

# LA REPRESENTACIÓN DE LOS CUERPOS DEL GAUCHO Y EL TORERO EN LOS FILMS *NOBLEZA GAUCHA* (1915) Y *SANGRE Y ARENA* (1916)

## THE REPRESENTATION OF THE BODY OF THE GAUCHO AND THE BULLFIGHTER IN THE FILMS *GAUCHO NOBILITY* (1915) AND *BLOOD AND SAND* (1916)

### Resumen

Este artículo se centra en el análisis de la representación de los cuerpos del gaucho y del torero que protagonizan respectivamente la película argentina *Nobleza gaucha* (1915) y la española *Sangre y arena* (1916). Ambas películas comparten ser producto de una época cinematográfica de transición entre el cine de los orígenes y el cine clásico. Observaremos cómo esta circunstancia tiene su reflejo en los distintos métodos con que cada uno de los dos films representan el cuerpo de sus protagonistas.

### Palabras clave

Cuerpo, Gaucho, *Nobleza gaucha* (1915), *Sangre y arena* (1916), Torero.

### Daniel Sánchez-Salas

Universidad Rey Juan Carlos, España

Daniel Sánchez Salas es Profesor Titular en el Departamento de Ciencias de la Comunicación y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha sido director entre 2005 y 2016 de la revista académica *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Es autor de la monografía *Historias de luz y papel: El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/IV/2023  
Fecha de revisión: 02/IX/2023  
Fecha de aceptación: 03/IX/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

This article focuses on the analysis of the representation of the bodies of the gaucho and the bullfighter in the Argentinian film *Nobleza gaucha* (1915) and the Spanish *Sangre y arena* (1916). Both films share the fact that they are products of a cinematographic era of transition between the early cinema and the classic cinema. We will observe how this circumstance is reflected in the different methods with which each of the two films represent the bodies of their protagonists.

### Key words

*Blood and Sand* (1916), Body, Bullfighter, Gaucho, *Gaucho Nobility* (1915).

Código ORCID: 0000-0002-2575-0030

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0005>

## LA REPRESENTACIÓN DE LOS CUERPOS DEL GAUCHO Y EL TORERO EN LOS FILMS *NOBLEZA GAUCHA* (1915) Y *SANGRE Y ARENA* (1916)<sup>1</sup>

### 1. INTRODUCCIÓN

En 1916 se entrelazan en España dos proyectos cinematográficos muy representativos del desarrollo del periodo al que pertenecen, al mismo tiempo que encarnan procedimientos distintos de filmar el cuerpo de sus protagonistas. Por un lado, se estrena *Nobleza gaucha*, producción argentina de la Sociedad General Cinematográfica, que había llegado a las pantallas de su país en 1915, dirigida por los cineastas Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera<sup>2</sup>. Por otro, se rueda *Sangre y arena*, en la que el escritor español Vicente Blasco Ibáñez dirige personalmente, con la ayuda del cineasta francés Max André, la adaptación de su famosa novela homónima publicada originalmente en 1908<sup>3</sup>. *Nobleza gaucha*, se centra en la figura del gaucho, visto como un héroe romántico y aventurero, pero al mismo tiempo empleado ejemplar en una estancia, que salta del campo a la ciudad para rescatar a su amada de las garras de su malvado jefe. En *Sangre y arena*, contemplamos un melodrama sobre el auge y caída de un torero, sacudido por una pasión amorosa, sometido a la presión del público taurino y abocado, finalmente, a un destino trágico.

La representación del gaucho en el film de Cairo, Gunche y Martínez de la Pera, llega después de que su arquetipo quedara fijado por el desarrollo literario del personaje que tuvo lugar en la literatura criollista de Argentina, especialmente en la literatura popular, durante el periodo de la modernidad, entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>4</sup>. Una literatura creada para un público urbano emigrante tanto rural como de otros países, la cual, al decir de Patricio Fontán, se construye en torno a “la atracción de la vida campesina, el culto al coraje”, dando lugar a un discurso, el criollista, que “[p]ara los migrantes internos... fue la nostalgia por un mundo rural que habían dejado atrás; para los inmigrantes, un modo de tramitar una nueva identidad que les permitiera integrarse al país que habían elegido como residencia”<sup>5</sup>. Especial relevancia para nuestro caso tuvo el éxito de personajes como el de Juan Moreira, gaucho protagonista del muy famoso folletín homónimo escrito en 1880 por Eduardo Gutiérrez, transformado más adelante en otras formas culturales hasta llegar al cine en 1909 (Mario Gallo). Como Moreira, el Juan de *Nobleza gaucha* sufre la arbitrariedad e injusticia de su jefe, quien, además, como en el caso de Moreira, pretende hacerse con la mujer que

ama Juan. El gaucho se rebela contra esa autoridad, pero donde Moreira se toma la justicia por su mano, el Juan de *Nobleza gaucha* ve como es el destino lo que acaba haciendo justicia cuando su jefe, el dueño de la estancia donde trabajaba, huyendo de él, cae por un terraplén y se mata. Son rasgos del filme como este los que hacen decir a Fontana que, en el mismo, se da una violencia gaucha “contenida... un criollismo domesticado, *desmoreizado*”<sup>6</sup>.

Por su parte, la conformación del arquetipo del torero también hunde sus raíces en el periodo de la modernidad, como parte del proceso en que se conforma el universo taurino tal y como lo conocemos<sup>7</sup>. Y será de nuevo la literatura entre finales del siglo XIX y primer tercio del XX quien contribuya a fijar las características del personaje a través del subgénero conocido como *novela taurina*, de la que la novela *Sangre y arena* forma parte muy destacada. De este modo, quedará establecido un itinerario recurrente hecho de infancia pobre, auge y caída de su carrera, rituales en torno al toreo, influencia negativa de la pasión por una mujer fatal, idas y venidas entre el valor y el miedo, y muerte final en el ruedo<sup>8</sup>. Ese será el itinerario que veremos repetido una y otra vez, y que viene acompañado en el terreno visual por la liturgia del toreo que detalla Vicente J. Benet: la admiración por el traje de luces, el acto de vestírselo por parte del torero, su rezo en la capilla antes de ir al ruedo, el ambiente en los tendidos entre el público, el paseíllo de entrada al ruedo de los toreros, la contemplación del público del cuerpo del matador ante el peligro, sus reacciones ante lo que le sucede al diestro, etc.<sup>9</sup> El personaje del torero Juan Gallardo en *Sangre y arena* responde por completo a estas características tanto en la novela original como en la película. Él participa del arquetipo al mismo tiempo contribuye a fijarlo.

*Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* comparten ser títulos destacados en la historia de sus cinematografías. El filme argentino es uno de los

primeros y más importantes éxitos de la historia del cine de su país, hasta el punto de impulsar la producción del entonces novedoso formato del largometraje de ficción y estrenarse en otros países como España. Por su parte, *Sangre y arena* no sólo supone la primera adaptación de, tal vez, la más famosa novela de Blasco Ibáñez, sino también, la única en la que el ya entonces escritor español de enorme éxito internacional participó en calidad de director, productor y guionista<sup>10</sup>. Pero las dos películas comparten también otra característica: haber sido rodadas en la época cinematográfica de transición que tuvo lugar aproximadamente entre 1908 y 1917, en la que el cine de los orígenes estaba cambiando hasta desembocar tiempo después en el periodo conocido como del cine clásico. Desde este punto de vista, veremos como esta circunstancia tiene su reflejo en los respectivos métodos con que *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* deciden representar el cuerpo del gaucho y el torero. En el primer caso, tendente a la integración del cuerpo en el paisaje; en el segundo, a la fragmentación del cuerpo dentro de una práctica dominante de fragmentar el espacio fílmico. Esperamos que la comparación del modelo histórico construido respecto a ese periodo de transición con estos métodos de filmar el cuerpo contribuya a caracterizar lo que pasó en aquella etapa de cambio en cinematografías como la argentina y la española, distintas de las potencias fílmicas de la época.

## 2. EL MODELO DOMINANTE: UNA APROXIMACIÓN

En 1916 y 1917, los años de realización de estas películas, el cine en Hollywood, Europa y parte de Latinoamérica se encuentra inmerso en un periodo de transición que lo va a llevar del cine de los orígenes al cine clásico. Se trata de un cambio muy profundo que, si bien es paulatino, va a dar como resultado una naturaleza de lo cinematográfico muy distinta de la del anterior periodo. Es fundamental tener en cuenta que

nuestra idea de cómo tuvo lugar este proceso está constituida principalmente a partir de lo que sucedió en Hollywood entre 1908 y 1917. Y, en segundo término, de lo que sucedió en ese mismo lapso de tiempo dentro de los cines italiano, nórdico y francés. A partir de lo que sucedió en estas cinematografías, se ha creado un influyente modelo que tiende a proyectarse sobre el resto de las demás, incluidas aquellas de las que se sufre un acusado desconocimiento histórico —como la argentina y la española— y sobre las que conviene investigar respecto a sus circunstancias particulares; sobre todo respecto a las diferentes maneras en como vivieron la llegada de la Modernidad<sup>11</sup>.

Así las cosas, partimos del modelo inspirado principalmente por Hollywood para confrontarlo con *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena*, representantes de dos cinematografías nacionales alejadas del núcleo del universo cinematográfico que representó, sobre todo a partir de 1915, la conocida muy pronto como “meca del cine”. Una confrontación con la que buscamos situar los estilos fílmicos adoptados para la representación de los cuerpos del gaucho y el torero en ambas películas dentro del panorama de la época. En este sentido, vemos como forma parte del modelo dominante el protagonismo de un formato que va a extenderse con rapidez, el largometraje de ficción practicado bajo la fórmula de la continuidad narrativa<sup>12</sup>. Una continuidad desarrollada mediante la concatenación de los acontecimientos del film bajo el esquema de causa y efecto, en un contexto de creciente presencia del montaje tanto para ordenar los planos como para fragmentar el espacio. *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* participan de este formato en tanto que son largometrajes, un concepto que a mediados de los años diez se concibe como oposición a las duraciones cortas del cine de los orígenes y abarca duraciones que pueden ir de los cuarenta y cinco o cincuenta minutos a las tres horas o más. Las dos películas aquí estudiadas rondan la hora de duración, sin olvidar que hablamos de la

duración de dos producciones que han llegado incompletas hasta nosotros.

Sin embargo, para la cuestión de la representación del cuerpo, tiene especial relevancia lo sucedido dentro de este sistema de continuidad narrativa con el surgimiento del llamado montaje analítico: la práctica de montaje que, como señala Kristin Thompson “divide en partes un solo espacio”<sup>13</sup>. Cuando llega 1917, al menos en el cine de Hollywood, este tipo de montaje ya se ha extendido dentro de una lógica constructiva donde una escena arranca con un plano de situación —el plano general encargado de “situar el espacio”<sup>14</sup>—, al que sigue la inserción de un plano que fragmenta ese espacio —con la consecuencia de mostrar con mayor detalle aquello que se está mostrando más de cerca—, para volver, a continuación, al plano de situación. Por supuesto, fragmentar el espacio tiene como uno de sus casos más frecuentes hacerlo con el cuerpo que aparece en la imagen. Esta práctica, que pasa a formar parte fundamental del sistema del cine clásico y permanece hasta hoy como un elemento básico de los sistemas de representación, también hace acto de presencia en los films de las potencias cinematográficas europeas durante este periodo de mediados de los años diez. Aunque hay que señalar que, tanto en ellas como en Hollywood, esta forma de ordenar la acción, mediante la combinación de planos de situación y planos detalle, convive con otras donde el plano general no da paso a la fragmentación, sobre todo por influencia de formas relacionadas con lo teatral<sup>15</sup>. Descrito este panorama, ¿de qué manera representan el cuerpo de sus protagonistas *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena*, dos películas realizadas durante este periodo de transición, pero en dos cinematografías que no forman parte de las que han inspirado el modelo dominante?

### 3. NOBLEZA GAUCHA: INTEGRAR

En el caso de *Nobleza gaucha*, nos encontramos con un film estrenado en 1915 donde, a

la hora de representar al personaje del gaucho Juan, dominan los planos generales en los cuales aparece recogido de cuerpo entero<sup>16</sup>. Aunque no faltan ejemplos en que encontramos escalas de plano más cerradas destinadas a expresiones humanas u objetos significativos dentro de la trama<sup>17</sup>, debemos entender que forman parte de una narración donde dominan los planos abiertos que no dan paso a los que fragmentan el cuerpo humano. Igualmente, la película presenta dos partes diferenciadas —y una tercera mucho más breve que vuelve a los escenarios de la primera—, que corresponden respectivamente a lo que sucede en el campo en torno a la estancia donde trabaja Juan y lo que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires, donde el malvado estanciero José Gran retiene secuestrada a María, la amada de Juan. Mientras la primera parte está presidida por la amplitud de los espacios abiertos, la segunda alterna los planos amplios que recogen la monumentalidad del Buenos Aires moderno<sup>18</sup> (fig. 1), con los más cerrados centrados en el interior de la mansión del estanciero en la ciudad y la peripecia de Juan para liberar a María de las garras de su secuestrador (fig. 2). Pero en ambas partes seguimos hablando de planos generales que, en lo referido a la figura humana, tan solo en contadas —aunque significativas— ocasiones dan paso a escalas de plano más reducidas.

Lo cerrado del plano general en la acción de la pelea de Juan y el estanciero dentro de la casa en la ciudad transmite, en lo referido al gaucho protagonista, la fisicidad propia del nuevo héroe de acción que el cine estaba creando en aquel periodo. Un héroe que, en este caso, no deja de ser quien es en origen, incluso en medio de una dramática aventura vivida en medio de una gran urbe. El mismo gaucho que, con su vestimenta típica, contempla y experimenta la moderna Buenos Aires, acompañado de su amigo Don Genaro. Su estampa de gaucho, proveniente del universo rural, contrasta con la poderosa sensación urbana que le rodea. Aunque, visto su

modo de reaccionar ante el Buenos Aires de la época, tampoco se puede pensar que se opone a ella, sino más bien que se adapta a la misma<sup>19</sup>.

Pero es la primera parte del filme, más larga que la segunda y la tercera en la versión que ha llegado hasta nosotros, la que establece la personalidad del protagonista. Y lo hace integrándolo una y otra vez en el paisaje mediante los planos generales y mostrándolo casi siempre montado en su caballo hasta formar con este una sola figura. Así sucede desde el comienzo



*Fig. 1. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. Nobleza gaucha. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.*



*Fig. 2. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. Nobleza gaucha. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.*



de la película, cuando la misma construye una imagen emblemática de Juan, recortada contra el horizonte, con él montado a caballo, quieto, cantando y tocando su guitarra (fig. 3). Esta sensación emblemática se repetirá en otros momentos, como cuando Juan, salva a María de los lomos de un corcel desbocado y la retorna a su casa (fig. 4). Igualmente, colaboran en la tarea de fundir el cuerpo del gaucho con su territorio momentos colectivos como el del personaje bailando el “pericón” en una fiesta campera con otros habitantes de la zona; pero, sobre todo, momentos que nos muestran al gaucho en acción, siempre corriendo a lomos de su caballo: trabajando, yendo tras el corcel que galopa sin control montado por María, tras el coche del estanciero que se la lleva secuestrada; o, al final, tras el estanciero mismo, que huye de Juan. En estas persecuciones, se asiste al espectáculo de la figura del protagonista recorriendo a caballo, en plano general, la inmensidad de la llanura<sup>20</sup> (fig. 5).

#### 4. SANGRE Y ARENA: FRAGMENTAR

La película *Sangre y arena*, rodada en 1916, pone en práctica un estilo distinto a la hora de representar el cuerpo de su protagonista, el torero Juan Gallardo<sup>21</sup>. Antonia Del Rey Reguillo aquilata bien sus características cuando valora como la planificación de la película “utiliza con acierto las distintas escalas de acuerdo con sus valores significativos, donde el predominio de los planos generales y americanos no impide el uso de escalas más cortas para destacar determinados detalles”<sup>22</sup>. Es en el juego entre los planos americanos, los primeros planos y los planos detalle donde, en concreto, se concentra la representación del cuerpo de Gallardo, dentro de una práctica que utiliza con regularidad la organización que lleva de un plano general utilizado como plano de situación, a un plano de escala más reducida que fragmenta el espacio establecido previamente. Estas características parecen acercar el estilo cinematográfico del



Fig. 3. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.



Fig. 4. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.



Fig. 5. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.

film al del modelo establecido para el periodo de transición que enunciábamos más arriba. Su adopción por parte de Vicente Blasco Ibáñez y Max André puede tener que ver con una cuestión de moda. Ambos pueden estar haciendo de correa de transmisión de las sinergias entre dos potencias cinematográficas del momento como la americana y la francesa —de la que provienen los dos, en especial André—, a la hora de introducir en el contexto de una cinematografía como la española un film con las características de *Sangre y arena*. Lo cierto es que, dentro de este estilo, la fragmentación acaba desarrollando en la película una lógica significativa en su manera de representar al torero protagonista.

De este modo, el cuerpo de Juan Gallardo, fragmentado por distintas escalas de plano, es el lugar de la tensión dramática (fig. 6). Aunque también lo vamos a ver dentro de planos generales que lo van a representar más relajado en el patio de su propia casa con su familia o recorriendo localizaciones monumentales de ciudades como Sevilla, Madrid o Granada<sup>23</sup>, son de manera mayoritaria los planos más cercanos centrados en él, los que conducen los conflictos de la película. Unos conflictos que acaban teniendo una manifestación física a través de las reacciones en el cuerpo de Gallardo, con expresiones de preocupación o de miedo en su rostro, pero también en la respiración agitada de su cuerpo, captadas en su mayoría mediante planos americanos y, en ocasiones, primeros planos. La pasión del torero por Doña Elvira crea su conflicto amoroso entre la pasión que siente por esa mujer y su vida familiar con Carmen, su esposa. Este será uno de los conflictos que nos llevará a primeros planos cargados de expresividad como aquel en que Gallardo cena, inseguro frente a Doña Elvira.

Sin embargo, serán los conflictos derivados del toreo los que den más ocasión para la fragmentación. Por un lado, a través de la mues-

tra del ritual que acompaña al torero, como el momento de vestirse con el traje de luces (fig. 7) o el de rezar en la capilla antes de salir al ruedo. La tensión en el rostro y en el cuerpo —incluida la espalda— del torero se hacen presentes mediante planos americanos y medios, como ocurre en el mayor conflicto que muestra el film: el auge y caída de la carrera de Gallardo. La figura fragmentada del torero establece un arco que va de la euforia por el triunfo, hasta el miedo y el enfrentamiento con el público que, ante su fracaso en el ruedo, le abuchea: “¿Qué os creéis? ¿Qué me dejaré matar para vuestra diversión?”, dice Gallardo, en un largo plano medio sostenido por la muestra de su conster-



Fig. 6. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*. Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 7. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*. Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 8. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 9. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 10. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.

nación, a través de la expresión tanto de su rostro como del resto de su cuerpo, al que le sigue un primer plano.

La plaza es el espacio protagonista de la trayectoria profesional de Gallardo, pero nunca aparece de forma completa. De hecho, la película acaba creando dos espacios diferentes que nunca aparecen juntos, pero a los que sí se entiende relacionándose constantemente el uno con el otro: el ruedo y los tendidos llenos de espectadores<sup>24</sup>. Todavía más, el ruedo está sustanciado, en realidad, en la figura de Juan Gallardo (fig. 8). En contadas ocasiones se ve a la cuadrilla o el resto de la arena, y nunca se ve al torero con el público, lo que aumenta la sensación de aislamiento sobre su figura y de presión de los aficionados sobre la misma (fig. 9). El público aparece representado mediante cuatro procedimientos: varias veces como multitud en grandes planos generales; en planos generales más cerrados antes de entrar a los tendidos o comentando los periódicos; otras, en planos medios de la parte baja del tendido; y, por último, mediante primeros planos de espectadores concretos. Y serán, esos planos medios y sobre todo esos primeros planos, que todavía ganan más intensidad al estar enmarcados en iris (fig. 10), los que establezcan una especie de constelación de rostros en torno a la propia figura Gallardo. Porque en todos ellos, los espectadores se dirigen directamente con su mirada y su expresividad al torero, tanto para ensalzarle como para denigrarle, creando una enorme sensación de intensidad canalizada hacia él, de quien vemos con claridad la tensión de su relación con el público al estar filmado en plano americano o primer plano<sup>25</sup>.

Capítulo aparte dentro de esta relación entre el ruedo y Gallardo constituye la construcción erótica del cuerpo de Juan Gallardo. Algo que en la película es solo incipiente, frente a la que inundará años más tarde la versión de *Sangre y arena* realizada por Hollywood en 1922 (Fred Niblo) con Rodolfo Valentino como estrella



absoluta y triunfante<sup>26</sup>. El montaje analítico es clave en los años veinte para el pleno desarrollo el *star-system*. Su utilización años antes en una película como la de Blasco Ibáñez y André no llega tan lejos. El deseo se hace explícito en la plaza, mediante la mirada en primer plano de una espectadora y, más delante de Doña Elvira<sup>27</sup>. Pero las imágenes del cuerpo de Gallardo no responden a la erotización, sino, como en buena parte de la película, a las otras tensiones a las que vive sometido, amplificadas por la sobriedad gestual de su intérprete<sup>28</sup>.

## 5. SOBRE CUERPOS Y MODELOS

La integración del cuerpo en el paisaje en el caso del gaucho y la fragmentación del cuerpo en el del torero son los procedimientos cinematográficos mediante los que ambos personajes se incorporan a los respectivos arquetipos que describíamos en las primeras páginas de este texto. Hemos visto como estos procedimientos son la llave para su representatividad como personajes. Pero también son una ventana para comprobar los modelos fílmicos que hay detrás. Y observamos como estos se singularizan al verse influidos por circunstancias locales.

Como decíamos más arriba, percibimos que esta forma de rodar el cuerpo acerca *Sangre y arena* al modelo dominante que se fragua durante este periodo de transición. Pero debemos establecer ciertas diferencias. Vicente J. Benet aleja a la película de esta posibilidad, al sostener que aquella “refleja una concepción arcaizante de la puesta en escena”, que engancha con el público “a través de la pervivencia de la estética de atracciones”, propia del cine los orígenes, basada en este caso en la relevancia del exotismo, el turismo visual y la emoción de la lidia<sup>29</sup>. Es totalmente cierta la importancia de estas características para el estilo del film y su encaje en la estética de las atracciones. Pero, frente a la idea de “arcaizante”, también podemos juzgar su presencia como la de una serie de

elementos utilizados aquí de una manera que denota su colocación a medio camino entre la que tenían en el periodo de los orígenes y la que tendrán una vez que se integren en el sistema clásico, como sucedió finalmente. Esto creemos que ocurre igualmente con la fragmentación del espacio, y, por lo tanto, del cuerpo, que al mismo tiempo que existe, convive en el film con partes dominadas por el plano general sin paso a escalas menores y con una duración de los planos, incluidos los cercanos, mayor de la que se ya estaba imponiendo y cambiando el ritmo del montaje en el cine de Hollywood y también, aunque menos, en el de las potencias europeas.

Dicho esto, tampoco debemos entender siempre las diferencias a establecer con el modelo dominante como una cuestión de tiempo respecto al momento en que ya se han adoptado o todavía no las nuevas prácticas fílmicas. Sin obviar que pueden darse más de una circunstancia a la vez, también se produce la presencia de referentes distintos a los mayoritarios que marcan el estilo de una película, y en lo que se refiere a este caso, en la manera de representar el cuerpo. Así, en el caso de *Nobleza gaucha* podemos hablar de la influencia de otras cinematografías. Nicolás Suárez argumenta sobre la relación entre la construcción del paisaje en *Nobleza gaucha* y la de ciertos éxitos europeos del momento como *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y, sobre todo la de *El nacimiento de una nación* de Griffith (The Birth of a Nation, 1914), donde como en la película argentina “los paisajes basculan aquí entre las imágenes del Nuevo Mundo como jardín del Edén y como tierra salvaje y primitiva”<sup>30</sup>. Pero también nos podemos referir a otras disciplinas culturales. Por ejemplo, Andrea Quarterolo nos muestra con detalle la influencia sobre la película del estilo fotográfico desarrollado por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (S.F.A. de A.), muy importante en la época y a la que habían pertenecido dos de los tres directores del filme: Ernesto Gun-

che y Eduardo Martínez de la Pera<sup>31</sup>. Esa huella se manifiesta en dos vertientes que conviven dentro de los trabajos de la Sociedad: la positivista y la nacionalista. Mientras que los escenarios de Buenos Aires que recogen al gaucho Juan enfrentando a pie las dificultades urbanas entronca con el punto de vista positivista que se lanza sobre la ciudad —su lado más moderno y unido a la idea de progreso— los paisajes rurales que le son propios al protagonista, casi siempre a lomos de su caballo, remiten al punto de vista que rescata la cultura criolla, propia de la reela-

boración idealizada del pasado rural del país y uno de los puntales del nacionalismo argentino alumbrado en torno a la celebración en 1910 del centenario de la Revolución de Mayo. Es de este modo como la forma de filmar el cuerpo de Juan en los escenarios rurales de la película, incluyéndolo sistemáticamente en el todo que constituye el paisaje rodado mediante planos generales, contribuye de manera decisiva a que él participe del arquetipo del gaucho construido en torno a dicho nacionalismo<sup>32</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este trabajo se inscribe dentro del desarrollo del Proyecto I+D, VISIONES DEL CUERPO ENFERMO EN EL CINE Y LA FOTOGRAFÍA: PATOLOGÍAS FÍSICAS Y PSÍQUICAS (1885-1920). Ref.: PID2021-125555NB-I00.

<sup>2</sup>Los trabajos sobre esta película de especial relevancia para este artículo han sido CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones, 2013, págs. 105-147, donde están incluidos los diferentes trabajos que la autora había dedicado a *Nobleza gaucha* hasta ese momento; FONTANA, Patricio. “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915)”. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina* (Buenos Aires), 7 (2010), págs. 13-35; SUÁREZ, Nicolás. “La Pampa en movimiento: figuraciones del paisaje del Martín Fierro de José Hernández al filme *Nobleza gaucha* (1915)”. *Anclajes* (La Pampa), 1 (2018), págs. 73-94; y TRANCHINI, Elina M. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”. En: VV.AA. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Argentina: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, 1999, págs. 133-139.

<sup>3</sup>De entre las distintas fuentes que se ocupan de la película, las más relevantes para el presente trabajo son BENET, Vicente J. “Spanish archetypes in transnational cinema: a comparative study of iconography”. *Journal of Spanish Cultural Studies* (Londres), 16 (2015), pág. 14; CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution of Bullfighting Images in Spanish Films: A Cultural History of Cine Taurino*. Tesis doctoral. University of Sunderland, 2017; DEL REY REGUILLO, Antonia. “El estimable logro de un diletante. *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916)”. *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 74 (2018), págs. 23-36; GEORGE, David. “Cinematizing the crowd: V. Blasco Ibáñez’s Silent *Sangre y arena* (1916). *Studies in Hispanic Cinemas* (Bristol), 4 (2007), págs. 91-106; y VENTURA MELIÁ, Rafael (Coord.). *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998, págs. 13-19.

<sup>4</sup>FONTANA, Patricio. “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo...”. Op. cit., págs. 13-15.

<sup>5</sup>Ibidem, pág. 14.

<sup>6</sup>Ibid., pág. 17. También en este sentido, Cuarterolo habla de cómo Juan no encarna al “gaucho libre, amo y señor de las pampas”, caracterizado por su “primitivismo, rebeldía y fiereza” propios del personaje histórico, sino un gaucho idealizado y adornado por cualidades como la “honestidad, la nobleza, el coraje, la melancolía y la compasión”. CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., pág. 145.

<sup>7</sup>BENET, Vicente J. “Spanish archetypes in transnational cinema: a comparative study of iconography.” *Journal of Spanish Cultural Studies* (Castellón), 1 (2023), pág. 12.

<sup>8</sup>CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution of Bullfighting Images in Spanish Films: A Cultural History of Cine Taurino*, Tesis Doctoral: University of Sunderland, 2017, págs. 55-56.

<sup>9</sup>BENET, Vicente J. "Spanish archetypes in transnational cinema..." Op. cit., pág. 14.

<sup>10</sup>Repitió como productor en su siguiente proyecto tras *Sangre y arena*, *La vielle du cinéma*, rodada en Francia en 1917. FOURREL DE FRETTE, Cécille. "Vicente Blasco Ibáñez. La *Odisea* de un escritor en el cine". *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 74 (2018), pág. 15.

<sup>11</sup>Sobre la importancia de tener en cuenta este aspecto, así como circunstancias diferentes al proceso de la Modernidad para entender este periodo de transición, ver, KEIL, Charlie. "To Here from Modernity. Style, Historiography and Transitional Cinema". En: KEIL, Charlie y STAMP, Shelley (Eds.). *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, págs. 51-65.

<sup>12</sup>La investigación más influyente sobre el tema es BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, págs. 171-266. Ver también, NEALE, Steve (Ed.). *Silent Features. The Development of Silent Feature Films 1914-1934*. Oxford: University of Exeter Press, 2018.

<sup>13</sup>BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood...* Op. cit., pág. 216.

<sup>14</sup>Ibidem.

<sup>15</sup>BREWSTER, Ben y JACOBS, Lea. *Theater to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford University Press, 1998. Ver también BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Film History. An Introduction*. McGraw-Hill Education, 2002, págs. 71-72.

<sup>16</sup>Utilizamos la reconstrucción del film llevada a cabo en 2001, incompleta en su metraje y donde algunas de las escenas perdidas han sido reemplazadas por fotos fijas. Impulsó la reconstrucción la Asociación para el Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinemateca Nacional (APROCINAIN), con la ayuda de distintas entidades argentinas culturales y académicas.

<sup>17</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., pág. 117; SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones..." Op. cit., págs. 89-90.

<sup>18</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., págs. 138-141.

<sup>19</sup>FONTANA, Patricio. "El gaucho y el tranvía. Notas..." Op. cit., págs. 26-28. En este sentido, Fontana afirma que, aun siendo la película precursora en llevar al cine la oposición campo-ciudad, no lo es llevar la dicotomía moral entre esos polos que predominará en el cine argentino hasta los cuarenta (pág. 28).

<sup>20</sup>Para un detallado análisis del paisaje en *Nobleza gaucha*, SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones..." Op. cit. En el mismo, también se hace referencia a la importancia que tuvo la filmación del paisaje para los directores de la película: pág. 80.

<sup>21</sup>Utilizamos la versión surgida de la restauración llevada a cabo en 1998. En ella, una copia de soporte nitrato de una versión reducida de la película en checo y depositada en el Národní Filmový Archiv de Praga, se completó con un fragmento de una versión en castellano depositado por una particular en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1993.

<sup>22</sup>DEL REY REGUILLO, Antonia. "El estimable logro de un diletante. *Sangre y arena...*" Op. cit., pág. 34.

<sup>23</sup>Ibidem, págs. 29-32.

<sup>24</sup>Esta forma de organizar el espacio en la película es susceptible de ser relacionada con las preocupaciones de Blasco Ibáñez sobre el control de las masas, las relaciones entre la masa y el individuo, y entre lo público y lo privado en la esfera

pública, que plantea David George en su artículo. GEORGE, David. "Cinematising the crowd: V. Blasco Ibáñez's Silent...". Op. cit., pág. 96.

<sup>25</sup>En la película, resulta evidente que uno de los principales intereses de Blasco Ibáñez —y Max André— es la representación del público. Vicente J. Benet habla de la crueldad del mismo como "el tema que parece interesar de verdad a Blasco Ibáñez, y al que dirige su sermón": BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012, pág. 50. Por su parte, David George encuentra en el film una representación muy articulada de la masa que compone el público taurino, que entroncaría con la trayectoria política y creativa de Blasco y establecería un juego de espejos entre ese público y el cinematográfico. *Ibidem*, págs. 91-105. Aunque no pensamos que la articulación de esa representación esté tan bien armada en el film como sostiene George, encontramos su texto lleno de interés respecto a la continuidad de las ideas del escritor valenciano en la película, y en la forma de construir la presencia de la masa en el mismo.

<sup>26</sup>Precisamente, es fundamental en el arranque del estudio sobre las masculinidades el que lleva a cabo Miriam Hansen de Rodolfo Valentino en su libro *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991, págs. 243-294. A pesar del desarrollo dado en este terreno, los años diez sigue siendo un terreno apenas transitado para este tipo de estudios.

<sup>27</sup>BENET, Vicente J. "Spanish archetypes in transnational cinema...". Op. cit., pág. 14.

<sup>28</sup>CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution...* Op. cit., pág. 99.

<sup>29</sup>BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural...* Op. cit., pág. 49.

<sup>30</sup>SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones...". Op. cit., págs. 86-87.

<sup>31</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., págs. 135-147.

<sup>32</sup>Cuarterolo señala la profunda influencia sobre la película de las fotografías realizadas a finales del siglo XIX por Francisco Ayerza, uno de los miembros más destacados de la S.F.A. de A, y responsable de "nostálgicas obras del rural argentino". *Ibidem*, pág. 123. Y también *Ibid.*, págs. 144-145.