

---

# Representaciones hegemónicas del gaucho Martín Fierro en el cine argentino

Daniela Oulego | Facultad de Filosofía y Letras, UBA | formal\_dani@hotmail.com

---

## › RESUMEN

En el ambiente cultural del Centenario se consagró al poema *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández como el emblema de la nacionalidad argentina por representantes de la cultura letrada pertenecientes a diversas corrientes. Por ejemplo, Leopoldo Lugones –ligado al nacionalismo– destacó la labor poética del payador. En cuanto al ámbito cinematográfico, la película *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923) mostró la incidencia del imaginario criollista durante el período silente. Después del golpe militar de 1966 que dio inicio al onganato tuvo lugar la denominada *variante institucional-hegemónica* (Lusnich, 2005) de la cinematografía nacional, caracterizada por remitir a un pasado criollo desde una mirada acrítica.

En razón de esto, en este artículo se indagará la construcción de la figura de Fierro como “gaucho cantor” –noción postulada por Sarmiento en *Facundo* (1845)– en dos transposiciones fílmicas que integraron esa variante del cine argentino: *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) y *La vuelta de Martín Fierro* (Enrique Dawi, 1974). En una primera instancia, se estudiará la relación existente entre el *Martín Fierro* de José Hernández y la oralidad popular. En segundo término, se analizará la reelaboración fílmica de la figura mítica del payador y la inclusión de elementos de carácter melodramático en ambas películas.

**Palabras clave:** cine argentino, gaucho cantor, Martín Fierro, oralidad popular, variante institucional-hegemónica

## Hegemonic representations of the gaucho Martín Fierro in Argentine cinema

### › ABSTRACT

In the cultural environment of the Centennial, the poem *Martín Fierro* (1872/1879) by José Hernández was consecrated as the emblem of Argentine nationality by representatives of the literature culture belonging to various currents. For example, Leopoldo Lugones –linked to nationalism– highlighted the poetic work of the payador. Regarding the cinematographic field, the film *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923) showed the incidence of the Creole imaginary during the silent period. After the military coup that started the onganato in 1966 the so-called *institutional-hegemonic variant* (Lusnich, 2005) of national cinematography took place, which was characterized by referring to a Creole past from an uncritical point of view.

Because of this, this article will investigate the construction of the figure of Fierro as a “gaucho singer” –notion postulated by Sarmiento in *Facundo* (1845)– in two filmic transpositions that integrated this variant of Argentine cinema: *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) and *La vuelta de Martín Fierro* (Enrique Dawi, 1974). In first instance, we will study the relationship between *Martín Fierro* by José Hernández and popular orality. Secondly, we will analyze the filmic reworking of the mythical figure of the payador and the inclusion of elements of a melodramatic nature in both films.

**Keywords:** Argentine cinema, gaucho singer, institutional-hegemonic variant, Martín Fierro, popular orality

### › Una figura ambivalente

A Domingo Faustino Sarmiento, uno de los letrados que integró la denominada Generación del 37, la figura del gaucho le genera una cierta ambivalencia. En *Facundo*, publicado en 1845, Sarmiento relaciona la noción de “barbarie” con la vida en las campañas pastoras y, en especial, con el gaucho. En la tipología gaucha que presenta en el segundo capítulo, el “gaucho malo” parece ser, de los cuatro estereotipos, el que le genera más rechazo. Se trata de un gaucho que roba, que está fuera de la ley, que es un *outlaw*. De todos modos, Sarmiento también apunta que su valentía es admirada por otros gauchos, que lo tratan con respeto y relatan oralmente sus hazañas.

Por el contrario, el “gaucho cantor” de *Facundo* declama sus versos de pago en pago inspirado en los héroes de la pampa. Aunque no tiene residencia física, el festín es el lugar propicio para cantar con el acompañamiento de su guitarra poesías populares enlazadas con sus propias aventuras. Sin embargo, también es un gaucho perseguido por la ley: debe interrumpir su intervención musical por la llegada de la partida.

Las figuras en algún sentido opuestas del “gaucho malo” y el “gaucho cantor” que postula Sarmiento en *Facundo* reaparecerán en las producciones literarias del criollismo popular de fines del siglo XIX a veces fusionadas, a veces diferenciadas y otras veces discutidas. En función de esto, el personaje Santos Vega representó al “gaucho cantor” construido en contraposición a la noción de “gaucho malo”. En el prólogo de *Santos Vega o los Mellizos de La Flor* (1872), Hilario Ascasubi definió al gaucho como su tipo ideal e hizo uso de su lenguaje para transmitir sus cantos aunque implicara romper con ciertas reglas literarias instauradas por la elite cultural de la época. En su obra expuso “una figura mitificada del payador” (Casas, 2016: 31) que relataba las aventuras de un malevo y conseguía prestigio entre los paisanos. Por su parte, Eduardo Gutiérrez en el folletín dedicado a Santos Vega (1880) hizo énfasis en su condición de perseguido más cercano al “gaucho malo” mientras que Rafael Obligado en su poema *Santos Vega* (1885) retomó la figura del payador ligado a la creación poética.

Años más tarde, esa ambivalencia en torno a la figura del gaucho se consolidó en las interpretaciones del *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández que fue consagrado como el emblema de la nacionalidad argentina por representantes de la cultura letrada pertenecientes a diversas corrientes. A principios del siglo XX intelectuales anarquistas como, por ejemplo, Alberto Ghirardo reivindicaron el poema

desde una perspectiva política que aludía a la lucha del pueblo, encarnado en el protagonista, contra los opresores.

En cambio, Leopoldo Lugones, ligado al nacionalismo, en su libro *El Payador* (1916) encontró en la figura del gaucho “el héroe y el civilizador de la Pampa” (2009: 59) en diálogo con la Antigüedad clásica. Además, en el Prólogo destacó la labor poética del payador –a quien equipara con un trovador– “que al inventar un nuevo lenguaje para la expresión de la nueva entidad espiritual constituida por el alma de la raza en formación, echó el fundamento diferencial de la patria” (2009: 41). Si bien Ricardo Rojas desde su cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y en su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) argumentó sobre la naturaleza épica del poema hernandiano, su posición “indigenista” invirtió “la relación entre territorio y civilización” (Dalmaroni, 2006: 107) postulada por Lugones para quien el carácter civilizador provenía de la ascendencia helénica del gaucho.

En razón de esto, el presente artículo se propone, en una primera instancia, estudiar en el *Martín Fierro* de José Hernández la dicotomía oralidad popular-cultura impresa desde el criollismo, entendido como “un modo de hablar de lo popular a través de la figura del gaucho” (Adamovsky, 2019: 13). En segundo término, se indagará la construcción de la figura de Fierro como “gaucho cantor” en dos transposiciones fílmicas que integraron la denominada *variante institucional-hegemónica* (Lusnich, 2005: 410) de la cinematografía nacional en las décadas del sesenta y setenta: *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) y *La vuelta de Martín Fierro* (Enrique Dawi, 1974). Para ello, se analizará la reelaboración fílmica de los “tonos del desafío y el lamento” (Ludmer, 2012: 153) del género gauchesco, la disolución del código criollista del culto al coraje y la inclusión de elementos de carácter melodramático –desde la relación dialéctica “*pathos*-acción” (Williams, 1998: 42)– en ambas películas.

### › El *Martín Fierro* de José Hernández

El poema, aunque es una obra escrita, reproduce ciertas fórmulas recurrentes de las composiciones orales. Por ejemplo, el verso inicial “Aquí me pongo a cantar” solía ser el comienzo de los cantos populares. En esa misma sextina el gaucho refiere a la “pena extraordinaria” como fuente de inspiración de su canto en consonancia con el “tono del lamento” (Ludmer, 2012: 153). Por lo tanto, desde los primeros versos, el personaje de Fierro está vinculado a la oralidad en su rol de “gaucho cantor”.

En su estudio sobre el *Martín Fierro*, Olga Fernández Latour de Botas relaciona al matonismo español con el argentino. Según esta autora, uno de los rasgos que los asemejan es “la exaltación y el orgullo por la valentía” (1963: 300). Por lo demás, el matonismo se puede verificar en el otro tono de la gauchesca identificado por Josefina Ludmer: “el desafío” (2012: 153). Además, la incidencia del destino, el abuso de autoridad y el temor a la leva o al servicio en el ejército son temáticas recurrentes en estas historias en verso protagonizadas por desertores, proscriptos y perseguidos. Precisamente, se puede pensar en la adaptación de la “improvisación cantada” (Lois, 2003: 197) como uno de los posibles orígenes de la sextina hernandiana.

En el poema, Fierro narra en primera persona el momento en el que fue reclutado en la pulpería para servir en la frontera. Su relato deja en evidencia el accionar de la justicia estatal avalado por la

ley escrita debido a que es víctima de los abusos del Juez de Paz que lo envía a la frontera porque no se había presentado en la última votación: “Y así sufrí ese castigo / tal vez por culpas ajenas; / que seán malas o seán güenas / las listas, siempre me escondo: / yo soy un gaucho redondo / y esas cosas no me enllenan” (*Ida*, 349-354). En su relato también hace alusión a la *ley diferencial* que eximía a los extranjeros de la leva.

De ese modo, Fierro se diferencia de la cultura escrita y se asume como cantor que no es “letrao”. Una vez en la frontera, vuelve a mencionar el término “lista” con connotación negativa debido a que en el listado de la tarde les informan que van a recibir azotes como castigo y hasta pueden darse por muertos si intentan desertar. En su canto el gaucho describe los padecimientos y situaciones de maltrato que vivenció ese año en el que realizó trabajos duros en las chacras de un Coronel sin cobrar dinero a cambio.

Otro accionar injusto de las autoridades (jueces, comandantes y policías) con Fierro en la frontera surge de la confusión de un inmigrante italiano, apodado *pa-po-litano* por su acento, quien no lo reconoce y dispara su arma sin acertarle. El estruendo despierta a los oficiales que deciden castigar al gaucho estirando sus extremidades en el estaqueadero. Entonces, en la *Ida* la frontera configura un espacio infernal para el gaucho.

Paradójicamente, la única vez que se menciona el término “nación” en el poema es para aludir despectivamente al extranjero. Según Pablo Ansolabehere, ese recurso “sirve tanto para reforzar la idea de que en la frontera ‘tuito va al revés’ (*Ida*, 811) como para apuntar contra la deficiente política inmigratoria del gobierno, que olvida a los ‘hijos del país’ (como dice Hernández) para favorecer a extranjeros” (2008: 240). En relación con esto, Fierro también los llama “maricas” porque no son duchos para realizar las tareas rurales. Más adelante, en el relato de Cruz sobre su experiencia en la frontera se vuelve a mencionar la injusticia con los gauchos en comparación con el trato diferencial que reciben los extranjeros.

En el final de la *Ida* y antes de partir al desierto, Fierro rompe la guitarra contra el suelo en un gesto que implica quebrar “el pacto del canto” (Schvartzman, 2003: 237). Es decir, el gaucho delega la narración del relato como condición para poder atravesar la frontera y exiliarse en el lugar donde habitan los indígenas. Entonces, es el narrador designado –un narrador que ha sido identificado con el propio José Hernández como figura autoral– quien relata que Cruz y Fierro “pronto sin ser sentidos / por la frontera cruzaron” (*Ida*, 2291-2292).

En palabras de Élica Lois, mediante el gesto de destruir la guitarra con la que cantó el poema, Fierro renuncia a su identidad de gaucho payador. Por ello, junto con la redefinición del paisaje se vuelve a configurar la identidad del protagonista. Asimismo, esa acción rompe simbólicamente con el pensamiento instaurado por la ideología cultural dominante que concibe a la frontera como el espacio que divide la legalidad de la ilegalidad. Finalmente, el gaucho la cruza y se asemeja al indígena en su condición de expulsado de la sociedad.

En *La vuelta de Martín Fierro*, el gaucho recupera el rol de payador pero “se mitiga la actitud desafiante y el lamento se transforma en resignación” (Lois, 2003: 219). En la continuación del poema, el canto sobre su estadía en el desierto hace hincapié en describir al indígena como “bárbaro”. De igual modo, se modifica el discurso con respecto a los extranjeros que, en esta parte, son víctimas de la brutalidad

de los “salvajes”. Así, las vivencias de Fierro en el desierto constituyen este espacio como el verdadero infierno, o el infierno más extremo, porque para el gaucho la vida en los toldos es intolerable. Tal como afirma Fierro: “infierno por infierno / prefiero el de la frontera” (*La vuelta*, 1549-1550).

En *La vuelta* Fierro se redime de sus faltas porque se entera de que el Juez que lo estaba buscando murió. Según explica el gaucho, la justicia ya no lo persigue por la muerte del Moreno. De esta manera, se omite la muerte del indígena ocurrida en la frontera en línea con la concepción de frontera como lugar fuera del alcance de la ley.

En la payada de contrapunto entre Fierro y el Moreno –hermano del asesinado en la *Ida*– vuelve a exponerse la dicotomía oralidad popular-cultura impresa. Durante esa suerte de duelo oral Fierro le pregunta por las tareas rurales “en los meses que train erre” (4378). De esa forma constituye un “juego mnemotécnico elemental pero que implica, inexcusablemente, la alfabetización” (Schvartzman, 2003: 242). Por ello, el Moreno, quien al igual que Fierro no es un payador letrado, se da por vencido. Según Schvartzman, se trataría de una ganancia a lo Pirro y, como en otros momentos de esta segunda parte, implica una redefinición de la importancia de lo letrado y del vínculo del gaucho con la letra.

En relación con lo anterior, mediante los versos: “no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté” (*La vuelta*, 4857-4858) se explicita el dispositivo por el que se difundirá la vida de este personaje y, al mismo tiempo, la primacía de las letras en detrimento de la oralidad. No obstante, el poema trascendió el soporte impreso y experimentó un proceso por cual se “reoralizó” (Adamovsky, 2019: 29), es decir, fue transmitido de boca en boca mediante la memorización de fragmentos que solían ser cantados.

### › **Martín Fierro de Leopoldo Torre Nilsson**

La periodización realizada por Adolfo Prieto indica que en el año 1910 diversos factores –que incidieron en la “conformación de la Argentina moderna” (2006: 21)– derivaron en el ocaso del interés popular por la literatura criollista. No obstante, en su artículo “El cine argentino y la formación de un imaginario criollista” (1999), Elina Tranchini considera que, hacia esos años, lejos de ingresar en un declive, ese imaginario popular fue reapropiado por el cinematógrafo. De ese modo, esta autora concibe al cine como “uno de los ejes de relevo del discurso criollista” (Tranchini, 1999: 117).

En ese trabajo Tranchini sostiene que desde el período silente hasta fines de la década de 1940 se puede percibir la incidencia del imaginario criollista en las producciones de la cinematografía nacional. En efecto, durante el período silente en películas como la primera versión de *Juan Moreira* (Mario Gallo, 1910) o *Güemes y sus gauchos* (Mario Gallo, 1910) operaron “símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor” (Cuarterolo, 2009: 147). Si bien el film *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, 1915) representó el interior rural de manera pintoresca para simbolizar la identidad nacional, expuso conflictos sociales del momento que permitieron la problematización de ese espacio. Años más tarde, la versión silente de *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923), protagonizada por Rafael de los Llanos, también recreó el discurso criollista en términos cinematográficos. Incluso, durante el período clásico de la producción nacional el criollismo continuó siendo un imaginario central en el cine social. En algunas de las películas de la época como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Pampa bárbara*

(Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) se pueden identificar “los tópicos del criollismo literario” (Rud, 2009: 235) a saber: el culto al coraje, la idealización del interior rural en contraposición a la ciudad y el combate contra el indígena en la frontera.

Por los años en que se realizaron esos films, Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) postuló que el poema de José Hernández era “un levantamiento contra la cultura y las letras, contra el hombre urbano, contra la literatura de cenáculo; contra el Salón Literario” (1958: 36) en un gesto que reafirmaba la vinculación del *Martín Fierro* con la cultura oral. Por su parte, en *El mito gaucho* (1948) Carlos Astrada reinterpretó la profecía de la primera parte del *Martín Fierro* desde su alineación con el peronismo y otorgó a Juan Domingo Perón el rol del “criollo” que vendría “en esta tierra a mandar” (Ida, 2094) para acabar con las penurias de los gauchos. De ese modo, a diferencia de Martínez Estrada, Astrada fue uno de los intelectuales que otorgó sustento filosófico al peronismo y, a su vez, lo vinculó con el criollismo.

En relación con lo anterior, durante el primer gobierno de Perón hubo un uso político de la figura del gaucho que pasó a formar parte de la iconografía oficial. Por lo tanto, el Estado se ocupó de financiar diversas expresiones artísticas de corte criollista como festivales folklóricos, programas radiales, obras de teatro y películas. Por ejemplo, Perón y Evita asistieron al estreno del primer documental ficcionalizado –también denominado *docudrama* (Kriger, 2009: 115)– *Payadas del tiempo nuevo* (1950) que se estrenó en la inauguración del salón “17 de octubre” de la Subsecretaría. En el film tiene lugar una suerte de duelo oral entre dos payadores: uno representa el “tiempo viejo” (Enrique Muiño) y otro el “tiempo nuevo” (Agustín Irusta). Este payador joven declama: “Juan Pueblo puede estudiar y tiene universidad / porque ya pasó la edad de los hijos de ricacho / porque hoy hasta los pobrachos / se pueden doctoracear” (Kriger, 2009: 128). De esa manera, se alude a las políticas educativas del peronismo, en contraposición al “tiempo pasado”, a través del uso de la cultura oral.

Según Emilio Bernini, el uso del imaginario criollista en el cine argentino “se debilita notoriamente hacia los años cincuenta y, con lentitud, desaparece” (2007: 266). Por lo tanto, las producciones cinematográficas realizadas durante las décadas del sesenta y setenta “tienen menos que ver con el criollismo que con una serie de películas del revisionismo cinematográfico, contemporáneo al historiográfico” (2007: 269). En línea con esa postulación, a continuación se indagará cómo la utilización de la figura del “gaucho cantor” en *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) y *La vuelta de Martín Fierro* (Enrique Dawi, 1974) atenuó el “tono del desafío” y, a su vez, diluyó el código criollista del culto al coraje.

En un artículo publicado en la revista *Cine del Tercer Mundo* en el año 1969, los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino, que acababan de realizar *La hora de los hornos* (1966-68), enmarcaron la versión cinematográfica del poema de Hernández dirigida por Torre Nilsson en consonancia con los intereses ideológicos del gobierno militar y ligada a sectores oligárquicos liberales. Para estos directores, la recuperación de grandes temas nacionales en esa película radicaba, entonces, en la intención de instaurar una versión tergiversada y despolitizada de la historia, sin presencia de las masas. En otras palabras, el film no actualizaba “el conflicto todavía vigente entre el pueblo argentino y la oligarquía” (Solanas y Getino, 1973: 95) y producía una escisión entre el sujeto histórico y la coyuntura política.

En esta línea, el estreno del *Martín Fierro* de Torre Nilsson indicaría el inicio de la denominada *variante institucional-hegemónica* (Lusnich, 2005: 410) de las películas nacionales realizadas durante los gobiernos de facto y bajo la gestión del coronel Adolfo Ridruejo, al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. Esa vertiente se caracterizó por remitir a un pasado criollo que evadía toda posibilidad de mirada crítica. Esto implica asegurar, además, que en esta película la representación de Fierro se sustentó en la exaltación de los valores positivos pregonados por el “gaucho domesticado” de *La vuelta*. Asimismo, se recuperó la mítica figura del payador en consonancia con el poema *Santos Vega* de Obligado y en desmedro del gaucho desafiante de la *Ida*.

Desde los créditos iniciales de la película se escuchan acordes de guitarra para enmarcar la narración. En las primeras imágenes de la pampa –donde están sobreimpresos los títulos– se vislumbran pastizales y el horizonte debido a que el paisaje tendrá gran protagonismo. El guion –escrito por Leopoldo Torre Nilsson, Ulyses Petit de Murat, Beatriz Guido, Edmundo Eichelbaum, Luis Pico Estrada y Héctor Grossi– empieza “con un exordio celebrador de la naturaleza pampeana, sus riquezas felizmente ganadas al indio y su atractivo para la mirada (¿avidez?) europea” (Romano, 1991: 138). Esa iconografía pictórica también responde al aspecto nacionalista que los gobiernos militares buscaron exaltar. Para Ana Laura Lusnich, la recreación fílmica del entorno del gaucho se halla en vínculo intertextual con obras de temática costumbrista de artistas visuales como “Carlos Enrique Pellegrini, Carlos Morel, Mauricio Rugendas y Prilidiano Pueyrredón quienes rescatan la inmensidad y la belleza de la llanura y los cielos pampeanos e integran el paisaje al drama individual de los personajes” (2005: 416).

Si bien el film comienza con un coro que entona los primeros versos del poema de Hernández, Torre Nilsson modifica el orden del relato con el propósito de hacer hincapié en la descripción de la estancia en el desierto y el salvajismo de los indígenas en *La vuelta*. De esta manera, en la secuencia inicial Fierro (Alfredo Alcón) vuelve de la frontera y encuentra la tapera sin su mujer (María Aurelia Bisutti) ni sus hijos. Esas imágenes –narradas por el protagonista desde la voz en *off*– dan lugar a un *flashback* que rememora su vida en la estancia de manera idílica. Así, la rutina de los trabajos rurales (domar caballos, arriar ganado, capar un toro) enfatiza la visión tradicionalista de la ideología hegemónica. De igual modo, el recuerdo de la hacienda familiar introduce añadidos de carácter melodramático destinados a enfatizar la “puesta en escena de la inocencia” (Williams, 1998: 42). No es casual la elección de María Aurelia Bisutti para interpretar a la esposa de Fierro porque era la protagonista de telenovelas populares en la década del sesenta. En palabras de Paula Halperin, “trabajó con los principales creadores de telenovelas de la época, entre otros Alberto Migré (*La pulpera de Santa Lucía*, 1968) y Abel Santa Cruz (*Nostalgias del tiempo lindo*, 1966)” (2016: 446).

La película construye al personaje principal como un gaucho payador que no se rebela ante la autoridad. De esta manera, en varios momentos del film Fierro toma la guitarra que le alcanza algún paisano y se pone a cantar. En su primera intervención musical en una pulpería declama algunos versos del poema hernandiano para presentarse como “gaucho cantor” y, al mismo tiempo, diferenciarse de la cultura escrita: “Yo no soy cantor letrao / mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando: / las coplas me van brotando / como agua de manantial” (*Ida*, 50-54).

En la primera parte de la obra de José Hernández conviven, como lo adelanté, lo que Josefina Ludmer denominó los tonos del género gauchesco: el desafío y el lamento. Entonces, en el preludio de la *Ida* el

---

gaucho no sólo se vincula a la oralidad sino que el uso de su voz se asienta en la valentía. Aunque el Fierro de Torre Nilsson entona una sextina que expone una actitud desafiante a los paisanos del lugar, siempre remarca su rol de payador: “Yo soy toro en mi rodeo / y torazo en ródeo ajeno, / siempre me tuve por güeno / y si me quieren probar / salgan otros a cantar / y veremos quién es menos” (*Ida*, 61-66).

En relación con lo anterior, en la escena en la que ingresa la leva a la pulpería para reclutar gauchos al servicio de frontera Fierro es castigado injustamente por el Juez de Paz –quien lo acusa de traidor por haber faltado en la última votación– y como se define a sí mismo como “manso y tranquilo” no huye. A diferencia del poema, Torre Nilsson incorpora una escena en la que Fierro se despidió de su mujer antes de partir desde una lectura melodramática destinada a generar “emoción en los espectadores” (Williams, 1998: 49) que se sienten identificados con las virtudes morales del protagonista.

Recapitulando la recreación fílmica del “tono del lamento”, en la pulpería el gaucho vuelve a declamar a pedido de los paisanos del lugar. En esos versos explica que el sufrimiento y el llanto son su mayor enseñanza: “ninguno me hable de penas / porque yo penando vivo” (*Ida*, 115-116). Así, refiere a la “pena extraordinaria” de la primera sextina de la *Ida* como fuente de inspiración de su canto y, a su vez, anticipa que el lamento es el tono del género gauchesco que prevalecerá en el relato fílmico.

Cuando llega la paga a la pulpería los tenientes leen en voz alta los nombres de los soldados pero como Fierro no aparece en la lista se queda sin cobrar. Luego de hacer su reclamo, se muestra al gaucho frente a tres autoridades estatales de la frontera (comandante, cabo y sargento) mientras la voz en *off* relata: “todo era hacer papel”. De ese modo, Fierro vuelve a identificarse con el ámbito de la cultura oral debido a que la falta de paga radica en cuestiones burocráticas: en papelería. Esa situación injusta del gaucho por parte del Estado cobra mayor relevancia en la secuencia en la que Fierro termina en el estaqueadero por el episodio con el gringo.

*La vuelta*, como lo indiqué, ya no tiene el tono de denuncia que predomina en la *Ida* sino que se centra en las reflexiones sobre la vida del protagonista como gaucho matrero. La perspectiva conciliadora hace que se muestre “un ‘gaucho rehabilitado’ lo que sería un componente ineludible en su proceso de canonización” (Casas, 2016: 35). De igual modo, la película intercala escenas correspondientes a *La vuelta* sin contemplar las diferencias que distancian a ambas partes del *Martín Fierro* y disolviendo la denuncia política. Así, Torre Nilsson utiliza el montaje alterno para introducir al Hijo Segundo (Oscar Orlegui) y a su tutor –el viejo Vizcacha (Fernando Vegal)– en la narración. El añadido de algunos consejos de este personaje como, por ejemplo, “Hacete amigo del Juez” (*La vuelta*, 2319) refiere a una visión domesticada del gaucho.

El film omite del final de la *Ida* el momento en el que Fierro rompe la guitarra y quiebra el pacto oral para asumir una nueva identidad antes de adentrarse en el desierto. Probablemente, esa decisión estética esté vinculada a reforzar el rol del gaucho payador, un rol que este gaucho de Torre Nilsson nunca abandonaría. En la película la guitarra que se destruye es la del cantor que provoca a Cruz (Lautaro Murúa). Al igual que en el poema el payador entona: “Las mujeres son todas / como las mulas, / yo no digo que todas / pero hay algunas, / que a las aves que vuelan / les sacan plumas” (*Ida*, 1957-1962).

Esos versos encolerizan a Cruz que corta las cuerdas del instrumento mientras reproduce un dicho criollo: “dejá de cantar... chicharra!” en alusión al tormento que le genera su canto. Luego, se bate a duelo por la mujer (Julia von Grolman) mencionada para también abordar al personaje de Cruz desde una visión melodramática de la obra literaria. En su estudio “Melodrama Revised” (1998) Linda Williams postula que el melodrama “es una forma que busca la revelación dramática de verdades morales y emocionales a través de la dialéctica *pathos*-acción” (1998: 42). Mediante esa operación los espectadores vivencian *pathos* o emoción y, al mismo tiempo, se sienten identificados con el accionar viril –que comprende distintas variantes de rescate, persecución y pelea– de los personajes. En este sentido, “el melodrama centrado en la acción nunca está exento de emoción y el melodrama centrado en la emoción nunca está exento de, al menos, algo de acción” (1998: 58).

En la transposición fílmica de *La vuelta* el relato ya no refiere a las injusticias cometidas por las autoridades estatales con el gaucho sino que describe de manera grotesca las torturas de las que Fierro y Cruz son testigos en el desierto. De esta manera, asocia a los indígenas con el salvajismo de la concepción sarmientina de “barbarie”. Según Eduardo Romano, “la estaqueada que sufre Fierro es fácilmente olvidable luego de asistir al despliegue sangriento e incendiario del malón, a la crueldad indígena con los animales y los humanos” (1991: 141). En otras palabras, la visualización del degüello de un cordero, de los castigos físicos que sufren las cautivas y del ahogo del gringuito es el modo en el que Torre Nilsson transpuso en imágenes y sonidos la configuración del desierto como el verdadero espacio infernal y atenuar, así, la gravedad del paso por la frontera.

La película también agrega una primera aparición del hermano del Moreno en una pulpería donde se encuentran el Hijo Mayor (Leonardo Favio) de Fierro y Picardía (Walter Vidarte). En su intervención musical declama tres sextinas que en el poema de Hernández tienen lugar en la payada de contrapunto de *La vuelta*. Mientras se sucede el canto, el pulpero les explica a los asistentes que el payador busca al autor del asesinato de su hermano mayor y, al mismo tiempo, llora al difunto en consonancia con el “tono del lamento” del género gauchesco.

Más adelante, en el film se muestra la payada de contrapunto entre Fierro y el Moreno donde se reproducen varias sextinas del poema de Hernández pero con el orden alterado. Por ejemplo, recién en la segunda aparición es cuando el Moreno se presenta como guitarrero. Si bien no se menciona el juego mnemotécnico ligado a la alfabetización, el Moreno se distancia de los saberes científicos. Durante la payada el cantor define a Fierro como “pendenciero”, lo que desemboca en un intento de duelo que no se concreta por la intromisión de los paisanos del lugar. Por lo tanto, el “gaucho manso” (Halperín Donghi, 1985: 309) de *La vuelta* que reelabora Torre Nilsson sólo se enfrenta oralmente. De esa forma, atenúa el “tono del desafío” y diluye uno de los códigos del criollismo: el culto al coraje.

En la última secuencia de la película se vislumbra el paisaje de la pampa del comienzo mientras Fierro desde la voz en *off* declama algunos consejos del final de *La vuelta* que “reivindican al Fierro paternal” (Romano, 1991: 142) y están dirigidos no sólo a sus hijos sino a todos los espectadores. En esos versos se declara representante de las desdichas de “todos sus hermanos” y reclama al Estado “casa, escuela, Iglesia y derechos” (*La vuelta*, 4827-4828) en línea con la configuración del “gaucho domesticado”. Además, la elección de frases como: “Y han de concluir algún día / estos enriedos malditos” (*La vuelta*, 4829-4830) y “Mas Dios ha de permitir / que esto llegue a mejorar” (*La vuelta*, 4835-4836) se resignifican

---

en el contexto del onganato que pretendía “instaurar el orden” en la sociedad mediante el ejercicio de la violencia. En la escena final el Fierro de Torre Nilsson reafirma su papel de “gaucho cantor” porque explicita que su historia se perpetuará oralmente en la “memoria de sus paisanos”.

### › **La vuelta de Martín Fierro de Enrique Dawi**

Hacia el 9 de mayo de 1974 –fecha de estreno de la transposición de Enrique Dawi– el contexto de producción era diferente al de la película de Torre Nilsson porque no había un gobierno militar ya que Juan Domingo Perón había sido electo presidente de manera democrática por tercera vez. Sin embargo, Ana Laura Lusnich incluye *La vuelta de Martín Fierro* entre las realizaciones de la industria cinematográfica nacional de aquellos años que pretendía apuntalar el “ser nacional” desde la epopeya gaucha. En línea con la *variante institucional-hegemónica* el film fue rodado en Campo de Mayo y las Fuerzas Armadas aportaron trajes y caballos. En efecto, en esa versión fílmica se indaga la figura de Martín Fierro como “gaucho cantor” en su máxima expresión al otorgarle el rol protagónico al reconocido cantante de folklore Horacio Guarany. No obstante, en vez de contraponer la oralidad a la cultura letrada, se asemejan las intervenciones musicales a las composiciones escritas como si fueran instancias de un mismo proceso.

En relación con esto, a lo largo del film se homologa la vida de Fierro a la de José Hernández (Onofre Lovero) a través del uso del biografismo, que comprende la obra literaria de acuerdo con la historia personal de su autor. Para Tulio Halperín Donghi, la identificación entre el poeta y su portavoz en el *Martín Fierro* descansa en dos cuestiones. Por un lado, Fierro “es la figura bajo la cual Hernández se descubre poeta” (1985: 287). Por otro, cuando el autor deviene un “paria” comparte sus desventuras con el personaje de Fierro. En ese mismo sentido avanza la película que inicia con la escritura del poema y, luego, equipara el exilio del escritor con el de su creación literaria.

Si bien el título es *La vuelta de Martín Fierro*, la primera parte de la película retoma zonas de la *Ida*. En los créditos iniciales se explicita el modo en el que va a ser narrado el relato. Es decir, Fierro aparece en imágenes cantando y tocando la guitarra en la pampa junto a su caballo mientras se visualiza a Hernández ingresando al Gran Hotel Argentino, lugar en el que se habría dedicado a escribir *El gaucho Martín Fierro* tal como lo parece sugerir “la carta-prólogo dirigida a José Zoilo Miguens” (Lois, 2003: 199). De esta manera, Dawi utiliza el montaje para establecer un paralelismo entre la biografía de Hernández y su personaje literario.

En esa misma secuencia también se evidencia la concepción del gaucho sobre la que se construye cinematográficamente la figura de Fierro en este film. En los versos que declama dice: “y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato / que nunca péleo ni mato / sino por necesidad, / y que a tanta adversidad / sólo me arrojó el mal trato” (*Ida*, 103-108). Así, remite a la “pena extraordinaria” de la obra literaria y, a su vez, se distancia del denominado “gaucho malo”. Aunque el film también muestra a Fierro perpetrando actos violentos, esos momentos se encuentran estrechamente vinculados a la dialéctica “*pathos*-acción” (Williams, 1998:42) del melodrama donde las distintas variantes de rescate –como, por ejemplo, cuando Fierro mata al indígena para liberar a la cautiva (Marta Cerain)– persecución y pelea se proponen lograr la identificación emotiva de los espectadores con el accionar del héroe.

En cuanto al uso del biografismo en el film, cuando al personaje de Hernández le plantean la necesidad de que no escriba sobre política en los diarios para poder vivir en Buenos Aires, unos acordes de guitarra entrecruzan las dos temporalidades del relato y trasladan la acción a la pampa de Fierro que declama: “cantando me he de morir, / cantando me han de enterrar / y cantando he de llegar / al pie del Eterno Padre: / dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar” (*Ida*, 31-35). En esa escena –en la que aparecen ambos personajes a través de la técnica de fundido encadenado– se exhiben y homologan las convicciones del autor (escribir) con las de su creación literaria (cantar). En este sentido, la reproducción oral de esa sextina del poema reafirma la noción de “gaucho cantor”.

Siguiendo con esta línea, Fierro canta desde la voz en *off* sobre sus desdichas mientras en imágenes se ve a Hernández escribiendo su obra *Martín Fierro*. Entonces, se equipara el canto con el proceso de escritura y, a su vez, se muestra el vínculo existente entre las penas sufridas por el gaucho literario y las vivenciadas por su autor. Esa escena concluye con un *flashback* que ilustra la mayor pérdida de Fierro: su vida familiar en el rancho.

En el film las intervenciones musicales tienen un tono melancólico y, a diferencia del poema, se centran más en la ausencia de “su china” que en las injusticias sufridas por el gaucho en la frontera. Un claro ejemplo de esta pervivencia del “tono del lamento”, es cuando Fierro coquetea con una mujer y, después, declama: “dónde estará mi china / solo Dios sabe”. Por el contrario, la modalidad de denuncia la aporta el discurso de Hernández, representante de la cultura letrada. De ese modo, mientras se ven las imágenes de los trabajos forzados, la voz en *off* declara: “el servicio de fronteras es inconstitucional, arbitrario y no puede exigirse tal sacrificio solo al habitante de nuestra campaña”. El encuadre muestra ejemplares de *El Río de la Plata* –diario que fundó y dirigió José Hernández– adonde dedicó algunos artículos a denunciar las injusticias sufridas por el gaucho en el servicio de fronteras y propuso “la conscripción de guardias nacionales: confiar la defensa de la frontera al ejército de línea, formado por enganchados voluntarios” (Halperín Donghi, 1985: 275).

En relación con lo anterior, la manera de transponer cinematográficamente los padecimientos de Fierro en la frontera consiste en intercalar el canto del gaucho con el discurso de Hernández. Esa puesta en diálogo entre la oralidad y la cultura escrita cobra significativa relevancia en la clausura de ese episodio. Por ello, luego de la tortura en el estaqueadero, la desertión de Fierro es acompañada por las sextinas que refieren a su situación de desventaja ante las autoridades estatales por ser analfabeto: “en medio de mi inorancia, / conozco que nada valgo” (*Ida*, 979-980). A modo de respuesta a la sección cantada, la secuencia concluye con una reflexión de Hernández sobre la necesidad de “suprimir el contingente de fronteras y distribuir las tierras públicas en pequeños lotes”. Este último planteo reafirma la visión de la película que valora al “gaucho domesticado” y, a su vez, se contrapone a la figura del gaucho errante.

En la película las circunstancias que hacen que Fierro devenga gaucho matrero son relatadas por medio del canto en una pulpería: “yo he sido manso primero / y seré gaucho matrero” (*Ida*, 1099-1100). Entonces, esos parlamentos dan lugar, inicialmente, al asesinato del Moreno y, con posterioridad, al enfrentamiento con el gaucho matón. Sin embargo, en esa escena el duelo deriva en una muerte a traición porque Fierro mata al contrincante por la espalda. De ese modo, el film se distancia de la obra literaria –donde se indica que lo mata “de un revés con el facón” (*Ida*, 1306)– y del código criollista del culto al coraje.

Asimismo, la película se diferencia del poema de Hernández en la secuencia del enfrentamiento con la partida porque es introducida por una pesadilla que tiene Fierro sobre la caída en desgracia de su china y sus hijos en manos de otro hombre. El agregado de esas imágenes de naturaleza onírica en el film acentúa el aspecto melodramático estrechamente vinculado a la reacción de “sentir compasión por el protagonista acosado por fuerzas más poderosas que él mismo” (Williams, 1998: 42). No obstante, la intromisión del personaje de Cruz (Jorge Villalba) en la contienda radica, al igual que en el poema, en el rescate de la ley oral que no permite “matar así a un valiente” (*Ida*, 1626).

Volviendo al biografismo de la transposición, debe agregarse también que Dawi homologa la huida de Fierro al desierto del final de la *Ida* con el exilio que vivenció Hernández. De acuerdo con Élica Lois, en abril de 1870 el escritor “cerró su diario y en noviembre se unió a las fuerzas del caudillo entrerriano Ricardo López Jordán” (2003: 196). Un año más tarde, luego de la derrota del ejército jordanista en la batalla de Ñaembé, José Hernández se exilió en Brasil. En la película se retoma la postura político-ideológica del autor que se expresa a favor de la autonomía de las provincias y en contra del maltrato de los oligarcas hacia los gauchos. Al igual que Fierro, Hernández llama “china” a su mujer y se separa de su familia antes de partir. La partida al exilio del escritor es mostrada mediante el recurso del montaje alterno que intercala imágenes de Fierro y Cruz cruzando la llanura a caballo. Entretanto, un canto en “tono de lamento” conjuga ambas temporalidades: “es triste dejar sus pagos / y largarse a tierra ajena”.

Tal como hizo Torre Nilsson, Dawi omite la sextina de la ruptura de la guitarra del poema hernandiano en pos de sostener la figura del “gaucho cantor” durante toda la película y, también, disolver el código criollista del culto al coraje. Asimismo, se vuelve a equiparar el canto con la escritura en la frase que dice Hernández con respecto a su pluma: “males que conocen todos / pero que naidés contó”. En ese verso se reemplaza “cantar” por “contar” como si fueran parte del mismo proceso que involucra al autor y su personaje.

En el film *La vuelta de Martín Fierro* el ingreso de Fierro y Cruz en el desierto es marcado por el primer plano del cadáver carcomido de un caballo. De esta manera, el relato audiovisual de la estancia con los indígenas hace hincapié en el salvajismo. En relación con esto, una escena se dedica a mostrar el secuestro de cautivas, el saqueo y posterior incendio de una iglesia donde matan al cura con el crucifijo de testigo.

Esas imágenes se contraponen a la opinión que tiene Hernández sobre los indígenas. Desde el exilio –donde colabora en el diario *La Patria* de Uruguay– explica: “¿Cómo no esperar que se vuelvan contra nosotros sedientos de venganza? Los civilizados no tenemos el derecho de expulsar a los indios del territorio y menos, por supuesto, de exterminarlos”. Sin embargo, en su discurso se define como “civilizado” en línea con la dicotomía postulada por Sarmiento de “civilización” o “barbarie” y encuentra en el avance del progreso la solución para domesticar al indígena y someterlo “a la ley que desconoce”.

De la misma forma, Fierro reafirma el planteamiento del hombre de letras desde el canto y se refiere a los indígenas como “sanguinarios”. Esa intervención musical deriva en una conversación que mantienen Fierro y Cruz sobre las mujeres. Si bien parece tener una intención poética, explícita la postura ideológica que entiende que el maltrato de los indígenas a sus mujeres radica en su condición de

“salvajes”. Esa asociación del indígena con la “barbarie” se materializa en el episodio en el que Fierro defiende a la cautiva y reflexiona sobre el desierto como el verdadero espacio infernal.

Otra cuestión que la película toma de la biografía de Hernández es su regreso al país luego del cambio de gobierno. Dawi vincula, mediante el uso del montaje, ese suceso con la situación de Fierro en *La vuelta* cuando un viejo amigo le informa que ha muerto el juez que lo perseguía y el gobierno ha concedido la amnistía a todos. Por lo tanto, Fierro ya no es un gaucho perseguido sino “civilizado”.

En esta línea, los parlamentos de Hernández en su rol de diputado provincial hacen énfasis en la necesidad de domesticar al gaucho con las leyes estatales. Para ello, la película cita los siguientes versos: “debe el gaucho tener casa, / escuela, Iglesia y derechos” (*La vuelta*, 4827-4828). El discurso de Hernández concluye con la ovación de los asistentes al grito de: “¡Viva el diputado Martín Fierro!” que evidencia la completa fusión entre el autor y su personaje literario. Probablemente, esa escena del film se halla inspirada en una crónica publicada en *El Río de la Plata* en la cual se relataba que el nombre Martín Fierro comenzó “por ser el apodo familiar de quien [era] en la sociedad porteña un igual de Hernández” (Halperín Donghi, 1985: 287). Parafraseando a Raúl Dorra, hacia el final de la segunda parte del poema se asume plenamente la relación del autor con el narrador –asociado con el propio José Hernández– a través de los versos: “permítanme descansar, / ¡pues he trabajado tanto!” (*La vuelta*, 4859-4860).

Si la transposición de Torre Nilsson reivindicaba “el paternalismo de Fierro” (Romano, 1991: 142), la versión cinematográfica dirigida por Dawi indaga hasta el paroxismo en ese aspecto. De hecho, la última secuencia del film está íntegramente dedicada a mostrar la transmisión de las enseñanzas del gaucho a sus hijos en un tono didáctico. Mientras Fierro canta: “un padre que da consejos / más que padre es un amigo” (*La vuelta*, 4595-4596) para dar inicio a su exposición, se yuxtaponen imágenes de Hernández con sus hijas. Entonces, la paternidad es otra temática que Dawi encuentra como punto en común entre la biografía del escritor y el gaucho. Además, la transposición fílmica de esos consejos de la segunda parte del poema de Hernández se halla en línea con una de las características del melodrama postulada por Linda Williams: “que busca la revelación dramática de verdades morales” (1998: 42).

En la escena final se visualiza la impresión del libro *La vuelta de Martín Fierro* bajo la supervisión de Hernández. De ese modo, la película expone en imágenes el dispositivo al que refiere la obra literaria. A su vez, la declamación de Fierro –desde su rol de “gaucho cantor”– termina con los versos del poema “no es para mal de ninguno / sino para bien de todos” (*La vuelta*, 4893-4894). La inscripción de la frase en la pantalla –firmada por José Hernández– sobre la imagen del gaucho alejándose en la llanura consagra el vínculo entre oralidad y escritura explorado en el film.

## › Consideraciones finales

A lo largo del trabajo me he dedicado a estudiar las representaciones hegemónicas del gaucho Martín Fierro en las transposiciones fílmicas dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson y Enrique Dawi en las décadas del sesenta y setenta. El abordaje se centró en mostrar cómo la denominada *variante institucional-hegemónica* (Lusnich, 2005: 410) de la cinematografía nacional se sirvió de la figura del “gaucho cantor” para transmitir la postura político-ideológica de los sectores dominantes que, en línea con

el discurso nacionalista, se ocuparon de exaltar los valores positivos pregonados por el personaje de Fierro en la segunda parte del poema de Hernández desde una perspectiva conciliadora. De ese modo, ambas versiones cinematográficas indagaron el “gaucho manso” de *La vuelta* –que sólo se enfrenta oralmente en consonancia con el “tono del lamento”– atenuando, así, el “tono del desafío” y la denuncia política. Además, esa operación transpositiva implicó la disolución del culto coraje en diálogo con el debilitamiento del imaginario criollista en el cine argentino de esas décadas.

En cuanto a la inclusión de elementos de carácter melodramático en ambos films, se analizó la puesta en escena de la inocencia y de las virtudes morales del protagonista con el propósito de conmover a los espectadores. Asimismo, el estudio del uso del melodrama desde la dialéctica “*pathos*-acción” (Williams, 1998: 42) permitió indagar el mecanismo por el cual la emoción radica en la visualización del accionar heroico del protagonista, acosado por fuerzas superiores a él. También se abordó el melodrama como recurso audiovisual para transponer los consejos morales de *La vuelta*.

Retomando la *variante institucional-hegemónica*, el *Martín Fierro* de Torre Nilsson no sólo marcó el inicio de esa vertiente cinematográfica sino que, a su vez, significó una nueva etapa en la obra del director quien se acomodó a los tiempos políticos. En otras palabras, Torre Nilsson –que había sido referente del circuito independiente– con esa película logró un éxito masivo dentro de la cartelera comercial en detrimento del reconocimiento artístico. Merecería un estudio aparte la configuración del gaucho Martín Fierro desde la figura de Juan Domingo Perón en la transposición fílmica del poema de Hernández *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1972). Ese film integró la *variante marginal-transgresora* (Lusnich, 2005: 416) del cine nacional de aquellos años.

Para concluir, las versiones audiovisuales argentinas contemporáneas de *Martín Fierro* –*Martín Fierro, el ave solitaria* (Gerardo Vallejo, 2006) y *Martín Fierro: la película* (Liliana Romero y Norman Ruiz, 2007)– se consagraron a “resaltar el aspecto rebelde del héroe” (Adamovsky, 2019: 204) sin posibilidad de reconciliación alguna con la sociedad. En definitiva, el gaucho Martín Fierro continúa siendo objeto de reelaboraciones cinematográficas tan contrapuestas como la ambivalencia que entraña su figura.

## › Bibliografía

- › Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito: De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo veintiuno.
- › Ansolabehere, P. (2008). *Martín Fierro: frontera y relato*. En G. Batticuore (comp.), *Fronteras escritas: cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (pp. 234-260). Beatriz Viterbo.
- › Ascasubi, H. [1872] 1953. *Santos Vega o los Mellizos de La Flor*. Sopena.
- › Astrada, C. [1948] 2006. *El mito gaucho*. Fondo Nacional de las Artes.
- › Bernini, E. (2007). El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo. En D. Viñas (dir.) *Historia social de la literatura argentina, Tomo 4*, (pp. 266-276). Paradiso.
- › Casas, M. (2016). *La metamorfosis del gaucho: Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*. Prometeo.

- › Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En A. Lusnich y P. Piedras (edit.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 145-172). Nueva Librería.
- › Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Beatriz Viterbo.
- › Dorra, R. (2003). El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*. En J. Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, II La lucha de los lenguajes* (pp. 251-275). Emecé.
- › Fernández Latour de Botas, O. (1963). *El Martín Fierro y el folklore poético*. Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- › Halperin, P. (2016). Industria cultural e identidad nacional. Dos Films emblemáticos. En M. Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política* (pp. 435-463). Akal.
- › Halperin Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Sudamericana.
- › Hernández, J. [1872] 2015. *Martín Fierro*. Colihue.
- › Kriger, C. (2009). *Cine y peronismo: El Estado en escena*. Siglo veintiuno.
- › Lois, E. (2003). Cómo se escribió el *Martín Fierro*. En J. Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, II La lucha de los lenguajes* (pp. 193-224). Emecé.
- › Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia.
- › Lugones, L. [1916] 2009. *El payador*. Biblioteca Nacional.
- › Lusnich, A. (2005). El cine criollista-histórico. En C. España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II (1957/1983)* (pp. 410-149). Fondo Nacional de las Artes.
- › Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*. Fondo de Cultura Económica.
- › Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo veintiuno.
- › Romano, E. (1991). *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Catálogos.
- › Rud, L. (2009). Con la pluma y la palabra. El rol de los guionistas en la promoción de un cine social. En A. Lusnich y P. Piedras (edit.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 229-240). Nueva Librería.
- › Sarmiento, D. [1845] 1999. *Facundo*. Emecé.
- › Schwartzman, J. (2003). Las letras del *Martín Fierro*. En J. Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, II La lucha de los lenguajes* (pp. 225-250). Emecé.
- › Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Siglo veintiuno.
- › Tranchini, E. (1999). El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945. En AA.VV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (pp. 101-173). FAIGA.
- › Williams, L. (1998). Melodrama Revised. En N. Browne (edit.), *Refiguring American Film Genres. History and theory* (pp. 42-88). University of California Press.