

Con el foco en el progreso. Un análisis de la construcción del espacio en Nobleza Gaucha (1915) desde el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.

Andrea Cuarterolo.

Cita:

Andrea Cuarterolo (2004). Con el foco en el progreso. Un análisis de la construcción del espacio en Nobleza Gaucha (1915) desde el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/495>

Con el foco en el progreso.

Un análisis de la construcción del espacio en *Nobleza Gaucha* (1915) desde el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. ¹

Andrea Cuarterolo (Facultad de Filosofía y Letras – UBA)

acuarterolo@yahoo.com

Introducción

Ya desde sus orígenes, la historia del cine está indisolublemente unida a la de la fotografía. La mayoría de los inventores y pioneros del séptimo arte provenían del medio fotográfico. En una sociedad cada vez más imbuida por la ideología positivista, cada nuevo invento era considerado superior al anterior y es por ello que muchos fotógrafos, frecuentemente insatisfechos con las limitaciones que la imagen fija les imponía, se lanzaron a explorar el potencial que les ofrecía este nuevo medio de expresión. Esta es una constante que se repite en muchos países y el nuestro no es una excepción. El cine argentino nació en la Casa Lepage, un emporio dedicado a la venta de artículos fotográficos, propiedad del inmigrante belga Enrique Lepage. Con la llegada del cine a nuestro país en 1896, Lepage comenzó a interesarse en la importación de aparatos cinematográficos para enriquecer la variedad de productos de su comercio. Otras casas fotográficas siguieron el mismo rumbo, como la de Gregorio Ortuño en la calle Cangallo, que en 1901 fundaría la primera sala de cine construida exclusivamente para tal fin: el “Salón Nacional”. La historia de la Casa Lepage y los orígenes del cine en la Argentina están asociados con otro fotógrafo que luego se convertiría también en pionero del cine nacional: Eugenio Py. Pero la verdadera bisagra en el cruce de estas dos disciplinas es quizás la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAdA), primer club fotográfico del país. Muchos de los integrantes de la Sociedad incursionaron en el séptimo arte ya fuera detrás o delante de las cámaras, trasladando al nuevo medio tanto el

proyecto ideológico de la institución como algunos de sus rasgos estéticos y de sus contradicciones. Entre ellos podemos mencionar a Eugenio Cardini que en 1902 condensó su pasión por la fotografía y el cine en un corto titulado *En la casa del fotógrafo*, que además estaba interpretado por Pedro Sanquirico, fotógrafo y profesor de la Sociedad por más de 35 años. Pero quizás, los dos socios de la SFAdA más relevantes para la cinematografía local hayan sido Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, autores de la mítica *Nobleza Gaucha* (1915), primer éxito del cine nacional.

Del amateurismo fotográfico a la consagración cinematográfica

Eduardo Martínez de la Pera (1880-1969) y Ernesto Gunche (1883-1937) se conocieron de muy jóvenes y se iniciaron en la fotografía como amateurs en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados². En 1903 ganaron la medalla de oro del concurso anual de la institución por un trabajo fotográfico realizado conjuntamente, algo inédito en las competencias de la Sociedad. En 1904 Gunche viajó a Paraguay con el propósito de documentar fotográficamente una revolución popular que allí había estallado. Gunche experimentó por primera vez durante ese viaje las limitaciones de la imagen fija y pronto se decidió a comprar una cámara cinematográfica Urban a un inglés que acababa de arribar y que se la vendió por 80 libras. Sin embargo, nunca pudo llevar a cabo su proyecto, pues ni los revolucionarios ni el ejército nacional lo admitieron entre sus filas³. En 1911, ya en Buenos Aires, ambos iniciaron la producción de películas documentales, entre las que se destaca una titulada *Las Cataratas del Iguazú*. Para realizar este corto ambos organizaron una ambiciosa expedición de 5 meses a Iguazú, Guairá y la frontera de Paraguay y Brasil. Con canoas improvisadas atravesaron el Paraná, durmiendo donde podían y a su regreso trajeron una colección de vistas de la zona, sin precedentes para la época. Estas fueron las primeras imágenes en movimiento de las cataratas, zona que, sin embargo, no era virgen para la lente fotográfica. En efecto, el registro de las bellezas naturales del país era una parte importante del proyecto de la Sociedad Fotográfica

Argentina de Aficionados, que en 1908 había organizado una riesgosa expedición al Iguazú, compuesta por varios de sus miembros. Este hecho constituye entonces la primera muestra de la gran influencia de los temas fotográficos elegidos por la sociedad en los proyectos cinematográficos de Martínez de la Pera y Gunche.

Ambos continuaron trabajando juntos en proyectos documentales durante algunos años. En 1914, contratados por el gobierno nacional, realizaron trabajos para la Exposición Internacional de 1915 de San Francisco, California, organizada para conmemorar el fin de la construcción del Canal de Panamá y el cuarto centenario del descubrimiento del Océano Pacífico, y se llevaron la medalla de honor y la de plata⁴, equivalentes a un 2do y 4to puesto.

En 1915, llegó la consagración cinematográfica cuando, en asociación con Humberto Cairo, ambos compartieron la dirección de la mítica *Nobleza Gaucha* (1915). Cairo redactó un primer argumento y asoció al proyecto a Martínez de la Pera y Gunche, que agregaron otros elementos al guión. Ellos fueron también los encargados de la fotografía, que fue de una extraordinaria calidad⁵, gracias a su amplia experiencia en el medio fotográfico. La trama, simple e ingenua, comienza en el campo: una paisanita (María Padín) amada por un gaucho humilde (Julio Scarzella) es codiciada por el patrón de la estancia (Arturo Mario), quien la rapta y la traslada a su mansión de Buenos Aires. El gaucho viaja a la ciudad, y logra rescatarla. De vuelta en el campo, el patrón usa sus influencias con el comisario para acusar falsamente al gaucho de delincuente. En el final triunfa la justicia cuando el villano muere al caer por un barranco, mientras el héroe lo persigue a caballo en busca de revancha. En un último acto de nobleza, que da origen al título del film, el gaucho intenta socorrer a su enemigo pero llega tarde. La trama melodramática principal se intercala con escenas cómico caricaturescas a cargo de una pareja de cocolichescos inmigrantes interpretados por Celestino Petray y Orfilia Rico.

El film fue pionero en todo tipo de recursos. No solo utilizaba novedosos movimientos de cámara y primeros planos dramáticos, sino que además incluía el primer flashback que se

conoce en la historia del cine argentino. El protagonista recuerda el momento en que rescata a la heroína de un caballo desbocado y se enamora de ella. El relato se introduce en forma de un muy breve plano sin ningún tipo de signo de puntuación que lo anuncie. Aunque ingenuo, este recurso, desarrollado mas exhaustivamente en su próximo film *Hasta después de muerta*, revela el amplio conocimiento, no solo técnico, sino también narrativo de los directores.

Nobleza Gaucha fue el primer *blockbuster* del cine nacional. Logró recaudar unos 100.000 pesos mensuales durante sus 6 meses de exhibición, que superaron con creces los más de 20.000 pesos invertidos en su realización. La autenticidad de tipos y costumbres, la diversidad de paisajes, entre los que se destacan varias vistas de la ciudad de Buenos Aires, fueron algunos de los factores claves para su éxito. Salvo por los interiores de la mansión en la capital, se utilizaron escenarios reales, cosa infrecuente para la industria de la época que solía imitar la costumbre teatral de los telones pintados. En las numerosas vistas de la ciudad, el espectador porteño reconocía su entorno cotidiano.

Este film constituye el primer intento por organizar una industria cinematográfica local. Sus realizadores vislumbraron las necesidades de un creciente mercado que reclamaba actores, escenarios y temas nacionales.

La búsqueda de una identidad nacional

Uno de los principales objetivos del proyecto modernizador de la generación del 80 fue la estimulación de la inmigración europea. Buenos Aires se convirtió, así, en la puerta de entrada para una oleada masiva de inmigrantes que transformó profundamente la estructura demográfica del país, hasta entonces escasamente poblado. La población se duplicó y hacia 1895 más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, especialmente italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estuviera destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la tierra, que estaba concentrada en manos de los terratenientes, y la falta de oportunidades

en el campo hizo que esas masas se concentraran en las ciudades, especialmente en Buenos Aires. La ciudad creció en forma desproporcionada, surgieron problemas de alojamiento y aumentó la miseria. La sociedad argentina tradicional se fracturaba y era necesario construir una identidad nacional sobre nuevas bases. Hacia principios de siglo, la política inmigratoria comenzó a ser observada por primera vez desde un punto de vista crítico y desde el mismo gobierno empezó a plantearse seriamente el problema de la nacionalidad. Se impuso fuertemente la necesidad de crear un sentimiento de pertenencia a la nación, una identidad argentina. Sin lugar a dudas, la educación fue el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Pero también fueron vitales en la configuración de un imaginario nacional colectivo las diferentes manifestaciones artísticas. El arte argentino comenzó en esta época a buscar su propia identidad. La fotografía y el cine no fueron ajenos a esta búsqueda.

En efecto, uno de los principales objetivos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, ya desde su fundación en 1889, fue la creación de una fotografía nacional, no tanto en un sentido estético (aunque sin duda lo había) sino desde el punto de vista didáctico de los contenidos y el mensaje. Sus integrantes eran personas de fortuna que pertenecían, en general, a la clase alta porteña y cuyos intereses económicos y políticos estaban muy relacionados con el proyecto fotográfico de la Sociedad. No buscaban la gloria personal sino que estaban al servicio de una causa mayor y la mejor prueba de esto es el hecho de que firmaban sus fotos con la leyenda SFAdA, resignando su autoría en favor de la institución. Su meta era “hacer de la fotografía una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros materiales, de la belleza de sus paisajes y sus rasgos culturales e históricos más típicos”⁶. Como la Sociedad adhería sin reservas a las ideas modernizadoras de la generación del 80, sus imágenes mostraban por lo general un país próspero y pujante y llevaban un mensaje inequívoco de que éste era uno de los lugares del mundo donde se podía invertir.

Con la llegada del cine a nuestro país en 1896, los primeros cultores nacionales del séptimo arte se vieron pronto frente a la misma búsqueda de una identidad propia. Ante la falta de ejemplos nacionales, la fotografía y la literatura debieron servir como modelos estético y narrativo respectivamente. Muchos de estos primeros cineastas venían del medio fotográfico, en el que la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados era una suerte de faro y por lo tanto aportaron al nuevo arte tanto sus conocimientos técnicos y estéticos, como su ideología.

Positivismo vs Nacionalismo

Esta búsqueda de construcción de la nación tuvo, sin embargo, dos vertientes, que aunque coincidían en su meta principal, eran en muchos sentidos opuestas: el positivismo y el nacionalismo. Maristella Svampa⁷ dice que si para los positivistas el ideal civilizatorio continuaba asociado al binomio civilización-progreso, en los nacionalistas, en cambio, era visible una recomposición de las viejas ideas en función de nuevos conceptos organizadores, una recuperación de la tradición como vía para lograr la unificación nacional. Ambas corrientes tuvieron sus principales voceros en la literatura, pero contaron con exponentes también en otras disciplinas artísticas, entre las que debemos contar a la fotografía y luego al cine.

En el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, las dos tendencias se revelaron tempranamente: por un lado se exaltaba el progreso capitalista y la modernización que se estaba produciendo en el país, y sobre todo en las grandes ciudades, y por el otro se mostraba una profunda nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural, del que la mayoría de los miembros provenía, y que estaba muriendo lentamente. Así, entre la obra de sus miembros, convivían una impresionante cantidad de imágenes de la pujante ciudad de Buenos Aires, con nostálgicos proyectos de exaltación del campo argentino, como el emprendido por Francisco Ayerza en 1891 para ilustrar el *Martín Fierro*.

En el cine mudo también se evidencian estos dos discursos pero, al menos en sus primeras dos décadas, cada uno elige un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista optó por el cine noticioso o documental, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. Filmes como *Las operaciones del Doctor Posadas* (1900), *Llegada de un tren y subida de pasajeros en la estación de Flores* (1902) o *Diversas prácticas de vuelo en El Palomar* (1913) manifiestan esta idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia y sugieren “un concepto social darwinista en el que se asocian estas proezas a la superioridad social y cultural de la élite gobernante.”⁸

El discurso nacionalista, en cambio, prefirió el género ficcional que permitía rescatar la historia nacional (*La revolución de mayo*, 1909 o *El fusilamiento de Dorrego*, 1910) y en el que podían operar, según Irene Marrone⁹, símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor (*Güemes y sus gauchos*, 1910 o *Juan Moreira*, 1910, hoy perdidas).

*Nobleza Gaucha*¹⁰ es el primer film argentino, al menos de los que se han conservado hasta nuestros días, en el que estas dos tendencias conviven. Más que una oposición maniquea entre campo y ciudad, hay en el film una construcción de ambos espacios desde dos diferentes discursos: el positivista y el nacionalista. En esta construcción es a su vez notable la influencia de las imágenes urbanas y rurales de la SFAdeA, tanto desde un punto de vista temático-ideológico como estético.

La construcción del espacio urbano desde el discurso positivista

De las 4700 fotografías que realizó la SFAdeA entre 1889 y 1910, 2700 tienen como motivo a la ciudad de Buenos Aires. Siguiendo el lema de “orden y progreso” sostenido por el discurso positivista, hay en estos fotógrafos una tendencia casi obsesiva por mostrar los cambios que experimenta la ciudad a través de los años. Buenos Aires había pasado de ser una gran aldea a convertirse en un digno par de las grandes ciudades

europas, cuya arquitectura era imitada hasta el cansancio en los nuevos y monumentales edificios públicos. Encontramos en la producción de la SFAdeA vistas de la ciudad que se repiten hasta tres veces, conservando incluso el mismo punto de cámara y realizadas con pocos años de diferencia, cuyo único propósito parece ser el de enfatizar los cambios radicales que experimentaba la ciudad. La obra de fotógrafos como Angel Roverano comprende incluso reproducciones de antiguas imágenes del Buenos Aires Colonial, que permiten subrayar más intensamente, mediante la comparación, la increíble transformación del espacio urbano. Sin embargo, no todo dentro de esta gran metrópoli era considerado fotografiable. En el proyecto de la Sociedad había lugares que simplemente eran omitidos. Para ese entonces, Buenos Aires era básicamente una ciudad en obra, sin embargo, las fotos de la SFAdeA rescatan sobre todo las construcciones terminadas. El área privilegiada es la del centro, la zona que concentra el poder político y la riqueza arquitectónica. El segundo lugar en interés lo ocupan los barrios, pero no cualquier barrio es considerado digno de ser fotografiado. Se immortalizan esencialmente los ámbitos de la élite: Recoleta, Palermo, sus bosques, sus mansiones, el Hipódromo, etc. También se registran con interés los signos de la modernidad que se evidencian en la ciudad: los sistemas de redes ferroviarias, las grandes estaciones, las avenidas, etc.

En lo que respecta a la composición estética de las imágenes, se busca “mantener el orden convencional de lo visible, equilibrar la escena buscando simetría, ubicar lo destacable en el centro, graduar la relación entre fondo y figura y entre los distintos planos de la composición”¹¹

En resumen, el objetivo de estos fotógrafos, muchos pertenecientes a sectores dirigentes e intelectuales del país, era usar estas imágenes de Buenos Aires como una suerte de carta de presentación ante el mundo civilizado y moderno. No era un objetivo oculto o inconsciente, sino por el contrario deliberado y explícito como lo muestran las siguientes

palabras de Antonio Montes, uno de los presidentes de la SFAdeA, pronunciadas en 1899:

“Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos: un país nuevo que encierra todas las riquezas inimaginables que, factor del trabajo y el progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales naciones de Europa”¹²

Lo que se extrae de estas afirmaciones es básicamente un interés de utilizar al arte como portavoz de una idea de país que se quiere exportar, como una vidriera primorosamente adornada que incita al mundo civilizado a comprar. En 1897 el Correo Argentino emite las primeras tarjetas postales con vistas fotográficas y elige para la ocasión 10 imágenes de la SFAdeA. La resolución redactada para la ocasión expresa el deseo de “hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos, obras públicas, etc.”¹³

Esta misma ideología es la que descubrimos en otro testimonio posterior, una crítica periodística publicada en el diario *La Prensa* en 1915 a raíz del estreno de *Nobleza Gaucha*:

“Tiene esta cinta, por último, para los países extranjeros, donde se exhibirá probablemente, el interés no menor de los cuadros urbanos que refleja, con vistas de nuestros grandes parques y de todas las calles, edificios o paseos que atestiguan el progreso de Buenos Aires.”

Pero tras este objetivo compartido con el proyecto de la SFAdA se descubren además métodos compositivos y elecciones ideológicas y temáticas similares. *Nobleza Gaucha* fue uno de los primeros filmes de ficción en utilizar escenarios reales y la elección de estos escenarios no se aparta en lo absoluto de las preferencias temáticas de la Sociedad. Un rápido recuento de las locaciones del film da cuenta de este hecho. En primer lugar tenemos la Estación Constitución a la que arriban los personajes en su llegada a la capital. Los fotógrafos de la SFAdA solían registrar las estaciones terminales que, según Marta Miras, “responden a una imagen afirmadora de la ciudad más que los trenes o los andenes”¹⁴. En el Archivo General de la Nación se conservan varias imágenes de la estación y la plaza Constitución tomadas solamente con unos pocos años de diferencia.

En segundo lugar, se realizan varias tomas en la Avenida de Mayo, en donde los asombrados personajes son casi atropellados por un Ford a bigote, de los varios que comienzan a circular por Buenos Aires. La SFAdA registró profusamente la Avenida de Mayo, cuya apertura en 1894 produjo una drástica transformación de la fisonomía porteña. La riqueza de los edificios construidos a lo largo de esta avenida transmitía un clima de opulencia, muy lejano al que se vivía en los superpoblados conventillos de los barrios periféricos.

En tercer lugar tenemos la Plaza de los Dos Congresos, con el Palacio Legislativo casi terminado. Este es indudablemente uno de los lugares de la ciudad más fotografiados por la SFAdA, que incluso le dedica un álbum que lo registra minuciosamente tanto desde el exterior como desde el interior. En el proyecto de la Sociedad se priorizaba el registro de las obras de reciente construcción, que definían la imagen de una metrópoli moderna. El Parlamento era uno de los edificios públicos más nuevos de la ciudad y por tanto era lógico que se lo mirara con orgullo e incluso con admiración. Prueba de ello son las palabras del cocolichesco Don Genaro, el personaje cómico de nuestro film, que asegura que el edificio había costado “pé lo meno cuarenta mile pesi”

En cuarto lugar, las escenas en la mansión de don Gran, el villano del film, son filmadas en el frente de un palacete de Palermo y en una reja de entrada del Hipódromo. Como mencionamos anteriormente, la SFAdA elige básicamente fotografiar barrios burgueses, omitiendo en lo posible toda referencia a los barrios más miserables. Se evidencia entonces en todas estas imágenes una ideología, claramente influida por el positivismo evolucionista, que buscaba diferenciar a la élite, a la que pertenecían además la mayoría de estos artistas e intelectuales, del resto de la sociedad, considerada biológicamente inferior.

Aparecen por último en el film algunos tipos populares, como el vigilante o los canillitas. Este tipo de imágenes de individuos emblemáticos y anónimos fue bastante común en la SFAdA y es de hecho uno de los pocos géneros en el que la gente común y no la elite es la protagonista.

El único lugar que aparece en la película que no fue fotografiado por la Sociedad es el cabaret Armenoville. Lamentablemente esta es actualmente la única escena del film que no se ha podido recuperar y solo se conservan de ella dos fotografías que fueron publicadas en un programa de mano de catorce páginas realizado en 1915 con motivo del estreno del film. Estas dos imágenes, una sacada en el exterior del cabaret y otra en el interior, donde se ven varias parejas bailando el tango, no nos proporcionan demasiados datos sobre lo que sucedía en la escena y por lo tanto es difícil sacar conclusiones al respecto. Muchos autores han visto en esta escena una caracterización del ámbito urbano como un lugar de vicios y pecado. Sin embargo, el terrateniente que acude al cabaret a emborracharse pertenece tanto al campo como a la metrópoli y por lo tanto no pueden transmitirse a la ciudad los rasgos negativos que lo caracterizan. En *Nobleza Gaucha*, el maniqueísmo no está en la construcción del espacio sino en los personajes. Si en Buenos Aires hay villanos también los hay en el campo, como lo prueba el hecho de que tanto el capataz que ayuda a Don Gran a raptar a María, como la corrupta policía, que actúa en cierta forma como contrapunto del amable vigilante urbano, pertenecen al ámbito rural.

En lo que respecta al plano formal, observamos también en el film una clara influencia de la obra fotográfica de la Sociedad. Se busca que las imágenes transmitan al espectador la idea de un mundo ordenado y jerárquico, un mundo de “postal” como el que intentaban inmortalizar los fotógrafos de la SFAdA. Aunque hay una incipiente utilización de primeros planos y planos detalle con fines dramáticos (el puñal que clava el gaucho en la puerta, el rostro de María llorando por su suerte), estos están más que nada reservados a las escenas en interiores, mientras que en los exteriores predominan los planos generales que permiten mostrar a la ciudad en todo su esplendor y magnitud. Se utiliza sobre todo una composición académica del encuadre, muy en boga en la estética fotográfica de la época, en la que lo destacable se ubica generalmente en el centro del cuadro. La gran experiencia fotográfica de los directores permitió incluso la audacia de incluir en el film una escena nocturna en la que, por necesidades de la exposición, los autos desfilan a una frenética velocidad por la pantalla.

El discurso positivista se manifiesta también en el lenguaje específicamente cinematográfico. Los modernos medios de transporte fueron desde un principio uno de los temas preferidos del cine. *La llegada del tren a la estación* de Lumiere fue imitada hasta el cansancio en todo el mundo, intentando transmitir a las audiencias locales esa misma experiencia perceptiva. También eran frecuentes las tomas desde trenes, que daban al espectador la sensación de estar mirando una vista panorámica desde la ventana y que pueden considerarse las precursoras ideológicas del travelling. Estos recursos no sólo ayudaban a construir una determinada imagen del espacio urbano, sino también una nueva temporalidad. El tiempo de la ciudad era entonces el tiempo de la modernidad, de la mecanización, de la aceleración. El movimiento se convirtió, de hecho, en una suerte de *leit motif* de estos tempranos filmes. *Nobleza Gaucha* comprende un pequeño muestrario de estos recursos que van desde los más típicos, como la vista panorámica desde un tren o las tomas de veloces autos que circulan por la metrópoli, hasta los más originales como un ascensor que se eleva ante la mirada petrificada del gaucho o un

travelling desde un tranvía al que los protagonistas intentan alcanzar desesperados. Según Elina Tranchini, esta última escena “representa alegóricamente la heterogeneidad del nuevo mundo cultural posterior al Centenario y el problema planteado por la necesidad de alcanzar la modernización preservando los viejos valores y modos criollistas aunque aceptando las diferencias”¹⁵.

La construcción del mundo rural desde el discurso nacionalista.

El proceso modernizador en Argentina no fue un proceso uniforme sino por el contrario ambiguo, desperejo y contradictorio. En una sociedad en la que lo nuevo convivía con lo viejo y en la que el presente y el pasado estaban en pugna, el discurso positivista se enfrentó con otro discurso, en muchos sentidos opuesto y que buscaba también imponerse: el nacionalista. Representado en la literatura por autores como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez, el nacionalismo encuentra sus fuentes de inspiración en la tradición. Hay una revalorización y resignificación del interior rural como refugio de la identidad nacional, que comienza a perderse en las ciudades. Se presenta, entonces, la imagen de un campo sin conflictos, idílico, rico e inagotable, muy alejado del espacio de la barbarie que ilustraba el *Facundo*.

El discurso nacionalista construye un imaginario social que se inserta así en las más diversas actividades y manifestaciones artísticas y culturales. La literatura fue sin duda el primer medio de divulgación de este discurso, pero la fotografía y el cine mudo fueron los medios más apropiados, por su poder visual, para llegar a las grandes masas, incluso de inmigrantes que no necesitaban conocer el idioma para comprender su mensaje. De hecho fue el cine, símbolo de la modernidad, el que permitió que la vertiente nacionalista, ya en agonía hacia la época del centenario, continuara sobreviviendo como discurso remanente por varios años más.

En el proyecto de la SFAdeA esta corriente tampoco estuvo ausente, y aunque fue minoritaria con respecto a la positivista, originó quizás las imágenes más trascendentes

de esa asociación: las fotografías de Francisco Ayerza que hoy se conservan en el volumen *Escenas del Campo Argentino*¹⁶. Ayerza, fue de hecho el inspirador y primer presidente de la SFAdeA, fundada en su casa el 29 de abril de 1889. Hacia 1894, comenzó un trabajo fotográfico sobre las costumbres nacionales, cuyo propósito último era servir de ilustración al para entonces ya célebre *Martín Fierro* de José Hernández. Este trabajo fue presentado en un concurso organizado por la institución en 1891, cuya consigna era “premiar las mejores colecciones compuestas de vistas, monumentos, grupos interiores, retratos y costumbres todos de carácter nacional”¹⁷. Ayerza presentó 100 negativos y obtuvo el gran premio de honor. Las fotografías fueron tomadas en la estancia “San Juan”, propiedad de su amigo Leonardo Pereyra Iraola y ubicada en el camino a la Plata, y presentadas en el Primer salón de Exposición de la SFAdeA, donde alcanzaron una gran repercusión. Este fue un trabajo pionero en varios sentidos, ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaucho que anticipaba en cierto modo el destino del poema. Si bien el *Martín Fierro* era para entonces un texto sumamente popular, no fue sino hasta 1913, con las célebres conferencias de Lugones, que llegó su definitiva legitimación cultural y la mitificación del poema como símbolo de la identidad nacional.

El trabajo de Ayerza tuvo sin duda una gran influencia en las nuevas generaciones de la SFAdeA y son prueba de ello los múltiples puntos de contacto que estas imágenes tienen con el film de Martínez de la Pera y Gunche, que aunque es poco probable que hayan conocido al fotógrafo en persona¹⁸, debieron estar muy bien familiarizados con su obra.

El primer punto de contacto es que tanto las fotografías como la película utilizan pasajes del *Martín Fierro* como anclaje de lo visual sin resultar sin embargo en una ilustración del poema. Ayerza, por ejemplo, pone un exagerado énfasis en la trama amorosa que en el texto de Hernández tiene un papel absolutamente secundario. El film por su parte no guarda relación alguna con el libro, salvo por alguna que otra conexión temática como la opresión del gaucho, la persecución a la que lo somete justicia, etc. La anécdota de los

intertítulos de *Nobleza Gaucha* es bien conocida. Cuenta Pablo Ducrós Hicken, que cuando el film se exhibió por primera vez en una función privada, fue acogido fríamente. Fue entonces cuando entró en escena José González Castillo, padre del famoso poeta y compositor Cátulo Castillo, que se ofreció para supervisar el film y substituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro*, del *Fausto* de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, “que parecían escritos especialmente para las distintas escenas.”¹⁹ Gracias a estos acertados cambios, la película llegó a exhibirse simultáneamente en 25 salas metropolitanas durante 6 meses, en una época en que los filmes duraban por regla uno o dos días en cartel. Aunque solamente uno de los pasajes elegidos coincide en las imágenes de Ayerza y en el film, la utilización que se da a los textos es similar, su función es la de guiar la interpretación. Pero esta elucidación se da en ambos sentidos, si por un lado los pasajes escritos muestran como debe ser leída la imagen, las imágenes a su vez resignifican el texto del *Martín Fierro* y le dan un nuevo sentido que, como veremos, poco tiene que ver con el propósito original de Hernández.

El segundo punto de contacto entre ambos trabajos es la manera en que se construye el espacio a través de dos tipos de imágenes: documentales y ficcionales. Hay por un lado, entre las fotografías, varias que registran el trabajo rural cotidiano como un carro cargado con mercadería, el marcado a fuego de las reses, el cultivo de la tierra, etc. En estas imágenes no hay puesta en escena alguna, la cámara registra simplemente a los peones durante el cumplimiento de sus tareas diarias sin ningún tipo de intervención por parte del fotógrafo. El film comienza asimismo con una larga secuencia que documenta las faenas campestres: la doma, el arreo, el trabajo en los establos. Las escenas están filmadas de manera realista, probablemente con varios extras que pertenecían incluso al personal de la estancia Castex, una de las locaciones en las que se realizó la película.

Sin embargo, es en la puesta en escena de las imágenes posadas o ficcionales donde encontramos el tercer y más evidente punto de contacto entre el trabajo de Ayerza y *Nobleza Gaucha*. Esta puesta en escena es por momentos tan similar, que ciertos planos

del film parecen funcionar como una suerte de *tableaux vivants* de las fotografías. Este segundo tipo de imágenes se caracteriza por dos elementos claves: la trama sentimental y los signos criollistas. En efecto, tanto las fotografías como el film ponen en primer plano el vínculo amoroso, de poca relevancia en el *Martín Fierro*. La trama sentimental es la que mejor sirve para representar las nuevas cualidades que ha adquirido el gaucho en su estrenado rol de héroe mítico. Pero aún más relevantes para la puesta en escena son los diversos signos criollistas que se introducen en las imágenes. El rescate de la cultura criolla es uno de los ejes principales de los cuales se nutre el discurso nacionalista. Según Adolfo Prieto:

“(...)La expresión criolla o acriollada [fue] el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. (...) Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social.”²⁰

Es en la elección y en la puesta en escena de estos signos criollistas donde más se evidencian las similitudes estéticas de *Nobleza Gaucha* y las imágenes de Ayerza. Las fotografías de este autor reproducen una serie de escenas típicas que son retomadas en el film con asombrosa exactitud. Podemos mencionar por ejemplo el baile del pericón, el asado criollo, la china cebando mate al gaucho montado en su pingó o cabalgando a su

lado en su caballo, la serenata con la infaltable guitarra, etc. Ayerza congela cada situación en su instante más representativo, lo que da a las imágenes un profundo aire de artificialidad. Asimismo los actores que posan no miran nunca a la cámara, fingiendo una naturalidad que transmite un poderoso efecto de extrañamiento. Por su parte, en el film, cada una de estas imágenes fijas parece cobrar vida poniendo en evidencia una conexión entre ambos trabajos que no puede ser casual. Esta conexión es visible también en la construcción del personaje principal. En efecto, en el discurso criollista es fundamental la mitificación que se hace del gaucho, cuyo lugar marginal en el mundo de la barbarie es ocupado ahora por un nuevo enemigo: el inmigrante invasor. Este gaucho, que ya no encara peligro alguno y que se convierte en una suerte de símbolo de la identidad nacional, es un gaucho domesticado, cuasi publicitario. Es en este sentido que el trabajo de Ayerza resulta un trabajo pionero ya que en 1894 presenta una visión glorificada del gaucho con al menos dos décadas de adelanto. El gaucho que muestran sus fotografías es un hombre integrado a la sociedad, civilizado, tan pulcro y prolijo como cualquier pequeño burgués metropolitano. La vestimenta y la actitud no son los únicos signos de su sumisión. El espacio rural que lo rodea es también un espacio domesticado. Ya no se trata del desierto inconmensurable del *Facundo* sino de un campo trabajado y alambrado. Hacia 1880 el alambrado se había convertido en una novedad tecnológica que aseguraba el usufructo exclusivo de la propiedad de la tierra, derecho que además estaba reglamentado por el Código Rural de la Provincia de Buenos Aires, dictado ese mismo año y que contenía estrictas reglamentaciones en materia de cercos. El gaucho libre, amo y señor de las pampas es ahora un simple peón rural. Nada queda de su primitivismo, rebeldía y fiereza. Sin embargo, estas cualidades han sido suplantadas por otras que contribuyen a su glorificación como la honestidad, la nobleza, el coraje, la melancolía y la compasión.

Estas características son aún más evidentes en *Nobleza Gaucha*, que realizada unos 20 años después, reproduce ya completamente esa imagen del gaucho del ocaso. Juan, el

protagonista del film, es claramente un peón, empleado al servicio del malvado terrateniente y el campo en el que vive es más bien una gran propiedad rural dominada por un suntuoso casco de estancia en el que habita su patrón y que marca un profundo contraste con las humildes viviendas de los paisanos. En resumen, el robusto, abuenado e inocente gaucho que nos presentan Martínez de la Pera y Gunche es casi una caricatura de lo que fue Fierro.

Aunque se valgan de sus palabras, ni el trabajo de Ayerza ni el film poseen ya el carácter de alegato social del poema de Hernández. Son, por el contrario, versiones de exportación, destinadas a vender al mundo una imagen pintoresca y dulcificada del campo argentino. El extranjero estuvo sin duda dentro de la imagen del espectador modelo implícita en estos trabajos. Prueba de ello es que tanto Ayerza como Martínez de la Pera y Gunche tuvieron siempre como objetivo hacer conocer sus creaciones en el exterior. En un primer momento, Ayerza había pensado realizar con sus imágenes una edición de lujo del *Martín Fierro* que sería editada en París y que finalmente no se concretó porque el autor no quedó satisfecho con los resultados. Martínez de la Pera y Gunche, por su parte, exportaron el film a casi toda Latinoamérica y a España, donde gozó de un inusitado éxito.

Conclusión

Tanto el proyecto de la SFAdA como *Nobleza Gaucha* reflejan las contradicciones de un mundo cambiante en el que “todo lo sólido se está desvaneciendo en el aire”. Por un lado se sublima el campo y se lo convierte en el símbolo del ser nacional y por otro se exalta y difunde el progreso modernizador que está causando su agonía. Es como si la burguesía dirigente sintiera una necesidad de purgar sus culpas mitificando un mundo rural que su propio proyecto político acabará por arrasar. Sin embargo, la lucha entre el discurso positivista y el nacionalista es de entrada una lucha desigual. El positivismo, inseparable del progreso, tiene, desde un principio, ganada la batalla. El campo alambrado en el que

habita el nuevo héroe gauchesco de Ayerza es una prueba de ello. No hay oposición posible frente al proyecto modernizador que llega incluso al campo y lo transforma para siempre. Esta idea se sintetiza perfectamente en una de las escenas más bellas de *Nobleza Gaucha*. El malvado villano ha raptado a la muchacha en su veloz automóvil. El gaucho, al darse cuenta, monta su caballo y lo persigue desesperado. Un oportuno intertítulo nos informa de lo ocurrido: “Como el gaucho por el pueblera, el noble caballo es vencido por el mecánico automóvil” Ya no queda ninguna duda, nada puede detener el progreso.

Bibliografía

COUSELO, Jorge Miguel, “Nobleza Gaucha”, *La Opinión Cultural*, 16 de agosto de 1975

GÓMEZ, Juan, *La fotografía en la Argentina. Su Historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*, Buenos Aires, edición del autor, 1986

LÓPEZ, Ana . “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40.1, Fall 2000, Pag 48-78, http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/v040/40.1lopez.html

MARRONE, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003

MIRAS, Marta, “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio” en *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, FADU (UBA) e Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, 1999

MIRÁS, Marta, “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, una mirada sobre Buenos Aires”, *Memoria del 5to Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996

PARANÁ SENDROS, “Un film pionero” en *Lys* N°33, septiembre de 1995

PEÑA, Fernando Martín, “Nobleza Gaucha. La reconstrucción”,

<http://www.filmonline.com.ar/nuevo/clasicos%20nativos/2001/noblezagaucha3.htm>

PEÑA RODRÍGUEZ, MANUEL, “Los cincuenta años de Nobleza Gaucha” en *La Nación*,

Buenos Aires, 12 de Septiembre de 1965

PRIAMO, Luis, "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales", *trabajo inédito* presentado en el *I Encontro de História da Fotografia Latino-Americana "Gilberto Ferrez"*, Río de Janeiro, los días 27 y 28 de octubre de 1997.

PRIAMO, Luis, "Los gauchos de Ayerza" en *Memoria del 2do Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1993

PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988

SVAMPA, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.

TRANCHINI, Eliana, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista" en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1998

Documentos de época

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Almanaque Peuser, 1896.

Escenas del Campo Argentino (1885-1900). Fotografías de Francisco Ayerza, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968

GUNCHE, Ernesto y Eduardo Martínez de la Pera, "Nuestro debut", en *La Película*, 26 de setiembre de 1918.

Recuerdo de Nobleza Gaucha, programa de mano del film, 1915



↑
"El Pericón"
Foto de Francisco Ayerza
de la SFAA
(Academia Nacional de
Bellas Artes)

↑
"El Pericón"
Fotogramas del film
Nobleza Gaucha
(Museo del Cine)





"El mate" Foto de Francisco Ayerza (SFAA)
(Academia Nacional de Bellas Artes)



"El mate" Fotograma del film *Nobleza Gaucha*
(Museo del Cine)



Foto de Francisco Ayerza (SFAA)
(Academia Nacional de Bellas Artes)



↑
Fotogramas de
Nobleza Gaucha
(Museo del Cine)



**"El asado" - Foto de Francisco Ayerza (SFAA)
(Academia Nacional de Bellas Artes)**



Alrededor del fogón, el gauchaje repara sus
fuerzas con el succulento y jugoso asado

**"El asado" - Fotograma de *Nobleza Gaucha*
(Museo del Cine)**



Fotograma de
Nobleza Gaucha
(Museo del Cine)



Fotos de
Francisco Ayerza
(SFAA)
(Academia Nacional
de Bellas Artes)

Fotograma de
Nobleza Gaucha
(Museo del Cine)





"Tareas campestres" - Foto de Francisco Ayerza (SFAA)
(Academia Nacional de Bellas Artes)



"Tareas Campestres"
Fotogramas de
Nobleza Gaucho
(Museo del Cine)



¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Ubacyt F409: Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano. Productividad de una matriz fundacional (1933-1956).

² Ambos aparecen en la nómina de miembros de la SFAdA en la Guía Biográfica Argentina de Ricardo Hogg, otro miembro de la SFAdA, que fue publicada en 1904 por la imprenta de Jacobo Peuser, pag 207

³ *Nuestro debut*, entrevista a Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche publicada en *La Película* el 26 de setiembre de 1918

⁴ *Nuestro debut*, op. cit.

⁵ Esto es difícil de apreciar en las copias actuales, bastante deterioradas pero Pablo Ducrós Hicken escribe en un artículo en 1955 que "el film poseía una fotografía excepcionalmente fina y un trabajo de laboratorio muy competente, lo mismo que los enfoques de los cuadros" (artículo sin datos, obtenido del archivo de sobres del Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken")

⁶ PRIAMO, Luis, "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías *nacionales*", trabajo inédito presentado en el *I Encontro de História da Fotografia Latino-Americana "Gilberto Ferrez"*, Río de Janeiro, 27 y 28 de octubre de 1997.

⁷ SVAMPA, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994

⁸ MARRONE, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003, pag 33

⁹ MARRONE, Irene, op.cit., pag 33

¹⁰ Trabajamos en este artículo con la última versión de **Nobleza Gaucha** reconstruida por APROCINAIN cuya única escena faltante es la visita del terrateniente al cabaret Armenonville y con un programa de mano de 14 páginas editado en 1915 que contiene varias fotografías y todos los intertítulos del film.

¹¹ MIRAS, Marta, "Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio" en *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA y Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, 1999, pag 272

¹² Palabras de Antonio Montes conservadas en la Memoria de la Asamblea General de la SFAdEA, llevada a cabo el 29 de julio de 1899. Citado por Juan Gómez en *La fotografía en la Argentina. Su Historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*, Buenos Aires, edición del autor, 1986, pag 143

¹³ Resolución del Correo Argentino del 7 de mayo de 1897 firmada por *Carlos Carlés (Director General)* y *Juan Migoni (Oficial Mayor)*

¹⁴ MIRAS, Marta, Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: una mirada sobre Buenos Aires en *Memoria del 5to Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996, pag 15

¹⁵ TRANCHINI, Elina Mercedes, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista" en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1998, pag 137

¹⁶ *Escenas del Campo Argentino (1885-1900). Fotografías de Francisco Ayerza*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968

¹⁷ Diario *El Nacional*, 23 de mayo de 1891

¹⁸ Teniendo en cuenta que Ayerza murió en 1901 y la primera mención que tenemos de Martínez de la Pera y Gunche como miembros de la sociedad es de 1904.

¹⁹ DUCROS HICKEN, Pablo C., artículo del 4 de febrero de 1955 (artículo sin datos, obtenido del archivo de sobres del Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken")

²⁰ PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, pp 18-19