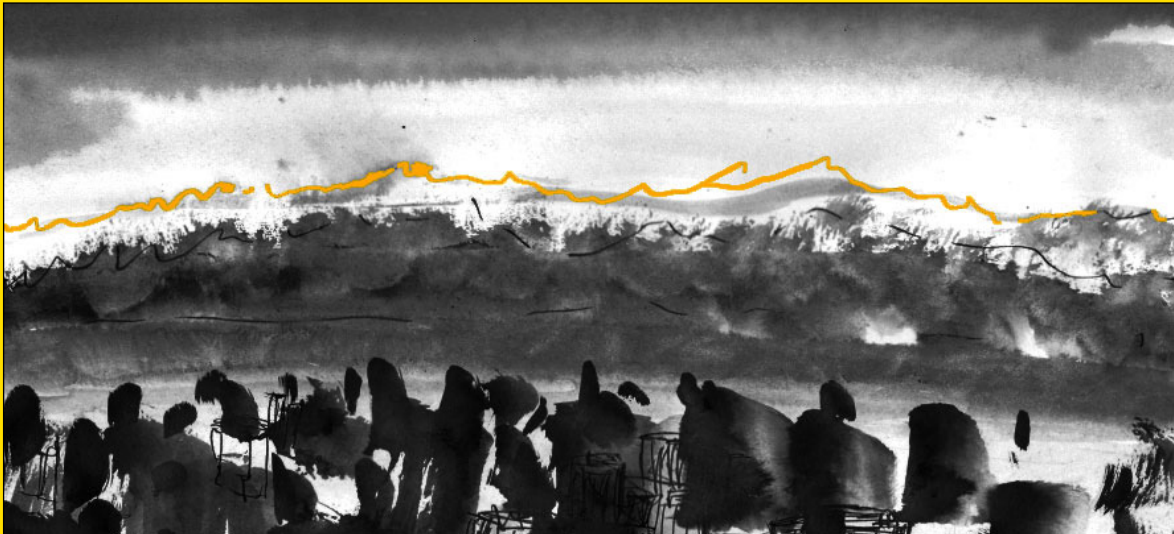


#20

LOS GAUCHOS ANGLOPARLANTES Y LA PAMPA EN TECHNICOLOR: VERSIONES Y PERVERSIONES DEL *MARTÍN FIERRO* EN *WAY OF A GAUCHO* (1952) DE JACQUES TOURNEUR

Nicolás Suárez

Universidad de Buenos Aires - CONICET



Resumen || La película *Way of a Gaucho* (1952) fue dirigida por Jacques Tourneur y se basó en la novela homónima del viajero Herbert Childs, quien a su vez se habría inspirado para escribirla en diversos episodios del *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández. El carácter global del proyecto se evidencia, pues, en una cadena de reversiones que conectan a un cineasta francés con un cronista estadounidense y un clásico de la literatura argentina. En tal sentido, este ensayo se propone abordar la imagen del gaucho angloparlante en una pampa en Technicolor como una más de las aberraciones en la filmografía de Tourneur, con el objetivo de recolocar los problemas de la construcción del canon nacional y del gaucho como emblema de la identidad argentina en el marco de los debates de las últimas décadas sobre los procesos de mundialización de la literatura y el cine.

Palabras clave || Literatura comparada | Literatura mundial | Literatura argentina | Cine mundial | Cine argentino | Hollywood

Abstract || The film *Way of a Gaucho* (1952), directed by Jacques Tourneur, was based on the homonymous novel by Herbert Childs, who in turn had probably drawn inspiration from José Hernández's *Martín Fierro* (1872 and 1879). The global character of the project is thus made evident by a chain of rewritings that links a French director with an American journalist and a classic text from Argentinean literature. In this sense, this essay deals with the image of the English-speaking gaucho in the Technicolor Pampas as an instance of the usual aberrations in Tourneur's filmography, in order to relocate the problems inherent to the formation of a national canon and the construction of the gaucho as an icon of Argentinean identity within the recent debates on world literature and film.

Keywords || Comparative literature | World Literature | Argentinean literature | World cinema | Argentinean cinema | Hollywood

Resum || La pel·lícula *Way of a Gaucho* (1952) fou dirigida per Jacques Tourneur i es basà en la novel·la homònima del viatger Herbert Childs, qui al mateix temps s'hauria inspirat per a escriure-la en diversos episodis del *Martín Fierro* (1872 i 1879) de José Hernández. El caràcter global del projecte s'evidencia, doncs, en una cadena de reversions que connecten a un cineasta francès amb un cronista estatunidenc i un clàssic de la literatura argentina. En tal sentit, aquest assaig es proposa abordar la imatge del gautxo angloparlant a una pampa Technicolor com una de les aberracions en la filmografia de Tourneur, amb l'objectiu de recol·locar els problemes de la construcció del cànon nacional i del gautxo com a emblema de la identitat argentina en el marc dels debats de les últimes dècades sobre els processos de mundialització de la literatura i del cinema.

Paraules clau || Literatura comparada | Literatura mundial | Literatura argentina | Cinema mundial | Cinema argentí | Hollywood

0. Introducción¹

En el año 1952 los estudios Fox lanzaron una película filmada casi en su totalidad en territorio argentino, con capitales, productores y mayoría de técnicos y actores estadounidenses. Este singular experimento cinematográfico se llamó *Way of a Gaucho* (*El camino del gaucho*, según la versión castellana) y se estrenó en Argentina en 1953. La historia narrada en el filme se sitúa a mediados de la década de 1870. El gaucho Martín comete un asesinato en un duelo y su pena de prisión es conmutada a cambio de que haga el servicio militar, bajo las órdenes del comandante Salinas. Sin embargo, Martín deserta y, al escapar, conoce a Teresa, una joven de la aristocracia. Tras liberarla de un indio que la tenía cautiva, Martín se enamora de ella; pero nuevamente es capturado y, en un enfrentamiento, le arranca una mano al comandante. A raíz de esto, Salinas se convierte en jefe de policía para vengarse de Martín, quien cambia su nombre a Valverde y lidera una rebelión de gauchos cuyos objetivos no quedan del todo claros. Acorralados, Martín y Teresa escapan hacia Chile, pero cuando están subiendo la Cordillera de los Andes, ante las dificultades del viaje, ella le confiesa que está embarazada y deciden volver. Finalmente, consciente de la carga que significaría para Teresa y su hijo la obligación de andar huyendo permanentemente de la justicia, Martín llega a un acuerdo con Salinas por medio del cual decide entregarse y enfrentar las consecuencias de sus actos, a cambio de antes poder casarse con Teresa como un hombre libre.

Por estar localizada a fines del siglo XIX y por el tipo de conflicto que narra (la conquista del territorio indio por parte del Estado), la trama de la película bien podría inscribirse dentro del género *western*. Más específicamente, creo que se trata de un *superwestern*, concepto acuñado por el crítico francés André Bazin (2008: 257) para referirse a un tipo de *westerns* que surgen después de la Segunda Guerra Mundial. Luego de que el género fuera refundado a fines de los treinta con el estreno de *The Stagecoach* (1939) de John Ford y alcanzara su forma «clásica» en los cuarenta, el *superwestern* es, para Bazin, un *western* que se avergüenza de no ser más que él mismo e intenta justificar su existencia con algún valor extrínseco al género (ya sea estético, sociológico, moral, erótico, psicológico o político). Las ideas que introduce el estudio pionero de Bazin, no obstante, con el correr de los años, han sido reelaboradas y/o cuestionadas. Una referencia ineludible es *The Invention of the Western Film* (2003) de Scott Simmon. El autor allí problematiza, aunque no rechaza del todo, el uso del atributo «clásico» para caracterizar ciertos *westerns*. El trabajo de Bazin, de este modo, puede inscribirse, según Simmon (2003: 194), dentro de una tendencia crítica que hacia 1950 tendía a valorar el supuesto clasicismo de los cuarenta (cuyo exponente más

NOTAS

1 | Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Congreso Internacional LASA 2018. Agradezco por el intercambio allí sostenido a Isaac Magaña Gcantón, Guido Herzovich y, especialmente, a Rodrigo del Río Joglar. Las primeras ideas sobre el tema de este artículo surgieron en un seminario de doctorado dictado por Jens Andermann, a quien también aprovecho para agradecer por sus comentarios.

destacado es el cine de John Ford) desde el punto de vista de un nuevo tipo de *western* para el cual era difícil encontrar un nombre. De ahí que, agrega Simmon, la categoría de *superwestern* inventada por Bazin nunca haya prendido del todo. Del planteo de Simmon se desprende que una limitación de la noción de *superwestern* sería que lo *super* implica una suerte de grado cero del *western* que estaría determinado por la noción de clásico, pero lo clásico es siempre una categoría relativa que también sería preciso definir.

Entendiendo, pues, los *westerns* clásicos como películas autoconscientes de los modos en que resumen el género tal como existe hasta el momento de su aparición, introducen nuevos argumentos y dejan espacios para ser llenados por otros filmes (Simmon, 2003: 196), considero que —a pesar de no haber prendido en el discurso de la crítica— la categoría de *superwestern* aún mantiene su poder explicativo para referirse a un conjunto de filmes que sucedieron al clasicismo de los *westerns* de los cuarenta y sirve incluso para estudiar, *mutatis mutandis*, el devenir del género fuera del ámbito estadounidense. En el caso del cine argentino, pensando en directores de la época como Mario Soffici, Lucas Demare o Hugo Fregonese, me parece que podría hablarse de un *subwestern*; es decir, un *western* que se avergüenza de no ser un *western comme il faut* y, por eso, busca parecerse a modelos “clásicos” del género como *The Stagecoach*, pero no le alcanza, no da la talla porque, después de todo, es un *western* del Tercer Mundo, del subdesarrollo². Se entiende, así, una pregunta recurrente en la crítica de cine argentina: ¿por qué no hay una épica de la llamada Conquista del Desierto comparable al *western* norteamericano?

Si bien es probable que no haya una única respuesta y existen, en efecto, explicaciones divergentes, pareciera que la pregunta por la falta en el ámbito rioplatense de un género comparable al *western* norteamericano podría responderse atendiendo al modo diferencial de avanzar sobre el territorio indio y de generar una imaginaria específica sobre la conquista en cada caso. En el capítulo «La ciudad modernizada» de su clásico *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama coteja los mitos sociales que irrumpieron en estas dos zonas de intenso trasplante europeo y señala que en el Río de la Plata no prosperaron los mitos individuales que florecieron en Estados Unidos. Ya Darcy Ribeiro (1972: 468) había sostenido que los descendientes de inmigrantes no lograron estampar su impronta en la ideología nacional argentina, lo que resulta evidente si se compara con la difusión que alcanzó el mito del *pioneer* en los Estados Unidos, que originó toda la filosofía de la frontera y a cuyo prototipo, el *cowboy*, se consagraron innumerables folletos populares en el siglo XIX. Prolongando este razonamiento, Rama precisa que la «conquista del desierto» en la Argentina sigue de cerca la «conquista del Oeste» norteamericana, pero la primera fue

NOTAS

2 | Una prueba de la influencia de *The Stagecoach* en el cine argentino se puede encontrar en el puntilloso análisis comparativo de esta obra y *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) realizado por Gonzalo Aguilar (2009: 158-164). Unos años antes, el filme de Ford también parece haber servido como modelo para la realización de *Huella* (Luis José Moglia Barth, 1940), como intenté demostrar en otra ocasión (Suárez, 2017: 21-22).

llevada a cabo por el ejército y la oligarquía, mientras que la segunda concedió una amplia parte a los esfuerzos de los inmigrantes, a los que tuvo que recompensar con propiedades. Ese reconocimiento del esfuerzo individual —prosigue Rama (2004: 104-105)—, al margen y aun contra el poder del Estado, es el mismo que alimentó los mitos norteamericanos que se plasmaron en el *self-made man*, entre los que se cuenta el del *cowboy*. Asimismo, a esta diferencia histórico-cultural puede añadirse otra geográfica sobre la que repasa Laura Malosetti Costa (2005: 299-301), quien repasa la vasta tradición de los estudios visuales sobre la conquista del Oeste y advierte que 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. Los pintores no viajaron con las avanzadas del ferrocarril y las imágenes no jugaron prácticamente ningún rol en la construcción de una épica de la conquista del desierto, por lo que cuando el cine se propuso recrear esos acontecimientos no contaba con una tradición pictórica y fotográfica tan marcada como en el caso estadounidense.

De todas formas, sin desmerecer estas explicaciones, creo que, a un contrafáctico, también, puede responderse con otro, a saber: ¿por qué el cine argentino habría de producir su propio *western*? Saliendo de la esfera específica del cine, el problema es comparable con los planteos de Pascale Casanova y su cuestionada idea de la República Mundial de las Letras. Si París era el centro del mundo literario decimonónico, en el siglo XX —como apunta Franco Moretti (2015: 113)— el entretenimiento masivo está dominado por el cine, cuyo centro es Hollywood³. Y así como Casanova veía un retraso, un anacronismo, dice ella, en las literaturas periféricas respecto de las centrales (2001: 138-142), la pregunta por el *western* argentino encubre la demanda de estar a la altura de las producciones del centro. Esa pregunta ya sabe su respuesta: si al cine argentino le falta un *western*, sería porque se trata de un cine malo o deficitario (una clase de razonamiento biologicista que se asemeja al cuestionado positivismo del libro de Casanova)⁴.

Pensar de esta forma las relaciones entre el cine de Hollywood y el argentino no parece demasiado productivo. Existe, al respecto, una literatura específica en los estudios fílmicos que se ha ocupado de explorar las complejas relaciones entre el cine de Hollywood y el de América Latina durante el período clásico-industrial. Así, el concepto de «modernismo vernáculo» creado por Miriam Hansen (1999) refiere al fenómeno por el cual el cine clásico de Hollywood alcanzó una circulación global y transnacional gracias a su capacidad de convertirse en un vehículo de los procesos de modernización y la

NOTAS

3 | Para un panorama acerca del modo en que las discusiones sobre literatura mundial se expandieron hacia los estudios fílmicos, véanse los trabajos de Dudley Andrew (2004) y Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (2006).

4 | En esta misma línea, dos lecturas críticas de los planteos de Casanova pueden encontrarse en la reseña de su libro escrita por Christopher Prendergast (2001) y, en un ámbito latinoamericano, en los comentarios de Daniel Link (2016: 76-79).

experiencia de la modernidad pasible de ser adoptado por y adaptado a diferentes sociedades. Desde una perspectiva propiamente latinoamericana, otros autores han arribado a conclusiones que sintonizan con los planteos de Hansen. Paulo Antonio Paranaguá emprendió, en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), una revisión del cine latinoamericano desde un punto de vista comparatista e inserto en un contexto global cuyos polos de referencia son Estados Unidos y Europa. Atento a las tensiones entre tradición/modernidad y nacionalismo/cosmopolitismo, Paranaguá aborda el cine del período mudo y el cine de estudios como una unidad de producción, exhibición y distribución en la que los dos últimos puntos de esa tríada revisten una importancia crucial para comprender la hegemonía estadounidense sobre el cine latinoamericano, a pesar de que durante décadas la crítica se ha volcado de manera casi exclusiva a pensar los filmes desde el punto de vista de la producción. Al estudio de estas luchas por los mercados de producción, exhibición y distribución, Francisco Peredo Castro incorpora en *Cine y propaganda para Latinoamérica* (2004) el examen de las luchas ideológicas. Su libro propone reenfocar el cine como industria y, a la vez, como medio de propaganda, en el marco de los favores, bloqueos y alianzas que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores entre los cines de América Latina y el cine de Hollywood, que gracias a la influencia ejercida por el Departamento de Estado y la política del buen vecino del gobierno de Roosevelt manifestó un creciente interés por los mercados de la región.

El presente trabajo tiene la intención de inscribirse en la línea de estas investigaciones. Por tal motivo, en lugar de preguntar cuánto se acerca el cine argentino al de Hollywood para constatar, casi siempre, la pobreza de ese acercamiento, quisiera preguntar qué pasa, en el caso puntual de este filme de Tourneur, cuando el cine de Hollywood se acerca al argentino. Pensar la relación entre centro y periferia no como una competencia cuyo resultado conocemos de antemano, sino como una transacción o una negociación. Es desde esta perspectiva que quisiera abordar *El camino del gaucho* y, para presentar esta película, mezcla de *western* y relato criollista, me parece adecuado, precisamente, el término «negociación». Propongo, entonces, como hipótesis que moviliza el abordaje de este filme, la idea de que las circunstancias totalmente atípicas de su producción se articulan con la estética tourneriana de modo tal que esta película global puede inscribirse en una lógica heterocrónica y «aberrante» capaz no solo de suscitar nuevas lecturas sobre la construcción de un canon cultural argentino sino también de invitar a reconsiderar las coacciones internacionales a los sistemas culturales en otros términos que exceden las relaciones entre el centro y la periferia. Comienzo para ello, en los primeros dos apartados, por un examen de las condiciones de producción, el contexto político

del filme y sus relaciones con el universo literario que ilumina tanto los modos de gestionar proyectos cinematográficos del peronismo como las estrategias de Hollywood para negociar producciones con países periféricos. En el tercer apartado, me ocupé de las elecciones formales y estéticas mediante las cuales el filme parece haber procesado estos problemas. Finalmente, a modo de conclusión, se desliza la posibilidad de leer esta película en serie con otras obras globales que proyectaron mundialmente la cultura argentina, entre las que sobresale el caso de la novela *Rainbow's Gravity* (2009) de Thomas Pynchon debido a las sugerentes coincidencias que se pueden encontrar entre algunos elementos de su trama y la propia película de Tourneur.

1. Todos ganan: el acuerdo de Apold con la Fox

El camino del gaucho surge como resultado de una negociación entre los estudios Fox y la Subsecretaría de Informaciones del gobierno de Juan Domingo Perón, dirigida por Raúl Alejandro Apold. Mediante un acuerdo, se le permitía a la compañía norteamericana reutilizar las ganancias que el gobierno había retenido en Argentina, a cambio de que esos ingresos congelados fueran invertidos en el país para la realización de un nuevo filme. Esta situación debe enmarcarse dentro del panorama internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial. Hasta ese momento, el poderío económico de la industria cinematográfica estadounidense se había basado en la existencia de un mercado local fuerte y homogéneo, complementado por una red de distribución internacional. A partir de mediados de la década del cuarenta, esta relación comenzaría a invertirse y las ventas internacionales adquirirían cada vez más peso relativo, hasta que a comienzos de los sesenta los ingresos internacionales de Hollywood superarían ampliamente las ganancias provenientes del mercado local. La causa principal de este cambio reside en la difusión masiva de la televisión, que redujo el volumen de la audiencia cinematográfica y se dio en los Estados Unidos antes que en el resto del mundo, de modo que las compañías norteamericanas se volcaron hacia el mercado internacional. Para contrarrestar este avance de Hollywood, diferentes países implementaron medidas destinadas a proteger la industria local a través de impuestos, cuotas de pantalla, subsidios al cine nacional y bloqueos de las ganancias extranjeras.

El método más usual para repatriar esos fondos por parte de las compañías hollywoodenses fue la producción en el exterior de filmes como *El camino del gaucho*, que se llamaron *runaway productions*. Este modelo de negocio ofrecía ventajas para ambas partes, como se puede constatar en una carta de 1951 en la que el presidente de la Fox, Spyros Skouras, le decía a Apold:

Planeamos hacer de *El camino del Gaucho* el principal espectáculo de nuestro programa de grandes películas para 1952, porque creemos que las audiencias mundiales serán cautivadas por los hermosos y únicos paisajes argentinos, y por el emocionante drama de los gauchos. [...] Estamos seguros de que el resultado será un filme del cual tanto nuestro estudio como su gran nación estarán orgullosos⁵.

Skouras le vendía la película a Apold como un *win-win*. Para el país anfitrión, las producciones esponsorizadas por Hollywood contribuían a la economía local, fortalecían las relaciones diplomáticas, ayudaban a la industria cinematográfica nacional e incluso añadían beneficios a largo plazo bajo la forma de prestigio y promoción de la actividad turística. En cuanto a los estudios de Hollywood, se trataba de un modo de invertir fondos de otro modo irrecuperables en películas que eran potencialmente vendibles en el mercado internacional (Lev, 2003: 147-152). Una ventaja adicional de las *runaway productions*, para los estudios, era que la mano de obra en países como la Argentina era considerablemente más barata que en Hollywood, lo cual hacía de esta clase de proyectos una oportunidad ideal para desarrollar filmes épicos o históricos en los que se necesitaba una gran cantidad de extras, como efectivamente fue el caso de *El camino del gaucho*.

El guionista encargado de escribir el libreto fue Philip Dunne, quien se ocupó de adaptar la novela homónima que un par de años antes, en 1948, había publicado el viajero norteamericano Herbert Childs luego de pasar varios años en la Patagonia⁶. Además de escribir el guion, Dunne —quien fuera guionista de directores como William Wyler, John Ford y Elia Kazan— ofició como productor de *El camino del gaucho*. Según se desprende de varias fuentes, podría decirse incluso que fue el gestor principal de la película. Él fue quien recomendó para el puesto de director a Jacques Tourneur⁷, con el que ya había colaborado previamente en *Anne of the Indies* (1951).

Varios meses antes del rodaje, Dunne estuvo en Argentina realizando *scoutings* de las locaciones donde se filmaría la película y reescribiendo el guion en base a esa experiencia. En total, manifiesta haber pasado un año en nuestro país. Testimonio de los lazos tendidos durante esa estadía es la intensa correspondencia que Dunne mantuvo con el Subsecretario Apold a su regreso a los Estados Unidos. Revisando el fondo documental de la Comisión Nacional de Investigaciones —creada en 1955 por la «Revolución Libertadora» para investigar las supuestas irregularidades del peronismo—, pude acceder a esas cartas y a algunos pormenores de la negociación de Apold con la Fox. En función de esos documentos, más la autobiografía de Dunne y algunas de sus declaraciones a medios locales, todo parece indicar que las restricciones oficiales no eran solamente económicas, sino que involucraron también otros aspectos de la realización del filme.

NOTAS

5 | Archivo General de la Nación (AGN), *Departamento de Archivo Intermedio*, Fiscalía Nacional de Recuperación Patrimonial, Comisión 21, caja 12, folio 161.

6 | Herbert Childs (1904-1971) nació en Iron Mountain, Michigan y fue educado en el Macalester College. Trabajó como editor de revistas y escritor por encargo. Por razones laborales, se trasladó a la Patagonia con su futura esposa con el objetivo de escribir un libro sobre la vida de un famoso personaje de la frontera argentino-chilena a la altura de Santa Cruz. Pasó allí una larga luna de miel de un año y en 1933 se instaló en la casa del personaje sobre el que se proponía escribir, Santiago James Radboone. En 1936 publicó el trabajo que resultó de esas investigaciones, bajo el título *Jimmy, outlaw of Patagonia*. Fue capitán de infantería durante la Segunda Guerra Mundial y sirvió en territorio japonés. Además de aquel texto y *Way of a gaucho*, escribió otro libro llamado *An American Genius: The Life of Ernest Orlando Lawrence, Father of the Cyclotron* (1968), biografía del físico norteamericano cuyos aportes fueron decisivos para la concreción del proyecto de la bomba atómica.

7 | Jacques Tourneur, hijo del también director de nacionalidad francesa Maurice Tourneur, alcanzó fama mundial en la década del cuarenta por sus películas realizadas en Hollywood en colaboración con el productor Val Lewton para el sello RKO Pictures. Sobresalen, entre estas, algunos verdaderos clásicos de culto como *I Walked with a Zombie* (1943), *Out of the Past* (1947) y *Cat People* (1942), que es la obra que relee Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*.

En una entrevista a la revista *Sintonía*, Dunne declaraba:

La severa fiscalización que los altos organismos del gobierno han ejercido en la película prohija desde ya los cálculos más optimistas. [...] me satisfizo sobre todas las cosas el hecho de que la Subsecretaría de Informaciones, por intermedio de su titular, señor Raúl Alejandro Apold, exigiera el estudio del argumento y lo analizara en todos sus aspectos. Y si con ello ha querido el señor Apold [evitar] que se tergiversase la verdad o que se incurriese en tramos de blando pintoresquismo, gracias a ellos y a los competentes asesores que sobre los más diversos aspectos intervinieron en el film, *El camino del gaucho* puede considerarse desde ya eximido de esos desaciertos en los que Hollywood cae al tocar temas argentinos (cit. en Curubeto, 1993: 16).

Varias cuestiones pueden destacarse en estas palabras. Por un lado, la alusión a «esos desaciertos en los que Hollywood cae al tocar temas argentinos». Es probable que en el imaginario de los creadores del filme se encontraran actuaciones como las de Rudolph Valentino en *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921)⁸ y Douglas Fairbanks en *The Gaucho* (Frank Richard Jones, 1927). Estas películas estrenadas en los años veinte produjeron una proyección mundial de la cultura gauchesca que, sin embargo, no tuvo continuidad en las décadas siguientes. En esta misma línea de proyección global de lo local, la revista *El Hogar* destacaba la tarea de los asesores que participaron del proyecto:

en este asesoramiento, que es en realidad en gran parte el éxito del film, corresponde citar elogiosamente la labor responsable de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia, que comprendió desde el primer instante la trascendencia de un film norteamericano filmado en nuestro país. Y sobre cosas nuestras. Comprendió que un film norteamericano es en verdad el único que abarca el mercado mundial. (*El Hogar*, 9 de septiembre de 1953, 41).

En la misma línea, una gacetilla de prensa emitida por la Subsecretaría aseguraba que el filme era «una grandiosa producción que llevará a la Argentina hasta el último rincón de cada país del mundo». ¿Imaginaría acaso Apold, principal responsable de la propaganda oficial, una suerte de peronización de la cultura ya no solo local sino también global?⁹ ¿O más bien se trataba de una proyección doble, hacia adentro y hacia fuera, de ciertas imágenes de lo nacional, cuya construcción sería preciso indagar en la película?

En este punto, conviene recordar quién era Apold, que desde 1949 estaba a cargo de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, organismo encargado de la producción y distribución de la propaganda peronista. Por su desempeño, Apold fue apodado «el zar del cine» debido a sus manejos autoritarios a la hora de controlar la censura cinematográfica, el racionamiento de película virgen y la entrega de premios y subsidios. En la literatura crítica sobre el cine durante este período, la figura de Apold generalmente

NOTAS

(1976). En su momento de apogeo solo fue conocido como un director Clase B y la revalorización de su obra por parte de la crítica especializada, a diferencia de otros directores como Alfred Hitchcock o Howard Hawks, le llegó de manera tardía y en una medida escasa, en la década del sesenta, a través de algunas notas y entrevistas en revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Films and Filming* y *Présence du Cinéma*. Con el tiempo, esta situación se ha ido revirtiendo. Solo a modo de ejemplo, podemos señalar que en 1988 el Festival Internacional de San Sebastián programó un ciclo con casi toda su producción de habla inglesa. El año pasado, en el Festival de cine de Locarno, se organizó asimismo una retrospectiva de toda su filmografía restaurada. Hoy, de hecho, parece que hablar de Tourneur está de moda. Se dedican libros enteros a estudiar su cine (Fujiwara 1998; Higuera Flores 2016) y críticos de prestigio internacional como Jonathan Rosenbaum (2003) y Christoph Huber (2017), entre otros, consagran páginas a examinar su obra en publicaciones prestigiosas como *Chicago Reader*, *Cineaste* y *Cinemascope*.

8 | Sobre la novela de Vicente Blasco Ibáñez y su adaptación filmica, pueden consultarse los agudos trabajos de Graciela Montaldo (2016a: 152-165 y 2016b).

9 | Esto que puede parecer una boutade tal vez no lo sea tanto si se tiene en cuenta la importancia atribuida por el primer peronismo al tendido de lazos internacionales entre la clase trabajadora. Véase, al respecto, el libro de Ernesto Semán *Ambassadors of the Working Class. Argentina's International Labor Activists and Cold War Democracy in the Americas* (2017).

aparece vinculada a este tipo de tareas de control o fiscalización de la producción. Cuando se lo asocia directamente a la producción de filmes, suele ser para referirse a los llamados «docudramas» peronistas, una serie de cortometrajes documentales que la Subsecretaría impulsaba con fines propagandísticos¹⁰. *El camino del gaucho*, en cambio, constituye uno de los escasos ejemplos del modo en que la Subsecretaría de Apold intervino directamente en la producción de filmes de ficción desde la etapa misma de concepción del proyecto. Para caracterizar este proyecto, tal vez podría apelarse al nombre de uno de esos docudramas estrenado justamente en 1952, en el que se narraba el proceso de nacionalización del sistema bancario bajo el título *Cuando la plata se hizo argentina*. Si algo se proponía Apold mediante su intervención en *El camino del gaucho* era, justamente, argentinizar el dinero retenido de la Fox. De esta manera, se esperaba que el proyecto, mediante una suerte de alquimia fílmica, tuviera la capacidad de transformar el capital económico extranjero en un capital cultural local exportable globalmente.

No obstante, lejos del amable tono diplomático que primaba en las declaraciones públicas de Dunne y en su correspondencia con Apold (donde abundaban las descripciones acerca de las bondades del mate y los saludos afectuosos para sus respectivas familias), en su autobiografía y en algunos documentos privados el guionista parecía guardar otra clase de sentimientos. Allí, no duda en caracterizar el gobierno de Perón como una dictadura y señala con fastidio que estaba obligado a reunirse al menos dos veces por semana con Apold, quien había sido designado para supervisar sus actividades¹¹. Dunne vivió esta experiencia, en sus propias palabras, como «demasiado abrumadora»: «Quieren meter mano en todas las fases de nuestra producción», escribe en su autobiografía. Y agrega: «Ningún gobierno razonable se comportaría de esta manera, pero debemos recordar que estamos lidiando con gente provinciana increíblemente estúpida» (cit. en Fujiwara, 1998: 211; la traducción me pertenece). Particularmente insistentes parecen haberse mostrado las autoridades locales en la inclusión de alguna estrella en el elenco. Finalmente, el protagonista terminó siendo un actor de segunda línea, el debutante Rory Calhoun, y para el papel de Teresa, Tourneur —que hubiera querido contar con Jean Peters— tuvo que conformarse con Gene Tierney, una actriz que él mismo juzgaba demasiado elegante. Tanto Calhoun como Tierney manifiestan haber sufrido las persecuciones del gobierno. El primero afirmó que los espías monitoreaban cada paso que daban (Curubeto, 1993: 40). Tierney, por su parte, al igual que Dunne, califica el gobierno de Perón como una dictadura y detalla en su biografía el calvario que sufrió durante su estadía en Argentina para sobrellevar las obligaciones del rodaje y los pedidos de Apold que requerían su presencia en diversos actos oficiales, al tiempo que lidiaba con una incipiente enfermedad psíquica (1979: 88-89).

NOTAS

10 | Clara Kriger (2009: 116-133) ofrece un exhaustivo análisis de estas producciones como primer antecedente del cine político en la Argentina.

11 | Como indica Ana Laura Lusnich (2007: 70), la presencia de asesores históricos, militares o literarios era una práctica frecuente en la época y evidencia no solo «la necesidad de asegurar la legitimidad del guion y de los acontecimientos narrados, sino también el grado de intervención de las instancias reguladoras de la actividad cinematográfica».

El guion, en tanto, según las palabras de su propio autor, «tuvo que ser reescrito para reflejar la mística del gaucho tal como había sido recreada por decreto oficial» (Dunne, 1980: 258). El crítico español Rubén Higuera Flores transcribe esta misma frase —que está tomada de una carta personal de Dunne— y la traduce afirmando que el guion «tuvo que ser reescrito para reflejar la mística del gaucho como si hubiera sido recreada por decreto oficial» (2016: 330). Pero la cita original no está en subjuntivo sino en indicativo. Es decir que no se trataba de una figura hiperbólica sino de un dato empírico. Dunne parece aludir, así, al decreto presidencial n.º 3454, sancionado en 1948, que había nacionalizado el Día de la Tradición. Se ratificaba, de este modo, un proceso de oficialización de la figura del gaucho como emblema nacional que se había cristalizado en primera instancia en la Provincia de Buenos Aires, con la institución del Día de la Tradición en 1939, y en 1948 se expandió al resto del territorio nacional. Para celebrar esta fiesta, se eligió el 10 de noviembre, fecha del natalicio de José Hernández.

La importancia de estas cuestiones radica en que Dunne parecía estar muy al corriente del lugar que había adquirido en la cultura argentina la imagen oficial del gaucho, que desde luego precedía al peronismo pero que el peronismo supo aprovechar y resignificar en su favor. Ejemplo de ello son algunos documentos de la Subsecretaría conservados en el archivo de la Comisión 21. En una audaz inversión de la historia, el embajador argentino en Estados Unidos, Hipólito Paz, le decía a Apold en un telegrama: «*Camino del gaucho* es una gran película. Stop. A valores estéticos suma el haber captado el espíritu de nuestra madre tierra la Argentina y la figura del gaucho heroica e indomable de la que Juan Perón es su arquetipo»¹². Es decir: no el gaucho como arquetipo de Perón sino, al revés, la figura de Perón como arquetipo de una imagen que históricamente le precedía. En otra comunicación, Dunne le escribe a Apold:

I hoped to be able to tell you in person how grateful I am for the little book *Martín Fierro*, but, alas, this gripe has cut me down.
Sin embargo, puedo decirle que el librito está hacienda [sic] mi enfermedad más fácil de llevar. Pero tengo miedo de que mi castellano no sirva para el caso. Hay que saber andar antes de bailar¹³.

Esto permite inferir que Dunne, a instancias de Apold, se familiarizó con el *Martín Fierro* y que el libro debió ocupar un lugar destacado entre los insumos que el guionista incorporó para adaptar la novela de Childs (o, al menos, que eso esperaba Apold). El poema de Hernández era central no solo para el canon literario —según lo confirman textos de los años cuarenta y cincuenta como la monumental *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) de Ezequiel Martínez Estrada y *El Martín Fierro* (1953) de Jorge Luis

NOTAS

12 | Archivo General de la Nación (AGN), *Departamento de Archivo Intermedio*, Fiscalía Nacional de Recuperación Patrimonial, Comisión 21, caja 12, folio 103.

13 | Archivo General de la Nación (AGN), *Departamento de Archivo Intermedio*, Fiscalía Nacional de Recuperación Patrimonial, Comisión 21, caja 12, folio 146.

Borges y Margarita Guerrero—, sino también para la cultura argentina en general, como se puede constatar en algunas investigaciones recientes¹⁴. Son varios los fenómenos culturales de la época que apuntan en esa dirección. En el texto del decreto de 1948, siguiendo la lectura canonizante que Leopoldo Lugones había impulsado hacia el Centenario con sus famosas conferencias en el Teatro Odeón, se reconocía la obra de Hernández como poema épico nacional. Además, se daba por sentado que el poema se condecía con las experiencias de los gauchos de todo el país y se definía al autor como «la máxima expresión de la argentinidad» (Casas, 2017: 207). En 1949, Perón habló por la radio en un homenaje por el natalicio de Hernández. En 1950, la Subsecretaría a cargo de Apold publicó un libro titulado *Dijo Martín Fierro*, en el que se actualizaba el sentido de denuncia de la obra. En una conferencia llevada a cabo por el mismo organismo, titulada «Proyección social del Martín Fierro», se fijaba el 17 de octubre de 1945 como inicio de la tercera parte del poema. Los ejemplos de usos peronistas del poema se prolongan y podrían añadirse otros como *El mito gaucho* (1948) de Carlos Astrada y los «Simbolismos del Martín Fierro» que propuso Leopoldo Marechal en 1955.

2. Versiones y perversiones

Teniendo en cuenta este marco, es posible pensar algunas modificaciones de la novela de Childs en su pasaje al filme en relación con esta suerte de proceso de martinfierrización de la cultura peronista. Según indican varias fuentes, la novela sería una versión más o menos libre del *Martín Fierro* de José Hernández (Curubeto, 1993: 14; Peña 2013). Mantengo esta afirmación en potencial porque habría que evaluar si esa relación con el *Martín Fierro* no proviene más bien de la película y de las particulares circunstancias políticas en que se gestó que de la propia novela. La trama del libro de Childs es larga, repetitiva, intrincada y confusa, con demasiados personajes e infinidad de peripecias que proceden menos por desarrollos dramáticos o narrativos que por simple acumulación¹⁵. En la adaptación fílmica, en cambio, a fin de ordenar y simplificar el relato, la trama es depurada de muchos desvíos y digresiones. La elipsis, la elusión y los tiempos muertos, recursos característicos de la obra tourneriana, constituyen a este respecto procedimientos centrales mediante los que la película desarma y combate el efecto acumulativo y la hipertrofia narrativa de la novela. De esta manera, así como en sus filmes de terror Clase B un hábil manejo de la oscuridad le permitía a Tourneur sugerir mucho con los limitados recursos económicos de los que disponía (por ejemplo, al retacear la presencia de la pantera en *Cat People*), en *El camino del gaucho* abundan las miradas fuera de campo, las figuras recortadas

NOTAS

14 | Se destacan, entre estos aportes, el libro *Las metamorfosis del gaucho: círculos criollos, tradicionalistas y política en la Provincia de Buenos Aires, 1930-1960* (2017) de Matías Casas y algunos trabajos recientes en los que Ezequiel Adamovsky (2014 y 2015) repiensa las tesis de Adolfo Prieto (2006) sobre el criollismo literario.

15 | Un problema similar fue señalado a propósito de otro libro de Childs, *An American Genius*, cuya estructura casi estrictamente cronológica parece sugerir que el autor de esta biografía simplemente ordenó los datos que había recopilado y escribió los pasajes necesarios para conectarlos, dando como resultado un recitado interminable de eventos sin continuidad, fragmentarios y a menudo triviales (Badash 1968: 59).

como siluetas sobre el fondo y los planos generales del paisaje que sugieren un tratamiento impresionista de la imagen.

En cuanto a la trama, es cierto que tiene algunos puntos en común con el *Martín Fierro*. Ante todo, sigue la estructura narrativa del poema, cuya primera parte presenta a un gaucho malo que en la *Vuelta* se domestica. Episodios como la pelea con el indio y el rescate de la cautiva se repiten, asimismo, en ambos casos. Pero esas coincidencias parecen responder a una tipificación general de los relatos de gauchos perseguidos más que al texto de Hernández en particular. Me refiero a la historia del gaucho que vive una vida tranquila, hasta que un día se desgracia, debe escapar y enfrentarse a la policía, para finalmente alcanzar un desenlace más o menos conciliador según cada caso. Esta secuencia está presente en la novela y en el filme, pero también se puede apreciar en innumerables relatos de gauchos forajidos, como *Juan Moreira* (1879) o *Santos Vega* (1880-1881) de Eduardo Gutiérrez. Inclusive, la misma estructura se encuentra en una novela anterior de Childs, *Jimmy, Outlaw of Patagonia* (1936), en la que se narran las aventuras de un domador de caballos perseguido por la justicia a fines del siglo XIX.

¿Resulta lícito, entonces, sostener que la novela es una reversión del poema de Hernández? Un dato a considerar es que esa relación únicamente ha sido señalada por la crítica castellana del filme. Chris Fujiwara (1998), autor del estudio más completo sobre la obra de Tourneur, en ningún pasaje de su libro alude a la supuesta conexión del filme con el poema. Desde ya que el dato podría haberse pasado por alto. Pero también podríamos pensar que para aquellos críticos del filme que tienen un vínculo más cercano con el *Martín Fierro* (en su mayoría, cabe suponer, hispanoparlantes), el poema es, en palabras de Borges, «un libro cuya materia puede ser todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (1974: 561). Esa plusvalía representativa del poema, sumada a la ilegibilidad de la novela de Childs, podría haber influido para que muchos espectadores del filme atribuyeran a la novela (que casi nadie leyó) un nexo con el texto de Hernández que en rigor correspondería a la película.

Sin embargo, de la novela al filme, se advierten algunos cambios que en efecto parecen apuntar en la dirección del poema de Hernández. Una de las modificaciones más evidentes se produce en la nominación del protagonista. En la novela, el gaucho protagonista se llamaba simplemente Goyo, mientras que en la película pasa a llamarse Martín Peñalosa, en una simbiosis que parece remitir a un tiempo al personaje de Hernández y al famoso caudillo riojano Ángel Vicente Peñalosa —el Chacho—. Si el nombre de pila puede ser indeterminado (un gaucho bueno o malo, según se lo vincule a la *Ida* o la *Vuelta*), la alusión al Chacho resalta, en cambio, una condición

heroica y de líder popular que estaba ausente del poema, pero que de a poco se fue asociando con él a partir de su canonización épica en torno al Centenario. Así, el apellido que Martín le legará a ese hijo suyo que Teresa lleva en su vientre es el de aquel líder federal cuya rabiosa defensa había ensayado Hernández en *Vida del Chacho* (1863) antes de que él mismo se convirtiera en senador y pasara a formar parte del aparato estatal. En términos de David Viñas (1971: 15), una comprensión rigurosa de la figura del Chacho y su asesinato (cuyo autor intelectual fue, para Hernández, Domingo Sarmiento) necesita integrarse en su contexto mayor, que es el mapa mundial del imperialismo entre 1860 y 1870. Desde esta perspectiva, la represión al Chacho en los Llanos riojanos sería comparable a la derrota de los jefes comanches en Arkansas o Arizona. Pero, en la película, a diferencia del lugar del Chacho en las luchas civiles de mediados y fines del siglo XIX, ya no se trataría del nombre de Peñaloza solo como signo de un orden arcaico contrario a la modernización (lo cual se observa cuando Martín y sus seguidores arrojan un tren por un barranco, escena que a su vez remite a la nacionalización de los ferrocarriles por parte del gobierno peronista en 1948) sino también como símbolo conciliador de la instauración de un nuevo orden encarnado en la imagen del niño por nacer. Una cuestión que cobra tanta más importancia cuanto que la entrega final de Martín le permite salir de la clandestinidad y dejar de llamarse Valverde para recuperar su apellido de origen. Así, en un rizo que va del siglo XIX al XX y de la actuación del Chacho en las luchas montoneras a la figura de Perón, la película intenta generar una proyección mundial de aquel nombre que cien años antes había sido víctima de las fuerzas del capitalismo global.

Resulta plausible, así, suponer que las negociaciones de Apold con la Fox hayan dado como resultado la intervención de la Subsecretaría sobre determinadas decisiones en la realización del filme. La elección del nombre del protagonista, por su valor simbólico como emblema de lo argentino y líder popular a la vez, es posiblemente una de ellas. También podrían incluirse dentro de estas intervenciones el agregado de una escena filmada en los Estados Unidos en la que se discute acerca de la figura del General San Martín (muy cara a la retórica del primer peronismo, sobre todo tras la celebración del centenario de su muerte en 1950) y, en una operación típica del cine de esos años, el uso de placas y locuciones que apuntan a enmarcar desde el comienzo la historia que se está por narrar. El uso de marcos y la lógica del eufemismo eran, según Gonzalo Aguilar (2015), las dos estrategias básicas de la acción estatal sobre el cine durante el primer peronismo. La placa de agradecimiento de los productores al gobierno argentino por su colaboración en el filme y la locución inicial que conecta las luchas narradas en el tiempo del enunciado con «la memoria de los gauchos» en el presente de la enunciación pueden leerse en ese sentido, que en este caso particular adquiere

una doble funcionalidad, por tratarse de aclaraciones necesarias para el espectador global poco conocedor de la cultura argentina.



Figura 1. Placa de agradecimiento de los productores de *Way of a Gaucho* al gobierno argentino

3. Los gauchos angloparlantes y la pampa en Technicolor

De todas formas, la película logra escapar a esta lógica de control oficial. La lógica refractaria del cine respecto de la política se puede apreciar de modo palmario en la construcción de las imágenes del gaucho y del paisaje pampeano. Un ejemplo es el duelo en el que Martín se desgracia. A diferencia de la novela, en la película ambos contendientes terminan revolcados y atacándose desde el suelo, algo inimaginable para la práctica habitual del duelo gaucho, en el que semejante actitud hubiera sido condenada como poco honrosa. El dibujante Eleodoro Marengo, que actuó como asesor costumbrista para los detalles gauchescos, confiesa haber advertido acerca de esta inconsistencia al director y el guionista, que sin embargo optaron por no atender su recomendación (Curubeto, 1993: 38). En esa clase de gestos se filtra otra lectura posible de la figuración del gaucho en el filme. No la imagen bronceada del gaucho oficial celebrada por el Estado sino la de los gauchos animalizados por las condiciones de la vida en el desierto. Son gauchos que se revuelcan por el suelo y pueden llegar a descender moralmente hasta traicionar el supuesto culto del coraje. Varias veces en la película el protagonista anda por el suelo, como cuando debe ocultarse en un barranco para que

no lo encuentre una partida policial o cuando es estaqueado en el piso a modo de castigo y una tarántula lo amenaza. El filme parece seguir, en este punto, el espíritu de la novela de Childs, que se demora largamente en descripciones de la fauna y compara a los gauchos con «los animales salvajes de la pampa, cuyo instinto los impulsaba a matar o ser muertos» (1953: 24). Un espíritu que, a su vez, se puede remontar al *Martín Fierro*: «Siempre has de ser un animal» (Hernández, 2001: 134), le dice el Mayor a Fierro cuando este reclama su paga¹⁶.

En términos más generales, la animalización del gaucho en la película debería inscribirse dentro de un conjunto de operaciones tendientes a la desclasificación de oposiciones específicas que exceden la de lo animal y lo humano. En el caso del lenguaje, entre el castellano y el inglés, los gauchos angloparlantes de Tourneur hablan una lengua en la que a menudo se cuelan localismos transmutados en extranjerismos y dicen cosas como «I'm not your china» o «You are very gaucho»¹⁷. En estas imágenes del gaucho rastrero y su lenguaje extrañado, menos que la estampa del héroe, se adivina una figuración que resulta asimilable a otras criaturas aberrantes en la filmografía de Tourneur, como los *zombies*, la mujer pantera, el hombre leopardo o la mujer pirata.

Los personajes de *El camino del gaucho* tienen ciertamente algo de monstruosos (uno de los motivos del ensañamiento del comandante Salinas con Martín es que este lo dejó manco en un enfrentamiento) e incluso de fantasmales (cuando Martín pasa a llamarse Valverde asume la identidad de un paisano muerto)¹⁸, pero si para abordar estas imágenes me inclino por la categoría de aberración (en el sentido de un movimiento anormal, intempestivo) es por la relación de este concepto con el manejo de la temporalidad y por el valor específicamente cinematográfico que adquiere. En el apartado de *La imagen-tiempo* que se titula «Las aberraciones de movimiento», Gilles Deleuze puntualiza los nexos entre la imagen fílmica y lo aberrante. La aberración de movimiento constituye, desde su punto de vista, un rasgo propio de la imagen cinematográfica (por ejemplo, a través de los acelerados, las cámaras lentas y los falsos raccords) (2009: 58) y las diversas modalidades de lo aberrante son un principio de diferenciación clave para distinguir el cine moderno del clásico, en el que «el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente» (360). Si la normalidad es, para Deleuze, la existencia de centros, un movimiento aberrante sería aquel que escapa al centrado. Esta noción de lo aberrante liga bien con la idea del anacronismo de las imágenes tal como la plantea Georges Didi-Huberman (2011: 46), en tanto montajes de tiempos heterogéneos que hacen de las imágenes objetos temporalmente impuros, complejos, policrónicos o heterocrónicos.

NOTAS

16 | Un análisis exhaustivo de estas figuraciones de la vida animal en el poema de Hernández se puede encontrar en el trabajo de Fermín Rodríguez (2010: 303-307).

17 | La traducción de estos diálogos, en los subtítulos sobreimpresos, fue supervisada por la Subsecretaría y se hizo usando modismos de lenguaje argentino (*El Heraldo del Cinematografista*, n.º 1155, 167).

18 | Para un abordaje sobre la categoría de monstruo, se sugiere consultar *Monster Theory* (1996) de Jeffrey Jerome Cohen, además de las clásicas páginas que Michel Foucault dedica al tema en *Los anormales* (2000). Sobre la noción de fantasma, véase *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2010) de Daniel Link.

La figura del gaucho facilitaba las operaciones de esta clase, ya que —según reza la locución del comienzo— es en sí misma anacrónica: «Como raza especial de hombres, [...] los gauchos han desaparecido. [...] pero la memoria de los gauchos todavía vive en el corazón de una gran nación». A ese anacronismo constitutivo del gaucho en tanto supervivencia mítica de una figura anterior a la modernización, *El camino del gaucho* añade otros desvíos, como el *spanglish* (movimiento aberrante de la lengua) o el cruce de la gauchesca y el *western* (movimiento aberrante de los géneros), con su correspondiente cruce de la llanura pampeana y las montañas del oeste (movimiento aberrante de la tierra que produce una imagen descentrada de la pampa como paisaje nacional).

Precisamente, la construcción del paisaje es el otro elemento que, junto con las imágenes del gaucho, hace de la película una especie de *patchwork* cultural que traza un movimiento aberrante y anacrónico entre tiempos y espacios heterogéneos. A este respecto, el libro de Childs podría definirse, en cuanto a las figuraciones de la pampa, como una suerte de anti *Martín Fierro*. Si uno de los grandes hallazgos del poema había sido, según las lecturas de Borges y Martínez Estrada, la omisión del 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, 1974: 194]), en la novela, en cambio, como fue escrita por un novelista extranjero para lectores de otras latitudes, no es raro encontrarse con el vocablo «pampa» tres, cuatro y hasta cinco veces en una misma página. Un indicio adicional de la tendencia al pintoresquismo del libro lo constituyen los colores saturados empleados en la portada y la leyenda incluida en la contratapa de la versión en inglés: «A moving love story and a stirring tale of a Gaucho's fight for his way of life, set against the superbly *colorful* background of Argentina» (énfasis añadido).

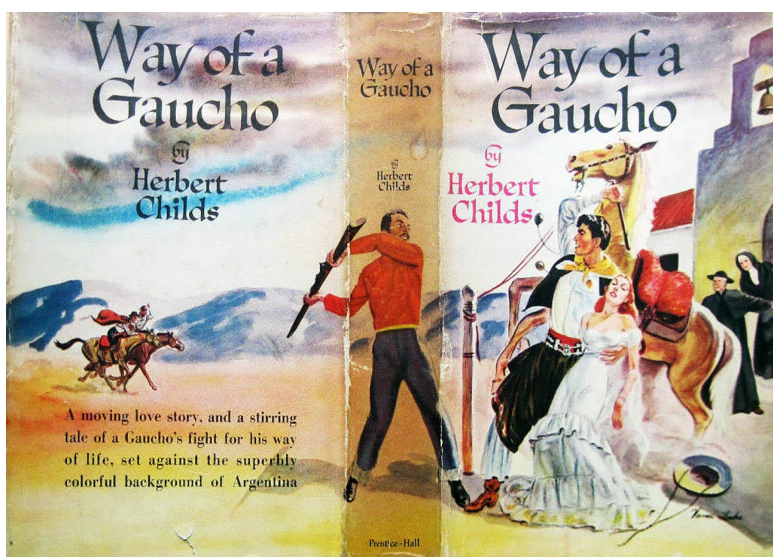


Figura 2. Tapa y contratapa de la versión original de la novela de Childs

Tourneur, sin embargo, fue lo suficientemente hábil para evitar que, en el pasaje de la literatura al cine, esa profusión de color local arruinara la película. Uno de los rasgos más notables del filme es que, probablemente por primera vez en la historia del cine, presentaba una pampa en colores. En este sentido, refiriéndose en la década del setenta al color de la pampa a propósito de la versión cinematográfica de *Martín Fierro* (1968) dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, Borges manifestaba:

Yo creo que Torre Nilsson era muy chambón... *Martín Fierro* fue otro error, otro de los muchos errores que cometió. Hizo el *Martín Fierro* en colores cuando cualquier persona que conoce ese libro sabe que es un libro gris, que no es un libro espectacular. ¿Cómo no sintió eso él? O, posiblemente, no haya leído nunca el *Martín Fierro*, ¿no? *Martín Fierro* no es un libro visual. Uno podría leerlo y no saber nunca cómo se trajeaban los gauchos, qué uniformes tenían. Yo no sé cómo no se dio cuenta de eso (Sorrentino, 1974).

El comentario sirve como disparador de una pregunta que tal vez se le haya presentado a Tourneur: ¿cómo mostrar la pampa en Technicolor sin incurrir en un exceso de color local? Para resolver este problema, Tourneur parece haber empleado varios mecanismos. En primera instancia, no cede a la tentación del paisajismo ni a las vistas panorámicas del entorno. Inclusive, la puesta en escena por momentos apunta hacia una mirada extrañada de la pampa, como en el famoso plano en que Martín se para sobre el lomo de su caballo para escudriñar el horizonte (Fig. 3). Un detalle sutil de esta escena es que, como espectadores, vemos a Martín contemplando el paisaje, pero nunca vemos lo que él ve, no hay contraplano, de manera que —mucho más cerca de Hernández que de la novela de Childs— el paisaje pampeano se da por sentado. Asimismo, en lugar de la saturación habitual del Technicolor, la imagen del filme aparece lavada, con una abundancia de tonos sepia que le da un tinte suave y casi onírico. Este efecto es reforzado mediante la proliferación de escenas nocturnas, como la que Martín pasa en la cárcel o su escape del fortín (Fig. 4), rodado en noche americana, una técnica que por su artificialidad contribuye a la desrealización de la imagen. Estas imágenes anacrónicas, entre el día y la noche, entre el Technicolor y el blanco y negro, el sueño y la vigilia, confieren un tratamiento aberrante, descentrado a la captación del paisaje.



Figura 3. Visión rarificada del paisa



Figura 4. Noche americana

Varios críticos se han referido a esta condición aberrante del cine de Tourneur enfatizando diferentes aspectos de su obra. Jean-Louis Comolli (1966) lo definió como «Un cinéma de frontière». Fujiwara (1998) titula su libro sobre Tourneur *The Cinema of Nightfall*. Higuera Flores lo sitúa «en una suerte de limbo del sistema de estudios del período del cine clásico norteamericano» (2016: 12). Para Christoph Huber, en tanto, el costoso fracaso de *El camino del gaucho* significó en la carrera de Tourneur el final de sus trabajos de más elevado perfil, pero en su inclasificabilidad permanece como el *non plus ultra* de lo intersticial, que es su especialidad (2017: 14). Tourneur mismo sería, desde este enfoque, un cineasta aberrante, para quien moverse de un espacio a otro sin un centro fijo ha sido durante toda su vida el modo de seguir filmando (de Francia a Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Argentina, Honduras, Sudáfrica, Malí, entre otros

destinos). En este sentido, considerando que la fama que alcanzó Tourneur provino mayormente de sus filmes de terror producidos en la década del cuarenta, *El camino del gaucho* sería una película olvidada de un director clase B. Podríamos decir: un filme clase C. Pero dentro de las películas marginales de Tourneur, esta pertenece a la subcategoría de las *runaway productions*, lo cual la convertiría en una especie de filme clase D. Redefiniendo, entonces, el curioso trayecto de las intervenciones de la Subsecretaría de Apold sobre el filme: lo que en principio se esperaba que fuera un intento de mundializar el *Martín Fierro* y la imagen del gaucho como emblema cultural argentino, apenas acabó significando el inicio del declive en la carrera de un director consagrado.

4. Conclusión

De este modo, es posible distinguir dos nociones diferentes de la idea de anacronismo. A diferencia del concepto de anacronismo como retraso o falta de modernidad que, según fue señalado al comienzo de este texto, Casanova emplea para describir los productos culturales de la periferia, la noción del anacronismo como montaje de tiempos heterogéneos que trasunta la película —en tanto producción hollywoodense-argentina— habilita una reconsideración de las coacciones internacionales a los sistemas culturales en otros términos que van más allá de las relaciones entre el centro y la periferia. En esta acepción, el anacronismo no es —como pretende Casanova— característico de los espacios literarios (o culturales) «alejados del meridiano de Greenwich» (2001: 138), sino un predicado del presente que resulta de la lógica excéntrica de la poscolonialidad y los efectos estéticos de la globalización.

Desde esta perspectiva, la película de Tourneur se deja leer en serie con otros modos de proyectar mundialmente la cultura argentina, como el citado caso de *The Four Horsemen of the Apocalypse* o, para poner un ejemplo contemporáneo, los funerales de Evita en Technicolor, registrados en 1952 por los mismos técnicos de la Fox que poco antes habían participado del rodaje de *El camino del gaucho*. Quisiera incluir en esa lista, a modo de cierre, una novela publicada un par de décadas después, que a su manera propone también una lectura desviada, aberrante del canon cultural argentino. Se trata de *Rainbow's Gravity* (1973), de Thomas Pynchon. En la tercera parte de esta novela monumental, el autor plantea una situación de sugestivas coincidencias con los avatares de la producción de *El camino del gaucho*. Escapando de un gobierno de militares que terminaría llevando a la presidencia a Perón, un grupo de anarquistas argentinos huye de su país y toma un submarino alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Los anarquistas

negocian con un director de cine alemán convertido en traficante y, a cambio de la embarcación, este les pide su colaboración para filmar una nueva versión cinematográfica del *Martín Fierro*. ¿Habrá visto Pynchon *El camino del gaucho*? En la génesis de su novela, ¿tendrá algo que ver el director devenido en traficante Gerhardt von Göll con Philip Dunne, el guionista de *El camino del gaucho* devenido en productor de la Fox? Esto es, desde luego, materia de pura especulación. Pero me inclino a creer, sin embargo, que algún conocimiento Pynchon debía tener de la obra de Tourneur, en función de la mención a otra película suya, *I Walked with a Zombie* (1943), en *Inherent vice* (2009). En cualquier caso, tanto la novela global de Pynchon como la película global de Tourneur parecen inscribirse dentro de una lógica de espacios rotos, fragmentados, figuras inconclusas y temporalidades heterocrónicas. No deja de ser sintomático, al respecto, que ambas obras releen de maneras desviadas, transaccionales o de compromiso un libro capaz de inagotables repeticiones, versiones y perversiones como el *Martín Fierro*, ni que esas lecturas desviadas se efectúen por intermedio del cine, cuyas condiciones globales en materia de producción y de circulación lo hacen un soporte especialmente apto para ese tipo de apropiaciones.

Bibliografía citada

- ADAMOVSKY, E. (2014): «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, n.º 41, segundo semestre, 50-92.
- AGUILAR, G. (2009): *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AGUILAR, G. (2015): «El cine durante el primer peronismo: entre las emociones, la doctrina y el entretenimiento» en González, C. (comp.), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*, Buenos Aires: Final Abierto, 413-436.
- ANDREW, D. (2004): «An Atlas of World Cinema», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 45, n.º 2, 9-23.
- BADASH, L. (1968): «Herbert Childs. An American Genius: The Life of Ernest Orlando Lawrence, Father of the Cyclotron», *Isis*, vol. 59, n.º 4, Winter, 458-460.
- BAZIN, A. (2008) [1967]: *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP.
- BORGES, J.L. (1974): *Obras completas (1923-1974)*, Buenos Aires: Emecé.
- BRION, PATRICK y COMOLLI, J-L (1966): «Un cinéma de frontière : entretien avec Jacques Tourneur», *Cahiers du Cinéma*, n.º 181, agosto, 35-43.
- CASANOVA, P. (2001) [1999]: *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama.
- CASAS, M. (2017): *Las metamorfosis del gaucho: círculos criollos, tradicionalistas y política en la Provincia de Buenos Aires, 1930-1960*, Buenos Aires: Prometeo.
- CHILDS, H. (1953) [1948]: *El camino del gaucho*, Buenos Aires: Editorial Jackson.
- COHEN, J. (ed.) (1996): *Monster Theory*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- CURUBETO, D. (1993): *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*, Buenos Aires: Planeta.
- DELEUZE, G. (2008) [1983]: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G. (2009) [1985]: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- DENNISON, S. y LIM, S. H. (eds.) (2006): *Remapping World Cinema*, Wallflower Press: London.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006) [2000]: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DUNNE, P. (1980): *Take Two: A Life in Movies and Politics*, New York: McGraw-Hill.
- FOUCAULT, M. (2000) [1999]: *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FUJIWARA, C. (1998): *Jacques Tourneur. The Cinema of Nightfall*, Jefferson (NC): McFarland & Company.
- HANSEN, M. B. (1999): «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism», *Modernism/modernity*, vol. 6, n.º 2, 59-77.
- HERNÁNDEZ, J. (2001) [1872 y 1879]: *Martín Fierro*, ed. crítica, Lois, E. y Núñez, A. (coords.), Nanterre: ALLCA XX.
- HIGUERAS FLORES, R. (2016): *Jacques Tourneur*, Madrid: Cátedra.
- HUBER, C. (2017): «Quiet Savagery. A Tale of Two Tourneurs», *Cinema Scope*, n.º 71, Summer, 10-14.
- KRIGER, C. (2009): *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LEV, P. (2003): *TransformiNg the Screen 1950-1959. History of the American Cinema*, vol. 7, New York: Gale.
- LINK, D. (2010): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LINK, D. (2015): *Suturas. Imágenes, escritura, vida*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUSNICH, A. L. (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- MALOSETTI COSTA, L. (2005): «¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino» en Batticuore, G. y Gallo, G. (eds.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 291-303.
- MONTALDO, G. (2016a): *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- MONTALDO, G. (2016b): «Tango: la ficción y la Argentina portátil», *Catedral Tomada: Revista Literaria Latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 4, n.º 17, DOI: 10.5195/ct/2016.200, 13-32.
- MORETTI, F. (2015) [2013]: *Lectura distante*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PARANAGUÁ, P. A. (2003): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA, F. (2013): «*El camino del gaucho*», <http://intranet.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=4945&subseccion=peliculas_proyectadas>, [19/6/ 2018].
- PEREDO CASTRO, F. (2004): *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- PRENDERGAST, C. (2001): «La negociación de la literatura mundial», *New Left Review*, 8, March-April.
- PRIETO, A. (2006) [1988]: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- PYNCHON, T. (2009) [1973]: *El arco iris de la gravedad*, Barcelona: Tusquets.
- RAMA, A. (2004) [1984]: *La ciudad letrada*, Santiago de Chile: Tajarar.
- RIBEIRO, D. (1972): *Las Américas y la civilización*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ, F. (2010): *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROSENBAUM, J. (2003): «Art of Darkness: Jacques Tourneur's *Wichita*», <<https://www.jonathanrosenbaum.net/2003/12/art-of-dar5kness-jacques-tourneurs-wichita>>, [19/6/ 2018].
- SEMÁN, E. (2017): *Ambassadors of the Working Class. Argentina's International Labor Activists and Cold War Democracy in the Americas*, Durham: Duke University Press.
- SIMMON, S. (2003): *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- SORRENTINO, F. (1974): *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Casa Pardo.
- SUÁREZ, N. (2017): *Obra y vida de Sarmiento en el cine*, Buenos Aires: Ciccus.
- TIERNEY, G. (1979): *Self-Portrait*, s.d.: Wyden Books.
- VIÑAS, D. (1971): *Rebeliones populares. De los montoneros a los anarquistas*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

Archivos y publicaciones periódicas consultadas

- Archivo General de la Nación (AGN), *Departamento de Archivo Intermedio*, Fiscalía Nacional de Recuperación Patrimonial, Comisión 21, caja 12.
- El Heraldo del Cinematografista*, n.º 1155, p. 167.
- El Hogar*, 9 de septiembre de 1953, p. 41.

Filmografía

- The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, dir. (1921).
- The Gaucho*, Frank Richard Jones, dir. (1927).
- The Stagecoach*, John Ford, dir. (1939).
- Cat People*, Jacques Tourneur, dir. (1942).
- I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, dir. (1943).
- Out of the Past*, Jacques Tourneur, dir. (1947).
- Way of a Gaucho*, Jacques Tourneur, dir. (1952).
- Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)