



Nicolás Suárez

Universidad de Buenos Aires - Conicet
nicola_suarez@yahoo.com

Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada.

Movement and Projection in the Slaughterhouse of the Argentine Cinema: *Martín Fierro* (1923) by Alfredo Quesada.

Resumen

En 1923, luego de producir la versión cinematográfica del *best-seller* *La vendedora de Harrods* (1919) escrito por su hermano Josué, Alfredo Quesada debutó en la dirección con el filme *Martín Fierro*. La película se basó en el poema de José Hernández (1872 y 1879) canonizado pocos años antes. Si bien la obra se encuentra actualmente perdida, este trabajo se propone examinar su recepción en diversas publicaciones periódicas de la época y situarla en el marco de un campo cinematográfico que a comienzos de la década del veinte se encontraba autónomamente constituido. En particular, se presta atención a la interdependencia de dos exigencias fundamentales del campo: las demandas de movimiento y proyección, entendidas según las formulaciones de Gilles Deleuze y Jean-Michel Frodon, respectivamente. En función de esta relación, se apunta a comprender las razones del fracaso del filme y a inferir las condiciones que podían determinar la suerte de las películas argentinas tanto localmente como en el mercado global de la cultura.

Palabras claves

José Hernández, Martín Fierro, Alfredo Quesada, Argentina.

Abstract

In 1923, after producing the adaptation of his brother Josué's best-selling novel *La vendedora de Harrods* (1919), Alfredo Quesada made his directorial debut with the film *Martín Fierro*. It was based on the poem by José Hernández (1872 and 1879), which had been canonized shortly before. Although the film is now lost, this essay aims to examine its

reception through different publications of the time and to place it within the framework of a film field that in the beginning of the 1920's was already autonomously constituted. In particular, this work focuses on the interdependence of two fundamental demands of the field: the requests for movement and projection, defined according to Gilles Deleuze and Jean-Michel Frodon, respectively. Considering this link, the goal is to understand the reasons why Quesada's movie was considered a failure and to infer the conditions that could determine the fate of Argentine films both locally and in the global market of culture.

Keywords

José Hernández, Martín Fierro, Alfredo Quesada, Argentina.

Introducción

“La historia del mundo es el matadero del mundo”, dice el célebre aforismo hegeliano que Franco Moretti retoma en *Lectura distante* con la intención de escribir una nueva historia literaria atenta a la “enormidad de lo no leído”, esa gran mayoría de los libros que no son canonizados y desaparecen para siempre (81-82). Si el *dictum* de Hegel es cierto para el matadero de la literatura, lo es más aún para el caso del cine, donde cobra una doble relevancia por tratarse de un medio cuya historia la escriben no solo las obras que ganan en la competencia por el valor estético, sino aquellos materiales fílmicos que, por condiciones más o menos azarosas, han tenido la suerte de subsistir como archivo. Esta cuestión se acentúa en un caso específico como el de la cultura argentina, que cuenta con una paupérrima política de conservación de los archivos en general y de los cinematográficos en particular, debido a sus elevados costos de mantenimiento. Si nos concentramos en los comienzos del cine argentino, el asunto es aún más problemático en virtud de dos motivos: por un lado, la toma de conciencia sobre la necesidad de preservar los archivos fílmicos es demasiado reciente, de manera que la mayor parte del daño ya es irreparable;¹ por otro, se añade la complicación adicional de que los primeros filmes argentinos se

¹ Si bien la Ley de Cinematografía de 1957 establecía la necesidad de contar con una cinemateca, su creación fue ordenada por ley en 1999, se reglamentó en 2010 y recién en 2017 comenzó a funcionar la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (Cinain).

producían en un soporte de nitrato de celulosa que es autoinflamable y, en consecuencia, muy difícil de conservar.

Un posible modo de abordar esta masa de películas olvidadas y/o perdidas es en base a sus relaciones con la literatura, en tanto el cine parte, como señala Jacques Rancière, de los elementos de ficción que comparte con la fábula aristotélica, de modo que la transposición es constitutiva del cine como experiencia, y literaturidad y cinematografía aparecen no como lo propio de artes específicas, sino como relaciones entre las palabras y las imágenes que atraviesan las fronteras asignadas a las artes (*Las distancias del cine* 20). Esto se puede constatar, para usar una expresión darwiniana a tono con las investigaciones de Moretti, en el *origen común* que diversas cinematografías nacionales encuentran en la literatura. Pienso, por ejemplo, en los casos de *Amalia* (1851-1855) de José Mármol y *María* (1867) de Jorge Isaacs. Estas novelas, caracterizadas por Doris Sommer (2004) como *ficciones fundacionales*, constituyen también los primeros largometrajes de los que se tenga noticia en la historia de las cinematografías de Argentina y Colombia.²

En esta ocasión, no obstante, me concentraré únicamente en las relaciones entre el cine y la literatura argentinos en vistas a la conformación simbólica de un imaginario nacional en los primeros años del siglo XX. En una conocida intervención epigramática, Ricardo Piglia afirmaba que la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: una escena básica de violencia contada en *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría y repetida en la primera página del *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento. Dos versiones, sostiene Piglia, una paranoica y la otra triunfal, del enfrentamiento entre civilización y barbarie (8-9). Podríamos afirmar que el cine argentino también empieza dos veces. Primero, en 1914 con *Amalia* de Enrique García Velloso, que es el primer largometraje de la historia del cine nacional; y el año siguiente con nuestro primer *blockbuster*, que es *Nobleza gaucha* de Eduardo Martínez de la Pera, Humberto Cairo y Ernesto

² El filme *Amalia* (1914) de Enrique García Velloso se ha conservado en su mayor parte y fue recientemente restaurado por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken; de la primera versión cinematográfica de *María* (Antonio Posada, 1922) sobreviven, apenas, veintidós segundos.

Gunche, película que transpone parcialmente pasajes del *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández, *El Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo, *Lázaro* (1869) de Ricardo Gutiérrez y *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885). Pero, a diferencia de lo que ocurría con la literatura, en los comienzos del cine nacional ya no es tan fácil distinguir un relato triunfal y otro paranoico. Más bien, las dos obras parecen ser las dos cosas. En *Amalia*, la élite dirigente que actúa en el filme se celebra a sí misma en un momento histórico en que su poder político se veía amenazado por la apertura democrática. En *Nobleza gaucha*, la barbarie adecentada por el imaginario de la literatura criollista resulta funcional a un relato melodramático que celebra a las clases populares y cuestiona los valores morales de las clases altas.

De todas maneras, las dos películas son, a su modo, las primeras. Ser el primero en algo es un atributo tanto lógico como cronológico. Como indica Edward Said en *Beginnings: Intention and Method*, un comienzo es un principio de diferenciación que posibilita que se repitan determinadas historias, estructuras, conocimientos (51) o, podríamos agregar, personajes, escenarios, paisajes y argumentos. En definitiva, se trata de dos tradiciones diversas, de cuño romántico y decimonónico: la tradición liberal culta y la popular criollista.³ *Amalia* inicia la primera en el cine y *Nobleza gaucha* inaugura la segunda. Ambas se disputaron una porción importante del mercado cinematográfico hasta aproximadamente fines de la década del treinta, cuando la tendencia criollista, renovada por el impulso que ofrecen la llegada del cine sonoro y el auge de la música folklórica y el tango, parece imponerse y condenar una gran parte de la tradición liberal culta al matadero del cine.

Pero la situación de primeridad en la que se encuentran las versiones filmicas de *Nobleza gaucha* y *Amalia* implica, además, una posición de preeminencia que parece haber enviado al matadero a las otras películas

³ Entiendo la noción de tradición, en términos de Raymond Williams, como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (137).

pertenecientes a las dos tradiciones que ellas mismas fundaron. Es como si a la memoria colectiva le hubiera alcanzado con encontrar ciertas obras de las cuales se pudiera afirmar que son las primeras, prescindiendo en buena medida de las que vinieron después. Solo en el primer tercio del siglo XX, algunos de los títulos que pueden incluirse en el corpus criollista son: *Bajo el sol de la pampa* (Juan Cambieri, 1916), *Alma de criolla* (Enrique Dillac, 1916), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *Santos Vega* (Carlos de Paoli, 1917), *Por la tradición* (Carlos Nasca, 1917), *Juan sin Ropa* (George Benoît y Héctor Quiroga, 1919), *Campo ajuera* (José Ferreyra, 1919), *El gaucho* (s.d., 1920), *La gaucha* (José Ferreyra, 1921), *Sobre un pingo pangaré* (Ricardo Villarán, 1921), *La hija de la pampa* (Alberto Traversa, 1921), *El Fausto criollo* (Carlos Rohmer, 1922), *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La baguala* (Ricardo Villarán, 1923), *Corazón de criolla* (José Ferreyra, 1923), *De nuestras pampas* (Julio Irigoyen, 1923), *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924) y *Juan Moreira* (Nelo Cosimi, 1936), entre otros.

En cuanto a la tradición iniciada por la *Amalia* de García Velloso, el listado de filmes es también bastante nutrido hasta mediados de la década del treinta: *Federación o muerte* (Gustavo Caraballo, 1917), *Trinidad Guevara* (Benjamín Fernández, 1920), *El puñal del mazorquero* (Leopoldo Torres Ríos, 1923), *Manuelita Rosas* (Ricardo Villarán, 1925), *Federales y unitarios* (Nelo Cosimi, 1927), *El adiós del unitario* (Edmo Cominetti, 1929), *La mazorquera de Monserrat* (José Juan Romeau, 1929), *La pulpera de Santa Lucía* (s.d., 1929), *Noche federal* (Mario Soffici, 1934), *Ayer y hoy* (Enrique Susini, 1934), *Bajo la Santa Federación* (Daniel Tinayre, 1935) y nuevamente, cerrando el ciclo, *Amalia* (Luis José Moglia Barth, 1936).

Si bien casi todas estas películas hoy se encuentran irremediablemente perdidas, hay varias preguntas que se les pueden formular. ¿De qué manera fueron estas obras a parar al matadero del cine argentino? ¿Cómo fueron recibidas en su momento? Y sobre todo: ¿cuáles eran los criterios de valoración del campo

cinematográfico que podían condenar a una obra al matadero (en los dos sentidos que esta expresión adquiere en el caso argentino)?⁴ Para responder tales interrogantes, voy a ocuparme en este trabajo de un caso particular: el filme *Martín Fierro*, dirigido por Alfredo Quesada y estrenado el 14 de junio de 1923.

Las razones por las cuales considero relevante el estudio de esta obra son tres. En primer lugar, el filme constituye el segundo eslabón de una larga cadena de versiones cinematográficas del poema de José Hernández que se inicia con *Nobleza gaucha* y llega hasta nuestros días.⁵ Al tratarse de una transposición de uno de los grandes textos del canon de la literatura nacional, el estudio del *Martín Fierro* de Quesada se puede enmarcar en una exploración más amplia de las relaciones no siempre claras entre los procesos de consagración y canonización.⁶ Una preocupación similar manifiesta Moretti cuando distingue un “canon social” de un “canon académico” (84). ¿En cuál de estas dos opciones interviene el cine? ¿Puede acaso, en determinadas circunstancias, actuar como mediador entre ambas? Estas preguntas son especialmente pertinentes a la hora de examinar el filme de Quesada, debido a su cercanía temporal con el proceso de canonización académica del texto de José Hernández. Dicho proceso se inició en 1913 con las conferencias pronunciadas por Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón, luego

⁴ Es decir, según fue mencionado anteriormente, en tanto conjunto de películas olvidadas ya sea como resultado de la competencia por el valor estético o de una política deficiente de conservación del acervo fílmico.

⁵ Este corpus comprende una decena de filmes distribuidos a lo largo de un siglo: *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* (Laverde, 1989), *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).

⁶ La noción de consagración, tal como se desprende de los planteos de Pierre Bourdieu, se vincula con las instancias específicas de mediación que se establecen en el campo intelectual para la elaboración de productos “cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aun cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual”, de tal suerte que la competencia por la legitimidad cultural se relaciona pero nunca se identifica plenamente con la competencia por el éxito en el mercado (Bourdieu 15). Por su parte, el concepto de canon, de fuerte raigambre en la academia norteamericana, constituye un dispositivo que regula la práctica literaria y tiene un poder prescriptivo tanto para los procesos de escritura como de lectura (véanse, al respecto, *El canon occidental* de Harold Bloom y *Cultural Capital. The problem of Literary Canon Formation* de John Guillory).



recogidas en *El payador* (1916), y continuó el mismo año tanto con el discurso inaugural de Ricardo Rojas por la creación de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras como con la famosa encuesta de la revista *Nosotros* sobre el significado del poema.

En segundo lugar, además de *Nobleza gaucha*, la versión fílmica del *Martín Fierro* de 1923 contaba con otro antecedente inmediato. Me refiero a *La vendedora...* (Francisco Defilippis Novoa, 1921), anterior producción de Alfredo Quesada que se inspiraba en dos *best-sellers* de su hermano Josué: *La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*, publicados en la revista *La novela semanal* en 1919. La corta filmografía de Alfredo Quesada –que pronto abandonaría el cine, tras el fracaso comercial de *Martín Fierro*– parece erigirse así como un diálogo con los textos emblemáticos de las dos vertientes más exitosas de la literatura popular de comienzos de siglo: si *La vendedora de Harrods* era un caso típico del conjunto de novelas sentimentales que estudió Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985), el *Martín Fierro* constituye uno de los hipotextos fundamentales del corpus del criollismo literario que Adolfo Prieto relevó en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988).⁷

El éxito de películas estrechamente ligadas a la literatura popular como *Nobleza gaucha* y *La vendedora de Harrods* habilitaba a la compañía productora Quesada Film a planear algo parecido para esta nueva versión de Fierro, tal como se puede constatar a partir de un escrutinio de los avisos publicitarios y comentarios alusivos al filme en la cartelera de espectáculos durante la semana del estreno. En estas páginas abundaron no solo frases que denotan la ambición del proyecto en cuanto a su diseño de producción (“La nota del año en la

⁷ Entre los muchos logros del libro de Prieto, tal vez uno de los más notables sea la definición de un objeto de estudio que hasta entonces se presentaba difuso bajo rótulos como los de nativismo o regionalismo. La bibliografía sobre el problema del criollismo y los usos de la figura del gaucho, especialmente luego del trabajo pionero de Prieto, es amplia y profusa. Desde una perspectiva historiográfica, pueden consignarse, entre otros, los aportes de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian incluidos en *Políticas de la historia* (2003) y “La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)” (2014), de Ezequiel Adamovsky. En el ámbito de la crítica literaria, en tanto, destacamos *El género gauchesco* (1988) de Josefina Ludmer, *El tiempo vacío de la ficción* (2004) de Alejandra Laera y *Letras gauchas* (2013) de Julio Schvartzman.

cinematografía argentina”, “Drama popular”), sino también otras en las que la apelación a la identificación nacional borra toda alusión a la propia película (“El más bello poema de la tradición argentina”, “la obra gloriosa nacional”, “inmortal poema de José Hernández”), casi como si el poema se fundiera con el filme o como si no hubiera diferencia entre uno y otro. Este fenómeno era comprensible si se tiene en cuenta que muchos de los potenciales espectadores no habían conocido el *Martín Fierro* de primera mano, sino justamente a través de las múltiples reescrituras folletinescas que estudió Prieto. De ahí surge una doble funcionalidad del poema, que se esperaba que fuese una suerte de garantía de la masividad que el filme nunca alcanzó: “Los títulos de los cuadros hechos con versos de Hernández serán para el espectador que no conozca la obra inmortal, como una lección de criollismo, al propio tiempo que para los demás será como un soplo fresco de recuerdos gratisísimo que lo afirmen en su argentinismo” (*Última Hora*, 9 de abril de 1923).

Por último, la relevancia de los actores, productores y técnicos del filme en el panorama del cine silente argentino constituye un tercer factor de interés para el estudio de esta película. Para la conformación del elenco, se convocó al conocido actor Nelo Cosimi en el papel del sargento Cruz. Desde 1917, Cosimi se había desempeñado como actor de numerosas películas, varias de ellas realizadas por José Agustín Ferreyra. Dirigió, además, una decena de películas en la década del veinte y a comienzos de los años treinta, pero con la llegada del cine sonoro no volvería a filmar con tanta frecuencia ni a actuar en roles protagónicos. Entre los últimos filmes que dirigió, se destaca un *Juan Moreira* (1936) que fusiona el imaginario criollista con el tanguero y parece concebido según el modelo teatral del espectáculo de *variétés*, en tanto sucesión de escenas estereotipadas con un débil hilo narrativo, de probable influencia también en el *Martín Fierro* de Quesada. Para el personaje de Fierro se apostó por un intérprete poco conocido, el debutante Rafael de los Llanos. Es posible que esta elección estuviera vinculada con otro filme estrenado en 1923, *Mi alazán tostao*, dirigido y protagonizado por el propio Cosimi. Varios puntos en común se pueden establecer entre esta película



y el *Martín Fierro* de Quesada, no solo en lo que concierne a la temática criollista y a la participación de Cosimi, De los Llanos y Augusto Gosalbes en el elenco de ambos filmes, sino también al equipo técnico (el director de fotografía Luis Ángel Scaglione y el también escenógrafo Gosalbes) y al uso de los estudios y laboratorios de la empresa Colón Film. No resulta descabellado, pues, suponer que la apuesta por De los Llanos fue parte de una serie de recursos compartidos por estas dos producciones rodadas contemporáneamente en los mismos estudios hacia fines de 1922 y estrenadas con escasos meses de diferencia el año siguiente.⁸

Tomando en consideración el panorama del cine argentino de la época aquí trazado⁹ y estos tres motivos de interés especial para el estudio del *Martín Fierro* de Quesada, a continuación quisiera abordar la película en relación con dos demandas centrales del campo cinematográfico de la década de 1920, que pueden encuadrarse bajo las nociones de movimiento y proyección (en línea con los planteos formulados por Gilles Deleuze y Jean-Michel Frodon en *La imagen-movimiento* [1983] y *La projection nationale* [1997], respectivamente). Para ello, se partirá de la idea de que, si bien el hecho de estar inspirada en un texto popular

⁸ Cosimi y Scaglione, junto a otros socios, habían fundado a mediados de 1922 la compañía Araucana Film, que se disolvió pocos meses después. Sin embargo, Scaglione luego permanecería en las instalaciones adquiridas por la empresa, bajo el nuevo nombre de Colón Film. En carácter de productora y/o proveedora de servicios de postproducción, esta compañía participó de la confección de un puñado de filmes entre 1922 y 1923. Así, el 22 de noviembre de 1922 una nota publicada en *La película* informa que en la editora Colón Film “están filmando actualmente *Mi alazán tostao*” y “hoy empiezan a tomar las primeras escenas de *Martín Fierro*”. Pero ya antes de eso Colón Film, en carácter de productora, había puesto en práctica la metodología consistente en producir de manera simultánea filmes con intérpretes y técnicos compartidos, como fue el caso que detalla Lucio Mafud (436) de *La chica de la Florida* (1922) y *Melenita de oro* (1923), ambas dirigidas por Ferreyra.

⁹ Para dar una idea del continuo crecimiento del cine como producto cultural en aquellos años, pueden citarse algunos datos incluidos en los *Anuarios estadísticos de la ciudad de Buenos Aires* en referencia al primer lustro de la década del diez (único relevamiento de espectadores existente durante el período analizado): “mientras que en 1911 las cifras de concurrentes a representaciones teatrales (6.128.898 asistentes) eran superiores a las de exhibiciones cinematográficas (4.650.653), a partir de 1912 esa proporción se invirtió: 7.090.110 personas asistieron a funciones de cine, y alrededor de 5.163.480 a las teatrales. En 1914 esa brecha se acentuó, ya que 12.138.529 concurrieron a los biógrafos, y aproximadamente 3.082.357 a los teatros” (Mafud 32-33). La tendencia expansiva de la actividad cinematográfica debió acentuarse en los años siguientes, a juzgar por los datos sobre la importación de películas, que pasó de 3.000.000 de metros en 1914 a 4.200.000 en 1915 y 5.700.000 metros en 1916 (Mafud 32).

y canónico a la vez parecía predisponer la obra de Quesada favorablemente a cumplir la demanda de proyectar una idea de argentinidad hacia el exterior y hacia el interior de la nación, en la época fue considerada una transposición fallida debido a que se la juzgaba carente del movimiento esperable en un espectáculo cinematográfico.

La demanda de movimiento

En un discurso pronunciado poco después del estreno de *Nobleza gaucha*, José González Castillo propuso este drama campero –de cuya factura él mismo había participado en la redacción de los intertítulos– como paradigma temático para el cine nacional, trazando una analogía según la cual la película sería al cine argentino lo que *Juan Moreira* de los hermanos Podestá había significado para el teatro rioplatense: “como en el teatro nacional, la cinematografía argentina debía, apartándose de influencias o inspiraciones ajenas, comenzar por el gaucho, como síntesis de lo genuinamente nuestro” (Mafud 30). El inmediato suceso de *Nobleza gaucha*, que fue el filme de mayor recaudación en todo el período silente argentino, evidencia que lo que González Castillo planteó como paradigma temático también implicaba *in nuce* un modelo de negocio.

En las décadas subsecuentes, el deseo de replicar la fórmula de *Nobleza gaucha* se tornó una suerte de obsesión habitual para directores y productores. La llegada del cine sonoro daría ocasión para satisfacer este deseo en 1937, con la aparición de una *remake* homónima escrita por Homero Manzi.¹⁰ Pero ya desde fines de la década de 1910 y a lo largo de los años veinte, se sucedieron intentos de repetir el éxito del filme producido por Humberto Cairo. En 1922, los propios

¹⁰ Se trataba de una operación habitual en la década del treinta, que consistía en reestrenar versiones sonorizadas de películas exitosas del período silente. En 1932, por ejemplo, Luis José Moglia Barth se hizo cargo de la sincronización del *Santos Vega* (1917) de Carlos de Paoli, añadiéndole algunas escenas. El caso de Manzi y *Nobleza gaucha* es más radical, ya que la reversión implicó filmar otra historia con nuevos actores y no solo grabar los diálogos de la precedente.

Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche –luego del éxito del filme criollista *Hasta después de muerta* (1916), protagonizado por el cómico teatral Florencio Parravicini– volverían sobre la literatura gauchesca con una transposición de *El Fausto criollo* de Estanislao del Campo que contó durante varios meses con un importante despliegue publicitario en el que se repetía con insistencia la frase “magnífica adaptación al film por Martínez y Gunche, editores de *Nobleza gaucha*”. Unos años antes, González Castillo se había desempeñado como guionista del filme *Juan sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), cuyo título estaba inspirado en el personaje del *Santos Vega* de Rafael Obligado. A partir de 1921, con todo, tras un cambio de distribuidor, la película pasó a comercializarse con el elocuente título de *Nobleza criolla* (Mafud 281).

La popularidad del criollismo literario, cuyo relevo habían tomado primero el teatro y después el cine,¹¹ alentaba esta clase de proyectos. No obstante, tras el proceso de canonización académica iniciado en 1913, el *Martín Fierro* parecía tornarse un objeto de consumo cada vez menos propio de las clases populares que de las élites intelectuales. Un indicio de este cambio es la circulación del significante “Martín Fierro” como nombre propio que aglutina diversos debates en las primeras décadas del siglo XX: desde el vanguardismo de la revista *Martín Fierro* que reúne al grupo de Florida entre 1924 y 1927, hasta la publicación de igual nombre que Alberto Ghirardo inaugura a comienzos de siglo y que luego deviene un suplemento del periódico anarquista *La protesta*, pasando por otra revista de corte antiyrigoyenista que funda Evar Méndez en 1919 (Bueno 640). Este fenómeno, que en cierto modo ya se había evidenciado con las teatralizaciones del poema de Hernández, cuya repercusión jamás se acercó a la

¹¹ Los procesos de retroalimentación entre la literatura criollista y el teatro han sido ampliamente documentados, entre otros, por Enrique García Velloso (*Memorias de un hombre de teatro*), José Podestá (*Medio siglo de farándula*), Raúl Castagnino (*El circo criollo*), Livio Ponce (*El circo criollo*) y –desde una perspectiva crítico-teórica que excede la mera recopilación de datos– Graciela Montaldo (*Museo del consumo*). En cuanto a las relaciones entre el criollismo y el cine en la primera mitad del siglo XX, es de imprescindible consulta el ensayo “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista” (1999), de la socióloga Elina Tranchini. Su hipótesis central es que el discurso criollista no entra en declive hacia 1910 –como pretende Prieto al trazar un corte menos cultural que histórico-político–, sino que a partir de entonces ese discurso se reconvierte de la literatura al cine.

obtenida por las versiones de *Juan Moreira* en el mismo soporte (Castagnino, “*Martín Fierro* y el teatro gauchesco” 143), se puede percibir también en las diferencias editoriales de los textos. Mientras que las novelas de Eduardo Gutiérrez circularon en las ediciones populares de Maucci o de Juan Carlos Rovira, el *Martín Fierro* ingresa en la etapa de lo que Jorge Rivera llama, ya sea por su valor artístico o por su interés erudito, las “grandes ediciones” del poema, que se inician en 1919 con el trabajo de Ricardo Rojas para la Biblioteca Argentina (568).¹²

En esta misma sintonía, a fines de 1922, cuando el proyecto del filme había adquirido notoriedad pública, se anunció que los productores estaban haciendo “ingentes preparativos para trasladar la obra de Hernández a la pantalla, con todos los honores debidos” (*La República*, 2 de diciembre de 1922). Sin embargo, como se comprueba en las reseñas publicadas en diversos medios, el cotejo de la película de Quesada con el texto de Hernández revela que el filme parecía no dar con la estatura épica del poema que la relectura lugoniana podía hacer esperar. Si en la campaña publicitaria se emplearon frases como “Triunfó en la literatura argentina y triunfará en la cinematografía nacional”, muy lejos de esa traducción que se pretendía instantánea, en la prensa leemos que “esta cinta es muy inferior a lo que se merecía el poema” (*Caras y Caretas*, 23 de junio de 1923) o que “La evocación de las costumbres, el ambiente de la época, las características de las personas del drama, elementos todos estos que proporcionan, sin duda, una riquísima materia prima para la realización cinematográfica [...] no han sido aprovechados debidamente” (*La Nación*, 15 de junio de 1923).

Distinto fue el caso, para poner ejemplos cercanos, de la versión teatral de *Juan Moreira* a cargo de Alberto Vaccarezza que se estrenó contemporáneamente

¹² Para un agudo contraste de esta empresa llevada a cabo por Rojas con otra colección popular de clásicos nacionales, la Cultura Argentina de José Ingenieros, se recomienda consultar el libro *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina* (2007), de Fernando Degiovanni. Cabe señalar, por otra parte, que el cambio en la circulación del significante “Martín Fierro” no implica en absoluto la desaparición de sus usos más populares, como puede ser el pericón compuesto por el cantante Ignacio Corsini en 1923, sino más bien su conversión en un elemento residual de la cultura.

al *Martín Fierro* de Quesada y captó en las secciones de espectáculos de los diarios toda la atención que el filme no obtuvo,¹³ o de la película *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924), cuya entusiasta acogida no puede entenderse sin contemplar el uso de un material literario que contaba con una politicidad más alta. Esto era así debido a que la construcción rarificada de la pampa y el gaucho que propone Gutiérrez disminuyó la “calidad literaria” de su obra, pero le dio a cambio una enorme potencia de articulación y apropiación política (Dabove 308), visible en el fenómeno del moreirismo (término acuñado para aludir a la tendencia popular a *hacerse el Moreira*, es decir, una elaboración mítico-populista de los atributos de guapeza). Este fenómeno no implica, desde luego, que toda versión de Moreira fuese necesariamente exitosa (la pésima recepción del *Juan Moreira* que en 1936 filma Nelo Cosimi así lo confirma) o que la película de Quesada fuese de una calidad injustamente no reconocida. Se trata, más bien, de resaltar el hecho de que, para cuestionar el *Martín Fierro* de Quesada, la prensa hiciera tanto hincapié en su distancia en materia narrativa respecto del canonizado texto de Hernández, al que a la vez, en otros aspectos formales como el uso de los intertítulos, esas mismas reseñas indican que la película se acercaría demasiado.

Este mecanismo de evaluación de la calidad del filme mediante la comparación con la de su hipotexto literario (habitual, aunque no necesario,¹⁴ en

¹³ El rol protagónico en esta obra estuvo a cargo de Domingo Sapelli, quien volvería a encarnar a Moreira en la versión filmica de Nelo Cosimi en 1936, lo cual da cuenta de la permeabilidad de las relaciones entre el cine y el teatro criollistas en las décadas del veinte y del treinta.

¹⁴ La no necesidad de la comparación tiene una relación directa con el peso literario del texto de origen, de tal manera que podría enunciarse la siguiente fórmula: a mayor canonicidad del hipotexto, mayor es su incidencia en el juicio del filme. En otras palabras: si el texto literario se encuentra más intensamente canonizado, la vara para juzgar la película se pone más alta. Por eso, a la hora de evaluar cualquier transposición del *Martín Fierro* –que es el *non plus ultra* del canon nacional–, la pregunta clave es: ¿le hace o no le hace honor? ¿Está o no está a la altura? La respuesta, casi siempre, es que no, porque no se puede ir más alto que el texto de Hernández (de cuya canonización participaron, a su vez, otros escritores fuertemente canónicos, como Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges, a través de diversos ensayos y reescrituras). Durante muchos años, hubo varios proyectos de filmar el *Martín Fierro* (lo intentaron directores de renombre como Luis César Amadori, Hugo del Carril y Lucas Demare), pero nadie pudo concretarlo ya que los derechos de la obra no estaban disponibles debido a un litigio legal. Este artilugio jurídico de alguna manera reforzaba una ley tácita, la de que el cine nacional no podía

la crítica de cualquier transposición) era complementario de otro que presuponía tácitamente el contraste con ese paradigma temático y comercial del cine argentino que era *Nobleza gaucha*. Es como si, en tanto caso inaugural exitoso y modelo a imitar, la película de Martínez de la Pera, Cairo y Gunche hubiera funcionado como piedra de toque para juzgar la calidad estética del cine criollista. En este marco deben comprenderse varios de los comentarios negativos que recibió el filme, como este publicado en *La Nación*:

[L]a cinta que ayer se ha dado a conocer carece de movimiento. En realidad, se compone de una serie de escenas inconexas que no son otra cosa que una glosa animada de las leyendas abundantes en que se transcriben los versos del poema y que vienen a ser la verdadera acción del film (*La Nación*, 15 de junio de 1923).

O este otro de *Caras y Caretas*:

En una obra en que la acción abunda hemos advertido en el celuloide un estancamiento en las escenas, carentes de vida; y más que un espectáculo movido y conexo tocónos contemplar “vistas” independientes entre sí, como aquellas a que asistimos cuando el comienzo de la cinematografía (*Caras y Caretas*, 23 de junio de 1923).

llegar tan alto como el poema de Hernández. Cuando finalmente Torre Nilsson se propuso hacerlo en 1968, construyó un *Martín Fierro* de escuela, un monumento a Lugones. En ese mismo momento, no obstante, la repolitización de la gauchesca que propuso Osvaldo Lamborghini en *El fiord* (1969) demostró que la salida consistía, una vez más, en practicar – como apunta Bloom en *La angustia de las influencias*– una lectura desviada del canon. En el ámbito del cine, Fernando Solanas también encontraría con *Los hijos de Fierro* (1972-1975) una salida alternativa por la vía de la vanguardia estética y política. El *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, por su parte, corrobora la regla enunciada más arriba: como se trata de un hipotexto que por entonces había sido escasamente incorporado al canon académico (un proceso que recién comenzaría en la década siguiente, en buena medida gracias a los aportes pioneros de Prieto), la comparación del filme con la novela de Gutiérrez carece de importancia, al punto de que ni siquiera se la menciona en los créditos. En este caso, la pregunta pertinente no es por la posición de la obra literaria en el canon sino por la popularidad del personaje, y lo que importa no es hacerle honor sino justicia. En términos de Josefina Ludmer, no se trata de la ley estatal escrita sino de la ley popular oral (*El cuerpo del delito* 237).



De los varios puntos en común entre ambas reseñas, me interesa sobre todo cierta demanda de movimiento que la película no habría logrado satisfacer: “carece de movimiento”, dice un comentarista; y “más que un espectáculo movido [...] tocónos contemplar ‘vistas’ independientes entre sí”, el otro. ¿A qué responde este deseo de movilidad? ¿Cómo se relaciona con el comentario acerca de la falta de conexión entre las escenas? ¿Equivale ese movimiento a la narración de acciones *conexas* que se puede rastrear también en el poema o más bien tiene que ver con un cierto estatuto de lo cinematográfico? ¿Qué sería, en aquella época, una película *movida*?

Tal vez convenga abordar la cuestión por la negativa. El propio cronista señala que películas poco movidas eran las que mostraban vistas independientes entre sí, “como aquellas a que asistimos cuando el comienzo de la cinematografía”. Es decir que la demanda de movimiento vendría a oponerse a las *tomas de vistas* que eran frecuentes en las primeras filmaciones del cine argentino y se caracterizaban por “la disposición de los actores en un espacio estático y, en general, único” (Díaz 19). Frente al estatismo del espectador de teatro y el modelo de puesta en escena de la representación circense y teatral, el cine exigiría entonces un punto de vista móvil. Uno de los mayores logros de *Nobleza gaucha* acaso haya sido justamente el de combinar por primera vez en el cine argentino esta clase de escenas deudoras del circo con procedimientos técnicos y narrativos cercanos a las innovaciones en el lenguaje cinematográfico introducidas por David Wark Griffith, como el montaje y los movimientos de cámara. De este modo, desde cierta perspectiva evolucionista de la historia del arte, es como si el *Martín Fierro* de Quesada se retrotrajera a un momento de la historia del cine argentino anterior a *Nobleza gaucha*, un momento reputado como pre cinematográfico.

De ello se desprende que habría dos nociones de *movimiento* puestas en juego por las reseñas. La primera alude al movimiento entendido como peripecia, acción narrativa. Según la *Poética* aristotélica, la peripecia es “el cambio de las

acciones en sentido contrario”, es decir, un pasaje de la dicha al infortunio o del infortunio a la dicha, que a su vez puede mover al público a la compasión o al temor (Aristóteles 59-61). En este sentido, se diría que el *Martín Fierro* de Hernández es un poema “movido”. Para un espectador de la época, esto era escasamente novedoso: el filme ofrecía, en este aspecto, aproximadamente la misma acción que podría haberse encontrado en las múltiples versiones de Fierro que circulaban en publicaciones folletinescas. La segunda noción de movimiento desplegada por las críticas, en cambio, podría haber entrañado un atractivo novedoso para el público, ya que refiere al movimiento como rasgo específicamente cinematográfico. Ver la imagen de Fierro en movimiento debió ser –o, en principio, se esperaba que fuera– algo totalmente nuevo, que no podían ofrecer el poema de Hernández, sus reescrituras literarias, el teatro o las artes visuales. Lo distintivo del cine, siguiendo a Gilles Deleuze, sería que no nos brinda una imagen a la que se le añada mentalmente el movimiento sino que nos da, de manera inmediata e indivisible, una imagen-movimiento, en la que lo móvil pertenece al orden de lo representado y también a la representación misma (cuyas condiciones técnicas dependen del montaje, los movimientos de cámara y la emancipación de la toma respecto de la proyección) (*La imagen-movimiento* 15).

Para un relato cinematográfico, lo que importa es sobre todo la segunda acepción del movimiento y el *Martín Fierro* de Quesada habría fallado principalmente en este punto. Esta condición era tan importante que podía incluso confundirse con la primera y abarcarla: la acción narrativa era, en efecto, un requisito del cine en tanto imagen-movimiento. Recién después de la Segunda Guerra Mundial, con la irrupción del llamado cine moderno, emergería un modo alternativo de concebir la imagen fílmica. Pero, en la década de 1920, la imagen cinematográfica era correlativa de una acción “movida” y “conexa”, no solo en el sentido aristotélico de la fábula como estructuración de acciones verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes se muevan de la felicidad a la infelicidad, o viceversa (Rancière, *La fábula cinematográfica* 10); sino también en el sentido deleuziano de que la



imagen-movimiento es indistinguible de los lazos de acción y reacción que la constituyen (Deleuze, *La imagen-movimiento* 90). En otras palabras, se esperaba que hubiera una conexión necesaria entre todas las partes de una película (planos, escenas, secuencias y, desde luego, comienzo, nudo y desenlace). En el filme de Quesada, por el contrario, pareciera que las escenas se sucedían como números aislados, sin una lógica causal que condujera necesariamente de unas imágenes a las otras. Esta falta de una narrativa lineal era un rasgo característico del espectáculo del circo criollo, ámbito que –según escribe Graciela Montaldo (87)– funcionaba precisamente por acumulación de imágenes antes que por desarrollos narrativos.

La demanda de movimiento en el doble sentido señalado, sin embargo, era impensable en el cine argentino antes de *Nobleza gaucha*. A nadie se le hubiera ocurrido, por caso, cuestionar la *Amalia* de García Velloso en 1914 por la teatralidad de la puesta, por falta de movimiento o por ser excesivamente fiel a la novela. En 1914 el cine podía ser teatro filmado y con eso bastaba. La crítica por excesiva fidelidad al texto literario es un indicio de que para 1923 se encontraba en funcionamiento un campo cinematográfico autónomamente constituido,¹⁵ con sus propias reglas, que no eran exactamente las mismas de la literatura y el teatro, aunque podían coincidir en algunos aspectos. Este era, de hecho, un momento de elevada autonomía en la historia del campo, que se perdería a comienzos de la década de 1930 con la novedad del sonido y la consecuente transformación del cine, al menos por un tiempo, en un medio de acercamiento fundamentalmente mimético de las masas a las grandes estrellas de otras zonas de la cultura popular, como el folklore y el tango.

¹⁵ En la terminología de Bourdieu (119-126), se trataba de un espacio de juego históricamente constituido con sus instituciones, leyes de funcionamiento, agentes e intereses específicos. Este grado de desarrollo relativamente elevado del campo cinematográfico argentino de la época puede corroborarse a través de un examen de las complejas redes de vínculos entre directores, escritores, actores, técnicos, productores, críticos y exhibidores, entre otros agentes, que pone en evidencia el libro de Mafud.

La demanda de proyección

Otro indicador del alto grado de autonomía del campo está determinado por el rol que ejercían las publicaciones periódicas en la formación del público. Por ejemplo, el diario *Última Hora* –que hacía hincapié en la cobertura de eventos teatrales, cinematográficos y deportivos– casi todos los días incluía junto a la cartelera de cine notas técnicas destinadas a educar al espectador, ya sea en cuestiones de forma estética o de funcionamiento de la industria, con títulos llamativos como “¡Guerra al primer plano!” o “Cómo trabaja un seleccionador de argumentos”. En este mismo diario, al anunciarse el proyecto de *Martín Fierro* a finales de 1922, el cronista apuntaba con afán normativo:

Dijimos a raíz del estreno de *Fausto* que esa era la obra cinematográfica que correspondía hacer a nuestras casas cinematográficas si aspiraban a que la fabricación nacional llegase a conquistar un legítimo puesto en el concierto universal. Hoy, con motivo de la realización de un nuevo trabajo típicamente criollo, nos afirmamos otra vez en aquella idea.

Son esas películas las que nos darán a conocer mucho mejor que las restantes tonterías de híbrido localismo que hasta ahora inspiró casi toda la producción nacional. Nosotros, acaso, no seamos como esos tipos legendarios de las novelas gauchescas, mezclado como está nuestro temperamento con todo lo extranjero, que en buena hora llegó para nuestra grandeza material y espiritual. Pero es indudable que queda en el corazón criollo un latido de aquellos corazones nobles de nuestra leyenda gauchesca. (*Última Hora*, 9 de abril de 1923)

En el matiz prescriptivo de este comentario es posible advertir una segunda exigencia para el filme, que se añade a la demanda de movimiento. Se trataría de una cierta necesidad de *proyección*, entendida en términos similares a los que maneja Jean-Michel Frodon en su libro *La projection nationale. Cinéma*



et nation (1997). La hipótesis fundamental que este libro introduce es que hay una afinidad de naturaleza entre la nación y el cine, debido a la existencia de un mecanismo común que los constituye: la proyección. Para Frodon, la nación – concebida, siguiendo a Benedict Anderson, como una comunidad imaginada– es, al igual que el cine, un conjunto de imágenes proyectadas. Esa proyección se produce en dos direcciones, hacia el interior y hacia el exterior de la nación. En este mismo sentido, la nota de *Última Hora* sugiere que las películas debían *dar a conocer* la producción nacional. Esto implicaba un doble gesto: por un lado, proyectar una imagen de la nación que escapara del “híbrido localismo” y resultara reconocible y deseable para la nación misma (gesto que se inscribe dentro del fenómeno local del criollismo); por el otro, universalizar esa imagen, proyectarla hacia fuera, a otros mercados, con el objetivo de ganar un puesto en el cine mundial. El uso del futuro como forma verbal (“Son esas películas las que nos *darán* a conocer”) se corresponde con este doble gesto: proyectar es proyectar a futuro, soñar un cine por venir para una comunidad imaginada que se busca visibilizar y que no sería otra que la amalgama de criollos e inmigrantes, es decir, los “corazones nobles de nuestra leyenda gauchesca” y “todo lo extranjero, que en buena hora llegó”.¹⁶

En la citada nota de *Última Hora*, además del texto del cronista, se incluyen ocho fotografías, quizás las únicas imágenes impresas que subsisten del filme, con el título “*Martín Fierro* en la pantalla”. En el cuerpo del texto, se aclara: “En estos ocho momentos sobresalientes del film véñese (*sic*) los tipos inolvidables de este sabio romance autóctono”. La idea misma de tipicidad da la pauta de la clase de proyección a la que se aspiraba. Si comparamos estas ocho imágenes con las famosas diez del ilustrador Carlos Clérice que acompañaron el texto de *La vuelta*, las diferencias son notables. Mientras que Clérice ponía el

¹⁶ En el censo de 1914, que es el más cercano a la fecha de estreno de la película, se registró una tasa inmigratoria del 30,3 por ciento, la más elevada en la historia argentina. Para un exhaustivo estudio de las relaciones entre esta afluencia de inmigración masiva y los procesos de construcción de la nacionalidad argentina en el cambio de siglo, se recomienda consultar el libro *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* (2001), de Lilia Ana Bertoni.

acento en el aspecto narrativo del poema, Quesada se maneja con la noción de tipo. De ahí que el primero seleccione escenas como la llegada de Fierro a las tolderías, la pelea con el indio o la payada con el Moreno, mientras que el segundo muestra a Fierro payando sin el Moreno y pone especial énfasis en la relación con la cautiva, destacada en posición central en la página del diario. Se muestra, incluso, una imagen de ellos dos bailando, escena que no existe en el poema, pero que contribuye a subrayar el color local. Otra fotografía que llama la atención es la de la mujer de Fierro abrazando a sus dos hijos pequeños, como si se apuntalara una imagen de maternidad ejemplar. Estas elecciones, sumadas a los dibujos también estereotipados de flores que acompañan las fotos, sugieren una cierta apertura melodramática del personaje y la historia de Fierro, acaso en busca de una ampliación del público potencial del filme.¹⁷

Pero esa conversión melodramática involucra, además, otra arista, que no puede esquivar el antecedente de *La vendedora de Harrods*. Tal vez debido al éxito de esta producción de los hermanos Quesada, al día de hoy la bibliografía crítica (Peña 29) aún da a entender que el escritor Josué intervino en el guión y/o la realización de *Martín Fierro*. No obstante, según ha comprobado Mafud (439), las fuentes solo mencionan a Alfredo Quesada como director, productor y guionista. La fuente más antigua que he podido relevar en la que Josué figura como responsable de la película corresponde a un folleto que Jorge Miguel Couselo escribió en 1968 en ocasión del estreno del *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson.¹⁸ Es probable que esta información inexacta que repite Fernando Peña sea producto de un arrastre del error de Couselo.

Sin embargo, hay algo de cierto en el desliz. Quisiera considerar, al respecto, un aviso de *Martín Fierro* que apareció durante la semana del estreno en la revista *Excelsior*, publicación gremial destinada a distribuidores y exhibidores.

¹⁷ Sobre este asunto, se sugiere ver el libro *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida* (2013) de Matthew Karush, que ofrece un exhaustivo panorama de las funciones del imaginario melodramático en la cultura de masas durante las décadas previas a la emergencia del peronismo.

¹⁸ El folleto se encuentra disponible en la Biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

El aviso ocupa una página entera y lleva por título “Nuestra segunda producción”. Luego de esta frase y del propio título de la obra, la información más destacada es el nombre de la productora: “Quesada Film”. La asociación entre “Nuestra segunda producción” y “Quesada Film” era tan evidente para cualquier lector perteneciente al campo que ni siquiera era necesario proporcionar el título de esa primera película, como era habitual en otras publicidades de la misma revista. Tampoco era relevante dar el nombre del director. La noción de autoría, se sabe, pasaba en la época por el nombre del productor y, en ese sentido, la publicidad explotaba la indeterminación del apellido Quesada y del posesivo “nuestra”. No quedaba claro, a partir de la lectura del aviso, si el escritor Josué Quesada formaba parte o no del proyecto. Lo que sí se advierte es que la sola mención del apellido Quesada contagiaba al proyecto de su prestigio de escritor popular.

La pregunta que surge ineludiblemente es qué relación podían tener las disputas que implicaba este nombre en el campo literario con el afán de posicionarse en el campo cinematográfico. En la nota de *Última Hora* leemos que “No solo los grandes escritores nuestros miran con indiferencia la producción cinematográfica nacional, sino que los capitales se resisten a cooperar en ese esfuerzo”. La falta de financiamiento, pues, corría pareja con el desprestigio. ¿Pero quiénes eran esos grandes escritores ajenos al cine? Si hubiera que pensar en *el* escritor argentino canónico de la época, habría que mencionar a Lugones. Por su lado, escritores sin reconocimiento académico como el propio Josué Quesada y Hugo Wast eran, no obstante, exitosos en términos de mercado y tenían además una estrecha relación con el mundo del cine gracias a las reversiones de sus textos. Esta oposición entre modelos de escritores, implícita en la nota, da cuenta de la centralidad que tenía en el campo intelectual el *Martín Fierro*, entendido como un clásico que ya entonces era objeto de disputa entre la alta y la baja cultura. De cualquier manera, esta producción de Quesada Film nunca intentó ser ni se leyó como un intento de arrebatar el criollismo a la ortodoxia nacionalista de Lugones y Rojas, operación que emprendería Borges apenas unos años más tarde. La película, que de hecho estaba más bien alineada

con ese espíritu patriótico, se promocionó en *Excelsior* como un “Drama popular en que vibra el espíritu de nuestra raza” y que “ha de constituir un triunfo de la cinematografía argentina”. Constituía, en suma, un esfuerzo por elevar el cine como arte, proyectarlo a la altura del *Martín Fierro* y de los “grandes escritores”, pero sin renunciar por ello a la pretensión de masividad.

Conclusiones

Esa tentativa, como hemos señalado, quedó frustrada por la falta de movimiento. Un filme “poco movido” no solo suscitaba el rechazo de los actores pertenecientes a un campo cinematográfico cada vez más especializado, sino que también atentaba contra la idea misma de proyección nacional. ¿Qué imagen de la nación podía brindar, en efecto, una película “poco movida”? La de una nación inmóvil, bárbara, estancada, que seguramente distaba mucho de esa vibración del espíritu que prometían las publicidades. La cinematografía nacional, igualmente, se proyectaba por medio de este filme como una industria paralizada, sin afluencia de capitales, sin grandes escritores y sin adelantos técnicos.

En abierto contraste con esta película olvidada, perdida y confinada al matadero del cine argentino, existieron contemporáneamente filmes hollywoodenses de temática gauchesca y de gran éxito internacional como *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921) o *Douglas Fairbanks as The Gaucho* (Frank Richard Jones, 1927). Se trataba de espectáculos “movidos” que fueron proyectados mundialmente. En estas películas, los rostros globales de Rudolph Valentino y Douglas Fairbanks asumían una inflexión local, que corrobora el elevado potencial de mundialización de la imagen cinematográfica del gaucho en la década del veinte. Poco después, sin embargo, con la introducción del sonido, la imagen transnacional del gaucho en el cine perdería relevancia y solo reaparecería mucho más adelante, de manera esporádica, a



través de esa aberración (en el sentido de un movimiento anormal, intempestivo)¹⁹ que constituyen los gauchos angloparlantes en *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952) y *Savage Pampas* (Hugo Fregonese, 1966). En cuanto a la década del treinta, la novedad del sonido parece imponer un nuevo criterio de valoración dentro del campo cinematográfico: además de proyectar imágenes movidas, en el mercado global de la cultura ahora se espera que el cine nacional proyecte la voz particular de una comunidad. El elemento popular que define esta nueva condición de lo exportable ya no encontraba su eje principal, como quería González Castillo, en la imagen del gaucho sino, sobre todo, en el tango, que ya estaba presente en la famosa escena de la película de Rex Ingram que muestra a Valentino bailando y pronto encontraría en los musicales protagonizados por Carlos Gardel un ícono nacional argentino.²⁰

¹⁹ En el apartado de *La imagen-tiempo* que se titula “Las aberraciones de movimiento”, Deleuze puntualiza los nexos entre la imagen fílmica y lo aberrante. La aberración de movimiento constituye, desde su perspectiva, un rasgo propio de la imagen cinematográfica (58). En los dos tomos de *Estudios sobre cine*, así, las diversas modalidades de lo aberrante serían un principio de diferenciación clave para distinguir el cine moderno de clásico, en el que “el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente” (360).

²⁰ Esta emergencia de un nuevo ícono cinematográfico estaba en cierta forma prefigurada por un singular rizo cultural que señala el origen común del criollismo y el tango: el debut teatral de Gardel se había producido en 1915 en la obra *Martín Fierro*, adaptada por el propio González Castillo (Castagnino, “*Martín Fierro* y el teatro gauchesco” 147).

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. “La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, nº 41, segundo semestre, 2014.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011 [1983].
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- Bertoni, Lilia, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1977 [1973].
- _____. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 2005 [1994].
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002 [1966].
- Bueno, Mónica. “Borges, lector de *Martín Fierro*”, en José Hernández, *Martín Fierro* (edición crítica coordinada por Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001.
- Castagnino, Raúl Horacio. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- _____. “*Martín Fierro* y el teatro gauchesco”, en José Hernández, *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires: Xerox, 1972.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Dabove, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”, *El brote de los géneros*, vol. 3 (dir. Alejandra Laera), *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010, 295-324.
- Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2008 [1983].
- _____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [1985].
- Díaz, Emilio. “Tres imaginarios para el cine. La historia, el criollismo y el tango en el período silente”, en *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine* (Dir. Raúl Horacio Campodónico). Buenos Aires: INCAA, 2010.
- Frodon, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1997.



- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Kraft, 1942.
- Guillory, John. *Cultural Capital. The problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- _____. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011 [1999].
- Mafud, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2016.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Moretti, Franco. *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015 [2013].
- Peña, Fernando. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- Podestá, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- Ponce, Livio. *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006 [1988].
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005 [2001].
- _____. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012 [2011].
- Rivera, Jorge. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”, en José Hernández, *Martín Fierro* (edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2004 [1985].
- Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1993].
- Tranchini, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Faiga, 1999.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997 [1977].

Publicaciones periódicas consultadas

Caras y Caretas, Buenos Aires, nº 1290, 23 de junio de 1923.

Excelsior, Buenos Aires, nº 477, 2 de mayo de 1923.

La Nación, Buenos Aires, 15 de junio de 1923.

La Película, Buenos Aires, nº 321, 16 de noviembre de 1922.

La República, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1922 y 18 de abril de 1923.

Última Hora, Buenos Aires, 9 de abril y 12 de mayo de 1923.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

