

Familia y ley

Sobre *La balada del regreso* (1973), de Oscar Barney Finn

Malena Verardi

Facultad de Filosofía y Letras, UBA
CONICET

Marcela Visconti

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género
de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

El presente artículo plantea un abordaje de la primera película realizada por Oscar Barney Finn, *La balada del regreso* (1973), un filme que ha sido poco explorado hasta la actualidad. En el trabajo se analizan las vinculaciones entre el contexto político en el que se inscribe la narración (los hechos posteriores a la batalla de Pavón, en 1861) y las relaciones interpersonales entre una familia tradicional del norte argentino y una patrulla militar que tiene orden de expropiar la finca familiar. De esta manera, lo público y lo privado se entrecruzan proponiendo una clave de lectura de un momento histórico significativo en cuanto a la construcción de la unidad nacional se refiere.

Palabras clave:

cine, historia, identidad, estética.

Abstract

This article presents an approach to the first movie made by Oscar Barney Finn, *The Ballad of return* (1973), a film that has been little studied to date. This paper analyzes

Keywords:

film, history, identity, aesthetics.

the links between the political context in which the story takes place (events after the Battle of Pavón in 1861) and interpersonal relationships between a traditional family (that lives in northern Argentina) and a military patrol that is ordered to expropriate the family farm. Thus, public and private combine to suggest a key for reading an important historical moment in terms of building national unity.

A modo de introducción

El presente artículo plantea un abordaje de un filme que ha sido poco explorado hasta la actualidad.¹ *La balada del regreso*,² primera película de Oscar Barney Finn, se filmó en la provincia de Salta durante 1973 y se estrenó el 16 de mayo de 1974 en Buenos Aires, en la sala Ideal. Inscripta en un contexto sociohistórico de gran efervescencia política, formó parte de un grupo de películas que tomaban

la historia argentina como eje narrativo, entre las cuales pueden mencionarse *La Patagonia Rebelde* (1974) de Héctor Olivera, *Quebracho* (1974) de Ricardo Wullicher, *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio y *Operación Masacre* (1973) de Jorge Cedrón. Se trató de un período (entre el fin del gobierno militar de Onganía, el gobierno de Cámpora y la muerte de Perón) particularmente productivo en relación con la realización de filmes

1. El artículo es una versión de un trabajo más extenso, realizado en el año 2000, en el marco de la materia «Historia del Cine Argentino y Latinoamericano», de la Carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), cuyo titular era el profesor Claudio España. El abordaje del trabajo incluía una detallada entrevista a Oscar Barney Finn, así como un análisis de su historia como cineasta y de su obra fílmica, en particular de la película *La balada del regreso*. Partes de dicho trabajo fueron incorporadas por Barney Finn en un artículo de su autoría publicado en el número 43 de la Revista *Espacios*, en el año 2010, en una edición especial realizada con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, bajo el título: «Desandar lo andado».

2. *La balada del regreso*. Argentina. Año de realización: 1973. Dirección: Oscar Barney Finn. Guión: Oscar Barney Finn. Fotografía: Jorge Prats (en color–Eastmancolor). Música: Gustavo Beytelman. Ambientación y vestuario: Julia von Grolman. Producción ejecutiva: Julia von Grolman. Producciones Imperial. Distribución Cinetel. Duración: 90 minutos. Sala de estreno: Cine Ideal. Fecha de estreno: 16 de mayo de 1974. Intérpretes: Ernesto Bianco (Mayor Ocampo), María Luisa Robledo (doña Rosario), Julia von Grolman (Mercedes), Adrián Ghio (Martín), Hugo Arana (Teniente Pablo Arias), María Vaner (Sra. Figueroa), Elsa Daniel (Tomas), Laura Palmucci (Juana), María José Demare (Manuela Ibañez) y otros.

vinculados con el contexto histórico.³ Barney Finn señala al respecto:

La balada se filma en el año 73 y tiene mucho que ver con esos años 70, años donde todo se reflota, el FREJULI, más Paladino, más Casildo Herrera, más Perón, más Lanusse. Yo siempre recuerdo que estaba en Cafayate, en medio de la montaña buscando lugares y en la radio del coche se hablaba de aquella escalerita del avión donde bajaba Perón con Rucci que le ponía el paraguas. Eso recuerdo de un día de búsqueda de decorados. Y tiene mucho que ver también la realidad con las cosas que ocurrieron... Cuando terminé de filmar la película y parte el ómnibus de Salta para Buenos Aires con todo el equipo técnico, en el Victoria Plaza leo El Tribuno y estaba lleno de fotos de la matanza de Ezeiza... O sea, cuando uno estaba dentro de esa orgía, digamos, de muerte que es a veces también La balada, porque hay mucha muerte... toda esa muerte estaba en Ezeiza también, en la realidad, en el hoy, y uno estaba en el pasado cuando el presente era todavía mucho más terrible que ese pasado.⁴

Desde ese presente que describe Barney Finn, *La balada del regreso* vuelve sobre uno de los momentos fundantes de la historia

de nuestro país, al narrar las experiencias vividas después de la batalla de Pavón por una familia federal salteña y una patrulla militar mitrista que tiene orden de reprimir a todos los adversarios del nuevo gobierno. Si bien la historia de la película se sitúa en 1862, luego de la batalla de Pavón (1861), en la cual Urquiza cae ante el ejército de Mitre, se vincula estrechamente con el proceso iniciado por Urquiza casi diez años antes. Como plantea José Luis Romero:

Urquiza entró en Buenos Aires poco después de la victoria para iniciar la etapa más difícil de su labor: echar las bases de la organización del país. La administración de Rosas, sin duda, había preparado el terreno para la unidad nacional dentro de un régimen federal. Los viejos unitarios, por su parte, habían reconocido la necesidad de ese sistema. Y todos estaban de acuerdo con la necesidad de la unión, porque las autonomías habían consagrado también la miseria de las regiones mediterráneas. Quizás la diversidad del desarrollo económico de las distintas regiones del país fuera el obstáculo más grave para la tarea de unificación nacional (1978:107).

La batalla de Pavón señaló el fin de todo intento de proyecto nacional que

3. Ya en los años inmediatamente anteriores a este período se habían estrenado *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la Espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1971) dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson y *Don Segundo Sombra* (1970) de Manuel Antín, entre otras.

4. Extraído de la entrevista realizada por las autoras a Oscar Barney Finn el 2 de noviembre de 2000.

no tuviera en Buenos Aires su liderazgo efectivo. Buenos Aires aparecía así como la pieza angular del proyecto de constitución del Estado nacional. Para llevarlo a cabo, el primer elemento constitutivo debía ser necesariamente lo que Oscar Oszlak (1997) llamó «la base material de la Nación», es decir, la legitimación de una base material económica que lograra presentarse a sí misma como encarnación de los intereses nacionales. Entre 1862 y 1880 se sucedieron las presidencias de Mitre (1862–1868), Sarmiento (1868–1874) y Avellaneda (1874–1880), que persiguieron un objetivo común: «el afianzamiento del orden institucional de la república unificada» (Romero, 1978:118). El gobierno de Mitre emprendió la tarea de organizar el Estado Nacional, lo cual implicaba un cambio de relación entre Buenos Aires y el gobierno nacional. A partir de este momento tuvieron lugar la disolución de las fuerzas militares provinciales y la reorganización de un ejército nacional (que se consolidaría en 1880), el impulso de la educación popular y el desarrollo de programas vinculados con la salud pública. Si bien la mayoría de las provincias había aceptado el proyecto presentado por Mitre, esto no implicaba una adhesión global por parte de las mismas. De allí que uno de los problemas más graves que tuvo que afrontar el gobierno fue pacificar las regiones críticas frente a la nueva gestión. Se sucedieron diversos conflictos entre la oligarquía ganadera

del interior y la burguesía porteña. Uno de ellos fue la insurrección del caudillo riojano Ángel Vicente «Chacho» Peñaloza, derrotado por el ejército nacional en 1863, otro fue el levantamiento de los federales de Entre Ríos contra Urquiza, quien fue asesinado en 1870.

Es en este marco donde se inscribe el filme de Oscar Barney Finn, ya que el mismo recrea los momentos posteriores a la batalla de Pavón, cuando las tropas mitristas intentaban disuadir a los grupos federales que manifestaban reticencias frente al nuevo poder nacional. Inicialmente, el filme incluía tres episodios de la historia argentina: los acontecimientos que sucedieron a la Batalla de Pavón, la Guerra del Paraguay y la Conquista del Desierto. Este proyecto culminaría con la concreción de uno solo de los contenidos previstos, el que tematiza *La balada del regreso*:

Tres episodios en una misma película, esta era la idea. Primer episodio yo dije: quiero que esté el tema de las patrullas punitivas, ¿por qué? Porque a mí me interesaba la historia del período de Rosas... Porque casualmente en la escuela primaria y la secundaria, cuando las curso, lo que menos había es esto, no había esta actitud revisionista, no teníamos tanta novela, tanta memoria, tanto documento publicado como hoy existe. Y a mí me interesaba esa etapa de la historia y yo leía de José María Rosa muchas versiones diferentes de aquellas cosas que uno había aprendido. Y un tema que me interesaba

era qué había pasado después de la caída de Rosas, que había pasado fundamentalmente después de la batalla de Pavón, esa cosa tan rara que Urquiza se retira y Mitre vuelve vencedor a la Capital... ¿Qué pasa con el interior que sigue siendo federal?, es decir, qué pasa con estas antinomias ¿no? que siempre tiene el país en su historia. Entonces dije: todo esto me da pie a contar en la primera historia esto, y la segunda — dije— tiene que ser durante la guerra del Paraguay porque el individuo, digamos, expuesto a toda esa lucha de unitarios y federales luego es arrastrado a la guerra del Paraguay, cuando no es una guerra tampoco deseada y que creó tanto conflicto, y por último también dije: es interesante la campaña del desierto, lo que ocurría en ese entonces, qué nos pasa por ejemplo cuando se inicia la campaña de extinción del indio. Uno había visto tantas películas americanas donde los hechos históricos se trataban de una manera tan diferente, que esto a mí me entusiasmaba mucho.⁵

El contexto socio-político en el que se encuadra la realización de la película se hallaba, como señala Barney Finn, profundamente atravesado por las ideas provenientes de la crítica revisionista. La misma se proponía, precisamente, revisar las interpretaciones sobre las figuras centrales en las primeras instancias de la constitución de la Argentina como na-

ción. En este sentido, la antinomia entre Rosas y Rivadavia postulada inicialmente por Ibarguren en la década de 1920, da comienzo a un giro en la conceptualización sobre el «Restaurador de las leyes», que es seguido por un segundo momento del pensamiento revisionista en el cual se propone la «primera reivindicación global de la figura de Rosas» (Irazusta, 1988: 212). Esta segunda etapa de la crítica revisionista comienza con los textos de Ernesto Palacio, principalmente con su obra *La historia falsificada* (1939). Como señala Elías Palti (1997), sobre las coordenadas diseñadas por Palacio se articula la obra de José María Rosa, quien con su trabajo *Defensa y pérdida de nuestra independencia económica* (1943) fijaría las bases de este segundo momento de la crítica revisionista que iba a oponer centralmente las figuras de Rosas y Sarmiento. Luego de la posguerra y de la proscripción del peronismo, comienza a imponerse un revisionismo «de izquierda» que se expresa en una revalorización de la figura de Alberdi y una denigración de la figura de Mitre, generándose una antinomia (Alberdi-Mitre) que comenzará a «competir» con la de Rosas-Sarmiento (Palti, 1997).

De esta manera, el interés manifestado por Barney Finn en torno al proceso de conformación de la Nación formaba parte de un clima de época en el cual el pasado (aquel pasado) era interpelado,

5. Extraído de la entrevista realizada a Oscar Barney Finn por las autoras, el 2 de noviembre de 2000.

puesto en cuestión y vinculado al presente histórico del momento.

Volviendo al proyecto original de Barney Finn, los tres episodios a los que el mismo se refiere en el párrafo anterior, pueden ponerse en relación con los tres gobiernos (los de Mitre, Sarmiento y Avellaneda) en los cuales la unidad nacional constituía un tema central. En los tres hechos históricos mencionados está presente la figura de un «enemigo» a partir del cual se construye un nosotros como nación. Al explicar los procesos nacionalistas característicos de la segunda mitad del siglo XIX, Eric Hobsbawm (2002) hace ver que el concepto de *enemigo* —interno o externo— constituye una instancia fundamental contra la cual se definen las identidades nacionales.⁶ En 1862 el «enemigo» se encarna en la figura de aquellos reacios al poder nacional recientemente instaurado. En la Guerra del Paraguay el «enemigo» se desplaza hacia afuera y es quien debe ser combatido. En la conquista del Desierto, el «enemigo» son los indios. Se trata de momentos contruidos a partir de antinomias, de divisiones, que permiten marcar una diferencia frente a un grupo determinado, significándola en términos de alteridad.

Cuando la identidad deviene tragedia

La historia que ficcionaliza *La balada del regreso* gira en torno a las relaciones que mantienen cuatro personajes, el teniente Pablo Arias, el mayor Ocampo, doña Rosario y su hijo Martín, en el momento en que Urquiza ha sido derrotado por Mitre en la batalla de Pavón. El mayor Ocampo está al mando de una patrulla mitrista que es enviada a Salta para sofocar los focos federales disidentes. «La Merced» es una finca perteneciente a una familia federal muy influyente en la región. Su dueña, doña Rosario, está al frente tanto de la casa como de su familia, conformada por su hija Mercedes, su hijo Martín y su esposa Tomasa y por Juana, la criada. Cuando el mayor Ocampo ordene al teniente Arias partir hacia «La Merced» para expropiar la finca, en donde Arias se deberá enfrentar no sólo con Martín y su madre sino también con su pasado, comenzará a desplegarse una red de conflictos y contradicciones entre los sentimientos, los ideales y las creencias que ponen en relación a estos cuatro personajes.

Las identidades de los personajes aparecen determinadas por la tensión entre lo que «se es» y lo que «no se es».

6. Hobsbawm (2002) analiza el caso europeo, específicamente la invención de tradiciones políticas vinculadas a los procesos nacionalistas europeos en las últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo es factible hacer una analogía con el proceso de constitución de la nación argentina, ya que, en muchos aspectos, la construcción de lo nacional se apoyó sobre lógicas de pensamiento y operaciones ideológicas similares.

El relato fílmico pone de manifiesto la paradoja de que el otro, en tanto forma parte de la propia historia, no es tan ajeno o diferente a uno mismo; por lo cual su identificación como enemigo se torna problemática. De este modo, las identidades adquieren un matiz trágico, en tanto los personajes (sobre todo Martín y Pablo, pero también Mercedes y Tomasa) evidencian una tensión entre el deseo y el deber que, al desbordarlos, los desgarran. Como se explicita en el diálogo que sostienen el teniente Arias y el mayor Ocampo luego de que éste le ordena al primero partir hacia «La Merced»:

Arias: Quizás debí decírselo antes, pero nunca como hoy tuve la certeza de que no podré hacerlo.

Ocampo: ¿Qué es lo que no puede hacer teniente?

Arias: Hasta ahora todo fue con otra gente, lejos de lo mío... no me importaba. Pero las otras noches vi esas caras y sentí que se parecían a otras que me acusaban.

Ocampo: Siempre existirán los otros, los que nos acusan, los que nos señalan...

Arias: Sí, pero ellos son todo lo mío.

Ocampo: En definitiva, ¿qué Arias?

Arias: Que mañana me reemplace, no podría hacerlo.

Ocampo: ¡Es su deber!

Arias: Sí, pero eso no lo puedo hacer.

Ocampo: ¿Cómo que no puede? No le creo. A menos que nunca haya sido un verdadero unitario.

Arias: ¡Al contrario, mi mayor! Por creer en ese ideal no sé qué hacer. Son muchas cosas juntas, cosas que había olvidado. Créame, estoy muy confundido. No puedo explicarle lo que siento en este momento (...) mayor, no me obligue a ir a «La Merced»... Allí está lo único que no puedo cambiar. Ocampo: Por eso mismo lo mando. Lo siento pero es una orden. Y a mí también me apena.

Una operación fundamental de *La balada del regreso* —que incide en la construcción identitaria de los personajes— está en el desplazamiento del conflicto principal, el enfrentamiento entre la patrulla mitrista del mayor Ocampo y la familia federal de doña Rosario, del ámbito de lo público al ámbito de lo privado. De este modo, la oposición entre las diferentes posiciones políticas que sostiene cada uno de los bandos (Mitre versus Urquiza o la Unificación versus la Confederación) nunca llega a constituirse como el verdadero conflicto. La Historia se va entretejiendo en el nivel de la historia que tiene lugar en el ámbito de lo personal, de lo cotidiano, de lo doméstico. Las vidas de estos seres anónimos resultan condicionadas por los sucesos políticos del momento histórico en el que las mismas tienen lugar. Una operación que se traduce en un conflicto de espacios, de territorios, de fronteras en cuyo centro se encuentra «La Merced». La finca adquiere así

estatus de personaje, en tanto representa una instancia clave que pone en juego, por un lado, el enfrentamiento político entre Rosario y Ocampo y, por otro, el enfrentamiento afectivo entre Martín y Pablo. Dado que ambos enfrentamientos son espacializados a través de la oposición entre «los de adentro» y «los de afuera», la casa es mucho más que el escenario donde se desarrolla la acción, es el espacio físico y simbólico que contiene en sí mismo el núcleo conflictivo principal. Para Rosario y Ocampo «La Merced» simboliza un espacio de poder ligado a la causa política que los enfrenta. Por eso, la forma que tiene Rosario de defender sus ideas, de luchar, de resistir, es permanecer dentro de la casa a cualquier precio. Al presentarse Pablo Arias para cumplir la orden de su superior de expropiar la casa, las palabras de Rosario sentencian: «Haga lo que quiera. Pero la casa sigue siendo mía». Tras lo cual se dirige hacia el interior y cierra la puerta, marcando así que ese territorio se encuentra aún bajo su poder. El gesto con el que resguarda lo que es suyo, lo propio—familiar, es un acto político. El problema va más allá del conflicto doméstico de perder la casa, en tanto se ponen en juego otras cuestiones ligadas a la vida pública. Así lo político—vinculado a lo público— se inscribe en el ámbito doméstico y privado del interior

de la casa y, a la inversa, cuando Rosario decide repentinamente irse, abandonar la casa (y la lucha), será por motivos familiares, del orden de lo privado. Así lo indican sus palabras: «En todo caso me he dado cuenta de que hay otras cosas que me importan más», y su mirada condenatoria cae sobre su hija Mercedes, quien baja la vista. El secreto que esconde este juego de palabras y miradas es el descubrimiento por parte de Rosario del contacto (afectivo, sexual) que mantenía su hija con el «enemigo» Gálvez.

La inscripción de la ley: jerarquía militar y obediencia familiar

El mayor Ocampo y doña Rosario son dos figuras antagónicas y complementarias que encarnan la autoridad. Ambos organizan, dirigen, ordenan, supervisan. A ellos se les debe rendir cuenta no sólo de los actos sino también de los sentimientos. Es en este punto donde la jerarquía familiar se confunde con la obediencia militar. «La Merced» constituye un espacio cerrado, en el que se torna imposible escapar de la mirada vigilante de su dueña, incluso en los alrededores de la casa.⁷ A tal punto es así que cuando el teniente Arias y sus soldados acampan alrededor de la finca para impedir que alguien salga de la misma, esta instancia de vigilancia no es percibida como una

7. El único espacio que parece quedar fuera de dicha mirada es el cerro donde se encuentran dos veces Martín y Pablo, la primera solos, y la segunda con Tomasa.

opresión. La casa parece haber funcionado siempre según la lógica del control: la mirada de Rosario, aun cuando no está presente, es una amenaza constante. Los habitantes de la casa aparentan tener libertad de movimiento, pero se trata de una libertad condicionada por el hecho de saberse observados por una mirada omnipresente. Desde su posición de poder, Rosario atraviesa todas las situaciones, consintiéndolas o reprobándolas. Su mirada y sus palabras tienen la fuerza de una sentencia inapelable. Rosario representa la Ley, lo que se puede y lo que no se puede, lo que está bien y lo que está mal. Su autoridad encuentra fundamento en la lógica paternalista que sustenta un tipo de organización familiar en la cual la obediencia de los hijos hacia sus progenitores no admite cuestionamiento.⁸ Por eso, aunque tanto Mercedes como Martín —los hijos— sean quienes transgreden en cierta manera la normativa instaurada por la tradición familiar (a través de sus vínculos con Gálvez y con Pablo Arias respectivamente) es Tomasa —la esposa de Martín— la única que se anima a enfrentar a Rosario cuestionando el sentido de esa tradición que no comprende porque no le pertenece.

Por otro lado, la jerarquía y el poder de la posición ocupada por el mayor Ocam-

po se fundamenta en la misma lógica paternalista: la protección que brinda a «sus hombres» justifica la obediencia que éstos le deben. También Ocampo representa la Ley, el deber, él es quien marca los límites, el punto hasta dónde está permitida «la libertad». Una «libertad» que, como en el caso de Rosario, se encuentra condicionada por su voluntad de saber todo lo relacionado con «su gente». Así, este grupo de hombres también está organizado como una familia en la cual Ocampo cumple el rol de la autoridad ligado a la figura paterna.

Si el mayor Ocampo y doña Rosario comparten un rol similar dentro de la estructura narrativa, ligado a la función paterna, a la Ley, la imbricación entre lo político y lo familiar hace que las figuras autoritarias de ambos se complejicen. Porque si bien ambos saben que se deben por completo a una causa, y en ese sentido asumen las mismas «reglas del juego», también vislumbran las injusticias cometidas en nombre de esa causa e intuyen que podría haber otras salidas posibles, aún cuando ellos no estén dispuestos a aceptarlas ni para sí mismos ni para los suyos. Por eso Ocampo escucha —aunque no esté de acuerdo— las réplicas de Gálvez: «¿Usted cree que ahora las cosas cambiaron? Nuestra soberanía

8. Sobre este punto señala Oscar Barney Finn: «Yo siempre he hecho historias con madres o personajes femeninos muy potentes, muy castradores. La madre de *La balada* era terrible, una especie de cosa inmovible ante lo que sucedía a su alrededor» (Barney Finn, 1984).

ya no existe... ¿Eso justifica los muertos de Cañada de Gómez? ¿O el asesinato de Virasoro? ¿Se da cuenta de que usted tampoco tiene una respuesta?». Lo mismo sucede con Rosario y su familia. Su convicción, que es inquebrantable en un principio,⁹ termina siendo justificada al final a través de la imposibilidad de ser diferente, entendida como un mandato y asumida como una fatalidad. Las palabras que pronuncia en esa suerte de despedida final frente a su familia, dan cuenta de esa imposibilidad: «Quizás no me entiendan. Pero a mí me enseñaron a ser de esta manera. Y a callar, a aceptar, a resolver. Quizás nunca supe decirles lo que son para mí. O tal vez ustedes tengan otra forma de ser que yo no logro entender».

En el final Rosario y Ocampo «cumplen» con su ley: Ocampo mata y Rosario muere. El hecho de que comparten las mismas «reglas del juego» es remarcado por el trato que existe entre ellos. Ocampo es el enemigo pero es recibido por Rosario

como un huésped a quien se le da un trato honorífico. En un último gesto, la mujer le propone un brindis mortífero «con algo que es sólo para las grandes ocasiones»:

Rosario: Hijos no tiene ¿no?

Ocampo: No.

Rosario: Lo suponía. Sólo nos queda brindar por el futuro.

Ocampo: Preferiría por el presente.

En este intercambio de palabras se vislumbra lo único que parece distanciarlos (además de su pertenencia a «bandos opuestos»). Ocampo, que no es «verdaderamente» un padre, brinda por el presente, acaso porque en el futuro él no tendrá existencia. En cambio Rosario, que sí es una madre «de verdad», brinda por el futuro porque en éste ella estará a través de sus hijos. Serán los otros, Martín, Tomasa, Mercedes, por un lado, y Arias y Gálvez, por el otro, los que mueran y maten respectivamente sin comprender del todo

9. El siguiente diálogo con su hijo evidencia ese empecinamiento:

«Martín: Mamá yo te entiendo, pero ¿qué lucha es ésta?

Rosario: La de tu padre, la mía, la de un hombre como Urquiza.

Martín: La de un hombre que abandona un campo de batalla y se retira inexplicablemente, mamá.

Rosario: Pero que va a volver... Por algo lo habrá hecho.

Martín: Sí... por ser un falso federal.

Rosario: Tenemos que estar unidos.

Martín: Mamá, yo no voy a dejarte. Pero tenés que entender que estamos todos en peligro (...) si no son ellos, serán otros mamá, y si no otros. ¿No te das cuenta que nunca podremos escapar de aquí?

Rosario: ¡Tenés miedo!

Martín: No mamá. A tu lado aprendimos a no tenerlo. Pero ¿y los demás?

Rosario: No hay nada ni nadie que pueda sacarme de aquí».

por qué. Todos ellos se transforman en las víctimas de una lucha que, por haber dejado de ser contra un claro enemigo, ha perdido su razón de ser. Gálvez no puede ver en Mercedes a una enemiga porque ha empezado a quererla. Pablo no puede ver en Martín a un enemigo porque lo ha querido siempre. Ni siquiera Rosario encarna la figura del adversario para Pablo, porque todo lo relacionado con «La Merced» significa para él su propio pasado, su propia vida («ellos son todo lo mío... Allí está lo único que no puedo cambiar»).

En *La balada del regreso* el pasado de los personajes retorna recurrentemente incidiendo en el presente de cada uno de ellos, determinando sus acciones y decisiones. En este sentido, el relato está atravesado por una serie de discursos que instaura la reflexión en torno a la temporalidad, al paso del tiempo. Si el teniente Pablo Arias se ve confrontado con un pasado que vuelve una y otra vez, al mayor Ocampo, en cambio, le resulta inconcebible recordarlo. Porque para Ocampo lo que importa es el presente (un presente desvinculado de todo pasado): este es el lugar desde el cual se posiciona frente a la vida y se ubica en el mundo, tal como lo ha manifestado en el brindis final con Rosario.

Los nombres propios: Pablo o un tal teniente Arias

El núcleo del conflicto de *La balada del regreso* se encuentra condensado en el sistema nominal de los personajes centrales.

Los nombres propios en este relato se articulan en series que guardan correspondencias con la temática planteada: el condicionamiento de lo político/público sobre lo íntimo/privado a través de un conflicto de territorialidades que marca la oposición entre «los de adentro» y «los de afuera», a través de la frontera marcada y metaforizada por la casa. En ese sentido, se presentan dos series de nombres propios. «Los de afuera» son nombrados por su apellido, precedido en algunos casos por la palabra que denota su rango dentro de la jerarquía militar (mayor, teniente, Soldado). En cambio, «los de adentro» son denominados directamente por su nombre de pila. Si en cuanto a estos últimos no nos son dados a conocer sus apellidos, en el caso de los primeros no nos son dados a conocer —salvo dos excepciones— sus nombres. Una de esas excepciones es la de Gálvez, quien frente al interrogante de Mercedes responde que su nombre es Santiago. La otra excepción es la del teniente Pablo Arias, quien será designado por su nombre o por su cargo y apellido según quien lo interpele. Para la familia de «La Merced» siempre es Pablo, salvo cuando Rosario se dirige a él irónicamente enfatizando «el teniente Arias», precisamente para recordarle que él allí, en «La Merced», no puede pretender ser otro más que Pablo. Para la «familia» de Ocampo es el teniente Arias o simplemente «teniente». No es casual que sea este personaje el único en «poseer» nombre y

apellido (y grado militar), porque él es la clave de la historia, en tanto instancia que articula no sólo el adentro/privado con el afuera/público sino también el pasado con el presente. Y lo hace a través de su relación con «La Merced», ese espacio simbólico que condensa el núcleo conflictivo principal, al hallarse atravesado por las líneas espacio-temporales ligadas a las oposiciones puestas en juego por el relato. En la figura de Pablo Arias se actualiza la tensión entre dichas oposiciones: él pertenece tanto a una familia como a la otra. Por su pasado está ligado a «La Merced» y, paradójicamente, por ese mismo pasado se ha hecho unitario y ha abandonado aquel lugar. Pero el tener que regresar lo hace enfrentarse con todo lo que ha querido dejar atrás: como un destino trágico que afecta su propia identidad aquellos a quienes debe combatir siguen siendo parte de lo que él nunca pudo dejar de ser.

Por último, el nexos entre Pablo Arias y «La Merced» se instituye desde las secuencias de apertura y clausura del filme, las cuales proporcionan una clave de lectura del mismo. La primera imagen de *La balada del regreso* es la de un hombre a caballo atravesando un desierto, cuyo trayecto (de derecha a izquierda) es perpendicular a la mirada de la cámara. Se trata de una imagen de carácter mítico en tanto remite al recorrido del héroe, quien deberá atravesar obstáculos, «fronteras» (la casa, «La Merced», Rosario) para llegar a descubrir su verdadera identidad. En el

segmento final Pablo Arias atraviesa nuevamente ese paisaje, montado a caballo y avanzando en la misma dirección. La última imagen de la película nos presenta a este hombre solo y atormentado, gritando de dolor, en medio de un desierto donde nadie lo podrá oír.

La organización cromática del filme

Un plano general lejano: un hombre a caballo, un paisaje desértico, cielo, cerros y arena. Comienza a escucharse por primera vez el sonido de una balada, la cámara se aproxima mediante un zoom al rostro del hombre. El plano siguiente revela un espacio similar al anterior pero más claro, teñido por una luminosidad mayor. A través de los médanos se acerca un grupo de personas vestidas de blanco. La alternancia entre la imagen del hombre solo y la del grupo, a partir del uso de montaje paralelo, sugiere que se trata de dos universos que algo tienen en común. Universos aparentemente autónomos y separados hasta que la misma figura del hombre aparece —a caballo, también con ropas claras y una expresión feliz en el rostro— respondiendo al grito mudo de uno de los integrantes del grupo.

Los datos anteriores introducen al espectador en la historia y le permiten, a partir de una competencia cinematográfica dada, decodificar las imágenes del grupo y la de los niños que aparecen, como pertenecientes al pasado y al recuerdo de este hombre (Pablo Arias). De

este modo, hay un escenario compartido, los médanos, y varias temporalidades que marcan una distancia entre el presente y los recuerdos, distancia hilvanada a través de un tema musical que va, viene y permanece atravesando el tiempo.

La utilización del color y de la iluminación adquiere en el filme un lugar primordial, resultando fundamentales para la construcción del relato. Las diferentes instancias temporales son presentadas a partir de una escala cromática distinta en cada caso: el presente es el verde azulado del uniforme militar, el tono oscuro de las sierras, el azul penetrante del cielo. El ámbito del recuerdo es fundamentalmente blanco: los campos de sal y los cerros se funden con un cielo más claro como resultado de una suerte de perspectiva atmosférica que diluye los contrastes engamando todo el paisaje en una clave tonal alta.

Finalmente, el grupo vestido de blanco se aleja desapareciendo a través de los médanos, tal como había llegado. La imagen retorna al presente y Pablo dirige su caballo en la misma dirección por la cual acaban de salir las personas en su recuerdo. Comienzan los títulos de presentación mientras continúa el tema musical.

Podría pensarse que toda esta secuencia tiene carácter de prólogo y en tanto tal constituye, junto a la secuencia final —ya mencionada— que funciona como epílogo y junto a una escena intermedia, dominada por la voz en *off* de Pablo y Martín niños,¹⁰ un relato dentro del relato mayor de la película. En estos tres momentos se produce la imbricación de imágenes del presente y del recuerdo —tal vez sucesos vividos, tal vez fantasías—, con la consecuente variación en el tratamiento del color y la iluminación. Se trata de instancias que adquieren de por sí un peso específico dentro de la narración porque sumergen al espectador en un caudal informativo que tiene a la vez un tenor altamente poético.

Hay un color cuyo uso resulta especialmente significativo en la película: el rojo. Tradicionalmente cargado de fuertes connotaciones, en esta historia remite a algo más: el cintillo punzó, estandarte del Partido Federal. El rojo irá circulando por el tejido narrativo, deteniéndose aquí y allá de manera no azarosa. La primera vez que aparece es en las ropas de un hombre a caballo (la imagen pertenece al recuerdo/imaginación de Pablo) que irrumpe tratando de iniciar el fuego de una hoguera criolla en la que se supone

10. Barney Finn señala al respecto: «Antonio (Ripoll, el montajista) no había puesto esa toma, yo pedí ponerla, esa cabalgata con el texto en *off*, porque me parece que eso aclaraba mucho más el pasado y la relación de ellos» (extraído de la entrevista realizada por las autoras a Oscar Barney Finn el 2 de noviembre de 2000).

arderán dos cuerpos, atados cada uno a un poste. Luego, el color rojo le dará forma a la «resistencia» de la familia. Como decíamos, circula por la narración y lo hace de manera centrípeta, es decir, tiende a concentrarse alrededor del núcleo constituido por la casa. Así, el rojo parece ser patrimonio de ese interior cerrado, hermético, separado por las grandes puertas de madera maciza que dividen el afuera del adentro. Pero si gran parte del adentro inanimado es rojo (los cortinados, los dibujos de los manteles, los sillones, parte del cuadro de la Sagrada Familia), no sucede otro tanto con la precisa elección del vestuario que exhibe el filme. Los únicos que aparecen vestidos de rojo son la madre y Martín en una sola ocasión cada uno, no casualmente en las presentaciones de ambos.¹¹ En la escena montan dos caballos que se alinean de manera paralela pero en dirección opuesta, es decir, el caballo de la madre (ubicado adelante y más elevado con respecto al otro) mira hacia la derecha y el de Martín hacia la izquierda. Las dos figuras se organizan en el cuadro estableciendo una franja que une el rojo de la chaqueta de Pablo con el rojo de la falda de la madre. Fuera de la casa, y apareciendo como salpicaduras de color en torno a ella, se diseminan las flores de una de las plantas que predominan en el jardín, simbólicamente, la Estrella

Federal. Al respecto, resulta emblemática la escena en la que Pablo le anuncia a la madre que viene a tomar «La Merced». La composición del cuadro presenta una estructura triangular: Pablo Arias a la derecha, la madre a la izquierda y en el medio (más atrás) una de las plantas colmada de flores que enrojecen, como si fuera un pequeño telón, el fondo.

Del «otro lado» el rojo casi no tiene presencia, salvo en los puños y cuello de los uniformes. En el caso del mayor Ocampo también aparece en las charreteras que lo distinguen del resto, lo cual indica jerarquía porque es el único que «accede» a una porción mayor del color, hecho que lo emparenta de alguna forma con la principal «referente» del rojo: la madre. Por último, el rojo provee el marco necesario para el cumplimiento de uno de los elementos constitutivos de la tragedia que el filme elige poner de manifiesto: la sangre vertida. De la sangre que gotea del puñal clavado en venganza, pasando por la herida que el disparo produce en el rostro de Martín, a la sangre que vemos brotar de la espalda de la madre, ensangrentando su vestido blanco cuando Pablo hunde el cuchillo en ella.

Con respecto al vestuario en general, podemos considerarlo uno de los elementos de los cuales se vale el relato para plantear la compleja oposición-relación

11. Nos referimos aquí a la primera vez que aparecen en el relato, sin contar las imágenes del recuerdo/imaginación de Pablo.

entre ambas «familias». Así como los integrantes de la patrulla visten uniforme militar durante todo el filme (con excepción de una escena en la que el mayor Ocampo y su compañero de habitación aparecen en camisas de dormir blancas) la otra familia —la madre, Martín, Tomasa, Mercedes y Juana— también se presenta uniformada. Los vestidos de cada una de las mujeres cumplen una función reveladora de los roles de los personajes dentro de la trama narrativa. Mercedes y Tomasa llevan siempre trajes de color claro: celeste, lila, rosado; la madre también (con excepción de la escena mencionada en la que su falda es de un rojo brillante). Juana, la criada, aparece siempre con ropas oscuras y mucho más sencillas que las de las mujeres de la casa. Para Pablo el uniforme significa la marca del cambio. Cuando en la noche previa a la toma de «La Merced» vuelve a la casa y se oculta detrás de los árboles para mirar, lleva un poncho que casi cubre por completo el uniforme que tiene debajo. Como si quisiera ocultar parte de su identidad actual para poder volver a ser aquel otro, el de traje blanco, sin sombrero y con una expresión jovial en el rostro. Cuando regresa al cuartel y se presenta en la habitación del mayor Ocampo el uniforme ha emergido nuevamente. De este modo, la tensión entre la actualidad y el recuerdo de Pablo se pone de manifiesto a través del uso de un vestuario en el que el color es un elemento fundamental.

Hasta aquí hemos analizado los recursos y procedimientos a través de los cuales el relato articula las tramas de lo público y lo privado, así como la inscripción de la Ley (familiar, militar), para conformar una organización narrativa que reflexiona sobre la construcción de la identidad (personal, nacional) en un momento histórico fundante de la historia argentina.

A modo de conclusión

La balada del regreso plantea en clave intimista la inserción de lo histórico-político en las relaciones cotidianas que mantienen los personajes del filme. La Historia es releída a partir de dos generaciones: los hijos, a diferencia de «los padres» (doña Rosario y el mayor Ocampo), no se sienten partícipes de esa lucha política, ideológica, económica, que encarna el interés de los aliados a la Confederación por un lado, y aquellos que defienden el poder recientemente instaurado, por otro. Sin embargo, aunque no lo deseen, están involucrados en la lucha, al extremo de ser conducidos a la muerte como corolario de la misma. Así, la película de Barney Finn gira en torno a este punto central en el que la Historia se vuelve tragedia familiar. *La balada del regreso* se desarrolla en un contexto en el cual está en juego la construcción de la unidad nacional, la consolidación de la Nación. El filme entrecruza cuestiones ligadas al proyecto de organización nacional con la problematización de los estereotipos

familiares, al asimilar con obediencia militar con jerarquía familiar. Al hacerlo, pone en juego lo generacional como una impronta que desestabiliza las posiciones subjetivas derivadas de tradiciones político-familiares y sus economías territoriales. Así, lo que pone de manifiesto *La balada del regreso* es ese momento particular en que se produce un giro en la Historia, cuando se hace necesario borrar las fronteras internas para que se pueda trazar el mapa de la Nación.

Bibliografía

- BARNEY FINN, O. (1984). «Ahora no hay más excusas; ya tenemos la libertad». *Tiempo Argentino*. Platea. Buenos Aires, 5 de junio.
- ——— (2000). Entrevista realizada por Patricia Sapkus, Malena Verardi y Marcela Visconti, 2 de noviembre.
- ——— (2010). «Desandar lo andado». Revista *Espacios*, N° 43, pp: 124–144. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CALISTRO, M.; COUSELO, J.; ESPAÑA, C.; LANDINI, C.; MARANGHELLO, C. y ROSADO, M.A. (1984). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DE RIZ, L. (2000). *Historia Argentina. La política en suspenso 1966/1976*. Buenos Aires: Paidós.
- GOROSTEGUI DE TORRES, H. (1972). *Historia Argentina. La Organización Nacional*. Buenos Aires: Paidós.
- HOBBSAWM, E. (2002). «La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870–1914». En Hobsbawm Eric y Terence Ranger (eds.) (2002) [1983] *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- IAKIDIS, O. (1974) «Balada para un Futuro». *El Cronista Comercial*, «Cultura y Espectáculos», 17 de mayo.
- IBARGUREN, C. (1933). *Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Anaconda.
- IRAZUSTA, J. (1988). *De la epopeya emancipadora a la pequeña argentina*. Buenos Aires: Dictio.
- LINARES, L. (1989). «Oscar Barney Finn». *La Nación*. Buenos Aires, 11 de junio.

- LOBATO, M.Z. Y SURIANO, J. (2000). *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MAHIEU, A. (1974). «Un film argentino propone un serio análisis crítico de la historia con criterio moderno». *La Opinión*. Buenos Aires, 19 de mayo.
- MARTÍN, J.A. (1985). «Conversación con Barney Finn: cine y chocolate». *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 7 de septiembre.
- OSZLAK, O. (1997). *La formación del Estado argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- PALACIO, E. (1946). *La historia falsificada*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- PALTÍ, J.E. (1997). «Argentina en el "espejo": el pretexto Sarmiento». *Prismas*. Revista de historia intelectual, N° 1, pp. 13–34.
- ROMERO, L.A. (1978). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Huemul.
- ROSA, J.M. (1986) [1943]. *Defensa y pérdida de nuestra soberanía económica*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- s/d (1973). «La Balada del regreso evoca el presente desde el pasado». *La Opinión*. Buenos Aires, 12 de septiembre.
- s/d (1974a). «La balada del regreso». *Gaceta*. Buenos Aires, 21 de mayo.
- s/d (1974b). «La balada del regreso». *Heraldo de cine*. Buenos Aires, 20 de mayo.
- s/d (1974c). «La Balada del Regreso». *La Prensa*. Buenos Aires, 18 de mayo.
- s/d (1974d). «Un tema de raíz histórica en *La balada del regreso*». *Crónica*. Buenos Aires, 15 de mayo.
- s/d (1974e). «Opera prima, una balada». *Clarín*. Buenos Aires, 15 de mayo.
- s/d (1980). «La Balada del regreso en el ciclo de cine nacional». *El Día*. La Plata, 30 de julio.
- s/d (1982). «Prohibido filmar la realidad». *Rev. 10*. Buenos Aires, 3 de agosto.
- s/d (1983). «Oscar Barney Finn o la pasión por el cine». *Arte al día*, septiembre.
- s/d (1985). «Otros dos hermanos, otros dos destinos». *Tiempo Argentino*, Platea. Buenos Aires, 27 de abril.