

LITERATURA Y CINE: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA TRASPOSICIÓN FÍLMICA DE *ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO*, DE W. H. HUDSON

Literature and Film: an Analysis Proposal of the Film Transposition of W. H. Hudson's Far Away and Long Ago

LUCÍA MAUDO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO (España)
L.MAUDO@OUTLOOK.ES
ORCID: 0000-0003-1576-9886

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.802>
vol. 25 | enero 2022 | 136-149

Recibido: 17/08/2021 | Aceptado: 20/09/2021

Resumen:

Allá lejos y hace tiempo (*Far Away and Long Ago*, 1918), la autobiografía de William Henry Hudson, llegó a convertirse en icono nacional argentino, pese a estar escrita en inglés. Fue llevada al cine en el año 1978 de la mano de Manuel Antín, tras una primera tentativa fallida, en el año 1969, del director Ricardo Becher. La película de Antín se desvió del original para recrear lo característico de la infancia y la juventud argentinas de Hudson, entremezclando las páginas de su autobiografía con las de otros textos inolvidables, como los cuentos de *El Ombú* (1902). El resultado final, agauchado y acriollado, alude simbólicamente al regreso del angloargentino a su tierra natal.

Palabras clave:

Hudson, Antín, literatura argentina, cine, adaptación

Abstract:

Far Away and Long Ago (1918), William Henry Hudson's autobiography, became an Argentinian icon, despite being written in English. Manuel Antín took it to the big screen in 1978, after Ricardo Becher's 1969 failed attempt. Antín's film strayed from Hudson's autobiography to recreate the essence of the writer's Argentinian childhood and youth. In the film, autobiography intermingles with other memorable texts, like the tales of *El Ombú* (1902). The gaucho-like result symbolically alludes to Hudson's return to his native land.

Keywords:

Hudson, Antín, Argentinian Literature, Film Art, Adaptation

La autobiografía de William Henry Hudson (Quilmes, 1841 – Londres, 1922), conocida en castellano como *Allá lejos y hace tiempo*, fue publicada por primera vez en Londres por la editorial J. M. Dent and Sons, en 1918, bajo el título *Far Away and Long Ago. A History of my Early Life*. En vida, Hudson debió de ser conocido en su país natal solo en ciertos círculos intelectuales, si bien sabemos —gracias a sus cartas— que las ediciones originales de sus textos circulaban entre los miembros de la comunidad angloestadounidense. Aunque su autobiografía no fue traducida al castellano hasta 1938,¹ sí llegó en versión original a Argentina al poco de ser publicada en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Fernando Pozzo dedicó después especial atención a *Allá lejos y hace tiempo*, “un libro que domina por completo a quien lo lee” (1940: 14). Él y su esposa emplearon tres años en su traducción, y eligieron este porque lo consideraban “el más nuestro” (1940: 15).

Años después, en 1969, el director argentino Ricardo Becher rodó la primera versión cinematográfica de la autobiografía de Hudson en la ciudad de Pilar —situada al norte de la provincia de Buenos Aires—: un documental dramático centrado en la recreación del estilo de vida del gaucho argentino. Fue protagonizada por un elenco internacional: Cihangir Gaffari, Anna Bradley, Barry Van Kleek, Kuky Heberbur, Rodolfo López y Alfredo Plank, entre otros. Se trataba de una coproducción con Estados Unidos realizada con guion del documentalista y escritor George Albert Zabriskie, quien participó en la película junto a su esposa, Isabel “Sherry” LaFollette-Zabriskie.² Sin embargo, el filme no llegó a estrenarse, puesto que los productores estadounidenses no llevaron a cabo el doblaje y la edición.

Allá lejos y hace tiempo dio el salto a la gran pantalla en 1978, de la mano del director Manuel Antín, cineasta argentino perteneciente a la generación del 60 (que se dio en llamar “el nuevo cine argentino”).³ Su identificación con la literatura lo llevó a entablar amistad con diversos escritores, como Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges; y, tras dirigir algunos cortometrajes, llevó al cine diez largometrajes, de los cuales nueve son transposiciones literarias. Realizó la versión fílmica de cuatro cuentos de Julio Cortázar (recogidos en tres películas) y estrenó, además, *Castigo al traidor* (1966), basada en el cuento de Augusto Roa Bastos “Encuentro con el traidor”; *Don Segundo Sombra* (1969), basada en la novela de Ricardo Güiraldes; y *La invitación* (1982), basada en la de Beatriz Guido.

El cine que Antín estaba creando iba en consonancia con la época. La censura imperante bajo el gobierno de Juan Carlos Onganía en la primera etapa de la llamada Revolución Argentina (1966-1973) —que explica el interés por la adaptación de obras literarias a finales de los sesenta—,⁴ junto a la presente durante la dictadura militar que se extendió entre 1976 y 1983, condujeron a que la industria del cine argentino se viese reducida, llegando casi a paralizarse entre el 76 y el 78. En esta constante situación de crisis, el cine publicitario, la comedia ligera o la adaptación de obras literarias nacionales fueron algunas de las posibilidades por las que los realizadores y productores pudieron optar (Getino, 2005: 36-38; Varea, 2008). Dentro de los límites que imponía esta compleja situación, la literatura gauchesca suscitó gran interés entre los cineastas (por ejemplo, Leopoldo Torre Nilsson realizó la adaptación de *Martín Fierro* en 1968); de hecho, si bien no hay motivos para creer que la película de Antín se relacionase con la de Becher, también se situó al gaucho como personaje central de la misma.

Pese a este contexto histórico, es difícil precisar por qué Antín eligió la autobiografía de Hudson para trasponerla filmicamente, pues se trata de una adaptación que ha recibido escasa repercusión mediática. No obstante, entronca con otros largometrajes del director centrados en la historia nacional

¹ En un artículo de Laura F. Cilento se encuentra noticia de una versión de *Allá lejos y hace tiempo* que habría sido publicada en folletín en 1926 (1998-1999: 49).

² Los escasos datos aportados sobre la participación del matrimonio Zabriskie en la realización de esta película proceden del obituario de la mujer. Consultado en <<http://miserybay.usanethosting.com/sjindy/obits/021130.shtml>> (09/10/2020).

³ En esa época muchas películas fueron producidas o dirigidas por personas que no pertenecían a la industria.

⁴ Onganía había sancionado la ley 18.019 en diciembre de 1968, que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (Ramírez Llorens, 2011).

argentina, como *Don Segundo Sombra* (1969) —que rodó el mismo año en el que Becher dirigió su versión de la autobiografía de Hudson— o *Juan Manuel de Rosas* (1972). De este modo, tras haber abordado en la década de los sesenta el límite de la abstracción (dentro de un cine vanguardista carente de denuncia social),⁵ Antín viró hacia el tratamiento de cuestiones históricas (Bertone, 2011: 190). Tomó en esta ocasión un texto “criollo” o tradicionalista para reivindicar a su autor como escritor argentino,⁶ ya que esta película “[...] integra el conjunto de films que, en los años del proceso militar, se refugiaron en la literatura, la historia y el costumbrismo argentinos y que, por ajustarse excesivamente a las pautas establecidas por el Instituto Nacional de Cinematografía, incurren en la falta de identidad y se acercan a la hibridez” (España, 2005: 694). Teniendo en cuenta la labor cultural que realiza el cine en la sociedad, su potencialidad didáctico-divulgativa, no es de extrañar el control que en aquellos años existía sobre este tipo de expresión, ni la utilización del séptimo arte para forzar la construcción de una determinada identidad nacional. En este sentido, el de la recuperación de Hudson como símbolo argentino, cobra especial relevancia un texto de Germán García, publicado en el mismo año en el que Antín estrenó la película en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*:

Los que han estudiado a Hudson gustan ligarlo en cuanto testimonio de la Argentina de su tiempo, con el que dejaron los viajeros ingleses. Hay un parentesco por cierto, pero debe establecerse la diferencia. En los viajeros el testimonio se da como documento por contraste, el contraste que observaron aquí en relación con los hábitos que traían, con la sociedad civilizada que dejaron y a la que habían de volver; en Hudson a la inversa, desde que en esta sociedad un tanto primitiva y en la campaña un tanto bárbara, era donde sus ojos habían visto la luz, en cuya atmósfera estuvo sumergido y con cuyos habitantes había convivido. Para nosotros el documento en este caso tiene mayor profundidad y va a las esencias, a la entraña de esta sociedad y al espíritu de los seres que la integraban. En los viajeros la observación es sobre lo episódico y lo accidental; en Hudson lo contrario, lo vivido más que lo visto. No es aquí espectador sino una de las piezas del drama; el actor o, mejor aún, el personaje mismo de la realidad. (1978: 87)

La adscripción de Hudson a la literatura argentina se ve aún más justificada si se tiene en cuenta —como reflexiona García— que la obra del angloargentino no habría sido la misma si este se hubiera quedado en Argentina, pues no habría tenido la necesidad de recuperar el país natal a través de la memoria: “producto de la añoranza y la nostalgia, enriquece nuestro patrimonio histórico y literario, sin quitarle a la lengua inglesa la satisfacción de contar con uno de sus mejores prosistas” (1978: 88).

Allá lejos y hace tiempo fue rodada en Eastmancolor y estrenada en los cines Atlas y Callao de Buenos Aires el 25 de mayo de 1978, coincidiendo con la fiesta nacional de Argentina. Homenajeaba a Hudson en el sexagésimo aniversario de la publicación en Londres de su autobiografía. El vínculo de Hudson con el ambiente que lo rodeó durante su infancia y juventud, la pampa bonaerense, cobró en el filme especial relevancia; de hecho, en esos años “Las cámaras cinematográficas recorrieron el país de punta a punta en un intento por reflejar el paisaje argentino,⁷ pero, por lo general, se limitaron al mero registro” (España, 2005: 693). El rodaje tuvo lugar en Libres del Sur, Buenos Aires, y “La película incluye imágenes muy hermosas, a las que Miguel Rodríguez aporta tal dominio de la luz y el color que la emparentan con *Don Segundo Sombra* (1969), otro film de Antín” (España, 2005: 694). De este modo, los diferentes planos panorámicos de la pampa sirvieron para transmitir la relación de Hudson con el espacio natural.

⁵ Véase Lusnich, A. L. y Piedras, P. (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva librería.

⁶ Fue llevada al cine por Manuel Antín, pero también inspiró la música popular de cantautoras como Mercedes Sosa o Suma Paz. Sobre esta y otras obras de Hudson escribieron —y se menciona solo a algunos de los hispanoamericanos— Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Juan José Saer, Guillermo Cabrera Infante, Horacio Quiroga, Pablo Urbanyi, Ricardo Piglia, Arnaldo Calveyra, Carlos Gamerro, y un largo etcétera de críticos y escritores.

⁷ Los artistas de la época se concentraron más en los elementos geográficos que en los históricos, mirando hacia el futuro e identificándose con la naturaleza (Halperin Donghi, 1980: 8).

La película fue interpretada por Dora Baret (Caroline Hudson), Gianni Lunadei (W. H. Hudson) y Walter Santa Ana (Nicandro); junto a Leonor Manso, Rita y Osvaldo Terranova, Juan José Camero, Susú Pecoraro, Alejandro Lunadei y Andrea Grieben. Duró 110 minutos, fue producida por Profilme SRL y distribuida por Norma Vigo. En líneas generales, los actores se adecuaron bien a su papel, algo que facilitó el hecho de que Hudson no hubiese incluido descripciones físicas ni de sí mismo ni de su familia en la obra. El productor fue Claudio Arbos; el asistente de dirección, Jorge Mobaied; y el encargado del montaje, Darío Tedesco. La música fue creada por Gerardo Gandini, mientras que la escenografía estuvo a cargo de Ponchi Morpurgo.

El asesor hudsoniano fue el profesor Juan Carlos Lombán, quien formó parte de la Comisión Ejecutiva del Museo Histórico Provincial Guillermo Enrique Hudson y escribió *Guillermo Enrique Hudson o el legado inmerecido* (1971). Su trabajo en la película deja entrever el de otros autores, como Luis Horacio Velázquez o Luis Leopoldo Franco. Al inicio de la película, tras anunciar que se trata de un filme de Manuel Antín, se especifica que es “una versión libre de la obra homónima y otros textos de Guillermo Enrique Hudson”, dejando claro que, pese a titularse *Allá lejos y hace tiempo*, no se basa únicamente en la autobiografía del escritor, sino que indaga en el sentido global de su obra. El guion fue realizado por Mario Reynoso y Manuel Antín, utilizando también fragmentos de algunos de los cuentos de Hudson, como “La confesión de Pelino Viera” (1883), “El niño diablo” (1902) y “El ombú” (1902), junto al ensayo *Una cierva en el parque de Richmond* (1922).

A la película se le dio un tempo poético, en el que las acciones no son acompañadas por descripciones; de hecho, la línea argumental puede resultar confusa para aquellos espectadores que no hayan leído con anterioridad las obras de Hudson, ya que las situaciones que se visualizan, acompañadas por escasos diálogos, se inician *in medias res*. Evoca, sin seguir cronológicamente la autobiografía, las principales vivencias de la infancia de Hudson, forjadoras de su carácter: su miedo a la muerte, su enfermedad, su vocación de naturalista, su sensibilidad, las relaciones familiares y la identificación con la madre. Los saltos en el argumento son más bruscos que en el libro, donde la trama recibe un mayor desarrollo. En este sentido, el cambio más importante es la reducción de contenido, lo que hace que el receptor perciba los avances en el tiempo y los cambios de escena de manera abrupta, algo a lo que contribuye la simultaneidad de diálogos, acciones y espacios, junto al hecho de que “en el cine la acción sucede en el presente” (Sánchez Noriega, 2000: 40).

La adaptación profundiza, oníricamente, en los sentimientos y preocupaciones de Hudson, y en su comunión con la naturaleza, ya que “The pervading quality of the book is a simple, emotional acceptance of life, the continual sense of wonder of the child” (Hamilton, 1946: 120). Se recupera más la figura del que narra que la propia narración. Asimismo, se ahonda en la dualidad del narrador de *Allá lejos y hace tiempo*, ya que la autobiografía presenta una división entre el Hudson adulto que publica el libro y el niño que vive los acontecimientos, pudiendo ponerse en duda la veracidad de todas las anécdotas recogidas en el texto, pues el punto de vista del adulto modifica, al menos en parte, las experiencias de la infancia.

La dualidad comentada queda más patente en el filme que en el texto del angloargentino. La película es protagonizada por dos Hudson, uno anciano y otro niño (en una breve escena se añade un tercero de mediana edad). Mientras el hombre mayor observa su infancia vivida “allá lejos y hace tiempo”, el niño disfruta de una soledad gozosa en la pampa. Se representa, de este modo, tanto al niño que vive los acontecimientos como al anciano que los escribe, regresando a la pampa en una segunda infancia. Debe considerarse el peso que Hudson otorgó a la memoria y al recuerdo, las únicas formas de vencer a la muerte. Gracias a la facultad rememorativa, sus seres queridos fallecidos, especialmente la madre, podían permanecer junto a él. El mismo mecanismo le servía para recuperar la tierra natal. Poéticamente, estos aspectos del filme evocan la juventud perdida, abundando en detalles sobre la pampa argentina — en parte, la gran protagonista—, los gauchos y el folclore, así como la historia nacional.

La presencia de dobles planos, el del adulto y el del niño, y de escenas oníricas, junto a la intercalación repentina de historias tomadas de otras obras hudsonianas, pone en relación esta película, que pertenece al cine narrativo, con el cine experimental, que se estaba produciendo en esa época a través de, especialmente, cortos cinematográficos.⁸

Acriollamiento de la obra: la pampa y los gauchos

La película se inicia con un texto: “Año tras año sueño con viajes más largos a lugares más remotos y salvajes, Guillermo Enrique Hudson”, al que sigue la imagen de un gaucho de cabellos y barba grises recostado sobre las raíces de un ombú, y la llegada en un carruaje de caballos de un hombre y una mujer vestidos de blanco, acompañados por un niño. La mujer es Carolina⁹ Kimble, quien se adelanta hacia el horizonte, donde ve a un hombre anciano vestido de negro que sujeta un ramo de margaritas amarillas. Este alude a la presencia poética de Hudson, quien, tras su muerte, regresa simbólicamente a Argentina (la imagen del anciano Hudson se intercala con la del niño). Al verlo, la madre, que lo reconoce rápidamente, dice: “Guillermo”.¹⁰ El gaucho le pregunta de qué Guillermo habla, a lo que ella contesta: “Guillermo Hudson, Nicandro”; y después añade: “Murió allá lejos y ha vuelto con sus padres”. La película concentra de este modo la vida de los dos Hudson que transitan la autobiografía: “allá lejos y hace tiempo” deja de evocar Argentina para referirse a una Inglaterra que no es nombrada ni una sola vez (de este modo sutil, se ofrece el punto de vista de la adaptación). Asimismo, todos los personajes del libro son interpretados por actores argentinos, que hablan en un correcto castellano, lleno de los matices propios del Río de la Plata. En general, los aspectos fundamentales que singularizaban a los Hudson entre sus vecinos nativos o gauchos se omiten: el origen estadounidense (solo en una escena el padre, Daniel, hace referencia a su llegada a “Los Veinticinco Ombúes”, pero no especifica desde dónde), la pertenencia a la iglesia metodista y el inglés como lengua principal de comunicación y aprendizaje.

Dentro de la escena apenas descrita, Guillermo entrega a su madre las margaritas, y se deja acompañar hasta el carruaje. Aunque el Guillermo anciano se aleja con sus padres, en la siguiente escena el gaucho Nicandro se pregunta por qué sigue allí, si no hay un paraje más triste que ese. Como hicieron algunos estudiosos hudsonianos, la película ahonda en la soledad y la tristeza: “El sentido más profundo de toda su obra y su mensaje [es] la nostalgia” (1952: 122), opinaba Luis Horacio Velázquez.

Seguidamente, se produce una regresión a la infancia de Hudson, que se centra en el momento en el que Mr. Trigg entró en sus vidas. Todos se sientan a la mesa y, de repente, el Hudson anciano irrumpe en la escena, asomado a una puerta, para recitar el pasaje de su libro que coincide con la llegada del maestro, sin que los demás noten su presencia. Llama la atención, en el estudio de la película, el que esta no aluda directamente al desempeño de Hudson como escritor, si bien esta información puede ser recuperada por el receptor a través de los planos subjetivos. El filme ofrece así una clara simultaneidad de espacios y tiempos.

Si bien en el libro Hudson dejó claro que el señor Trigg “evitaba religiosamente las casas de los lugareños. Era incapaz de relacionarse con ellos, y como no los conocía ni los entendía, los miraba con secreto disgusto y suspicacia” (2004: 32), en la versión fílmica el personaje pregunta amablemente por un gaucho que se ha encontrado en el camino. El padre le explica que es Nicandro, un viejo soldado muy amigo de Guillermo. Después Nicandro aparece en el almacén que poseía la familia en “Las Acacias”,

⁸ Véase Claudio España (dir.) (2005), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

⁹ Aunque Hudson se refiriese tanto a sí mismo como a su familia utilizando sus nombres propios en inglés, en la película estos son traducidos al castellano.

¹⁰ Todas las transcripciones del audio de la película son mías.

junto a los niños, en el acto de narrar cuentos. Esto enlaza directamente con el inicio de “El ombú”: “*Esta historia, de una casa que existió en otro tiempo, me la contó a la sombra, un día de verano, Nicandro, aquel viejo a quien a todos nos gustaba escuchar, pues recordaba, y podía relatar correctamente, la vida de cada persona que había conocido en su pago, cerca de la laguna de Chascomús, en la pampa, al sur de Buenos Aires*” (1947: 11; cursivas del original).

Una de las principales misiones de los cuentos que se insertan dentro de la película es “agauchar” y acriollar la autobiografía; junto a esto, el ambiente gaucho —que se impone a todos los textos— ayuda a unificar la trama y dar cohesión al filme. Si bien el original hudsoniano no está falto de menciones a los gauchos y a las relaciones que la familia mantenía con estos, la película explota este vínculo. En *Allá lejos y hace tiempo* Hudson se refiere a los gauchos porque tuvo la oportunidad de conocer su modo de vida, sus intereses y preocupaciones:

Y, pocos años más tarde, todo [el] horror [de las luchas civiles] se hizo evidente, cuando fui lo suficientemente mayor para frecuentar las casas de los nativos y las reuniones de los gauchos, durante el marcado y la separación del ganado, las carreras y otras ocasiones. Asistí a más de una conversación entre grupos de hombres cuyas vidas habían transcurrido en su mayor parte en el ejército, por lo general en la guerra de guerrillas, y la charla giraba, con sorprendente frecuencia, acerca de los degollamientos. (2004: 126)

Sus descripciones del gaucho, de valor histórico, están también marcadas por la extrañeza y la diferencia. Si bien para él este reunía grandes virtudes (la más importante, sin duda, el amor a los pájaros), no dudó en contradecir las opiniones de Darwin, quien “al alabar al gaucho en su *Viaje de un naturalista*, cuenta que si un gaucho te ha de rebanar la garganta lo hará como un caballero; ya desde muy niño supe que no era así y que lo haría más bien como una criatura infernal, regodeándose en su crueldad” (2004: 126). Hudson estaba tan fascinado por el tipo humano como horrorizado por su salvajismo. Dejó claras muestras de su trato con los nativos —“Siendo muchacho, me mezclaba con los gauchos de las pampas” (2007: 105)—, pero también reflejó lo poco habitual que era, por aquel entonces, que estos vínculos se estrechasen.

El cambio más significativo llevado a cabo en la película es, entonces, la ampliación de la temática gaucha, que se impone incluso a aquellos textos que Hudson no había dedicado al paisano argentino. Muestra de esto es el modo en el que se integró “La confesión de Pelino Viera”. Este cuento, el primero que Hudson publicó, se ambienta en Argentina y está protagonizado por Pelino Viera, un joven descendiente de portugueses, que, tras enamorarse de Rosaura, vive una serie de vicisitudes de carácter fantástico, que lo llevan a cometer un asesinato por el que acaba en prisión. En el filme —que empieza la historia *in medias res*, eliminando todo el preámbulo del original, según el cual es el propio Viera el que confiesa el uxoricidio en una carta— su nombre se agaucha, pasando a ser Fortunato, un bonaerense amigo del, por aquel entonces, joven Nicandro (de este modo, se conecta esta historia con la principal). Fortunato le pregunta a Nicandro por Blanca —Rosaura en el original—, la muchacha en la que está interesado, de la que rápidamente se enamora y con la que acaba casándose.

La elección del nombre del protagonista se entiende cuando este descubre la flor de la pesadilla, con la que cada noche lo droga su mujer, y va a visitar a una anciana, a la que en la película llama “madre”, buscando que ella desentrañe las actuaciones de su esposa. Ella le dice “Fortunato, tu mujer te odia porque creía que tenías fortuna y no la tenés”. Así, los comportamientos extraños de Blanca se reducen a la codicia. Mientras Rosaura es una auténtica bruja, capaz de convertirse en ave y volar a la mítica ciudad de Trapalanda, Blanca se limita a reunirse con un grupo de mujeres, que solo se asemeja a un aquelarre por sus vestiduras negras, y todas repiten “Morite, Fortunato, morite”, junto a una gran marmita de la que sale fuego. Al descubrir que conjura contra él, Fortunato acaba matando, como en el cuento, a su mujer, y esta aparece de golpe en la cama matrimonial de su casa. Mientras Fortunato se lamenta por lo sucedido, la escena se va fundiendo, y poco a poco regresa junto a Nicandro. Definitivamente, la fantasía del cuento de Hudson se pierde.

Otro personaje gaucha de la película es Eleuterio Reyes, que llega a Chascomús preguntando por mister “Usón”, al que encuentra junto a sus hijos observando una escena de doma. En palabras de Daniel, la aparición de Eleuterio es propicia, pues podrá ayudarlos a controlar a tan bravos caballos. Poco después se sabe que son viejos amigos y que se conocieron a su llegada a Argentina. Dado el vínculo que los une, Daniel lo invita a cenar. En la siguiente escena, la familia Hudson aparece sentada en la pampa, observando cómo Eleuterio y sus amigos se divierten con el juego del pato, del que Hudson habló en el apéndice al cuento “El ombú”. Los Hudson asisten al juego, pero no participan de este, resultándoles ajeno. Este extrañamiento se produce en ambos sentidos en la obra de Hudson, pues también los nativos observaban extrañados las costumbres y comportamientos de los ingleses. Así, en “Ralph Herne” (1923), describió: “Varios carruajes de nativos se habían detenido cerca de la cancha y los ocupantes miraban el juego con algún interés, aunque hasta hoy el cricket es un profundo misterio para la mente hispanoamericana [...]” (2006: 57).

Dentro de la temática gaucha del filme, se incluye, como en el libro, la ambientación histórica. La película se sitúa exclusivamente en “Las Acacias”, mientras que la estancia “Los Veinticinco Ombúes” es simplemente nombrada. Allí, en el cuarto principal, se mantienen los retratos de Juan Manuel de Rosas y su esposa, muestra del apoyo familiar al gobernador. También está presente la guerra, que irrumpe en la vida de Guillermo cuando este está junto a Nicandro, quien le enseña a tirar las boleadoras. En ese momento, un gaucha a caballo llega y les anuncia la batalla de Caseros. Nicandro le dice a Guillermo que la guerra es terrible, algo que, como el propio Hudson explicitó en su autobiografía, no era capaz de entender por aquel entonces (de hecho, en la película el niño insiste en considerar truenos lo que Nicandro describe como cañones).

Tras unas breves escenas que representan la batalla, llegan en retirada los gauchos partidarios de Rosas hasta donde están ellos; y, sin más, golpean a Nicandro, que se desmaya. Alcanzan después la casa de los Hudson, y exigen caballos de refresco, que, sin embargo, el padre les niega, bajo el pretexto de que ya se los llevó otra partida. Con el asesinato del oficial, perpetrado por sus propios hombres —venganza que Hudson describió en su autobiografía con estupor—, finaliza la ambientación rosista de la película (no se incluyeron, por lo tanto, los cuestionamientos de Hudson, que realizó en la madurez mientras escribía el libro, pues siendo niño era poco consciente de la realidad del rosismo, como él mismo expresó).¹¹

En líneas generales, el ambiente de la obra de Hudson cambia sustancialmente, pues la película enfatiza ciertos aspectos de la autobiografía, expandiéndola a través de los cuentos de *El ombú* lo que, por otro lado, sirve para retratar a Hudson no solo como niño en la pampa, sino también como escritor. El relato literario de Hudson se transforma al ser puesto en imágenes, pero las modificaciones van más allá de lo evidente, concentrándose muchas de ellas en el diálogo y la ambientación. Esto cobra especial relevancia si se tiene en cuenta que no se produce en todas las adaptaciones, puesto que, como ha indicado José Luis Sánchez Noriega: “El texto fílmico se construye *también* con el registro verbal [...] que, al menos en los diálogos, no es sino una trasposición del texto literario sin modificación sustancial de sus valores semánticos” (2000: 39; cursivas del original). Los cambios en el guion, concretamente en los diálogos, no se deben al nuevo lenguaje en el que se expresan los acontecimientos, el fílmico, sino a un interés por

¹¹ Daniel Hudson —al igual que otros inmigrantes anglosajones residentes en la Confederación Argentina a mediados del siglo XIX— era partidario de Juan Manuel de Rosas (gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1835 y 1852), por lo que en la sala principal de la casa se mostraban varios cuadros en su honor: a la izquierda, un retrato de doña Encarnación Ezcurra; en el centro, el de Rosas; y a la derecha, el de Urquiza; seguido por uno de Oribe.

En la obra de Hudson, el gobernador es nombrado en diversas ocasiones. El escritor se debatía entre valorar, en un esquema ideológico muy parecido al de los jóvenes cultos argentinos, su carácter “bárbaro” y el de su gobierno, y entre cierta fascinación hacia su capacidad tiránica, junto a un natural desprecio por sus comportamientos. Sin una posición clara, no expresó un juicio definitivo ni sobre el dictador ni sobre el conflicto entre unitarios y federales. Fue, sin embargo, crítico con Urquiza, dado que valoró como un rasgo negativo su deslealtad y tampoco lo juzgó menos violento que el tirano al que había derrocado en la batalla de Caseros de 1852.

acriollar las palabras de William Henry Hudson, argentinizando la obra. Siguiendo a Pere Gimferrer, nos encontraríamos ante problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje (1985: 52). El “agauchamiento” de la trama, especialmente del estilo lingüístico, aleja la película del estilo que Hudson dio a su entera producción, en la que demostró apego por su tierra natal, pero también se definió como inglés. El carácter del relato hudsoniano se pierde al distanciarse el filme de la identificación de Hudson con sus orígenes en general y con Inglaterra en particular. Se aleja con esto del espíritu del texto escrito (Sánchez Noriega, 2000), pues su autor vivió la pampa en inglés y utilizó esa lengua para expresarse.

Respecto a la conveniencia o no de modificar la atmósfera de la producción hudsoniana, resultan de interés las opiniones de Horacio Quiroga, expresadas en su ensayo “Sobre ‘El ombú’ de Hudson” (1929), realizado a propósito de la traducción del libro elaborada por Eduardo Hillman. Quiroga valoró negativamente el hecho de que el traductor acriollase los diálogos, puesto que creía que “nada hubiera sido al escritor más fácil que escribir en jerga criolla sus relatos de ambiente argentino, o por lo menos adaptar al lenguaje campesino inglés las peculiaridades del léxico nativo” (2004: 425).¹² Algo que Hudson no hizo, logrando, de todos modos, recrear el ambiente y los individuos a la perfección. El crimen de Hillman fue, para Quiroga, adaptar “el puro idioma de Hudson a una lengua convencional, no netamente argentina, y cuyo defecto más grave, [sic] radica en la forzosa corrupción del estilo exacto, puro, preciso y rico en un gran escritor” (2004: 426-427). En su opinión, el traductor debería haberse ceñido a la literalidad, siempre que fuese posible, dejando la elección de una u otra palabra, con sus correspondientes connotaciones de significado, a la libertad expresiva del escritor (criticó, por ejemplo, que hubiese cambiado “lugar natal” por “pago”).

Pese a todo lo comentado, debe considerarse que, aunque el estudio de la película permita las referencias al texto de Hudson, el filme no pretendía ser una adaptación fiel, sino recuperar el vínculo afectivo de Hudson con la tierra natal, evocando el regreso del escritor a Argentina a través de la escritura de sus memorias. En este sentido, si bien los cambios del guion pueden observarse como un riesgo, debe destacarse el aporte realizado por la imagen —lenguaje por excelencia del cine— en la trasposición filmica de la autobiografía, teniendo en cuenta que el valor estético de las palabras de Hudson reside en gran parte en sus abundantes descripciones del espacio natural, que su libro estaba destinado a recuperar y que ahora el espectador puede visualizar. La gran contribución de Hudson a la literatura argentina fue, precisamente, la representación de la pampa, junto a sus descripciones del gaucho,¹³ la recuperación de una época y la expresión de su sentimiento de pertenencia desde la extranjería; por esto, se añadieron a *Allá lejos y hace tiempo* episodios de *El ombú*: “Los cuentos de *El ombú* son relatos pampeanos; lo son por el tema, por el espíritu y por el paisaje unas veces expreso, otras sugerido por la narración” (Ara, 1954: 25).

Alegorías de la muerte y del destino

Siguiendo con el estudio de las convergencias y divergencias entre el libro y la película, es preciso tratar uno de los aspectos más significativos de la autobiografía: el profundo miedo a la muerte experimentado por Hudson, que tuvo consecuencias tanto vitales como literarias. El escritor condensó los episodios traumáticos suscitados por este temor en el capítulo tercero: “La muerte de un perro viejo” (“Death of an Old Dog”). Si bien desde muy niño había observado en el territorio pampeano la crueldad de los hombres y de la naturaleza, las muertes de César, su perro; del forastero, al que contempla ahogado; y de Margarita, su niñera, lo traumatizaron profundamente. La importancia de estos episodios queda

¹² Hudson no habría tenido tan fácil escribir en “jerga criolla”, puesto que no dominaba el castellano escrito en el momento de publicación del libro.

¹³ Guillermo Ara, en su libro *Guillermo E. Hudson. El paisaje pampeano y su expresión* (1954), resumió las descripciones de la pampa realizadas por los escritores argentinos, y también por algunos viajeros ingleses, comparándolas con las hudsonianas.

sobradamente demostrada en la gran cantidad de cuestionamientos sobre la vida y el más allá que Hudson diseminó a lo largo de toda su producción literaria, y que además manifestó en cartas y encuentros personales. En el filme también se dio cabida a este aspecto de su biografía, hasta tal punto que las escasas diez páginas —según la edición— del capítulo apenas mencionado fueron expandidas, diseminándose poco a poco las muertes que tanto lo afectaron (salvo la del forastero).

La primera muerte que se produce es la de César, su amado perro. Ante la desgracia, Carolina, quien —obviando la cruda realidad de la pampa— dice que los niños ven la muerte por primera vez, anima a Mr. Trigg a hablar con ellos. Sin embargo, lo que realmente conmovió a Hudson no fue la visión de la muerte, sino el que se muriese un ser querido, una mascota, y no cualquier animal del campo: “Cuando evoco las impresiones y recuerdos de aquel año tan memorable, el incidente que parece cobrar mayor relieve, al menos de los acontecidos durante sus seis últimos meses, es la muerte de César. No hay nada que recuerde con tanta claridad: fue, sin duda, el acontecimiento más importante de mi infancia, la primera vez que se introdujo una eterna nota de tristeza en mi joven vida” (2004: 37).

A continuación, van todos juntos a enterrar a César, idea propuesta —aunque no se explicita en la película— por el señor Trigg, que los demás acogen “excitados porque nunca había[n] visto enterrar a un perro, ni había[n] oído decir que pudiera hacerse algo semejante” (2004: 39). Aunque el libro apunta que “Hacia el mediodía, uno de los hombres llevó al pobre César, muerto y rígido, a un lugar cubierto de hierba entre los melocotoneros, donde alguien había excavado ya la tumba” (2004: 39), en la película es Nicandro el que porta al perro para ponerlo en la tumba. Tras depositarlo, Mr. Trigg da un breve discurso, pronunciando las famosas palabras que tanto aterraron a Hudson sobre que a todo ser le llegaría la muerte. El Guillermo anciano observa la escena mientras el Guillermo niño llora. Aunque, en la autobiografía, César es inmediatamente cubierto —“Seguimos a nuestro preceptor y observamos cómo introducían el cuerpo y le echaban encima paladas de tierra roja” (2004: 39)—, la escena se dilata en el filme. El niño observa fijamente la tumba, viendo en el hoyo no al perro, sino a sí mismo vestido de blanco y portando un ramo de margaritas amarillas idéntico al del inicio de la película; representación alegórica del momento exacto en el que Hudson descubrió que él también iba a morir. Esta imagen se repite varias veces, e incluso arroja tierra sobre sí mismo mientras el Guillermo anciano y Nicandro observan la escena. Una voz en *off* proclama: “Este es el final, la muerte no hace distinciones”, y a continuación el Guillermo anciano recita las palabras de la autobiografía en las que expresa lo que él sintió ante el descubrimiento de la muerte.

Seguidamente, Hudson llora en su habitación y su madre lo consuela, proporcionándole explicaciones religiosas: le dice que el alma es inmortal como un pájaro de Dios.

El tema de la muerte vuelve a evocarse a propósito de la enfermedad que contrajo Hudson durante su adolescencia, a la que, sin embargo, no se alude explícitamente. Guillermo está escribiendo tumbado en el campo cuando una tormenta lo sorprende (se representan así el momento en el que tomó la costumbre de escribir un diario y su futura labor como escritor). Dado que no regresa a casa, salen a buscarlo y lo encuentran tirado en el suelo, escribiendo en un cuaderno (frente al libro, en el que está cuidando ovejas). Como consecuencia de esta aventura, le sube la fiebre. Guillermo experimenta, nuevamente, el miedo a la muerte, que es representado por una voz en *off* que, acompañada por la imagen del señor Trigg, vuelve a reproducir su terrible discurso durante el entierro de César. Repitiendo el patrón, su madre lo consuela, hablándole de Dios. Aparece, además, el Guillermo anciano, que observa la escena. No se alude, sin embargo, a la enfermedad como a algo que le dejará secuelas de por vida.

La película recrea también el momento en el que Hudson podría haber declarado abiertamente su interés en llegar a ser un naturalista.¹⁴ Mientras pasea al atardecer junto a su madre, ella le pregunta

¹⁴ Frente a los científicos de gabinete, Hudson deseaba ser un naturalista de campo (*field naturalist*). Fue un autodidacta, debido a lo cual la mayor parte de su educación científica provino de los libros y de las tareas rurales. Trabajó en Argentina bajo las

qué es lo que quiere hacer más adelante en la vida y él responde que, sobre todas las cosas, le interesan la naturaleza y los pájaros, y que le gustaría estudiarlos.

De repente, y coincidiendo con las escenas finales del filme, en la habitación de Guillermo entra Carolina para avisarle que ha muerto Margarita. Guillermo oye la voz en *off* de la niñera, que le pregunta por el cardenal que tuvo enjaulado. Tras esto, una nueva alusión alegórica del miedo de Hudson a la muerte se produce cuando este imagina a Margarita vestida con un camisón blanco y acompañada por el perro y el cardenal. Tal y como ocurre en el libro, Guillermo se niega a ver el cadáver de su niñera: “El día después de su muerte, nos llevaron a ver por última vez a nuestra adorada Margarita; pero al llegar a la puerta, cuando todos entraron detrás de mi madre, yo me eché atrás [...] Ver a Margarita muerta era más de lo que yo podía soportar” (2004: 48).

Aunque el fallecimiento de la niñera cierra el capítulo tres, y no el libro, la película salta, tras unas conversaciones de Guillermo con su madre, a una escena prácticamente idéntica a la que la inició: aparece el carro de caballos en un atardecer, y se ve llegar al Hudson anciano. Se representa, nuevamente, el regreso simbólico de Hudson a su tierra natal, al ombú que lo vio nacer, para reposar eternamente. La escena va entremezclando la imagen del Hudson anciano con la del niño —en esa continua simultaneidad de espacios y tiempos ya comentada—, y este último dice: “Esta es mi verdadera casa”, y agrega, “He venido a despedirme de todo”. Tras esto, el Hudson anciano se aleja en el carruaje de caballos, junto a sus padres y Nicandro, rumbo a “Los Veinticinco Ombúes”.

Es notoria la atención mostrada al tercer capítulo, que se convierte en el gran protagonista, relegando los otros veintitrés a la pura anécdota. En realidad, la importancia de esta parte de la autobiografía está íntimamente ligada a su desarrollo posterior:

La concentrada tensión dramática de este capítulo, con su cúmulo de imágenes mortuorias, se diluye luego un tanto en el recuento de las múltiples formas del alborozo suscitado por la vida al aire libre, que conforma el cuerpo central del libro. Pero la aguda conciencia de la finitud y de la muerte no se aparta nunca del todo del horizonte emocional del niño, ni se borra, por supuesto, de la memoria del narrador adulto, en la que vuelve periódicamente a aflorar. (Barnabé, 2012: 73)

Por esto, hay una omisión altamente significativa: la de los tres últimos capítulos. Estos son, sin duda, claves, pues completan al tercero, reforzando las ideas de Hudson sobre la muerte, pero también su concepción del animismo y de la religión. Desde el mismo título —“Boyhood’s End”, “A Darkened Life”, “Loss and Gain”—, estos capítulos manifiestan las inquietudes de Hudson (Barnabé, 2012: 74). Además, cambia el registro, volviéndose la narración más seria y filosófica. Quedan atrás las anécdotas de juegos infantiles o excursiones por la pampa. Son estos capítulos los que contienen la información más relevante para entender el resto de la producción hudsoniana, pues en ellos están recogidas sus preocupaciones y sus vivencias más profundas. Es entonces cuando se siente desahuciado por la enfermedad, experimentando al mismo tiempo dudas sobre la fe que le transmitió su madre, que se ven agravadas por el fallecimiento de esta. No albergando esperanzas sobre la existencia del más allá, decide entonces vivir para la contemplación de la naturaleza.

La familia Hudson se reconoce en la película sencilla, ortodoxa, religiosa y contraria a cualquier tipo de vicio (especialmente, en sus reprimendas al señor Trigg: por llegar tarde a su trabajo, beber o pegar a los niños);¹⁵ sin embargo, no se declara metodista, ni tan siquiera protestante. Por lo que el filme

órdenes del alemán Hermann Burmeister, lo que propició su relación con el Instituto Smithsonian (*Smithsonian Institution*) de Washington y con la Sociedad Zoológica (*Zoological Society*) de Londres. Destacó especialmente en el campo de la ornitología (dos especies de ave llevan su nombre: la *Phaeotriccus hudsoni* y la *Asthenes hudsoni*).

¹⁵ En realidad, solo esta última acción se corresponde con el primero de los preceptores que Hudson describió en su autobiografía, mientras que las otras características pertenecen a los que vinieron después. Como en la película solo aparece

deja conocer, pueden observarse como criollos federales y católicos. Probablemente, esto se deba a dos factores: por un lado, a la tendencia a argentinizar a Hudson, que niega su realidad anglosajona y protestante, eliminando así el contraste que él mismo estableció en su autobiografía entre nativos y extranjeros o entre católicos y “herejes”; por otro, a una autocensura del director, que sabía que la película debía pasar el control de la censura de la época.¹⁶ Este último motivo explica, quizás, la omisión de los últimos capítulos del libro, ya que las inquietudes religiosas de Hudson podían resultar sospechosas en el momento histórico en el que la película fue estrenada. Solo una pequeña escena permite saber que Hudson leyó a Darwin, pues su hermano Edwin le entrega una obra de este autor (sin mencionar el título) como consuelo por la destrucción de un nido. Es decir, lo hace en un contexto muy diferente al del libro y es algo casual, que no vuelve a mencionarse ni tiene ninguna repercusión en la concepción del mundo de Guillermo.

Consideraciones finales

La comparación entre obra literaria y obra fílmica aquí realizada es inevitable, en la medida en que se estudia la adaptación al cine de un texto escrito. No obstante, no debe olvidarse que “son medios diferentes que emplean sistemas de significación diferentes” (Sánchez Noriega, 2000: 38-39). Antín llevó a cabo una adaptación libre, logrando un filme con entidad propia, realizando transformaciones importantes en la historia y mostrando libertad creadora —en la intercalación de otros textos— e interpretativa —en el acriollamiento de las palabras de Hudson—. La película redujo la trama de la autobiografía en un ejercicio de supresión y concentración, ampliándola posteriormente con la inclusión de otros textos. No contiene, entonces, esencialmente la misma historia, ya que se eliminan no solo capítulos, sino aspectos fundamentales de la vida de William Henry Hudson en Argentina. El resultado estético no es el mismo, aunque el filme mantenga el espíritu con el que el autor escribió la obra y logre esa afinidad para el receptor argentino a la que Fernando Pozzo aludía al afirmar que este libro de Hudson es “el más nuestro” (1940: 15).

Durante el rodaje de la película, se dio un proceso de resignificación de *Allá lejos y hace tiempo*, cobrando mayor importancia el autor, por encima del texto literario. Pese a las alteraciones, la película de Antín sintoniza, al menos en parte, con la interpretación de otros lectores de la obra (intelectuales como Luis Leopoldo Franco o Luis Horacio Velázquez reclamaron a Hudson como un auténtico gaucho de la pampa, puesto que en él vieron una expresión de la argentinidad mucho más sólida y realista que la diseñada por Juan Domingo Sarmiento en *Facundo* [1845] o por José Hernández en el *Martín Fierro* [1872]). Aunque el angloargentino no se refirió en sus textos a Argentina o a la argentinidad (y esta no existía como tal en el momento en el que él habitó la pampa), sino que prefirió utilizar otro tipo de construcciones locativas, críticos, escritores y artistas encontraron en su obra la esencia de la idiosincrasia

Trigg —dado el gran peso que se otorga al capítulo tercero y a su discurso sobre la muerte—, todos los rasgos negativos recaen sobre él.

¹⁶ Manuel Antín declaró en diversas ocasiones que él no conoció el cine argentino sin censura hasta el año 1983, con la llegada de Raúl Alfonsín al poder (quien lo nombraría director del Instituto Nacional de Cine Argentino). En la década de los setenta, por el contrario, la censura recaía tanto sobre el guion como sobre los actores. Antín vio su película *Juan Manuel de Rosas* junto a más de trescientos cincuenta militares, en un silencio sepulcral, en el Ministerio de Guerra. Lo llevaron tras la proyección a una oficina con un general que le permitió estrenarla únicamente porque, debido a una coincidencia, lo conocía. Censuraron, no obstante, su guion para filmar *Adán Buenosayres*: en primer lugar, porque el autor, Leopoldo Marechal, era peronista (aunque Antín logró convencer a los generales de que aún no lo era cuando escribió el libro); y, en segundo lugar, porque algunos de los actores se encontraban en la lista negra. No era posible cambiar de elenco, así que Antín desistió del proyecto (Antín, 2014).

argentina,¹⁷ en la que la nostalgia y el desarraigo adquieren especial relevancia. *Allá lejos y hace tiempo* es, de este modo, un libro que, pese a haber sido escrito en inglés, tiene cabida en la literatura nacional argentina.

Bibliografía

- ANTÍN, Manuel (2014), “Entrevista al cineasta Manuel Antín en el programa Hablando de Arte”, en YouTube. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=T61Y2APqxZA>> (09/10/2020).
- ARA, Guillermo (1954), *Guillermo E. Hudson. El paisaje pampeano y su expresión*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Aeronáutica.
- ARBOS, Claudio (prod.); ANTÍN, Manuel (dir.) (1978), *Allá lejos y hace tiempo* [cinta cinematográfica]. Buenos Aires, Profilme SRL.
- BARNABÉ, Jean-Philippe (2012), “Staring at vacancy”: notas sobre *Far Away and Long Ago*, en Gómez, Leila y Sara Castro-Klarén (eds.), *Entre Borges y Conrad. Estética y territorio en William Henry Hudson*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 66-80.
- BERTONE, María Agustina (2011), “Antín ve a Cortázar: El cine de poesía en la experiencia argentina en la década del sesenta”, en *La Escalera*, n.º 21, pp. 173-197.
- CILENTO, Laura F. (1998-1999), “Hacia un cronotopo rioplatense en Borges: su lectura de *La tierra purpúrea* de Guillermo E. Hudson”, en *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, n.º 38-39, pp. 49-57.
- DIEGO, José Luis de (2001), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- ESPAÑA, Claudio (dir.) (2005), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FRANCO, Luis Leopoldo (1938), “Presencia de Hudson”, en *Suma*. Buenos Aires, Editorial Claridad, pp. 159-160.
- GARCÍA, Germán (1978), “La pampa de William Henry Hudson”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLIII, n.º 167-170, pp. 77-102.
- GETINO, Octavio (2005), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, CICCUS.
- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1980), “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, en *Hispanamérica*, n.º 27, pp. 3-18.
- HAMILTON, Robert (1946), *W. H. Hudson. The Vision of Earth*. London, J. M. Dent and Sons Ltd.
- HUDSON, Guillermo Enrique (1947), *El ombú y otros cuentos rioplatenses*. Hillman, Eduardo (trad.). Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, S. A.
- HUDSON, William Henry (2004), *Allá lejos y tiempo atrás*. Temprano García, Miguel (trad.). Barcelona, El Acantilado.
- HUDSON, William Henry (2006), *Ralph Herne*. Jurado, Alicia (trad.). Buenos Aires, Letemendia Casa Editora.
- HUDSON, William Henry (2007), *Días de ocio en la Patagonia. Diario de un naturalista (1893)*. J. Hubert, Joaquín Gil (trad.). Buenos Aires, Ediciones Continente.

¹⁷ El movimiento de recuperación de Hudson para las letras argentinas fue encabezado por Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. Su aceptación definitiva llegó posteriormente, de la mano de autores que seguían la estela borgiana. Así, Juan José Saer, Pablo Urbanyi, Ricardo Piglia o Carlos Gamerro volvieron su mirada a Hudson desde una perspectiva integradora, desde la idea de que el idioma que utilizó para expresarse en nada impedía su adscripción a las letras argentinas.

- MANRUPE, Raúl y María Alejandra PORTELA (2001), *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- PEÑA, Fernando Martín (2012), *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- POZZO, Fernando (1940), *Semblanza de Hudson*. Buenos Aires, Instituto de Conferencias del Banco Municipal.
- QUIROGA, Horacio (2004), “Sobre ‘El Ombú’ de Hudson”, en *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 425-428.
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando (2016), “Cortometraje independiente y documental estatal durante el gobierno de Onganía”, en *Cine Documental*, n.º 13, pp. 24-53.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- VAREA, Fernando Gabriel (2008), *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- VELÁZQUEZ, Luis Horacio (1952), *Hudson vuelve: sentido de nostalgia y soledad*. La Plata, Ediciones Llanura.