos que es ésta la primera vez que se eslabona la historia del discurso clásico y de la producción seriada en el cine argentino tradicional, a partir de las fuentes y organizaciones de producción privadas.⁵⁹

Él mismo cronista de “Espectáculos” del diario *La Nación*, España –nacido, significativamente, en 1942, pero diametralmente distanciado de aquellos primeros comentaristas del sonoro, con quienes, por análogos motivos generacionales, Di Núbila sí estuvo en íntimo contacto–, sustituyó la perspectiva historicista del “(auto)biografismo crítico” por el examen del poderoso *studio system* argentino: sus *modelos de producción* industrial, apoyados en el *sistema de estrellas* y en el esquematismo de los *géneros*; la obligada norma de la *transparencia*, una tersura fílmica de corte realista que disimula marcas y grietas de la enunciación; más una periodización levemente corregida que llega hasta el cierre de las principales galerías (1933-1956).⁶⁰

En el marco de este nuevo “hábitat” (que no encuentra ya su límite contenedor hacia 1942), *La guerra gaucha* no ocupa el punto más alto de ninguna evolución imaginable: ni histórica, ni estilística, ni mecánica.⁶¹ Anodino eslabón en la cadena de los sellos, el tan aplaudido film de

⁵⁵ TABBIA, Alberto; “*La guerra gaucha* o la patria embalsamada”, en **Notas para una constrahistoria del cine argentino** (30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, 2015, p. 27.

⁵⁶ El segundo criterio de examen pertenece también a TABBIA, Alberto; “*La guerra gaucha* o la patria embalsamada”, en **Notas para una constrahistoria del cine argentino** (30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, 2015, pp. 49-52.

⁵⁷ Idem, p. 30.

⁵⁸ En todos sus trabajos anteriores, y al modo de los investigadores reseñados hasta este punto, España había aceptado plegarse sin reparos a las formulaciones de Di Núbila. Véase, entre otros, ESPAÑA, Claudio; “Introducción” en CALISTRO, Mariano, *et al*; **Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro**, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978, (ed. cit., pp. 15-53) o ESPAÑA, Claudio; “El cine sonoro y su expansión”, incluido en AA.VV., **Historia del cine argentino**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.

⁵⁹ ESPAÑA, Claudio; “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro”, en ESPAÑA, Claudio (dir.); **Cine argentino. Industria y clasicismo**...op. cit., 17. Véase también pp. 57-58; 115; 119; 121; 130; 148-149; 159. Aunque no se trate estrictamente de una historia integral del cine, los investigadores Abel Posadas, Mónica Landro, Marta Speroni y Horacio Campodónico adoptan las mismas decisiones metodológicas de España para los dos volúmenes POSADAS, Abel y otros; **Cine sonoro argentino. 1933-1943**, El Calafate Editores, Buenos Aires, 2005-2006.

⁶⁰ A propósito de las dos intervenciones historiográficas más polarizadas –de las distancias temporales que guardaron con su objeto de estudio; de los disímiles enfoques analíticos que le destinaron–, sus principales divergencias podrían explicarse en función de sus respectivas posiciones de campo: la del crítico más joven, alejado de los hechos, que reorganiza el pasado fílmico *desde la industria*; y la de aquél que, primer espectador de las películas de que se ocupa –analista contemporáneo de un fenómeno que, en parte, él mismo acometió–, piensa esa misma historia *desde la crítica*. Mientras que el proyecto de España es, en rigor, una *historia del cine argentino*, el libro de Di Núbila es eso y también algo más: una *historia de la crítica de cine* en la Argentina.

⁶¹ El film no figura, por ejemplo, entre los seleccionados por Daniel López en su libro: LÓPEZ, Daniel; **Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significativos**, Losada, Buenos Aires, 2009.

los Artistas Asociados no puede resultar tampoco indicativo de madurez alguna; no alcanza a distinguirse de otros films por sus valores narrativos, ni es tampoco el único que exhibe un acabado técnico integral. Nada de lo considerado por los comentaristas del estreno parece justificar los juicios empeñosamente prolongados, que podrían obedecer más a la ostensible aprobación de aquella experiencia original (naturalmente potenciada por los arrebatos épicos y nacionalistas del envío), que, a un calmo y aséptico escrutinio en perspectiva, como el que Fernando Martín Peña pudo realizar en una revisión reciente.

En *Cien años de cine argentino*, Peña comienza por señalar el éxito “instantáneo y sin precedentes” del film, a su juicio explicable gracias al deliberado carácter apelativo de sus estrategias expresivas: los efectos nacionalistas del tema, el uso dramático de las locaciones, el calculado patetismo de sus personajes. Su condición de “potente vehículo emocional”, sumada al momento histórico de su estreno (permeable a las formulaciones del discurso antiimperialista emancipador, como a la superación del colonialismo y la dependencia), arrojan para el crítico el siguiente corolario categórico: “*La guerra gaucha* quedó instalada definitivamente en el imaginario popular”.⁶² Lo que, como valoración favorecida por el transcurso de los años, no parece por cierto la más arriesgada del conjunto.⁶³

Ulyses Petit de Murat, uno de los guionistas del envío, escribió, años después, sobre sus supuestos logros: “Separo el autor del crítico. Sé que “*La guerra gaucha*” no es “*La divina comedia*” y que, tal vez, ni siquiera conforme a Don Leopoldo Lugones allá donde se encuentra ...Es una película fuerte, sincera, honesta. Tiene algún error literario y algún error técnico. Pero marca una etapa de expansión del cine argentino y la conquista de auditorios nacionales que, no sé por qué recóndito milagro, reconocieron su pasado, su gloria grande o pequeña...en aquellos rayos tan ingenuos, tan de apoteosis escolar, cuando el general Güemes aparecía nimbado, y lo veía llegar, con los ojos del espíritu, el ciego que encarnó Enrique Muiño...”⁶⁴

Lo grueso de este sincero señalamiento –menos contencioso que el resto de las afirmaciones fuertes de los críticos– merece, para ser justos, alguna corrección aclaratoria: proyectada en toda Latinoamérica, pero también en Cannes, en España y hasta en los Estados Unidos (en Noruega y Dinamarca), la impetuosa circulación pública de la película escapó al rígido cerco de contención del circuito doméstico. Del otro lado del Atlántico, y para la ocasión de su estreno en París, la revista *Cinéma* permite sintonizar, a quienes hasta aquí sólo examinamos la crítica argentina, la voz de un comentarista ajeno a ese horizonte cultural, pero igualmente sobresaltado por la superproducción –“*hors-série*”– del director Demare. El texto transmite la incómoda impresión de un “*dejà-entendu*”: “*On se doutait bien qu’il existait mais en fait on ignorait tout de lui. Le cinéma argentin se révèle à nous par une superproduction. Superproduction par l’intention et l’importance du métrage et que se différencie avantageusement des superproductions technicolorisées en ce sens qu’elle repose sur un fond solide d’humanité. Il convient de donner au titre sa pleine valeur et de signaler qu’il ne s’agit pas en l’occurrence d’un quelconque western où les gauchos remplaceraient les cow-boys, mais de la guerre que menèrent au milieu du siècle dernier les argentins autochtones contre les envahisseurs espagnols. Ce sujet grandiose donne lieu à des galopades, des embuscades et des combats tout comme un bon film de Far-West, mais aussi à des moments de grand cinéma que réhausse encore, le pittoresque folklore de l’Amérique latine. Il ne fait aucun doute que ce film hors-série a été soigné avec una*

⁶² PEÑA, Fernando Martín; *Cien años de cine argentino*; Biblos-Fundación Osde, Buenos Aires, 2012, pp. 86-87.

⁶³ Señalar los films considerados excepcionales para Peña puede resultar indicativo del sensible cambio experimentado por la crítica, a medida que se apagan los efectos de la recepción directa del estreno. De la época dorada, sólo *Prisioneros de la tierra* conserva su categoría de “clásico” (pero no *La fuga*, *Viento Norte* ni *Así es la vida*), que recién *Los inundados* le disputará con ventaja (“clásico del cine latinoamericano”). *Los martes, orquídeas*, *Historia de una noche*, *Su mejor alumno* resultan sólo envíos exitosos, con *Dios se lo pague* a la cabeza. “Obras mayores” son en cambio *Los pulpos* y *Los verdes paraísos*, las comedias brillantes filmadas por Schlieper, *El hincha* (“obra maestra total”), *Más allá del olvido* (no *Las aguas bajan turbias*), *Breve cielo*, *Hombre de la esquina rosada* y *Dar la cara*. Con *La casa del ángel* y *La caída*, Torre Nilsson hace dos películas “magistrales”; con *Shunko* y *Alias Gardelito*, Murúa filma “dos obras maestras sucesivas”. Las primeras tres películas de Favio son *masterpieces*; las iniciales de Polaco, “extraordinarias”. Mientras “el film político más importante de la historia del cine argentino” es *La hora de los hornos*, el más “extraordinario”, “sin antecedentes ni influencia visible posterior”, es *Invasión*. Tras estos juicios lapidarios, es notable observar cómo en las últimas cuatro décadas, a partir de los años setenta, se concentran para Peña los films más importantes como sus ponderaciones más elogiosas. Cfr. PEÑA, Fernando Martín; *Cien años de cine argentino*...op. cit.

⁶⁴ PETIT DE MURAT, Ulyses; *Este cine argentino*...op. cit., p. 42).

“La guerra gaucha y el film ‘muy nacional’...”

particullière tendresse comme pourrait l’être, une oeuvre de commande, un monument de circonstance, élevé à la gloire de l’Union panaméricaine”.⁶⁵

Ese tardío estreno francés, más la atenta lectura del “Di Núbila”, pudieron haber bastado para que Georges Sadoul –estrella indiscutida de la crítica de cine– reservara para el film en su celeberrima *Histoire du cinéma mondial*, un juicio y un contexto sudamericanos leídos, ellos también, en las páginas de la *Historia* “hermana”:

“La période 1940-1945 ne fut pas heureuse pour le cinéma argentin. Pendant la guerre la pénurie de pellicule vierge importée des États-Unis avait fait perdre, au profit de Mexico, la prédominance de Buenos-Aires dans le monde ibérique... Lucas Demare se tourna vers des sujets tirés de l’histoire argentine et son meilleur film, produit par des indépendants, La Guerre des Gauchos (La Guerra [sic] Gaucha), fut une intéressante réussite... Avec la fin de la guerre la production argentine retrouva peu à peu le niveau d’une cinquantaine de films, mais dans l’ensemble, les oeuvres, très correctement interprétées, photographiées et mises en scène, furent dépourvues de saveur, d’originalité et même de nationalité”.⁶⁶

Como se ve, *La guerra gaucha* cual apogeo y cumbre del film (“muy”) nacional.

Et après, la fin du monde...

Bibliografía

ANDERSON, Benedict; **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo**, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

BORGES, Jorge Luis; “Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*”, *Biblioteca Personal. Prólogos (Obras Completas IV*, Emecé, Buenos Aires, 1996.

CALISTRO, Mariano y otros; **Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro**, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978.

CASANOVA, Pascale; **La República mundial de las Letras**, Anagrama, Barcelona, 2001.

COUSELO, Jorge Miguel; “Literatura argentina y cine nacional”, en **Historia de la literatura argentina 4. Los proyectos de vanguardia**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, pp. 601-624.

DI NÚBILA, Domingo; **Historia del cine argentino I**, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

DI NÚBILA, Domingo; **La Época de Oro. Historia del cine argentino I**, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1998.

DOS SANTOS, Estela; **El cine nacional**, Centro Editor de América Latina, colección “La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo”, Buenos Aires, 1971.

ESPAÑA, Claudio; “El cine sonoro y su expansión”, incluido en AA.VV., **Historia del cine argentino**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.

ESPAÑA, Claudio; “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro”, en ESPAÑA, Claudio (dir.); **Cine argentino. Industria y clasicismo I. 1933-1956**, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pp. 386-409.

ESPAÑA, Claudio; “Introducción” en CALISTRO, Mariano, *et al*; **Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro**, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978.

GÁLVEZ; Manuel; **Amigos y maestros de mi juventud, en Recuerdos de la vida literaria I**, Taurus, Buenos Aires, 2002.

GARCÍA OLIVIERI, Ricardo; **Cine argentino. Crónica de 100 años**, Manrique Zago, Buenos Aires, 1997.

GETINO, Octavio; **Cine y dependencia. El cine en la Argentina**, Puntosur, Buenos Aires, 1990.

LÓPEZ, Daniel; **Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significativos**, Losada, Buenos Aires, 2009.

LUGONES, Leopoldo; **La guerra gaucha**, Losada, Buenos Aires, 1992. Estudio preliminar, vocabulario y notas de Susana Cella.

LUSNICH, Ana Laura “Artistas Argentinos Asociados. Del café a la gloria” en ESPAÑA, Claudio (dir.); **Cine argentino. Industria y clasicismo I. 1933-1956**, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000, pp. 386-409.

MAHIEU, José Agustín; **Breve historia del cine argentino**, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

MAHIEU, José Agustín; **Breve historia del cine nacional. 1896-1974**, Alzamor Editores, Buenos Aires, 1974.

⁶⁵ MUSEUX, Guy; *Cinémonde*, 21/10/1947. Recorte conservado en el sobre n° 2 correspondiente a la película, archivado en la Biblioteca del Museo Municipal del Cine. La idea de western aplicada a los films de Demare es provechosamente discutida por Eduardo Rinesi, en RINESI, Eduardo; “Imágenes del desierto, ideología de la Nación” en Horacio GONZÁLEZ y Eduardo RINESI (comp.), **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino**, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993, pp. 49-72.

⁶⁶ SADOUL, Georges; *Des origines à nos jours* (Paris, Flammarion, 1968, pp. 440-441. La cita de Sadoul compendia en ajustado resumen el diagnóstico final del primer tomo de la *Historia del cine argentino* de Di Núbila. La neutralidad del gobierno argentino frente al conflicto bélico; el racionamiento de celuloide por parte de los Estados Unidos; la gradual pérdida del mercado hispanohablante en manos del cine mexicano; el creciente cosmopolitismo de la producción fruto de las adaptaciones de material extranjero. Si a este cuadro adicionamos la escasa inversión de base en la industria, la obsolescencia de galerías y equipos, o la ausencia de una sólida legislación estatal de protección, aspectos que Sadoul omite, el conjunto arrojaría como saldo la profunda crisis experimentada por la industria tras *La guerra gaucha*. Cfr. DI NÚBILA, Domingo; **Historia del cine argentino I...** Óp. Cit. pp. 213-243.

Martín Batalla

- MARANGHELLO, César; **Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca**, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 2002.
- MORETTI, Franco; **Lectura distante**, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.
- PEÑA, Fernando Martín; **Cien años de cine argentino**; Biblos-Fundación Osde, Buenos Aires, 2012.
- PETIT DE MURAT, Ulyses; **El guión cinematográfico. Técnica e historia**, Alameda, México, 1954.
- PETIT DE MURAT, Ulyses; **Este cine argentino**, Ediciones Del Carro de Tespis, Buenos Aires, 1959.
- POSADAS, Abel y otros; **Cine sonoro argentino. 1933-1943**, El Calafate Editores, Buenos Aires, 2005-2006.
- RINESI, Eduardo; “Imágenes del desierto, ideología de la Nación” en Horacio GONZÁLEZ y Eduardo RINESI (comp.), **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino**, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993, pp. 49-72.
- RUSSO, Eduardo; **El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea**, Manantial, Buenos Aires, 2008.
- SADOUL, Georges; **Des origines à nos jours**; Paris, Flammarion, 1968.
- TABBIA, Alberto; “*La guerra gaucha* o la patria embalsamada”, en **Notas para una constrahistoria del cine argentino**, 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, 2015.

Fuentes periodísticas

- Antena*, Buenos Aires – septiembre 1971.
- Cine Libre*, Buenos Aires – N°2, 1982.
- Clarín*, Buenos Aires – septiembre 1982.
- Clarín Espectáculos. Suplemento especial “35 años de Guerra Gaucha”*, Buenos Aires – noviembre 1977.
- Clarín Espectáculos. Suplemento especial “50 años de Guerra Gaucha”*, Buenos Aires – noviembre 1992.
- Crítica*, Buenos Aires – junio 1941 – noviembre de 1941.
- El Mundo*, Buenos Aires – noviembre 1942 – enero 1943.
- La Nación*, Buenos Aires – noviembre 1942.
- La Nación*, “*Aniversario de la Guerra Gaucha*”, Buenos Aires – septiembre 1971.
- La Prensa*, Buenos Aires – noviembre de 1942.
- La voz de los espectáculos*, Buenos Aires - noviembre de 1982.

Recepción: 01/10/2017
Evaluado: 12/11/2017
Versión Final: 30/11/2017