



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Suárez, Nicolás

**La pampa en movimiento: figuraciones del paisaje del
Martín Fierro de José Hernández al filme *Nobleza gaucha***

Anclajes, vol. 22, núm. 1, 2018, Enero-Abril, pp. 73-94

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2212>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22454733006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNLP
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA PAMPA EN MOVIMIENTO: FIGURACIONES DEL PAISAJE DEL *MARTÍN FIERRO* DE JOSÉ HERNÁNDEZ AL FILME *NOBLEZA GAUCHA*

The Pampas in motion: figurations of the landscape from José Hernández's *Martín Fierro* to the film *Nobleza gaucha*

Nicolás Suárez

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
nicola_suarez@yahoo.com.ar

Resumen: Estrenada en 1915, *Nobleza gaucha* constituye el primer gran éxito de la historia del cine argentino. Según cierto consenso crítico, buena parte de este suceso se debió al hábil modo en que la película transpone parcialmente un conjunto de textos de la literatura argentina del siglo XIX, entre los que se destaca el *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández. A partir de una lectura comparativa del poema y el filme, este trabajo se propone indagar las formas en que la pampa es abordada en la película como paisaje y, a la vez, escenario de una historia nacional. Para ello, se prestará especial atención a dos tipos de imágenes de la llanura. Por un lado, como imágenes sublimes, las figuraciones de la pampa en el filme se inscriben en una tradición rioplatense más arraigada en la literatura que en las artes visuales. Por otro, como imágenes-movimiento, producen una inflexión estética que se articula con la novedad del cine y con los cambios culturales, sociales y políticos que atravesaba la Argentina en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: José Hernández; literatura argentina; cine argentino; análisis comparativo

Abstract: Released in 1915, *Nobleza gaucha* is the first blockbuster in Argentine film history. Per critical consensus, this success is largely due to the skilful way in which the movie partially adapts a set of texts from 19th century Argentine literature, among which stands out José Hernández's *Martín Fierro* (1872 and 1879). Based on a comparative reading of the poem and the film, this article aims to investigate the ways in which the



Pampas are addressed in the movie as both a landscape and a setting for national history. To that end, two kinds of images of the plains will be considered. On one hand, the figurations of the Pampas in the film, regarded as sublime images, are etched in a tradition from Río de la Plata culture that is more rooted in literature than in the visual arts. On the other hand, regarded as images-movement, these figurations produce an aesthetic inflection linked to the novelty of cinema and to the cultural, social and political changes Argentina faced in the first decades of the 20th century.

Keywords: José Hernández; Argentine literature; Argentine cinema; comparative analysis

Desde las crónicas de los viajeros ingleses, pasando por el romanticismo rioplatense, hasta las múltiples configuraciones de la gauchesca, la literatura argentina del siglo XIX con frecuencia ha constituido el espacio geográfico de la pampa en un paisaje ficcional mítico, generador de variadas escrituras y reescrituras. Hacia el cambio de siglo, estas miradas se cruzan con la literatura criollista, un discurso que, articulado entre el pasado rural y la modernización, construye un sentimiento de pertenencia común para grupos variados (Prieto). Los hipotextos fundamentales que lo alimentan y se reconfiguran a través de sucesivas relecturas son *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández, *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez y *Santos Vega*, en las versiones de Gutiérrez (1880-1881) y Rafael Obligado (1885). Los modos de aproximación al espacio pampeano que pueden rastrearse en la literatura criollista son, sin embargo, mayormente deudores de la mirada que funda *Juan Moreira*. El deambular de Moreira por un entorno semiurbano funciona como condición de posibilidad para trazar una distancia admirativa entre los signos de un ruralismo primitivo y un urbanismo moderno (Prieto 91-92). Por su parte, la tradición de la gauchesca encuentra para la misma época nuevos modos de acercarse a la pampa, ya sea a través de la mirada nostálgica que funda el *Santos Vega* (1872) de Hilario Ascasubi o del distanciamiento irónico de *El Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo.

En este panorama, *Martín Fierro* ostenta una posición singular: si bien puede adscribirse tanto al corpus del criollismo como al de la gauchesca, no nos orienta respecto de cómo mirar la pampa. Las implicancias de esta observación fueron examinadas en la obra de dos autores que, en la extensa lista de comentaristas del poema, se destacan porque a mediados del siglo XX cuestionaron la canonización épica del texto que Leopoldo Lugones había llevado adelante en torno al Centenario. Me refiero a las lecturas planteadas, con escasos años de diferencia, por Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges. Liliana Weinberg de Magis compara ambas lecturas y, de las varias conclusiones que extrae, me interesa “el descubrimiento de que es paradójicamente lo no dicho en el poema lo que constituye su grandeza [...] (tal, por ejemplo, la falta de descripciones profusas

de la pampa o referencias anecdóticas y de moralina a la vida del gaucho)” (608). Tanto para Borges como para Martínez Estrada, pues, en el *Martín Fierro* no hay paisaje, debido a que Hernández “presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca –omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos” (Borges, *Obras completas* 194).

Esta perspectiva puede alinearse con algunos planteos críticos que en los últimos años han renovado las formas de pensar las relaciones entre los espacios geográficos y los procesos de identificación nacional en América Latina. Pienso en la categoría de imaginación territorial –mediante la cual Graciela Montaldo alude a la apropiación con la letra de un territorio en disputa (*Ficciones culturales* 16)– o en la caracterización que propone Jens Andermann (*Mapas de poder*) del espacio nacional como representante topográfico y representación tropográfica. Estas categorías permiten abordar un conjunto variado de escritores de los siglos XIX y XX. Pero, en el caso de Borges y Martínez Estrada, creo que además de una imaginación territorial compartida sería útil considerar otra modalidad imaginativa que se vincula con sus apreciaciones acerca del paisaje en *Martín Fierro*. Se trata de una cierta imaginación cinematográfica que se puede rastrear en sus obras. Sobre las relaciones entre cine y gauchesca en la obra de Borges, el propio Andermann apunta:

Así como la gauchesca primitiva y las primeras milongas son, para Borges, [...] un pretexto para construir una literatura sobre lo inexorablemente artificial e hipotético de la autenticidad pasada, así también el primer cine de Chaplin y Von Sternberg lo fascina por la autosuficiencia de su realismo fantástico y el carácter épico de sus narraciones, además de proporcionarle un artificio estructural de importancia fundamental para toda su obra narrativa: el montaje. Quizás no sería mucho más descabellada que otras una lectura de Borges que partiese de ahí, postulando que el tratamiento borgeano de sus materiales surge de *un cruce entre gauchesca y cine*. La cantidad de referencias a la poesía gauchesca en las notas sobre cine sería un primer dato para sostener semejante hipótesis (“La vuelta de Martín Fierro” 30; subrayado en el original).

Inversamente, habría que pensar en la cantidad de referencias al cine en los textos de Borges sobre la literatura gauchesca y el criollismo. Un ejemplo es su recuerdo de uno de los enfrentamientos de Moreira: “¿No es memorable esa invención de una pelea caminada y callada? ¿No parece imaginada para el cinematógrafo?” (“Eduardo Gutiérrez” xi). Asimismo, son habituales en Borges las comparaciones entre el gaucho y el *cowboy*, “su remoto hermano del *Far West*” (“El gaucho” 86), que proviene de una tradición –menos literaria que cinematográfica– en la que abundan las vistas panorámicas del paisaje.

Lejos de la fascinación borgeana, la desconfianza de Martínez Estrada respecto del cine lo lleva a ubicar el nuevo medio del lado de la falsa conciencia. Así, compara la experiencia de contemplar las vidrieras de la calle Florida con la

de ir al cine (*Radiografía de la pampa* 159) o sostiene que hay “taxímetros verdaderamente cinematográficos, por la rapidez con que cambian las cifras en la pantallita donde se proyecta el paisaje y el argumento” (*La cabeza de Goliat* 46). Esta articulación entre cine y paisaje pronto encontraría una formulación más acabada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*:

Como en las descripciones y en el paisaje se distinguen diversos planos de proximidades y lejanías, en el Poema los planos están sugeridos por el hecho, sin otra indicación de qué los circunda. [...] Nunca hay nada ni nadie a lo lejos, ni a los lados ni a la espalda del actor. Toda escena está enfocada de frente [...]. Las repetidas veces que Martín Fierro dice que se quedó quieto, aguardando, sentimos que la imagen móvil es perturbada, tal como ocurriría si una película se detuviera dos segundos en un fotograma (143).

Palabras como “planos”, “actor”, “escena”, “enfocada”, “imagen móvil”, “película” y “fotograma” evidencian que, para dar cuenta del predominio de la narración sobre la descripción del espacio, la imaginación de Martínez Estrada opera en el campo semántico de lo cinematográfico. Pero menos que un cambio respecto de la valoración negativa del cine en sus libros anteriores, esto supone su profundización:

Ninguno de los novelistas y cuentistas que se inspiran en el folklore sobrepasa el umbral de lo pintoresco [...]. Lo mismo ocurre con nuestra cinematografía. Pero si eso es lo que nuestros autores ven y lo que nuestros lectores y espectadores gustan, entonces es que no se trata de un vicio “superficial” [...], sino de una modalidad del alma nacional (547).

Para Martínez Estrada, la ausencia de descripciones del paisaje en *Martín Fierro* se recorta contra el color local de la literatura folklórica y el cine. En términos de Prieto, se trataría de la tradición del criollismo, que emerge en la literatura para luego desplazarse al teatro y de allí –siguiendo la lectura de Elina Tranchini– al cine. Ya en 1938 Martínez Estrada había escrito: “El gaucho aderezado en su vestimenta, su psique y su lenguaje halló refugio, arrancado a la realidad, en el circo y en el teatro” (“Prólogo” xiv). De aquel prólogo al libro publicado diez años después –durante la edad dorada del cine criollista– Martínez Estrada desplaza el epítome de lo pintoresco del teatro al cine. Contra esa falsificación cinematográfica, creo, puede leerse su afirmación de la importancia de la elisión del paisaje en *Martín Fierro*.

Planteados los lineamientos de la imaginación territorial y cinematográfica compartida por Borges y Martínez Estrada, sería preciso hacer una aclaración. Se trata de una observación que Noé Jitrik realiza a la *boutade* borgeana de que el paisaje en el poema no aparece porque está supuesto, pero que podría extenderse también a Martínez Estrada. Jitrik distingue las caracterizaciones del paisaje en las dos partes del poema y restringe a la *Ida* el carácter presupuesto de la pampa:

“Sin duda Borges se refiere a la *Ida* porque en *La vuelta* las demoras descriptivas, casi a lo Ascasubi, son impresionantes” (976). Todo lo que en la *Ida* había permanecido como situación no terminada de elaborar, para Jitrik, cede paso en la *Vuelta* a las descripciones minuciosas de un ambiente que antes se daba por conocido. Este planteo es lógico si seguimos la lectura de Borges, porque en *La vuelta* hay un narrador que cada vez ocupa más espacio y para el que, a diferencia de lo que ocurre con los personajes, el paisaje no tiene por qué ser un supuesto.

A partir de este señalamiento y entendiendo el *Martín Fierro* como un clásico con sus múltiples versiones, es posible diferenciar las reescrituras literarias y las cinematográficas del poema: si en las primeras predominó la mirada borgeana que reivindica el espíritu rebelde de la *Ida*,¹ en las segundas, en cambio, prevalece el espíritu explicativo de la *Vuelta*, razón por la cual la noción de paisaje sigue siendo necesaria para abordarlas. Un estudio comparativo del poema de Hernández y sus diversas transposiciones fílmicas permitiría explorar los modos en que, en diferentes momentos de la historia argentina, el espacio geográfico de la pampa se articula en estos filmes con diversas imágenes sobre lo nacional. El presente trabajo viene a ser la primera parte de este proyecto. Aquí me concentro en *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), que si bien transpone apenas algunos pasajes del *Martín Fierro*, tiene —además de sus propios méritos históricos y formales— el valor inaugural de ser la primera de esta larga serie de relecturas cinematográficas.²

El concepto de paisaje se aborda en estas páginas desde una perspectiva teórica que, atenta al giro espacial de las humanidades en los últimos treinta años, reúne aportes tanto de la geografía cultural como de diversas disciplinas. El trabajo de Denis Cosgrove resulta especialmente útil, dado que historiza la noción de paisaje como una forma de controlar el mundo que atravesó cambios significativos en el siglo XIX (es decir, contemporáneamente al poema de Hernández), cuando la visión del paisaje basada en la perspectiva renacentista fue desafiada en las artes y elevada al estatus de objeto de investigación por la geografía (38). Esta historia del paisaje como narrativa de la reificación de la naturaleza en la modernidad da pie en la obra de Martin Lefebvre —que relea a Cosgrove— a una distinción entre representaciones del espacio cinematográfico que se corresponden con dos modalidades de la mirada: el escenario, en tanto espacio donde ocurre la acción

1 Algunos ejemplos son: “El fin” (1944) y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1949) de Borges, *El solicitante descolocado* (1971) de Leónidas Lamborghini, *El gaucho insufrible* (2003) de Roberto Bolaño o, más recientemente, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian y *El gaucho Martín Fierro* (2011) de Oscar Farina.

2 Este corpus comprende más de una decena de filmes distribuidos a lo largo de un siglo: *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923), *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952), *Al Martín Fierro* (Luis Weskler, 1962), *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), *La vuelta de Martín Fierro* (Enrique Dawi, 1974), *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975-1984), *Martín Fierro* (Fernando Laverde, 1989), *Con el alma* (Gerardo Vallejo, 1995), *Martín Fierro, el ave solitaria* (Gerardo Vallejo, 2006), *Martín Fierro: la película* (Liliana Romero y Norman Ruiz, 2007) e *Inventarios argentinos I: Glosario de la pampa* (Martín Liut, 2011).

(modo narrativo); y el paisaje, espacio autónomo liberado de acontecimientos y demandas representativas (modo espectral) (20-23).

Andermann retoma este planteo y añade que, cuando el paisaje ingresa al cine, ya está investido de un repertorio de significados culturales (*Nuevo cine argentino* 114). Para el caso de la pampa en el cine, habría que considerar una tradición previa según la cual las llanuras configuran un paisaje peculiar, no acomodable a los cánones de la pintura: “Quien va a los campos del sur y a la pampa –afirma Martínez Estrada– no ve nada. [...] Las llanuras no configuran un paisaje convenido” (*Muerte y transfiguración* 405). En estas palabras parece resonar el eco de aquellas otras de Sarmiento: “¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver., no ver nada [...]?” (49). La pregunta que inquieta al autor del *Facundo* es qué hacer con ese territorio, cuya potencialidad estética parecía vislumbrar ya en 1845. En tales condiciones, la alternativa que se le presenta al cineasta bien podría traducirse como una reelaboración de la famosa fórmula lukácsiana despojada de su carga valorativa: ¿narrar o describir? Para decirlo con Lefebvre, ¿la pampa como escenario o como paisaje? A partir del caso emblemático de *Nobleza gaucha*, este trabajo explora algunas inflexiones estéticas, políticas e históricas en una de las primeras tentativas de respuesta a esa pregunta que ha dado el cine argentino. Se trata, en suma, de indagar los modos en que la pampa es abordada en el filme para constituirla en paisaje nacional y/o escenario de una historia nacional.

Agradables y olvidados panoramas

Nobleza gaucha fue escrita y producida por Humberto Cairo, quien además la dirigió en colaboración con los fotógrafos Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. La historia de la relación del *Martín Fierro* con esta película, que pasaría a la historia como el primer *blockbuster* del cine argentino, es conocida, pero no carece de algunos pormenores que vale la pena revisar:

Exhibido en una primera función privada [...], el film fue acogido fríamente. Faltaba algo. Intervino entonces [José] González Castillo, que tenía un criterio formado en la conducción del film, por ser él quien veía, traducía y adaptaba las leyendas de todas las películas que importaba Max Glücksmann.

González Castillo se ofreció para supervisar la película, y Cairo accedió. Se tomaron algunos panoramas más con salidas de sol y atardeceres y se sustituyeron casi todas las leyendas por transcripciones del *Martín Fierro* que parecían escritas especialmente para las distintas escenas (Ducrós Hicken *Orígenes*).

La anécdota, repetida infinidad de veces (Di Núbila 18; Peña Rodríguez), es no obstante inexacta: González Castillo no sustituyó “casi todas las leyendas

por transcripciones del *Martín Fierro*". Ante todo, porque las transcripciones no corresponden exclusivamente a *Martín Fierro* –se incluyen también pasajes de *El Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo, *Lázaro* (1869) de Ricardo Gutiérrez y *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885)– y, en segundo lugar, porque esas citas se concentran solo en el primer tercio del filme. Este doble error fue reparado por Patricio Fontana (2011) en un minucioso estudio sobre *Nobleza gaucha* que corrige varias imprecisiones de los precedentes y extrae una valiosa conclusión: "Parecería ser que, de algún modo, la literatura salvó a *Nobleza gaucha* del fracaso" (18). Tal vez habría que precisar que, siguiendo el relato de Ducrós Hicken, lo que salvó a *Nobleza gaucha* no sería tanto la literatura en general como el *Martín Fierro* en particular, ya que ese relato deja de lado las otras referencias literarias, como si cierta visión épica del texto de Hernández impregnara el propio proceso creativo del filme y la historia de sus lecturas. En este sentido, la película no es ajena al clima cultural de 1915: un par de años antes, en 1913, Lugones había dictado sus conferencias en el teatro Odeón y Rojas proclamó el *Martín Fierro* como poema épico nacional; poco después, la revista *Nosotros* publicaría una célebre encuesta acerca del significado del poema. En este clima, y formando parte de estas discusiones, aparece *Nobleza gaucha*.

Pero menos que explicar el éxito del filme a partir de la canonización del *Martín Fierro*, estos debates evidencian el modo en que la lectura lugoniana –responsable, al decir de Ángel Rama, de "todos los equívocos y contradicciones que habrían de regir el poema" (1062)– ha obturado algunos aspectos de *Nobleza gaucha* que quisiera destacar. En su artículo, Ducrós Hicken cuenta que "Bastó la modificación de las leyendas y el agregado de algunos panoramas para que el film fuera recibido con entusiasmo". En general, la crítica ha prestado atención a la primera parte de la frase, dejando de lado la segunda. ¿Qué decir, entonces, sobre esos "panoramas"? La película se inicia, por caso, con un amanecer, seguido de un payador montado a su caballo con la pampa de fondo y una cita del canto II de *El gaucho Martín Fierro*. El gaucho está tomado a contraluz, lo cual sugiere un *raccord* de iluminación con el plano del amanecer. Tal elección, al inicio del filme, es de por sí significativa, tanto más cuanto que parece contradecir el espíritu del poema, en el que –según Martínez Estrada– la descripción del amanecer no se demora en la contemplación de la vasta llanura ni del cielo de la pampa (*Muerte y transfiguración* 200).

González Castillo, por lo tanto, no se limitó a seleccionar fragmentos de obras poéticas para incluir en el filme. Su labor parece más bien una combinación del trabajo de libretista que había desarrollado en el filme *Juan Moreira* de Mario Gallo y la tarea de adaptación de los intertítulos de películas extranjeras a la que se venía dedicando. Sus comentarios no atañeron solo a las citas literarias sino que también motivaron a los realizadores a filmar planos adicionales. ¿Pero por qué, a la hora de volver a filmar para mejorar la película, además de los textos, se eligió trabajar sobre los "panoramas"? Por un lado, factores materiales. Cairo señala que la filmación demandó más de tres meses, "con actores que, por

compromisos teatrales en Buenos Aires, apenas disponían de un par de días para trasladarse al campo a impresionar el film” (Mafud 68). Era más práctico ajustar las partes de la película en las que los actores no habían intervenido (como las tomas de paisajes y los intertítulos). Por otro lado, la cuestión del paisaje debió de haber sido fundamental para los realizadores, como se constata en las declaraciones de Cairo sobre las locaciones: “Y así, cuidando estos detalles e invirtiendo en movilidad únicamente, buenas cantidades para estudiar los puntos mejores de la ciudad que se debía filmar. Así conseguí hacer *Nobleza gaucha*”. A la vez, como apunta Lucio Mafud, es probable que la película en otros países se haya exhibido “con el agregado de escenas camperas, que Cairo planeaba filmar [...] para acentuar los aspectos pintorescos en sus representaciones en el exterior” (69). Todo esto apunta a que los paisajes eran una zona sensible del filme, con gran predisposición a las correcciones.

En el comentario de Cairo que cita Mafud, asimismo, reaparece la preocupación por lo pintoresco, que Martínez Estrada había sindicado como característica del cine, a diferencia del paisaje “topográfico” del *Martín Fierro*. ¿Pero qué es, exactamente, un paisaje pintoresco? Graciela Silvestri sostiene que, como estrategia compositiva que articula la verdad de un lugar con una modalidad de observación, lo pintoresco deriva de la pintura y se prolonga desde fines del siglo XVIII y todo el XIX para definir un discurso evocador de imágenes mentales que causan placer por su variedad, color, rusticidad integrada con lo primitivo, popular o natural. Un paisaje pintoresco es, pues, ante todo, aquel digno de ser pintado porque reúne ciertas condiciones (variedad, efecto escenográfico, definición) (471). Trasladada al nuevo medio, esta cuestión dispara la pregunta: ¿qué es un paisaje pintoresco en el cine? O mejor: ¿qué sería un paisaje cinematográfico? Se diría que es un paisaje digno de ser filmado porque reúne ciertas condiciones específicamente cinematográficas, como pueden ser el movimiento y la duración.

Precisamente el movimiento es lo que un espectador de la época habría encontrado de novedoso en la representación de la pampa de *Nobleza gaucha*, que poco se parecía en este aspecto a las imágenes de la pampa en la literatura (para aquellos pocos que habían tenido acceso a ella) o en los medios gráficos masivos. Podría objetarse, con todo, que esto es algo que la literatura ya había practicado. Fermín Rodríguez analiza el espacio de la pampa en un vasto corpus literario en base a dos clases de movimientos —de territorialización y de fuga— que lo atraviesan. Pero, en clave bergsoniano-deleuziana, sería preciso introducir otra distinción porque, según la primera tesis de Bergson, lo que describe Rodríguez en algunos casos se asemejaría menos al movimiento que al espacio recorrido. Rodríguez piensa, por ejemplo, la letra sarmientina como una herramienta de actualización que vuelca el paisaje virtual sobre lo actual (285). Es decir que se trata siempre de ir de un punto inmóvil a otro (de la barbarie a la civilización, de lo deseado a lo vivido, etc.), añadiéndoles nuestra idea abstracta de tiempo. Lo distintivo del cine, en cambio, sería que no nos brinda una imagen de la pampa

a la que se le añade lo móvil sino que nos da, de manera inmediata e indivisible, una imagen-movimiento (Deleuze 15), en la que lo móvil no pertenece solo al orden de lo representado (el viento que agita un pajonal, el jinete que se desplaza) sino también a la representación misma (cuyas condiciones técnicas dependen del montaje, la movilidad de la cámara y la emancipación de la toma respecto de la proyección). El propio Rodríguez advierte este cambio en las formas de percepción cuando, al analizar un viaje en tren (escena que se repite en *Nobleza gaucha*), compara a Sarmiento con un espectador cinematográfico cuyas fantasías apuntan a una “tecnología de representación más apropiada para una nueva experiencia vital que la antigua forma artística —el teatro— no puede plasmar sin una radicalización de sus procedimientos” (278).

La obra de González Castillo ofrece un ejemplo de esa radicalización de los procedimientos teatrales. La importancia que González Castillo concede al problema del paisaje se hace notoria en la versión de *Martín Fierro* que estrenó en diciembre de 1915 y que, en consecuencia, debió haber pergeñado de manera contemporánea a la redacción de los títulos de *Nobleza gaucha*, estrenada en agosto. En esta obra de teatro, introduce un truco escénico que acompaña la sextina de cierre del poema:

[S]e habrá levantado el telón corto y aparecido a todo foro la decoración de campo raso. Canta un gallo. Se oye el rasguído de una guitarra adentro y luego una voz que canta [...], mientras el telón de fondo, transparentándose, deja ver en perspectiva la silueta lejana de la ciudad que avanza (137).

Mediante este dispositivo, González Castillo ofrece una visión que, si bien parece corroborar literalmente la descripción del terreno en *Martín Fierro* que hace Martínez Estrada —“la pampa es una llanura como un telón liso, sin relieves” (*Muerte y transfiguración* 344)—, en rigor se asemeja más a la pampa de *Juan Moreira*, el otro gran texto del criollismo cuya teatralización alcanzó un éxito al que las versiones de Fierro jamás lograron acercarse. En términos de Juan Pablo Dabove, Gutiérrez construye una pampa rarificada, lo cual disminuye la calidad literaria pero le ofrece un enorme potencial de apropiación política:

Es por eso que el gaucha y la pampa de Gutiérrez son los que pasarán a ser la pampa mítica del criollismo posterior [...]. Gutiérrez inventa el gaucha y la pampa del criollismo popular, pero podría decirse que también del criollismo culto de Lugones y Rojas, que exaltan a Fierro y soslayan a Moreira, pero que secretamente leen a Fierro desde el prisma del *Moreira* (308).

El nuevo carácter semiurbano del gaucha —condición de posibilidad en *Juan Moreira* para una distancia admirativa del paisaje ausente en *Martín Fierro*— es captado por González Castillo a través del dispositivo de los telones que se transparentan y es también un rasgo de la construcción del espacio en *Nobleza gaucha*, cuyo protagonista no casualmente lleva el mismo nombre de pila que el

personaje de Gutiérrez (Fontana 17). En un discurso pronunciado poco después del estreno, González Castillo profundiza esta relación al proponer *Nobleza gaucha* como paradigma temático y trazar una analogía según la cual este filme sería al cine nacional lo que *Juan Moreira* significó para el teatro (Mafud 30).

Esta retroalimentación se aprecia en la conformación del elenco por actores del circo criollo, como Orfilia Rico, María Padin y Julio Scarcella. El caso más notorio es el del personaje interpretado por Celestino Petray, Don Genaro, que viene a ser una variación del personaje de Cocoliche, imitación paródica de un inmigrante italiano con la que Petray había saltado a la fama en la *troupe* de los hermanos Podestá. Pero *Nobleza gaucha* no solo toma del circo criollo personajes, intérpretes, formas de hablar y escenas como la del pericón, deudora del *music hall*, sino también un imaginario y hasta un modo de mirar el paisaje.

La mirada circense emerge de modo palmario durante las faenas campestres del inicio. La sextina que acompaña estas imágenes corresponde al canto II de la *Ida*:

Y mientras domaban unos,
Otros al campo salían
Y la hacienda recogían,
Las manadas repuntaban,
Y así sin sentir pasaban
Entretenidos el día (107).

Es un momento en que Fierro construye retrospectivamente un mito cultural según el tópico de la edad de oro, como si la pampa fuera el subsuelo donde está enterrado el tesoro comunitario perdido. A este mismo canto pertenecen dos de los apenas cuatro versos que Martínez Estrada reconoce como paisajes en todo el poema “Tendiendo al campo la vista / Solo vía hacienda y cielo” (108). A este respecto, si con Raymond Williams entendemos que un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje (163), la condición de posibilidad para la emergencia de esa inusual mirada contemplativa de Fierro puede hallarse en su particular concepción del trabajo antes de ir a la frontera: “Aquello no era trabajo / Más bien era una junción” (109). Fontana detecta con sutileza el modo en que en *Nobleza gaucha*, además, el trabajo literalmente se hace “junción”: un espectáculo de destrezas rurales para el espectador urbano (20). De ahí que podamos suponer que esta secuencia inicial debió haber funcionado para el espectador como una suerte de reaseguro. Se empieza por lo conocido: el circo filmado (vale la pena recordar que, a su vez, las películas solían proyectarse en los mismos teatros donde actuaban sus intérpretes).

De esta manera, durante todo este largo bloque, la película carece de una narrativa lineal y la lógica circense se impone: los números se suceden por mera acumulación. La pampa, por tanto, no es un escenario sino que se autonomiza del desarrollo narrativo y deviene, en términos de Lefebvre, paisaje. La película conserva del circo el “estar ahí”, el efecto de realidad que producen la

doma o el fogón en escena y que, como indica Montaldo, el artificio del cine potencia (*Museo del consumo* 106). La mayoría de los planos son panorámicos y generales. Esta elección formal tiene la función de mostrar el paisaje durante la doma, pero a la vez esconde los rostros de los actores, que fácilmente podían ser reemplazados por jinetes más diestros. Tal decisión revela una elaborada noción del montaje por parte de los directores, que además supieron combinarla con algunos planos medios que exhiben las reacciones del estanciero. Este recurso más adelante es explotado mediante primeros planos que muestran los ojos llorosos de María. Son momentos puntuales en los que la planificación enfatiza una política del rostro. Si se concibe el paisaje como el rostro de la nación (Deleuze y Guattari 195), inversamente podría leerse en el semblante de los actores una inscripción del paisaje nacional de la pampa y hasta las caras mismas como paisajes añorados. Así, en el bigote de Scarcella, la barba postiza de Petray o el pañuelo de Rico se adivinan los artificios del circo y, con ellos, los orígenes del teatro nacional, que remite a las versiones de *Juan Moreira* a cargo de la compañía de los Podestá, de la que muchos de estos actores formaban o habían formado parte.

Imagen sublime e imagen-movimiento

Pero además de nutrirse del imaginario del circo, la secuencia de las faenas campestres abreva en las artes visuales. Un puntilloso trabajo de Andrea Cuarterolo revela los múltiples puntos de contacto del filme con las fotografías producidas por Francisco Ayerza en la década de 1890 para ilustrar una edición de lujo de *El gaucho Martín Fierro*. Por su parte, Verónica Tell examina estas mismas fotografías y las inscribe en una serie más amplia de ilustraciones del *Martín Fierro* en diversos medios gráficos (7). Si nos remontamos un poco más atrás, en las pocas imágenes de la pampa que produjo el siglo XIX había predominado el costumbrismo. La pampa —argumenta Laura Malosetti— era apenas un espacio casi abstracto en el que se desplegaban diversos tipos y costumbres (“¿Un paisaje abstracto?” 294-295). Según Malosetti, es a partir de la literatura que la pampa se volvió paisaje, mediante la visión romántica del desierto inaugurada por Echeverría (*Pampa, ciudad y suburbio* 102). El gesto de *Nobleza gaucha* consistiría en combinar ambas modalidades, desplazándose alternativamente entre la pampa como escenario y paisaje.

Cuando María no logra dominar su caballo y Juan trata de ayudarla, la mirada ya no es contemplativa sino que nos identificamos con el episodio dramático, que culmina cuando él la alcanza y la sienta “en la cruz del caballo”. Esta expresión ostenta una carga simbólica elevada. Por un lado, anticipa una serie de imágenes religiosas que apuntan a una figuración virginal de María. Por otro, la cruz es el punto más alto de las vértebras del animal (el peligro era que María se cayera del caballo). Esta búsqueda de la altura se puede articular con la obsesión por hallar un sublime pampeano, que se volvió una suerte de desafío para los

artistas a lo largo del tiempo. Malosetti lo describe como un reclamo intelectual a los pintores por los poetas que, como Obligado, en el siglo XIX asumieron la pampa como paisaje nacional (103).

Enfrentados al mismo problema, otros artistas se ocuparon de paisajes menos cargados de una tradición política y literaria, como las sierras, las cataratas, el litoral o los lagos del sur (Malosetti *Pampa, ciudad y suburbio* 96). Los propios Martínez de la Pera y Gunche realizaron tentativas similares. Un ejemplo es su cortometraje *Las Cataratas del Iguazú* (1911), al que se suma otro trabajo documental sobre la selva chaqueña. Luego persistirían en esa búsqueda, en clave de ficción, con *En la sierra* (1918). En esta película no se observa un distanciamiento de la tradición literaria ya que estaba basada en *El ramillete de la velada* (1860) de Juana Manuela Gorriti, pero sí un intento de encontrar paisajes nacionales alternativos a la pampa, ya que se filmó en las sierras cordobesas (Mafud 252). La elección de esta locación para transponer una novela que transcurre en los Alpes permitía ajustar el territorio nacional a los cánones del paisajismo europeo. En *Nobleza gaucha*, en tanto, una de las estrategias para la producción de un sublime pampeano es la búsqueda de la altura, que alcanza su clímax en la desbarrancada final.

Cabe destacar, asimismo, que el incidente del caballo deja en Juan “más que una alegría una honda preocupación”. El placer que lo invade es menos el de lo bello que el de lo sublime. El punto de vista elevado se impone enseguida cuando la cámara muestra a Juan subido al caballo en un plano contrapicado. A continuación, una imagen de Juan payando es acompañada por los siguientes versos de Rafael Obligado:

Cerró la noche. Un momento
quedó la Pampa en reposo,
cuando un rasgueo armonioso
pobló de notas el viento (28).

Lejos de la imagen móvil que cabría esperar del cine, se apuntala aquí la idea de una pampa “en reposo”. Cómo poner la pampa en movimiento o cómo producir allí un sublime son diferentes declinaciones de una pregunta de base que sería: ¿cómo contar la pampa de otra manera? Por el momento, no es esta la pampa del *Martín Fierro* (apenas sugerida) sino la de *Santos Vega* y sus descripciones del paisaje. Estas descripciones, nostálgicas de un pasado idílico, se plasman en los intertítulos mediante metáforas que conectan el paisaje con sus habitantes en tanto productos naturales. Por ejemplo, así como el gaucho parece ser el arquetipo del habitante natural de las pampas, la pureza virginal de María es reforzada a través de figuras florales (“flor del pago”, “flor del cardo”, “flor silvestre”). Pero la película sugiere, a la vez, que de esa tierra feraz no solo se alimentan las bellas flores sino también los sentimientos violentos (“el germen de un odio”) y desagradables (“vieca cara de vizcachón”).

A menudo, estos sentimientos se vinculan con el personaje del estanciero, depositario de casi todos los actos moralmente reprochables (en segunda instancia, esta clase de actos son atribuibles a Genaro). Un ejemplo es cuando manda soltar el caballo de Juan para secuestrar a María mientras él se distrae. Antes de lanzarse a buscar el caballo, “De una sola mirada Juan explora el vasto campo”. De esa manera, reaparece la mirada utilitaria y la pampa oscila, una vez más, entre su percepción como escenario y paisaje. Esta secuencia narrativa se completa cuando Juan se percata del secuestro, en una actualización de la escena decimonónica del rapto de la cautiva. Pero los indios, que ya no eran un problema a comienzos del siglo XX, son relevados como captores y símbolos del pasado bárbaro por la figura del estanciero. Presentado como “Nuevo señor feudal”, José Gran sintonizaba con una época en que la clase terrateniente —desde la reforma electoral de 1912— comenzaba a perder el control total del Estado que había ostentado por más de un siglo.

A partir de la escena del rapto, la acción se traslada a la ciudad, a donde Juan acude para rescatar a María. Este desplazamiento coincide con un quiebre argumental por el cual la película ingresa en su segundo acto, recurso que se repetirá en el tercer acto con el regreso al campo. Pero en este primer desplazamiento de Juan y Genaro a la ciudad hay dos rasgos salientes. En primer lugar, la mirada es desde el tren. Es decir, el ferrocarril no solo como dispositivo que habilita un nuevo modo de circulación a través del espacio, sino además como tecnología para la imaginación territorial y metáfora del cine mismo (la ventanilla es una pantalla sobre la que pasan imágenes móviles). El tren es un modo de poner la pampa en movimiento y, a la vez, de cercarla, encuadrarla a través de la ventanilla. Alambrados, puertas, ventanas, cercos, entradas y salidas de cuadro son todas formas diferentes de proyectar —a futuro y en la pantalla— una pampa tabicada que solo de a ratos coincide con la mesa de billar que había descrito William Henry Hudson y constituye, en general, un espacio mucho más matizado. En segundo lugar, la mirada necesita un guía, que es Genaro, un inmigrante que además había vivido en la ciudad: “En el tren, don Genaro explica a Juan los detalles del paisaje, mientras envenena el ambiente con su cachimba”. El punto de vista sobre el paisaje es el del “puebler”, que no es inocuo sino que proyecta sus propios valores (“envenena el ambiente”). Ya no se trata de la mirada utilitaria del paisano, que Juan había depositado antes sobre la pampa, sino que es una disposición urbana, contemplativa.

En este sentido, como se observa en numerosos estudios (Tranchini; Díaz; Fontana; Cuarterolo), lo rural en la película no puede entenderse sin el contrapunto con lo urbano. Varios de estos estudios, además, han señalado relaciones entre *Nobleza gaucha* y el montaje en el cine de David Wark Griffith, cuya obra Martínez de la Pera y Gunche habrían conocido en un viaje a Estados Unidos (Tranchini; Alvira y Ronen Man; Díaz). Estos recursos formales, no obstante, parecen quedar desligados en estos trabajos de toda una percepción griffithiana del paisaje que no sería infructuoso contrastar con *Nobleza gaucha*. La influencia

que estos filmes ejercieron sobre la construcción del paisaje en el filme producido por Cairo no es ajena a las condiciones del incipiente campo cinematográfico local. Jorge Couselo señala que “Cairo imaginó que el campo argentino facilitaba paisajes tan seductores como los que su patrón –Julían de Ajuria– importaba de Estados Unidos y Europa” (15-16).³ En una reseña de *La Razón* se describe el filme como “una sucesión de vistas y cuadros que no dejan nada que desear en comparación con las mejores de Europa y Norte América” (Mafud 68).

¿Pero cuáles eran esas películas europeas y norteamericanas que Cairo habría tomado como modelos? Entre las primeras, habría que mencionar los dos grandes éxitos de la época: *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), de la cual se afirma a menudo que constituye un antecedente de los movimientos de cámara introducidos por Griffith. Precisamente, entre los filmes norteamericanos, *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915), estrenado poco antes de *Nobleza gaucha*, constituye una referencia obligada. Al igual que todos estos largometrajes, la obra de Martínez de la Pera, Gunche y Cairo es un relato épico sobre los orígenes de la nación. Sin embargo, a diferencia de *Quo Vadis* (rodada casi por completo en decorados) y *Cabiria* (en la que esta tendencia se ve parcialmente alterada), *Nobleza gaucha* está mayormente filmada en locaciones reales, ya sean urbanas o rurales. Esta decisión obedece en parte a la necesidad de trabajar con luz natural por la falta de estudios en Argentina (Tranchini 135), pero no puede explicarse solo por el estado de la técnica. El ahínco con que Cairo salió a buscar lugares donde filmar da cuenta de un deseo de documentar los vertiginosos cambios que experimentaba el país, tal como Martínez de la Pera y Gunche lo habían evidenciado en su faceta de fotógrafos.⁴

En este aspecto, el diseño productivo de *Nobleza gaucha* se emparenta al de los primeros trabajos de Griffith, que –en palabras de su esposa– era un obsesivo de las locaciones: “Su afección por los paisajes [...] fue un factor significativo en el éxito de sus primeras películas” (Mottet 62). Otro tanto podría decirse del suceso de *Nobleza gaucha*, como lo ha hecho Couselo, para quien “la alternancia de ciudad y campo [...] debió de ser el motor del gran éxito” (16). Sin embargo, las figuraciones de las planicies en ambos casos presentan diferencias notables que son en parte históricas. Siguiendo el planteo de Malosetti, los norteamericanos llegaron a las llanuras por los bosques y montañas del este, lo cual les permitió mirar hacia abajo y proyectar al oeste el mito de un sublime americano. En el caso argentino, en cambio, pese a la importancia literaria de la pampa, no hubo una escuela paisajística (“¿Un paisaje abstracto?” 292-300). Recién a fines del siglo XIX esto empezó a ser un problema, que luego se prolongaría en el cine criollista.

3 Cairo era programador de la Sociedad General Cinematográfica, que inauguró el sistema de alquiler de películas extranjeras en Argentina y había sido fundada en 1912 por el español Julián de Ajuria. De ahí que, al concebir el argumento de *Nobleza gaucha*, se lo acercara a Ajuria, cuya empresa produciría el filme.

4 Para un examen detallado de las relaciones entre estas fotografías y *Nobleza gaucha*, se sugiere consultar los textos de Cuarterolo y Tell.

Por eso, para traducir visualmente un paisaje que solo había sido abordado en sede literaria, *Nobleza gaucha* despliega varias estrategias. Una, evidente, es yuxtaponer citas literarias e imágenes de la pampa. Otra estrategia está determinada por ciertos dispositivos distanciadores, que fabrican la distancia para constituir en paisaje un vasto campo que de otra manera permanecería indiferenciado. Un ejemplo en el cine de Griffith sería la imagen del hogar rodeado por la emblemática *picket fence*, que aparece en varios de sus primeros trabajos. La demarcación de este espacio con límites claros define el punto de vista del observador. En *Nobleza gaucha*, en tanto, si pensamos en las escenas de la doma, la pampa primero aparece como una llanura casi infinita cuyos bordes coinciden con el horizonte. Pero en los contraplanos el estanciero se recorta sobre un cerco, como subrayando que es su mirada la que traza límites. María luego aparece en su rancho y se le escapa el caballo. Con un par de cortes y un paneo, entendemos que Juan se adentra en la planicie a buscarlo. Esta permeabilidad entre rancho y pampa contrasta con el hogar de Genaro, para entrar al cual Juan debe abrir una tranquera. La diferencia entre paisanos e inmigrantes no es, por tanto, solo de nacionalidad, sino también de modos de habitabilidad del territorio. Para Juan y María, al rancho se llega, como a la pampa, sin pedir permiso (forman un continuo). Para Don Genaro y Ña Ciriaca, son territorios diferenciados y es el entrenamiento para observar desde esa distancia lo que habilita a Genaro a enseñarle a Juan a observar el paisaje.

Según Jean Mottet —que estudia las configuraciones del territorio en las primeras películas de Griffith—, la distancia necesaria para la construcción del paisaje es tanto espacial como temporal, ya que despierta en el espectador la memoria de un mito, que en las películas de Griffith sería la pastoral: el idilio de una comunidad agraria sobre la cual se sustenta una nueva nación (65). Este doble carácter del alejamiento se aprecia también en *Nobleza gaucha* en las imágenes de la doma. El registro de esta escena mediante lentes angulares funciona como otro dispositivo distanciador, ya que brinda mayor profundidad de campo (reforzando la sensación de vastedad de la pampa) y exagera la separación entre la cámara y el paisaje. Combinadas con el canto II de la *Ida*, estas imágenes suponen además un alejamiento temporal, dado que registran un tiempo mítico perdido. Como en Griffith, los paisajes basculan aquí entre las imágenes del Nuevo Mundo como jardín de Edén y como tierra salvaje y primitiva. Incluso, en Griffith, la combinación de imágenes rurales y urbanas es una forma de participar de una tradición de oposición entre modos de vida que era la base del mito de la pastoral. En *Nobleza gaucha*, si bien el contrapunto campo-ciudad entronca en la tradición literaria local, tampoco es desdeñable la influencia de un imaginario cristiano. La diferencia radicaría en que el cristianismo de Griffith pone el acento sobre la Tierra Prometida y el de *Nobleza gaucha* sobre el Paraíso Perdido. *The Birth of a Nation* es un ejemplo del reformismo protestante norteamericano y su deseo de fundar una Nación blanca, capitalista y democrática, mientras que *Nobleza gaucha* —sin renunciar del todo al deseo reformista— se

acerca más al idealismo católico, por la añoranza de la vida gaucha y la pampa como Paraíso Perdido.

El imaginario cristiano de *Nobleza gaucha* se puede apreciar en dos personajes: María, con quien Juan establece una alianza amorosa, y Genaro, objeto de una alianza amistosa. De nombre e imagen virginal, María aparece siempre de blanco y asociada con cierta pureza natural. Cuando queda encerrada en la mansión, besa un medallón de la virgen y le reza “buscando auxilio en la religión”. El otro personaje de connotaciones religiosas es Genaro. Si el sistema nominativo de la película tiene alguna importancia (recordemos que el protagonista se llama Juan como Moreira), entonces también pueden hacerse algunas observaciones sobre este personaje. Así como la criollita reza a la Virgen María, Genaro invoca al santo homónimo: “Ti lo juro per l’ánima de San Genaro”, se excusa ante el comisario. San Genaro es el santo protector de Nápoles, famoso por el milagro de la licuefacción de su sangre. Teniendo en cuenta que la mayor parte de los inmigrantes llegados a la Argentina a comienzos de siglo eran italianos, resulta comprensible la elección del nombre, con la sustitución del apócope *san* por *don*, que destaca en Genaro su condición de propietario de la tierra, al igual que su esposa Ña Ciriaca⁵ y a diferencia del gaucho y la criollita, que son Juan y María a secas.

La invocación a San Genaro debió de ser algo frecuente en la cultura de la época, como lo atestigua, por ejemplo, un pasaje del sainete *El conventillo de la Paloma*: “Ma giuro, pe l’ánema de San Genaro, que antes de aflojare, le prendo fuego a lo conventillo” (Vacarezza 70). Pero más allá de esta explicación histórica, podría conectarse al personaje del filme con otros Genaro de la cultura argentina. La referencia inmediata sería el Genaro Piazza de *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres. Este Genaro, advenedizo social, inmigrante de segunda generación, corrupto y degenerado, poco tiene que ver con el trabajador, amigo y esposo fiel de *Nobleza gaucha*. Se produce aquí un desvío de la tradición literaria comparable al que opera en el personaje del gaucho. Así como Juan aparece desmoreirizado (Fontana 17), el gringo es desestigmatizado: sus lazos de origen se diluyen o –como quiere la retórica hagiográfica– se licuan por la asimilación a la vida argentina figurada en la propiedad de la tierra y en la alianza con el gaucho, con quien forma una “pareja ítalo-criollo”. Sin embargo, entre el gaucho y el inmigrante persisten varias diferencias. Mientras que el primero es el depositario de las acciones heroicas, el segundo es su ayudante pero no un personaje épico. La desestigmatización es moderada: Genaro pronto abandona a Juan porque “no quiere compromisos”. Este Genaro parece constituirse, así, como una conciliación entre el Genaro tramposo de *En la sangre* y el compasivo de *El desalojo* (1906), sainete de Florencio Sánchez en que el personaje así lla-

5 También este nombre puede leerse como alusión religiosa. Ciriaca de Roma era una rica viuda que refugiaba en su casa a los cristianos perseguidos y sufrió martirio a través de la flagelación. Irónicamente, en la película, Ña Ciriaca es una mujer humilde que, más de una vez, golpea sin querer a su marido.

mado es el único generoso de una intriga sórdida que excede la oposición entre criollos y gringos.

La figura de Sánchez es, asimismo, relevante para este trabajo, debido a la influencia que ejerció sobre González Castillo:

Yo había conocido a Florencio Sánchez en Rosario, cuando él era repórter de *La República* [...]. Desde luego, compartí su triunfo en Buenos Aires con *M'hijo el dotor* y cobré afición al teatro gracias a la amistad que con él seguí cultivando (González Castillo 49).

Por esa época, convivían en González Castillo las ideas místicas del colegio (“La sombra del seminario se proyectaba todavía sobre mi adolescencia”) y el ideario anarquista de la juventud intelectual a la que pertenecía Sánchez (48). En base a estos datos y considerando que González Castillo solía incluir en sus obras parábolas religiosas con un sentido de denuncia social (Koss 6), no parece desacertado suponer que, además de las citas literarias y los “panoramas”, él haya sido responsable de otros intertítulos, como las alusiones cristianas, que legitiman una alianza entre criollismo y modernización que es también la alianza gaucha-inmigrante, muy a tono con el espíritu celebratorio del post Centenario y la inminente “apertura” democrática.

Precisamente, en el vaivén del campo a la ciudad, *Nobleza gaucha* encuentra en el imaginario cristiano el sustrato común que santifica la tierra y, hacia el final, asegura la justicia poética para la nueva nación. Dos variaciones en la figuración del paisaje pampeano parecen apuntar en esta dirección. Cuando Juan se lanza a la persecución del estanciero, a este se le cae el revólver. Para mostrarnos esta acción, el filme recurre a un *insert* del revólver cayendo en el pasto. Por este breve instante, cambia la mirada sobre el terreno. Ya no se trata de tender la vista a lo lejos para captar la inmensidad. Por el contrario, la cámara baja su punto de vista para mirar de frente el pasto y, a partir de la aproximación, detenerse en la contemplación de sus formas. Esto produce el efecto de que la caída del revólver parezca menos un hecho accidental que necesario, como si en lugar de caerse el arma fuese el pasto mismo el que la absorbiera en un acto de justicia poética.⁶ En la tradición cristiana, el pasto tiene un valor especial: en el Jardín de Edén, donde alberga a todos los organismos fítics, precede la llegada de los árboles y del hombre. Pero a ese valor religioso, que en el imaginario norteamericano de Griffith adquiere las connotaciones de lo hogareño, en *Nobleza gaucha* se le añade el de lo salvaje. Aunque la pampa puede tener cualidades edénicas para el gaucha, para el estanciero es una tierra hostil que encierra peligros mortales, como perder el arma en el pastizal o –segunda inflexión– desbarrancarse.

6 Este *insert* del revólver establece una rima plástica con el del puñal de Juan clavado en la puerta de la habitación de José Gran: el arma del paisano triunfa en la ciudad, mientras que la del pueblo fracasa en el campo.

La caída final es una escena clave, que coincide con el clímax narrativo. ¿Pero cómo es posible despeñarse en la llanura? A diferencia de las otras escenas rurales, rodadas cerca de Mar del Plata, esta se filmó en Campana,⁷ en una zona conocida como la pampa ondulada por la erosión que produjeron los afluentes del Río de la Plata y del Paraná. Se trata, de nuevo, de la búsqueda de un sublime pampeano, que separa la película del hipotexto dominante en la primera parte, el *Martín Fierro*, en el que todo está “sobre la tierra, en lugares bajos, inundados de detritus” (Martínez Estrada *Muerte y transfiguración* 346). El recurso a la mirada desde lo alto, más bien, entronca en una tradición literaria que viene del programa romántico y no carece de resonancias cristianas.⁸ Ya en los *Apuntes* de Francis Bond Head, al igual que en Alexander von Humboldt, los Andes ofrecían un punto de vista privilegiado. ¿Pero qué ocurre en el pasaje de la literatura al cine, es decir, cuando esa imagen mental abstracta deviene imagen-movimiento? Si pensamos la pampa no como paisaje sino como escenario, lo que ofrecen las montañas, además de un mirador privilegiado para la vista, es un plus climático para la historia. Basta pensar en la infinidad de películas de Hollywood que encuentran su clímax en las montañas, desde *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) hasta *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), por citar dos casos bien disímiles, a los que habría que sumar la propia *The Birth of a Nation*, en la que una de la hijas de los Cameron cae por un barranco al escapar de un liberto que quiere violarla.

Pero hay otro antecedente de *Nobleza gaucha*: el filme *Captain Alvarez* (Rollin Sturgeon, 1914), inspirado en la *Amalia* de Mármol, con la particularidad de que —al estar rodado en California— presenta una Buenos Aires montañosa (Ducrós Hicken “Hallazgo de una película”). Por su proximidad histórica y temática, es posible que *Captain Alvarez* haya funcionado como uno de esos modelos de paisajes que Cairo buscaba recrear, sobre todo porque su distribución local estuvo a cargo de Julián de Ajuria, productor de *Nobleza gaucha*. En su examen del filme, Couselo infiere que “prevaleció una promoción ambigua, no aclaratoria de la nacionalidad de la película” (26). En este uso equívoco de las estrategias de distribución y los paisajes, se puede encontrar un antecedente de la desbarrancada de *Nobleza gaucha*, concebida en tanto producto exportable y, por consiguiente, adecuado a ciertos parámetros paisajísticos y narrativos, como el del *happy ending*.

De esta manera, así como José Gran primero pierde su revólver en el suelo de la pampa, las ondulaciones del terreno luego acaban por matarlo. Hay una concepción de lo justo implícita en ambas acciones, que quisiera llamar la justicia del pago. Podría decirse que en la película hay dos leyes en disputa: la justicia

7 Estos datos fueron recabados a partir de una carta archivada en la biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, en la que María Padín detalla pormenores del rodaje.

8 En el sueño de Jacob, Jehová le concede la Tierra Prometida a la descendencia de Abraham desde lo alto de una escalera cuyo extremo tocaba el cielo (*Génesis*, 28:13).

del pago en sentido económico y en sentido territorial. La primera, a menudo fallida, es casi un tópico del criollismo y alude al pago en tanto retribución de una deuda. Se desconocen las deudas existentes (es lo que hacen el mayor y Sardetti con Fierro y Moreira) o se inventan deudas que no existen (como cuando José Gran acusa a Juan de cuarterismo). Esta falta de pago es sintomática de la explotación del gaucho.

El complemento de esa falta de retribución económica es la justicia del pago como unidad territorial (el lugar donde está arraigada una persona). De ahí, por ejemplo, que de las dieciocho veces que esta palabra aparece en *Martín Fierro*, once de ellas esté precedida por un posesivo: *mi/tu/su/nuestro* pago. A diferencia del sentido económico (sometido a la supuesta objetividad de una transacción pecuniaria), el pago como unidad geopolítica reviste una elevada carga de subjetividad. A eso alude, como apunta Jean-Luc Nancy, la raíz latina *pagus*, presente en las nociones de país y paisaje: *pacus* o *pagus*, el cantón, es decir, la tierra considerada desde un cierto “rincón” o ángulo, delimitado por algún rasgo natural o cultural (51). Ese ángulo o punto de vista determina la perspectiva que constituye el paisaje. Por eso, suele ser un lugar que se abandona o al que se vuelve: “el regreso al pago es para Juan el camino de la felicidad”, “Don Genaro también vuelve al pago”.

El pago, así, como el paisaje, requiere de un distanciamiento para ser reconocido. Esa distancia, en *Nobleza gaucha*, es la que producen la lógica del pago económico y la urbanización con sus efectos de extrañamiento: la transmutación de la “junción” en trabajo. La imagen idealizada del lugar de pertenencia (a María se la caracteriza como “La flor del pago”) se ve amenazada por estos cambios. Pero, frente a ese peligro, emerge catárticamente la justicia del pago territorial. Es el suelo de la pampa, con sus pastizales y sus ondulaciones, el que despoja de su revólver a José Gran y lo despeña por un barranco. Ese movimiento revanchista de la tierra permite que, en la persecución final, ambas justicias, hasta entonces separadas, coincidan. Juan amenaza a José Gran: “Ah, ¡hijuna!... Ahora me las pagarás todas juntas”. Las dos justicias *se juntan* y se exige el *pago* correspondiente. Porque ya no se trata solo de cancelar una deuda económica (el peón que se libera de la explotación del patrón), sino sobre todo de la venganza del pago en términos territoriales: la desbarrancada es, según se lee en los intertítulos, la “verdadera justicia”.

Referencias bibliográficas

Alvira, Pablo y Ronen Man. “Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha*”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, núm. 23, 2012, <http://alhim.revues.org/4263>.

- Andermann, Jens. “La vuelta de Martín Fierro: la gauchesca en el fin de siglo”. *Iberoromania*, núm. 52, 2000, pp. 30-45.
- . *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- . *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Paidós, 2015.
- Borges, Jorge Luis. “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”. Eduardo Gutiérrez, *Hormiga negra*. Buenos Aires, Perfil, 1999, pp. 7-13.
- . “El gaucho”, *Obras completas*, vol. 12. Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pp. 85-89.
- . *Obras completas (1923-1974)*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Cairo, Humberto. “El cinematografista que hizo *Nobleza gaucha*” (entrevista). *Film*, 5 de abril de 1939.
- Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.
- Couselo, Jorge. *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires, 23º Festival Internacional de cine de Mar del Plata, 2008.
- Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo, CDF Ediciones, 2013.
- Dabove, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”, *El brote de los géneros*, vol. 3 dirigido por Alejandra Laera, *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 295-324.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- . y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Díaz, Emilio. “Tres imaginarios para el cine. La historia, el criollismo y el tango en el período silente”, *El cine cuenta nuestra historia* dirigido por Raúl Campodónico. Buenos Aires, INCAA, 2010, pp. 14-33.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*, t. 1. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.
- Ducrós Hicken, Pablo. “Hallazgo de una película: *El capitán Álvarez*”. *El Hogar*, 1952.
- . “Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante”, capítulo IV. *El Hogar*, febrero de 1955.
- Fontana, Patricio. “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915)”, *El matadero*, núm. 7, 2011, pp. 13-35.

- González Castillo, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1942.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Nanterre, ALLCA XX, 2001.
- Jitrik, Noé. “El tema del canto en el *Martín Fierro*”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica coordinado por Élica Lois y Ángel Núñez. Nanterre, ALLCAXX, 2001, pp. 966-986.
- Koss, Natacha. “Las innovaciones teatrales de José González Castillo”, *La revista del CCC*, núm. 12, año 4, mayo/agosto 2011.
- Lefebvre, Martin. “Between Setting and Landscape in the Cinema”, *Landscape and Film* (ed. Martin Lefebvre). London-New York: Routledge, 2006, pp. 19-59.
- Mafud, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires, Editorial Teseo, 2016.
- Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.
- . “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”. *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, editado por Graciela Batticuore y Klaus Gallo. Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp. 291-303.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires, Losada, 1983.
- . *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- . “Prólogo” a José Hernández, *Martín Fierro*. Buenos Aires, Jackson, 1938, pp. xiii-xxv.
- . *Radiografía de la pampa*. Nanterre, ALLCAXX, 1997.
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- . *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Mottet, Jean. “Toward a Genealogy of the American Landscape: Notes on Landscapes in D. W. Griffith (1908–1912)”, *Landscape and Film*, editado por Martin Lefebvre. London; New York, Routledge, 2006, pp. 61-90.
- Nancy, Jean-Luc. “Uncanny Landscape”, *The Ground of the Image*. New York, Fordham University Press, 2005, pp. 51-62.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires, Huemul, 1995.
- Peña Rodríguez, Manuel. “Los cincuenta años de *Nobleza gaucha*”. *La Nación*, 12 de septiembre de 1965.

- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- . “La culminación de la poesía gauchesca”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. Nanterre, ALLCAXX, 2001, pp. 1018-1027.
- Rama, Ángel. “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. Nanterre, ALLCAXX, 2001, pp. 1049-1087.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Sarmiento, Domingo. *Facundo*. Buenos Aires, Colihue, 2006.
- Silvestri, Graciela. “Cuadros de la naturaleza. La retórica del viaje en el fin de siglo argentino (1878-1904). *El brote de los géneros*, vol. 3 dirigido por Alejandra Laera, *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 467-498.
- Tell, Verónica. “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, núm. 3, diciembre 2013, pp. 1-20.
- Tranchini, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga, 1999, pp. 101-173.
- Vacarezza, Alberto. *El conventillo de la Paloma y otros textos. Teatro II*. Buenos Aires, Colihue, 2011.
- Weinberg de Magis, Liliana. “El Martín Fierro y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. Nanterre, ALLCAXX, 2001, pp. 602-634.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 2001.

Fecha de recepción: 23/03/2017 / **Fecha de aceptación:** 04/07/2017